



Ivar
Põllu

JUHAN LIIV TEATRIS NO99
VASTAB PATRICE PAVIS

KONTSEPTUAALNE „TANNHÄUSER“ ESTONIAS
KÕRVALPILKE EESTI NÜÜDISMUUSIKALE I

KADRI KÕUSAARE MÄNGUFILM „KOHTUMÕISTJA“
LIVO NIGLASE TÕSIELUFILMID

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

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

Teater Madis Kolk

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

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

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

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

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

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

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

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4

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

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

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Esikaanel:
Tartu Uue Teatri
juht ja „Autori
surma“ lavastaja
Ivar Põllu.
Vt lk 34.
Harri Rospu foto
Jüri Kassi fototöötlus



„Autori surm“
Tartu Uues Teatris.
Vt lk 34.
Gabriela Liivamäe foto

Eestlased harimas Islandi muusikahariduspõldu.
Foto Tui Hiroe kogust
Vt lk 78.



„Päikese lapsed“, 1932. Režissöör Theodor Luts.
Arno – Ants Eskola ja Helja – Elfi Lepp-Strobel.
Vt lk 120.

kadrinoormets	Avaveerg etendus löi püha mikrolaine II	3
	Vastab Patrice Pavis	5
	Persona grata Karl Saks	124

teater

	Võim, raha ja teatriteadus <i>Vestlusring TÜ teatriteaduse eriala hetkeseisust ja ootustest</i>	14
Liis Ots	Teatrikriitika sümposium 2012 <i>Tartu Ülikooli Teatriteaduse Üliõpilaste Looži vestlussarjast</i>	19
Anneli Saro	Eesti lavastaja: demiurgist brikolööriks <i>Eesti teatrirežii tendentsid XX ja XXI sajandi vahetusel</i>	23
Merete Väin	Igapäevaelu meistrivõistlused <i>Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo „Iga eht südamelöök“ Teatris NO99</i>	29
Alvar Loog	Õige on surra, kui oled veel noor <i>„Autori surm“ Tartu Uues Teatris</i>	34
Berk Vaher	Võetud lihad ja vaevatud vaimud Tartu Üliõpilasteatris <i>Tartu Üliõpilasteatri uuslavastused</i>	40

muusika

Saale Kareda	Kõrvalpilke Eesti nüüdismuusikale ja muusikaelule I	45
Kerri Kotta	Estonia kontseptuaalne „Tannhäuser“	56
Tõnn Sarv	Miks Mozart ei abiellunud Marie Antoinette'iga	61

Tõnis Jürgens	Binauraalsed võnked	66
Tiit Lauk	Lõuna-Aafrika džässielu kaemas	72
Tui Hirv	Eestlased harimas Islandi muusikahariduspõldu	78

kino

Peep Pedmanson	Film, mis tekitab küsimusi <i>Kadri Kõusaare mängufilm „Kohtumõistja“</i>	83
Elen Lotman	<i>Quo vadis, filmioperaator?</i> <i>Operaatoriameti tähtsusest nüüdisaja mängufilmis</i>	87
Mathura	Vaatlemise kõnekus: Liivo Niglase kümme filmi	97
Ruth Alaküla	Kõige parem ema on Leopold Mozart <i>Marianna Kaadi dokumentaalfilm „Tööpealkiri: Imelaps“</i>	101
Jaanis Valk	Vaade Sillamäele võõramaalase jaoks <i>Eeva Jäntti dokumentaalfilm „Päränd“</i>	104
Lennart Puksa	Tahte triumf <i>Kathryn Bigelow' mängufilm „00.30“</i>	108
Tiit Kuuskmäe	Nii kõneles Žižek <i>Slavoj Žižeki monoloog „Perverdi teejuht ideoloogiasse“</i>	113
Olev Remsu	Viktor Kossakovski pesuehtne festivalifilm <i>Viktor Kossakovski dokumentaalfilm „Elagu antipoodid!“</i>	115
Tõnu Virve	Modernne Eesti film <i>Ants Eskola osatäitmisest Theodor Lutsu esimeses helifilmis „Päikese lapsed“</i>	120

ETENDUS LÕI PÜHA MIKROLAINE II

ta astus ligi ja küsis minu kaks aastat tagasi avaldatud avaveeru kohta. loov uudishimu — soovis lisateavet, mis mul toona kirjutades aineseks olnud. andsin talle kõik, mis mul sellest sahtlist veel anda oli.

isiklikud kutsumised töötavad — mõni päev hiljem läksin teatrisse. ikka päris teatrisse (viide: isiklikud mõõtkavad). olles endiselt tema pöördumise poolt peast re-aktiveeritud, oli lihtne jälle reageerida — liigutavad lained taas võnkele löödud, paari aasta tagused süvarahutused taas esile kutsutud, ettevaatlik enesetunne ja ärev siseõhkkond. pole sõdalane, küll aga aktiiv.

sisenen saali ühena viimastest. kõnnin mööda treppi üles, tõustes üha kõrgemale. muud kui astmed. oleksin ju tahtnud poole kõrguse peale jääda, aga pungil täis saali tõttu olen sunnitud kõmpima kõige kõrgemale. kõmpima või keksima. mitte lihtsalt kõrgele, vaid kõige kõrgemale.

vestlusest kaastlastega, nii kõrge, et alla on lausa hirmus vaadata! et kuidas nende kõrguse kartjatega küll sääraustes situatsioonides toimetada, ja tõsiselt ka.

minu jaoks oli vaba veel üks kõige viimases reas olev koht. või, iseenesest väga äge tunne! kas ma olengi üldse nii kõrge seal istunud. et mitte vabatahtlikult, vaid olukorrast tingituna, kui ei jää lihtsalt midagi muud üle — istun ja selja taga ei hinga teine vaataja, vaid haigutab hingetuks ähvardav betoonkuristik. Selja taga haigutab betoonkuristik! kui me ei haiguta igavusest, vaid piiratud ajuõhust. püsinud terve see aeg kuristiku serval ja olles lõpuks ellu jäänud!

nii palju rahvast! — see on ju pesuehtne peavoolu tunnus. pool aega etendusest peatungi sellel arusaamisel: nii suurele hulgale aktsepteerijaile ei ole ju enam võimalik serveerida alternatiivi. et siin kerkib esile contra ja pingsaks tegevast taburetist saab mingi diivan, mis muud.

kui pähe lööb keskkoolist saadud trauma seoses lõpukirjandiga. millest ühel hetkel jagad ära, et saajapunkti teost on võimalik ära õppida, ja kui sa seda siis teed, siis. enda ees hakkab küll piinlik! niidirulli skeem nii selge, et raputan varrukast ja ega sealt vähemat kui sada enam tulla saagi, garanteeritud läbilöökk ja õpetajatäidide kiitus. aga endal, kui piinlik! ja seda sajalist hiljem veel siis lugeda — kindel keeldumine! loekski nagu raha, sajane ju.

ei-ei, no ei ole! suur vaatajate arv üksi küll ühte tükki kohe peavooluks ei tee. pool aega etendusest peatungi sellel arusaamisel, et nii ootamatult (loe: oodatult) suur arv külalisi sünnipäevalast ennast ju küll veel pugejaks või nõrgaks isiksuseks momentaanselt ei muuda. tegu võib olla ka lihtsalt hästi organiseeritud peoga! oota-oota, mida sa silmas pead, kui sa hästi organiseeritud pidu ütled. küsimus on vastus. küsimus on vastus.

kui ma nende kunstnikega nüüd seltsinud olen, siis üks põhilisi asju, millele see seltskond (vb) tahtmatult oma tegevuses on viidanud, on topeldamine. tahan seda mõistet selgitada. mõistet, millest mulle endale oluline kvaliteedimärge kujunenud on. kvaliteedimärge kui isikliku mõõtkava algus ja ots. et isiklik kvaliteedikontroll tuleb ju ikka alati sees hoida.

topeldamine on viide peavoolule. see on vajadus tõlkida ja selgitada. see on positiivset eksimisruumi mitte jättev, see on ennast lollikindlalt selgeks tegev anti-koaliteet. tõlkida tõlget, tõlkides tõlget, olles tõlkinud tõlget etc. viidata viitele, viidates viitele, olles viidanud viitele. osutada osutamisele, suunata suunale, selgitada selgitust. jõuan punkti, kus ma dramatiseerin üle ja vb olen vasturääkivus, aga see annab selles kontekstis lugemisele potentsiaali.

päris ma selgitangi seda topeldamise mõistet. päris ma ei selgitagi.

päris ma selgitangi seda topeldamise mõistet. päris ma ei selgitagi.

mind teeb ettevaatlikuks tõlge. see akt ise. mina olen keel (I am the language), mina olen informatsiooniüksus. mina on keel ja mina on informatsiooniüksus. ükskõik, mida ma teen, tõlgib see mind; organiseerimatagi, tõlgib see mind. ja ükskõik, mida ma tõlgin, tõlgin ma tõlget. mitmesse keelde tõlkida on vaja? milleks tõlkida, milleks üle seletada. mida tõlkida, mida tõlkida. kuidas olla, vajamata tõlget. kuidas olla ise kontsentraat ja tõlkimatagi selge. tõlkimatagi selge, sest selgus on loovtöös individuaalne ja selles individuaalsuses ka primaarne. kuidas rahuneda ning rahulduda — selgus on individuaalne. rahuneda ja rahulduda. kui vajadus selgusega mängida ja vajadus selgeks saada on kohalejõudmise koht ja vaid sekund enne seisma jäämist. kuidas hoida ennast liikumises. kuidas loobuda (vb alateadlikult kehtestunud) parameetrist: ideaal on ühtlaselt massiivse lainena kohale jõuda. lainena, kus tõlkimine on garantii ja kohalejõudva ühiku ühtlustamine.

või kuidas peakski lahkuma rõõmsalt teatrist, kus minuga arvestatakse täpselt nii palju, et mulle on eraldatud koht istumiseks, ja edasi. edasi, ülesandeks peas peauks vaid avari lüüa ja kõik portsud kulbitäite kaupa sisse lubada.

mitte nagu madalmaade duširuumide ekstreemselt nõrk veesurve, vaid nagu. euro-nõuetele vastav veevool — piisavalt reklaampausi, piisavalt värviline, võimalikult väike ajakulu mõtlemiseks, tajumiseks. kompaktne ja tempokas, tunnustatud pingekõveras äratuntav ja defineeritav. täpselt õige suurusega lusikas, et neelata täiuslik amps!

aga siinkohal, kas teil endal ka nüüd pärast tehtut see arusaamine sellest teemast kuidagi teiseses või muutus — mkm, see nüüd küll ei muutunud.

kirjutatu pole etenduse kriitika, pole tagasiside konkreetsele etendusele ega ka kirjelda seda. see on etenduselt kätte saadud hiljem verbaliseeritud impulss ja käivitaja. see on rangelt subjektiivne mõtlemise protsess, mille aktiveeris etenduse külastamine.

tänan, siiras au.

KADRINOORMETS

VASTAB PATRICE PAVIS

Te olete kirjutanud palju interkultuurilisest ja globaliseerunud teatrist. Mille poolest need mõisted erinevad?

Ma ei ole kindel, kas neid kahte mõistet saab väga selgepiiriliselt eristada. Tahan lihtsalt öelda, et 1970.–1980. aastate, isegi 1990-ndate interkultuuriline teater ja globaliseerunud teater, mis on viimase kümne aasta nähtus, on erinevad asjad. Võrreldes kolmekümne aasta taguse ajaga, elame ajastus, kus multikultuurilisus on paratamatult kasvav tendents. Minu huvi interkultuurilise teatri vastu tekkis kakskümmend, isegi kakskümmend viis aastat tagasi, mil rahvusvahelises teatrielus tegid ilma Peter Brook, Ariane Mnouchkine ja Aki Suzuki. Minu arvates on huvitav jälgida, millised muutused on võrreldes aastakümnetetaguse ajaga toimunud. Loomulikult on muutunud nii teooriad kui teatripraktika, mistõttu tahtsin muutusi lähemalt uurida.

Viimased aastad olen töötanud Lõuna-Koreas, kus mul samuti paluti kirjutada globaliseerunud teatri teemal. Tahan veel kord rõhutada, et ma ei vastanda interkultuurilist ja globaliseerunud teatrit, vaid vaatlen neid paralleelselt. Mind huvitab eelkõige üleilmastumise majanduslik aspekt — kuidas see mõjutab tööeetikat, tootmisviisi ja teatrit rääkides muidugi esteetikat. Minu põhihuvi ongi vaadelda, kuidas globaliseerumine mõjutab lavastuste esteetikat.

Kui interkultuuriline teater oli aastakümneid tagasi ikkagi rikastav ja progressiivne nähtus, siis kas nüüd, mil üleilmastumine on näidanud ka oma negatiivseid kaasnähtusi, on ka interkultuurilisusel mingeid uusi ülesandeid ja väljakutseid?

Interkultuuriline teater on tõesti kriitikat pälvinud. Levinud arusaama kohaselt, mis pärineb eelmise sajandi 80.–90. aastatest, on Lääs omamoodi „ekspluateerinud“ Orienti — importides muusikat, laenates süžeesid jne. Praeguseks oleme jõudnud uude faasi, kus võime täheldada kultuurivahetust igal suunal. Muutused on multipolaarsed. Oleks vääri väita, et maailmas toimub vaid ühesuunaline amerikaniseerumine, kus domineeriv ameerika kultuur ekspluateerib ja lämmatab väiksemaid ning haavatavaid kultuure. Suurepäraseks näiteks on kultuuride vastasmõju Aasia riikidega.

On huvitav, et ühtaegu leiavad aset vastandlikud tendentsid, globaliseerumine versus fundamentalism ja natsionalism.

Selline vastuolu on tõesti ilmne. Religioosne fundamentalism eitab põhimõtteliselt teatrit kui nähtust ning võitleb nii kultuurilise kui ka religioosse puhutuse eest, olles interkulturaalsuses täiesti eitaval seisukohal. Selline suhtumine osutub eriti problemaatiliseks selliste grupeeringute ja subkultuuride puhul, mis valivad oma adopteeritud uuel kodumaal, näiteks Prantsusmaal või Suurbritan-

Patrice Pavis.
Jung Won Moki foto



nias, selgepiirilise kultuurilise isolatsiooni tee. Olen selliste nähtuste suhtes alati olnud tauniv. Globaliseerunud teatri üks eesmärke ongi vastanduda natsionalistlikele ning fundamentalistlikele tendentsidele ning kujundada ümber jätku arusaamu.

Olete kirjutanud ka sellisest nähtusest nagu globaliseerimine, st globaalne ja lokaalne kombineeruvad. Milline on lokaalse (sh kogukondliku, regionaalse jne) elemendi roll globaliseerivas teatris?

Kasutan tõepoolest oma kirjutistes mõistet „globaliseerunud teater“, mis kujutab endast globaliseerunud teatri adaptatsiooni või globaliseerunud mõtteviisi, kus, kaotamata sidet maailmamajandusega, keskendutakse rohkem kohaspetsiifilisele kultuurile. Illustreerimaks seda mõtet, toon teile näite hoopis teisest valdkonnast. McDonald's võib näiteks lääneriikides oma burgerites kasutada kanaliha, kuid mujal maailmas hoopis teisi koostisaineid, lähtudes kohalikest maitseelistustest. Sama põhimõte kehtib ka kultuuriproduktide kohta – on võimalik kohandada samu lavastusi maailma eri paigus, lisades ja muutes detaile nii, et tulemuseks on täiesti kohaspetsiifiline, kohalikku kultuuri kõnetav teos.

Postsotsialistlikud riigid liiguvad praegu nii rahvusriigi ülesehitamise kui ka globaliseerimise suunas – ühelt poolt on tugev surve avatud turumajandusele, teiselt poolt aga oma rahvusidentiteedi loomisele-säilitamisele.

Tõepoolest on siin tegemist kahe erineva probleemiga: ühelt poolt postsotsialistlike riikide identiteediotsingutega ja teiselt poolt endise sotsialistliku tootmisviisi muutmisega avatud turumajandusele orienteeritud kapitalistlikuks tootmisviisiks. Natsionalism ja äri pole tegelikult teineteist välistavad nähtused, kuigi see võib esmasel vaatlusel nii tunduda.

Kas rahvuslikule identiteedile keskendumine tänases globaliseerunud maailmas on peagi kaduv tendents?

Vastus võib olla eitav või jaatav sõltuvalt rahvusest. Näiteks teie kultuuri puhul, mis on nii paljude aastate jooksul olnud teiste kultuuride, iseäranis nõukogude kultuuri mõjuväljas, on soov saavutada iseseisvat, kultuuriliselt distinktsset identiteeti täiesti loomulik ja see n-ö positiivne natsionalism on igati mõistetav niikaua, kui see ei muutu kitsarinnaliseks marurahvusluseks. Samas, see ei saa laiemalt kuidagi ohtlikuks tendentsiks osutada – ma ei kujuta ette, et Eestil võiks olla ambitsioon oma mõjuvõimu vägivaldselt näiteks teistes Balti riikides või Venemaal kehtestada. Ma leian, et siin on tegemist täiesti legitiimse sooviga, mis pole kuidagi vastuolus liberaalse üleilmastumise või neokapitalismiga. Majandusloogika sunnib teatrid töötama teatud alustel, eksportima oma toodangut sellisel viisil, et see läheks müügiks ja oleks maailmas konkurentsivõimeline – seega võib see kaudselt väikerahva kultuurilist identiteeti muidugi mõjutada. Teatrivaldkonnas tähendab see vähem riigipoolset raha kultuuri edendamiseks, vähem riigi subsideeritud teatrit jne. Turuloogika rakendamine kultuurielus on rahvuslikule kultuuriidentiteedile võrdväärne suuremate kultuuride domineerimisohuga. Ideaalne oleks muidugi teatud tasakaal neoliberalistliku turuloogi-

ka ja kontrollimehhanismide vahel, mis ei sunniks kõike kaubaks tegema, — et säiliksid huvitavad ja innovaatilised kunstiliigid. Paraku on raske süsteemile vastu astuda, kui inimvajaduste hierarhias on esmased vajadused rahuldamata, kui tuleb teenida elatusvahendeid ning kohaneda järjest halvenevates majandusoludes. Olen seda isiklikult kogenud näiteks Slovakkias, kus ühelt poolt küll püütakse säilitada oma kultuuri, kuid halastamatu majanduse liberaliseerimine muudab paradoksaalselt kunsti ning kultuurivaldkonna edendamise raskemaks, kui see oli sotsialismi oludes.

Nõustun teiega täielikult — riigi esmane huvi on majandus ning kultuur on teisejärguline kõrvalprodukt.

Loodan, et teie riigis, mis on iseseisvuse nimel olnud sunnitud nii palju pingutama, jääb kultuurilise omanäolisuse soov tugevaks ning poliitikud mõistavad, et sellesse on tarvis investeerida. Suurriikide puhul tundub riigi huvi kultuuri vastu olevat tänapäeval paraku marginaalne.

Kuid olete oma kirjutistes käsitlenud rahvusriikide ja rahvuskultuuride kadumist?

Olen oma artiklites kirjeldanud seda globaalset majanduslikku, kõike nivelleerivat jõudu, mis teeb kunstide õitsengu raskeks. Kuid siiski, kultuuri riikliku subsideerimise eelduseks on hästi toimiv majandus; riigil peab olema raha, mida kultuuri toetuseks eraldada. Nii et see kõik on väga komplitseeritud. Põhiküsimus on see, millist kultuuriproduktiooni riiklikult soositakse. Iseenesest on mõistetav kiusatus anda raha kommertsteatrile, näiteks muusikalidele, mis toovad raha tagasi, ning mitte toetada eksperimentaalsemaid tegevusi. See, kas kunst saab turumajanduse tingimustes eksisteerida, sõltub ennekõike poliitilistest otsustest.

Millised on teie arvates väikeste kultuuride ellujäämise šansid?

Ma loodan, et väiksemad kultuurid jäävad, muidu oleks maailm elamiseks väga igav paik. Väikeriikides on, nagu ma juba eespool mainisin, väga tugev soov säilitada omanäolisus, teatud rahvuslik uhkus, mis suuremates kultuurides, Prantsusmaal, Saksamaal ning Suurbritannias, sellisel kujul puudub. Niisugune rõhutatud rahvustunne on otseselt seotud elanikkonna rahvusliku struktuuriga. Suurtes riikides, kus kasutatakse palju välistööjõudu, mis on märksa enam globaliseerunud, ei ole rahvusküsimus nii oluline. Isegi Lõuna-Koreas, mis on rahvuslikult väga homogeenne, on märgatavad vastupidised tendentsid, majanduse elavdamiseks imporditakse tööjõudu teistest riikidest.

Eestis pole võõrtööjõu teema praeguse seisuga kuigi aktuaalne, meil ei ole esialgu tegemist just immigrantide tulvaga. Võibolla selles seisnebki võti meie kultuuri teatava suletuse mõtestamiseks väljastpoolt tulevate impulsside suhtes.

Kas lihttööd teevad teie riigis immigrandid või eestlased?

Nii venelased kui ka eestlased. Ei saa öelda, et halvasti tasustatud töökohad oleksid vaid ühe rahvuse ampluaa. Kahjuks peab tunnistama, et meie riigi elanikkond väheneb.

Ilmselt seisavad ka teie ühiskonnal ees muutused. Paratamatult tuleb tulevikus tööjõudu väljast importida, mis loomulikult muudab ka rahvuslikku identiteeti, ja seda üpris kiiresti. Prantsusmaal on drastilised muutused toimunud viimase neljakümne kuni viiekümne aasta jooksul, kus rahvastiku struktuur on sisserände tõttu põhimõtteliselt muutunud. Islam on saanud Prantsusmaa teiseks religiooniks. Erinevate kogukondade vahel löövad mõnikord allasurutud pinged lõkkele. Ühiskonna teatud segmendid on end isoleerinud ning väljendavad vaenulikkust Prantsuse riigi vastu — see on terrorismi kasvulava. Samad suundumused on märgatavad ka Inglismaal.

Kuidas see kokku võttes teatrit mõjutab?

Sellele küsimusele ei oska ma täpselt vastata. Võõrtöölised on kultuurist suuresti ära lõigatud — seega ei mõjuta nad eriti ka teatrielu. Meil on küll mitmeid erineva rahvusliku ja kultuurilise taustaga näitlejaid, kuid siiski mitte olulisel määral.

Seega eksisteerivad Prantsusmaal mikrokogukonnad, kes pole kultuurielu integreeritud?

See on tõepoolest nii. Isegi mitmenda põlve immigrandid, kelle vanemad või vanavanemad tulid Prantsusmaale kolmkümmend kuni viiskümmend aastat tagasi, ei võta prantsuse ühiskonda omaks. Sellised inimesed väidavad, et nad tunnevad ennast Prantsusmaal võõrkehana, rassismi ohvrina. Sageli, kuid rõhutan mitte alati, on sellised väited ka õigustatud. Võib öelda, et isegi teise ja kolmanda põlve immigrandid ei tunne end täieõiguslike ühiskonnaliikmetena.

Kas teater saab ühiskonnas seda sorti probleeme lahendada?

Tegelikult vist mitte. Teater võib aidata teadvustada teatud ühiskondlikke probleeme, võib panna inimesi kaasa mõtlema, kuid lahendusi probleemidele, mis on veel ka majanduslikku laadi, teatril pakkuda ei ole. Võimalik, et Eestis, kus teater näib inimesi tõesti kõnetavat, kus nii palju inimesi teatris käib, on võimalus kunsti abil ühiskondlikke protsesse suunata suurem. Eestis võib teoreetiliselt teatri roll olla suurem kui Saksamaal, Prantsusmaal või Lõuna- Koreas.

Järgnevalt tahaksin teile esitada mõned küsimused, mis puudutavad otseselt teatriteadust. Mida arvate rahvuslikest koolkondadest või traditsioonidest teatriuurimises? Kas prantsuse teatriuurimisel on oma eripära?

Minu arvates Prantsusmaal puudub rahvuslik teatriteaduse koolkond. Võimalik, et sellest saab rääkida Ameerika Ühendriikides, kus teater ning draama-uuringud on palju nähtavamad ja saavad palju rohkem tähelepanu. Olen ka Prantsusmaalt juba viis aastat eemal viibinud. Mulle tundub, et pole enam sellist huvi humanitaarteaduslike distsipliinide, teooriate ja diskussioonide vastu nagu kolmkümmend või nelikümmend aastat tagasi. See tundub loogiline post-

modernsete ja postdramaatiliste teooriate valguses — kui muutused on nii kiired ja neid on nii palju, siis on raske kõiki muutujaid arvesse võtvaid teooriaid püstitada. Teatud mõttes on tegemist illusioonide purunemisest tuleneva ükskõiksusega; paljud intellektuaalid ei näe enam, kuidas teater, teatriteooriad või humanitaarteadused saaksid ühiskonna jaoks olulised olla. Laiemalt võttes on üldse devalveerunud humanitaarteaduste mõju ühiskondlike protsesside mõtestajana. Teiselt poolt, paljud huvitavad noored intellektuaalid, kes esindavad selliseid valdkondi nagu antropoloogia või sotsioloogia, on pettunud, sest nad ei saa ühiskonnalt tunnustust või ei leia ülikoolides tööd, mida nad väärisksid. See viib pettumis- ning tühjustundeni, soovini üldse loobuda. Läänt on tegelikult vallanud sügav moraalne ning intellektuaalne kriis, mis pole õnneks jõudnud veel Lõuna-Koreasse, kus ma viimasel ajal olen töötanud.

Teie rõhutatud humanitaarteaduste kriisist võib rääkida juba ka Eesti kontekstis.

Loomulikult on tegemist ülemaailmse nähtusega. Maailmas toimuvat on raske tõlgendada, sest keegi ei tea, millises suunas me liigume. Võibolla puuduvad meil ka kohased tõlgendusvahendid selleks. Ma tajun selgelt minnalaskmismeeleolu; sisuliselt puudub nii era- kui avalik huvi ülioluliste protsesside mõtestamise vastu. Ma arvan, et selline tendents, kus puuduvad ideaalid, pühendumine ja uhkus tehtu üle, on ääretult ohtlik. Nimetaksin seda nähtust Bernard Stiegleri terminiga desublimatsiooniks, energia defitsiidiks. Ma tundsin seda juba viis aastat tagasi Prantsusmaal ja tunnen seda praegu siin Inglismaal, kui räägin sõprade või üliõpilastega. Valitsev on ükskõikne või lootusetu suhtumine.

Kui tulin tagasi Lõuna-Koreast, oli seda eriti tunda. Lõuna-Koreas on inimesed erakordselt motiveeritud, võimalik, et kultuuriliste, filosoofiliste või religioossete tagamaade tõttu, kuid selge on see, et mitte ainult selle riigi majandus, vaid ka kunstid ja humanitaarteadused teiste teadusvaldkondade seas arenevad jõudsalt. Teadustöö Lõuna-Koreas on mitmetes valdkondades, näiteks meditsiinis, äärmiselt kõrgel tasemel. Muidugi töötavad nad liiga palju, kuni selleni, et paljusid inimesi ähvardab läbipõlemise oht, kuid see energiatulv on võimas. Võrreldes Lõuna-Korea üliõpilastega on lääne üliõpilased resigneerunud ja passiivsed ning selgelt on puudu ka töökusest. Loomulikult on olemas erandeid, mis paraku kinnitavad reeglit.

Nagu Stiegler osutab — demotivatsioon?

Võimalik, et erinevused üliõpilaste motiveerituses avalduvad ka valdkonniti. Näiteks Kenti ülikoolis osalesin politoloogia kraadiõppurite seminaris, kus nad esitasid Bernard Stieglerile vägagi erudeeritud ning asjakohaseid küsimusi. Oli huvitav diskussioon ja võin ainult imetleda nende noorte inimeste verbaalset võimekust ning mõtteselgust. Võimalik, et politoloogia tudengitel on motivatsioon ühiskonda muuta. Paraku noorte teatritudengitega kokku puutudes taban end sageli mõttelt, et jääb selgusetuks, miks nad seda ala üldse õpivad. Kas nad tahavad kuulsaks saada? Ma üldiselt ei puutu kokku bakalaureuse taseme üliõpilastega, kuid olen sedasama kummastust kolleegide puhul märganud.

Olen täheldanud, et Eestis on viimase kümne aastaga vähenenud huvi teatriteaduse vastu ning üliõpilasi on tunduvalt vähem kui varem.

Tegemist on ilmselt ülemaailmse tendentsiga — nagu ka Stiegler on väitnud, kunsti mõju inimeste hoiakutele ning väärtussüsteemile on oluliselt vähenenud. Ometi, lootust ei tohi kaotada. Ma usun, et selle vastu on võimalik võidelda.

Kuidas on teatriteadus muutunud võrreldes selle ajaga, kui te oma teadlasekarjääri alustasite?

Alustasin teadlasena seitsmekümnendate aastate keskel, olles just lõpetanud doktorantuuri teatrisemiootikas. Minu dissertatsioon oli ilmselt üks esimesi selles valdkonnas kaitstud töid. Semiootikat peeti toona oluliseks ja innovaatiliseks, kuigi mõned kolleegid jäid minu uuringute osas ka skeptiliseks — oli ka neid, kes pidasid semioloogiat suisa pseudoteaduseks. Kuuekümnendate lõpuks oli poststrukturealism juba levinud. Kõik sai alguse 1966. aastal John Hopkinsi ülikoolis toimunud kuulsal konverentsil, kus nii puhas strukturealism kui ka puhas semiootika said terava rünnaku osaliseks. Kaheksakümnendatel, kui semiootika kui valdkond oli väga populaarne ja palju tegeldi semiootilise analüüsiga, võis juba tegelikult rääkida kriisist. Kaheksakümnendatel aastatel oli Prantsusmaal võimul Mitterand'i sotsialistlik valitsus ning kultuuri käsi käis väga hästi. Valdkonna riiklik finantseerimine koguni kahekordistus ning raha jagus nii muuseumidele, teatritele, kaunitele kunstidele kui ka kõikvõimalikule meelelahutusele — kultuur ei olnud enam pelgalt kõrgkultuur. Sellesse aega jääb niisiis semiootika kriis. Üheksakümnendatel pärast Berliini müüri langemist ja kommunismi lõppu Ida-Euroopas hoogustus globaliseerumine ja algas täiesti uus ajastu, mida iseloomustab teooriate tähtsuse järkjärguline vähenemine ning toetuste kahanemine.

Ma räägin üldistest tendentsidest, sest isiklikult jätkan teoreetikuna samas vaimus nagu alati. Minu teadustegevus ja uurimisteed on olnud järjepidevad, sisuliselt on teooriad küll arenenud ühest etapist teise, kuid olen püüdnud varasemaid etappe mitte hüljata, vaid pigem täiendada.

Kuidas te hindate teatriteaduse praegust seisut?

Millises riigis?

Kas riigiti on erinevusi?

Ma arvan, et on. On küll üldised tendentsid, kuid riigiti tegeldakse erinevate teemadega ja samuti on teatriteadus erinevates arengufaasides.

Näiteks Prantsusmaal ja Lõuna-Koreas?

Prantsusmaal ei ole olukord küll kiita. Mõned inimesed ju tegutsevad filosoofia valdkonnas, kuid teoreetilised debadid on üldiselt kadunud. Olukord tundub mulle üsna kaootiline, kuid kuna olen Prantsusmaalt eemal olnud juba viis aastat, siis tuginen peamiselt kolleegide tähelepanekutele. Väga tugev kontroll publitseeritavate materjalide üle on Inglismaal; pidevalt tuleb põhjendada oma publikatsioonide ning laiemalt tegevuse olulisust. Ka Prantsusmaa akadeemiline elu liigub humanitaarvaldkonnas samas suunas.

Lõuna-Koreas on olukord hoopis teine. Kõrgharidus on väga selektiivne, just finantsilises mõttes. Ülikoolide taseme vahe on väga suur, on olemas väga head eraülikoolid, kus on väga suur õppemaks, mis on taskukohane vaid jõukamatele noortele. Maineka ülikooli diplom on hiljem töökoha saamisel ülioluline näitaja. Noored töötavad minu arvates isegi liiga palju, et parimatesse ülikoolidesse sisse saada. Mis puutub teadusse, siis Lõuna-Korea ülikoolides ollakse vägagi kursis mujal maailmas tehtavaga. See kehtib ka teatriteaduse kohta. Näiteks teatakse Lõuna-Koreas isegi palju paremini kui Prantsusmaal, mida kujutab endast postdramaatiline teater. Lõuna-Koreas üllitati sellel teemal kogumik, tõenäoliselt esimene raamat üldse postdramaatilise teatri kohta, kus ilmus ka minu artikkel. Üldse on suur osa minu kirjutistest korealastele oma keeles kättesaadav. Publitseerimine on Lõuna-Koreas väga lihtsaks tehtud, avaldatakse kõike, mis huvi pakub, ja see huvi maailmas toimuva vastu on tõesti suur. Kuna inimesed on niivõrd töökad, siis on ka tulemused üldjuhul väga head. Kavatsen lähemal ajal kirjutada Lõuna-Korea kohta ka raamatu. Mind tõesti huvitab nende unikaalne lähenemine teadusele, etenduskunstidele, nende tööetika. Sealjuures ei kopeeri nad midagi, vaid leiavad kõigele ainuomase lahenduse. Pealegi tuntakse maailmas Lõuna-Korea kultuuri võrreldes hiina või jaapani kultuuriga väga vähe. Lõuna-Korea on väga konkurentsivõimeline riik, kus kõiges rõhutakse kvaliteedile, see on üks põhjus, miks olen viimasel ajal nii palju selles riigis viibinud.

Kus riigis on teatriuuringute keskpunkt praegu?

Ma arvan, et sellist keskpunkti praegu ei olegi, ja see on hea. Publikatsioonid ilmuvad küll põhiliselt Ameerika Ühendriikides, kus on head kirjastused ja liigub piisavalt raha. Teaduskeeleks on põhiliselt ikkagi inglise keel, mis garanteerib automaatselt suure lugejaskonna. Kui kirjutada eesti, slovaki või prantsuse keeles, on olukord hoopis teine. See kõik ei tähenda, et teatriuuringute keskpunkt oleks Ameerikas, ma pean silmas pigem valdkonna nähtavust, töötingimusi, kommunikatsioonivõimalusi jne.

Miks otsustasite minna just Lõuna-Koreasse?

Mulle meeldib sealne kultuur ja inimesed, nende mentaliteet. Lõuna-Korea poliitika mulle ei imponeeri, kuid inimesed küll. Nad on avatud, dünaamilised ja lahked. Tundsin, et olen seal teretulnud. Inglismaal mul sellist tunnet ei ole. Inimesed Inglismaal on nii viisakad, nad ei taha sinu privaatsust häirida ning jätavad su lihtsalt omapäi. Keegi ei pööra sellele, mida teed, tähelepanu. See on mingis mõttes muidugi vabastav, kuid tõelisi inimestevahelisi kontakte on võrdlemisi raske sõlmida.

Kirjeldage palun Lõuna-Korea teatrit.

See on minu jaoks raske ülesanne, sest viisin ennast kurssi pigem Euroopa traditsioonist lähtuvate lavastustega ning mitte niivõrd Lõuna-Korea traditsioonilise Pansori teatri ja traditsioonilise tantsuga. Lõuna-Korea adapteeris need vormid XX sajandi algul Jaapanist, kui palju korealasi õppis Jaapanis. Praegu tõlgitakse üha rohkem eelkõige ameerika, kuid ka Euroopa näitekirjandust. Kuna

lavastusi, mis põhinevad Euroopa ning ameerika teatritekstidel, on tõesti palju, siis tekkis huvitav võimalus võrrelda kohalikke lavastusi Lääne analoogidega.

Kas Lõuna-Koreas püütakse kokku sulatada lääne ja kohalikku kultuuri?

Neil on kombeks koreaniseerida Lääne dramaturgiat; esitatakse näiteks Shakespeari korea tantsutraditsioonidest lähtudes. Tulemus on huvitav, aga ikkagi on see üsna omapärane lähenemine.

Lõpetuseks tahaksin teilt küsida, mis suunas teater teie arvates pikemas perspektiivis areneb?

Mul on raske sellele küsimusele vastata, tundub, et ta areneb paljudes suundades. Inglismaal viibimise ajal olen näinud väga erinevat teatrit: rakendusteatrit, osalusteatrit, sekkuvat teatrit, kõikehõlmavat teatrit¹ jne. See kõik on tehtud väga heal tasemel, mille garanteerivad traditsioon ja kogemus ning mida Mandri-Euroopas mõnikord napib. Tegelikult peaks küsima, mida selles valguses teatrina defineerida. On see endiselt esteetiline teater või hoopis mõni teraapiavorm, mis peaks pakkuma naudingut, või lausa spordisfääri kuuluv tegevus? Kui ma üliõpilastega seminaris arutlen, siis mul tekib vahel tunne, et räägime sootuks erinevates kategooriates.

Kuidas digitaliseerumine teatrit mõjutab?

See mõjutab meie vastuvõtuvõimet ja mõtlemist, teeb kõik lavastused kättesaadavamaks. Tegemist on suurepärase võimalusega, mida tuleks igati kasutada. Ma pean väga lugu Stieglerist, kes on ka ekspert meediaküsimustes ja üritab pakkuda konstruktiivseid lahendusi. Digitaalseid vahendeid tuleb arendada meile kasulikus suunas ning mitte lasta neil meie vaimu nüristada. See on ainus võimalus, et ajaga kaasas käia, ja ma olen kindel, et on veel palju uksi, mida saame avada.

Küsinud KRISTIINA REIDOLV

Tõlkinud INGA KOPPEL

Kristiina Reidolvi õpinguid toetas Euroopa Liidu Euroopa Sotsiaalfond programmi DoRa raames. Programmi DoRa viib ellu Sihtasutus Archimedes.

Tänan Madis Kolki, Luule Epnerit, Madli Pestit, Eesti Kultuurkapitali.

Kommentaar:

¹ *applied theatre, participating theatre, intervention theatre, immersive theatre*

PATRICE PAVIS (1947) on prantsuse teatriteadlane. Oma bakalaureuse- ja magistriraadi omandas ta Pariisi X Ülikoolis saksa keele ja nüüdiskirjanduse alal, doktoritöö teatrisemiootika teemal kaitses ta 1974. aastal Lyoni II Ülikoolis. Ta on avaldanud rohkesti raamatuid ja kirjutisi erinevates teatriteaduse valdkondades semiootikast ja etenduse analüüsist antropoloogia ning interkultuurilise teatrini. Praegu töötab Suurbritannias Kenti Ülikoolis.

VÕIM, RAHA JA TEATRITÄADUS

Möödunud aasta sügisel tähistas Tartu Ülikooli teatriteaduse eriala oma kahekümnendat aastapäeva. Sel puhul kogunesid vestlusringi TÜ teatriteaduse õppealuse pannud Luule Epner (L. E.), dotsent Anneli Saro (A. S.) ning praegused lektorid Madli Pesti (M. P.) ja Riina Oruaas (R. O.) ning doktorandid Hedi-Liis Toome (H.-L. T.), Kristiina Reidolv (K. R.), Karina Talts (K. T.) (külalisena TLÜst) ja Madis Kolk (M. K.), et rääkida teatriteaduse praegusest olukorrast.

M. K.: Küllap oleme TÜ teatriteaduse vilistlastena kõik aeg-ajalt kuulnud seda vana küsimust, et kus need Tartu teatrikriitikud siis on, miks neid näha ei ole. Küsigem siis endilt, kes me oleme, mida meilt peaks ootama ja kas selles on kahekümne aasta jooksul ka midagi muutunud?

M. P.: Alustame teatriteaduse õppekava ülesehitusest. Kolmeaastane bakalaureuseõpe annab üldise humanitaarse aluse, teatriainetest kuuluvad sinna üsna mahukad eesti ja maailma teatri ajaloo kursused, samuti tutvustatakse teatriuurimise meetodeid, õpetatakse rakendama erinevaid vaatepunkte lavastuste analüüsimiseks, looma seoseid empiirika ja teooria vahel. Magistriõppes süvendatakse seda kõike. Nii bakalaureuse- kui ka magistri-tööks on monograafia, uurimistöö, mis peaks samuti õpetama seoste loomist.

R. O.: Õppekava teooriapõhisuse puhul tuleb rõhutada, et need teooriad on ikkagi selleks, et tudeng bakalaureuseõppes õpiks lugema teatrikunsti. Õpiks lugema nii draamateksti, kui saaks ka aru, kuidas teater üldse toi-

mib. Tegelikult tegeleme kõige esmasemate teatriküsimustega, lihtsalt meie vahendid on teoreetilised. Ühesõnaga, teatrikunstilugemise oskus ja selle mõtestamise, kontekstualiseerimise oskus.

L. E.: Kõik see annab pädevuse kirjutada ka teatrikriitikat, iseküsimus on see, et heal teatrikriitikul peab olema ka annet. Kõike ei saa õpetada.

A. S.: Ja ülikooli ülesanne ei olegi see, et bakalaureuseastme baasil koolitada välja spetsialiste, eriti Eesti kultuuris, kus erinevaid ameteid on kaugelt rohkem kui kõrghariduses õppekavasid. Enamikus ülikooli õppekavades antakse ikkagi mingid alusteadmised ja spetsialiseerumine toimub töökohas. Küsimuse peale, mida meie käest tõesti küsitakse, et kus on siis teatrikriitikud, keda te koolitate, küsin mina tavaliselt, et kas kusagil on siis mõni teatrikriitiku ametikoht juba loodud. Ülikool ei saa koolitada inimesi ametikohtadele, mida ei ole olemas. Lisaks väljaannete kultuuritoimetajatele on Eestis olemas kaks teatritoimetajat, Teater. Muusika. Kino ja Sirbi juures, ning mõlemad on hetkel täies elujõus inimesed.

L. E.: Kui vaatame kirjanduse või kunsti poole, siis ega kusagil ole kutselisi kriitikuid, ja ega see mujal maailmaski teisiti ole. Väljaannete juures on kultuuritoimetajad nagu meilgi. Kriitikat kirjutavad ikkagi inimesed, kes saavad oma palga kas õppejõuna või mingil muul ametikohal. Minu meelet on õigustatud see ootus, et inimesed, kes arvustavad Eesti teatrit ja käsitlevad tema olukorda, võiksid tulla Tar-

tu Ülikoolist. Selleks, et kirjutada teatrikriitikat, pead olema ala asjatundja ja selle pädevuse ehk teatri tundmise peab Tartu Ülikool andma. Aga ma ei seoks seda väga tihedalt teemaga, kas meil on vastavaid ametikohti. Niimoodi ongi see toimunud läbi aegade, ka sõjaeelses Eestis kirjutasiid kriitikat kirjanikud ja ajakirjanikud, kellelgi ei olnud vastavat ametikohta.

A. S.: Nii palju on see ikkagi ametikohtadega seotud, et paljud inimesed, sh meie lõpetajad, kes töötavad teatrites, tunnevad, et neil on ebaeetiline arvustada teiste teatrite lavastusi, kui nad ise töötavad konkureerivas asutuses. Ja teisalt, kui ütlesid, et ka teistel kunstialadel kirjutavad arvustusi õppejõud või uurijad, siis ei ole meil ka nende ametikohtadega seotud inimesi kuigi palju ja need, kes on, on tööga üle koormatud. Niisiis, teatrikriitikat saab harrastada ikkagi hobi või lisatöona. Sul peab olema mingi muu ametikoht, millega ennast üleval pead ja kui põhitööst jääb alles aega ja huvi, siis võid ka kirjutada. Siiamaani on see niimoodi toimunud ja tegelikult ei saa ju öelda, et Eesti teatrikriitika oleks seetõttu halb.

H.-L. T.: Kui rääkida sellest, milline on n-ö ühiskondlik ootus teatriteadlasele, siis tundub, et tihti ongi see ainult kriitik. Viimastel aastatel on ilmunud ka üsna vähe teatriteadlaste kirjutatud teatrit laiemalt mõtestavaid artikleid. Kasvõi näiteks Kultuuriministeeriumi etendusasutustele riigieelarvest toetuse määramise ja jaotamise komisjoni vm seda laadi kooslustesse on väga vähe kaasatud teooriataustaga inimesi, nii et kohati tundub, et ega ühiskonnas olegi täpset arusaama, keda teatriteadlase näol tellitakse.

Küsimus, kuidas me ennast defi-

neerime, on üldse laiem humanitaaralade küsimus, sest me ju ei eelda, et kolme aastaga tulevad Tartu Ülikoolist filosoofid, semiootikud ja sotsioloogid. Ka küsimusele, mida tähendab teatriteadlane, ei ole konkreetset vastust, saame vaid vaadata, kuhu need inimesed tööle lähevad, milline on väljund, kus tegutseda.

K. R.: Kuna minu bakalaureusekraad on filosoofia erialalt, siis saan võrrelda mõlema eriala väljundeid. Vaadates teatriteaduse perspektiivi, tuleb tõdeda, et Eesti meediariium on väga ahtake ja ilmselgelt väga suured sektorid, mis suurriikide meedias on olemas, puudutades just humanitaariat, on meil väga napid ja võibolla üksnes sümboolselt esindatud. Sisuliselt ongi kogu meediariiumis humanitaarvaldkonna koht muu meelelahutuse kõrval perifeerne. Teatriteadlasele justkui on väljund Eesti meediaväljal, aga sinna ei avane kindlasti uks, vaid pigem väike luuk. Ülejäänud väljundid teatriteadlase jaoks on kas teatriinstitutsioonid või akadeemiline sfäär. Võrreldes filosoofidega on teatriteadlased siiski eelisolukorras: meediariium, teatriinstitutsioonid ja akadeemiline tegevus; filosoofidel on paraku ainult akadeemiline ruum.

A. S.: Tegelikult võiks küsida, kui palju on ka vabakutselistel teatrikriitikutel väljendusvabadust või -võimalusi. Kui Evi Arujärv tõi ajakirjas Teater. Muusika. Kino 2012, nr 4 välja oma isiklikule kogemusele tugineva statistika, mille kohaselt kirjutas ta aastaid tagasi päevalehtedele kümme kontserdiarvustust kuus ja nüüdseks on see hulk kahanenud paarile artiklile kuus, siis näeme seda, mis on üldse vahepeal Eesti meedias toimunud. Esiteks on trükiruum (päeva- ja nädala-

lehtede hulk ning nende kultuuripind) ise kokku kuivanud, samuti on arvustus kui žanr seal tagaplaanile tõrjutud. Meie üliõpilased tegid võrdleva uurimuse päevalehtede teatrikirjutistest ja selgus, et arvustuste osa moodustab nendes kolmandiku, võrreldes uudiste, intervjuude jms-ga.

See pole muidugi ainult Eesti probleem. Meie rahvusvahelises tööühmas kaitsti üks doktoritöö Šveitsi päevalehtede kultuurirubriigi kohta ja sealgi konstateeritakse sedasama: päevalehtedes on esiplaanil sellised kaunid kunstid, millega inimesed ka ise harrastuslikul tasemel tegelevad ja kui teatrist kirjutatakse, siis ei ole arvustus kuigi soovitud žanr, eelistatakse ikkagi intervjuusid lavastajate või näitlejatega, arvustused peaksid olema võimalikult lühikesed ja üldarusaadavad. Ka minu Soome kolleegid ütlevad, et kirjutamisvõimaluste hulk on viimase viie kuni kümne aasta jooksul silmanähtavalt vähenenud, sest väljaandeid on suletud ja ka teatri enda olulisus tervikus kahanenud. Nii et siinkohal tahaksin laulda ikkagi kiidulaulu Teater. Muusika. Kinole ja Sirbile kui riigi toetatud väljaannetele, sest ma ei kujuta ette, kuidas Eesti teatri meta-keel saaks funktsioneerida, kui meil ei oleks neid kaht väljaannet.

M. P.: Tuletan ka meelde, et meie lõunanaabrite lätlaste analoogilised väljaanded ongi lihtsalt kinni pandud.

L. E.: See kõik on õige, aga kui nüüd jätta kõrvale päevalehed, mis ei ole ikkagi tribüün selle valdkonna jaoks, mis mulle muret teeb, siis meie teatrimõtte toimib põhiliselt arvustuste žanris, puudu on aga üldistavatest käsitlustest, probleemartiklitest, ülevaadetest, võrdlustest, mida kirjan- dus- ja kunstikriitikas tehakse päris

palju. Meil kipub asi jääma sellele tasemele, et peab reageerima huvitavatele lavastustele ja kuna neid on nii palju, siis Sirp ja TMK pühendavadki palju ruumi arvustustele, kuid laiemate üldistuste jaoks justkui puudub koht. Ka „Teatrielu“ on fokuseeritud ühe aasta teatrisündmustele. Aeg-ajalt me anna- me küll välja teatrilaste artiklite kogumikke, kuid nende lugejaskond on väike.

M. K.: Kui terav on praktikute ja teoretikute omavahelise dialoogi probleem? Aeg-ajalt võib kuulda etteheidet, et dialoog puudub, kriitika ja teooria ei „kõneta“ praktikut. Vahel kumab sealt läbi etteheide Tartu teatriteadlaste praktikakaugusele, võrdluses näiteks omaaegse Venemaal õppinud teatriteadlaste põlvkonnaga, kes õppisidki koos praktikutega. Ühes või teises konkreetses suhtlussituatsioonis saan ma sellest etteheitest aru. Kui noor teatriteadlane hakkab tulistama teoretikute tsunfti kokkuleppelisi termineid viisil, nagu need peaksid ka praktiku jaoks midagi tähendama, võib olukord olla naljakas. Samas tundub, et praktiku etteheite taga: „te ei tunne ju teatrit“ peitub tegelikult pettumus: „te ei peegelda mulle mu tegevust tagasi mu enda töökeeles“. Ja see ei peaks nagu tõesti olema teatriteadlase ülesanne. Kuigi, loomulikult ei tohi teatriteadlane praktiku lavaloomingule lähenedes näidata üles oma isiklikku võimalikku rumalust ega nõuda teatrikunstilt teooria pinnal asju, mida sel ei saagi olemas olla. Kuid tema põhiülesanne on ju ikkagi suhestada laval nähtut teiste ühiskonnas käibivate humanitaarsete hoovuste ja terminoloogiatega, luua seoseid, mitte püüda peegeldada tegijale tagasi asju, mille suhtes see oma loomingus laboratoor-

ses faasis üldjuhul ka ise kiivust üles näitab, õigustatult muidugi.

R. O.: Seda laadi hinnangud võivad tuleneda võrdlevast vastandusest meie Venemaal õppinud vanema põlve kriitikutega, kes on olnud suuresti nii meie teatripraktikute õppejõud kui ka meie teatrikriitika väga väärikas väärtusskaala. Nad õppisid koos praktikutega, omandasid sama keelt ning lavapraktika keel ja kirjelduskeel olidki teineteisega dialoogis. Praeguses olukorras, kus pead humanitaarväljal pidevalt orienteeruma, et kus parajasti asetsed, pead omaenda positsiooni väga tugevalt teadvustama, ei ole see ootus, et humanitaarteoretik räägiks sama keelt, mida räägitakse laval, enam õigustatud. Ka teater ise räägib erinevates keeltes, pole üht fikseeritud pinda, kuidas peab teatrist kõnelema.

L. E.: Minul on selline optimistlik mulje, et kas see polegi osalt põlvkondlik probleem. Nooremad lavastajad ei näi kartvat teoreetikute termineid, mõni kasutab neid ka ise. Ka EMTA lavakunstkoolis, vähemalt magistriõppes, õpetatakse teoreetilisi kursusi, mis teevad teoreetikute sõnavara tuttavamaks.

K. T.: Marco De Marinis kirjeldas ühes oma artiklis, kuidas viimase kolmekümne aasta jooksul on teatriuurija objekt suuresti muutunud. Kui see kunagi oli paljuski dramaturgiline tekst ja mingil ajal etendus, siis nüüd on seal ka kõik see, mis etendusega kaasneb – nii etendus ise kui ka selle vastuvõtt ja ka see „maagiline miski“, see energia, mis sinna juurde kuulub, ja kõik see on etenduse analüüsis juba hästi loomulik, nii et kasvab peale nii teoreetikute põlvkond, kelle teatrit kirjeldav keel kaasab kõiki neid nähtusi, kui ka praktikute põlvkond.

L. E.: Ka praktikud ise on hakanud palju rohkem teooriaga tegelema. Viimati kaitstud neljast teatrilasest doktoritööst (Katri Aaslav-Tepandi, Anne Türnpu, Liina Unt ja Eike Värk) on kolm ju praktikute sulest. Nende huvi oma tegevust teoreetiliselt reflekteerida on praegu üldse tunduvalt suurem kui kas või kümme aastat tagasi. Usun, et lavakunstkooli magistriõpe on sellele kõvasti kaasa aidanud.

A. S.: Lisaks sellele peaks rõhutama, et ka mitmed meie erialal õppinud ju tegutsevad või on tegutsenud teatripraktikutena, näiteks Liis Kolle, Kadi Tudre, Jaanika Juhanson, Loore Martma, Ivar Põllu, Auri Jürna, Andres Keil...

H.-L. T.: Kuid alati on olnud juttu ka sellest, et TÜ teatriteaduse õpe peakski liituma praktikute koolitusega, näiteks Viljandi kultuuriakadeemiaga, mitte olema peaausjalikult justkui kirjandusõppega seotud, nagu praegu.

L. E.: Arvan siiski, et kriitik, teoreetik, teatriuurija ei pea ilmtingimata õppima koos praktikuga. Tema ülesanne ei ole teatrit tingimusteta armastada, ta peab seda kontekstualiseerima, mõtestama, st tal peaks olema teatud distants praktikaga – ehkki, kui see kasvab liiga suureks, on jälle halvasti.

R. O.: Ja meie praegusel õppevormil ei ole seos mitte lihtsalt kirjandusega, vaid kogu TÜ humanitaariaga, mis annab meile mitu eelist. Esiteks saavad meie enda üliõpilased palju õppeaineid valida TÜ kontekstis, panna oma paketi kokku erinevatelt erialadelt ainetest, mis neid ennast huvitavad, sealt tuleb meie intellektuaalne pagas. Teiseks tudengid, kes tulevad meie auditooriumi. Me ei õpeta ju ainult seda väikest hulka inimesi, kes kirju-

tavad oma bakalaureuse- või magistritöö teatriteaduses, vaid meie auditooriumis on ka need, kes lähevad kooli eesti keele õpetajateks, kes tegelevad kirjandusega, töötavad muuseumides jne, väga laiapõhjaline seltskond. Meie õppeaineid kuuluvad ka tudengid hoopis teistest osakondadest, õpetame ju kõige laiemas tähenduses neid, kes hakkavad teatritesse publikut tooma, mitte ainult tulevasi kriitikuid ja dramaturge.

L. E.: Kõrvalerialad on väga tähtsad. Kui vaatame praegu kasvõi selle vestlusringi osaliste seas ringi, siis siingi on ju esindatud teatriteaduse kombinatsioonid filosoofia, skandinavistika, sotsioloogia ja psühholoogiaga, see on suur väärtus. Teisalt käivad näiteks eesti teatri ajaloo loenguid kuulamas väga erinevate erialade üliõpilased, keemikutest ja kehakultuurlastest filosoofideni.

K. R.: Kui vaadata Eesti kultuurikriitikat tervikuna, siis teatri-, kirjandus- ja kunstikriitika on võibolla teistest mõnevõrra ees, filmi- ja popkultuuri kriitikas võib märgata seda, et uusi paradigmasid ei tunta alati ära. Selles mõttes on teatrikriitika küll väga otsinguline ja avatud.

K. T.: Kuigi samas on naljakas, et Eesti teatrikriitika ajalugu on kogu sajandi vältel olnud üks tohutu virisemine, seda alates 1913. aastast, mil kutseline teater oli alles seitsme aastane, kuid kui Bernhard Linde kirjutas „Teatri raamatus“, et meie teatrikriitika on nii halvad lood, kui üldse olla saab. Ja seda laadi meeoleolusid võib kohata iga kümnendi lõikes.

A. S.: Nii teatriteaduses laiemalt kui ka teatrikriitikas on kvantiteet ja kvaliteet omavahel seotud. Mida rohkem tekste üleüldse, seda rohkem saab

sündida ka suurepäraseid artikleid. Eriti kehtib see noorte kohta. Varem oli rohkem seda praktikat, et toimetajad saatsid autorile nende tekste mitu korda paranduste ja ettepanekutega tagasi, praegu on seda vähem. Näib, et kohati on üldse autorite põud. Kriitiku amet vajab ikkagi elu- ja teatrikogemust. Vanemal praktikul ei tarvitsegi olla huvitav lugeda väga noore kriitiku teksti, aga eakamaid aktiivselt kirjutavaid kriitkuid on hetkel väga vähe. Sama probleem on ka teatriuurimises.

L. E.: Jah, üks põlvkond on nagu vahelt puudu. Vanemast generatsioonist on aktiivselt tegevad mitu väga tugevat autorit, kuid kui hakata sealt nooremate poole liikuma, siis tuleb tükk tühja maad.

A. S.: Sotsioloogid väidavad, et mehed lahkuvad sellistest ametitest, millega ei ole seotud raha ega võim. Seda mõtet provokatiivselt edasi arendades võiks öelda, et lõpuks lahkuvad ka naised sellistest ametitest, millega ei ole seotud raha ega võim...

Üles kirjutanud MADIS KOLK

TEATRIKRIITIKA SÜMPOOSION 2012

LIIS OTS

Tartu Ülikooli Teatriteaduse Üliõpilaste Loož korraldas möödunud sügistel vestlussarja „Teatrikriitika sümposium“. Kolmel korral kohtusid teatrikriitikeemaliseks mõttevahetuseks kaks selle alaga seotud inimest. Esimese paari moodustasid Postimehe kultuuritoimetuse juhataja Heili Sibrits ja Teater. Muusika. Kino peatoimetaja Madis Kolk. Teisena vestlesid praktiku ja kriitiku taustaga Jaak Allik ning Aare Pilv, kelle kirjutiste hulgast võiks välja tuua eelmisel sügisel populaarsust kogunud veebipostituse „Tehnilisi juhiseid teadlikule teatriveatajale“. Viimase paarina kohtusid Raadioteatri toimetaja ning kriitikuna kolmekümneaastase kirjutamisstaažiga Pille-Riin Purje ja vaid mõne aasta eest teatrikriitikaga algust teinud Meelis Oidsalu.

Sümposiumi eesmärk oli tegelda küsimustega, mis puudutavad „jooksva kriitika“ nõrkust ja tugevust, kriitika mõju lavastuste edule, kriitikute balansseerimist subjektiivse ja objektiivse vahel, metakriitika vajalikkust ning kriitikute ja praktikute suhteid. Vestluse vorm võimaldas need teemad dialoogi asetada, anda sõna inimestele, kes ise teatrikriitikat kirjutavad ja on kursis selle hetkeseisuga. Kolmel kohtumisel sattusid vastamisi üsna erineva tausta ja kirjutamiskogemusega inimesed. Kõik said enne mõtisklemiseks mõned üldisemad märksõnad ja küsimused, kuid vestlemiseks jäeti vabad käed. Väiksemate kõrvalekalletega tõusid iga kord keskeks samad teemad.

Kriitika ülesanded

Vaieldamatult enim peatusid vestluspaarid teatrikriitika funktsioonidega seotud küsimustel. Eriarvamused oldi nii selles, mis puudutab adressaati, kirjutamismeetodeid kui ka üldiselt eesmärke. Hinnang, analüüs ja jäädvustamine kui kriitika peamised funktsioonid on teatriarvustustes kokku sulanud, ükski külaline ei seostanud end ühe kindla ülesandega. Arvustuse rõhuasetuse määrab eelkõige kirjutaja, kuid ka väljaanne. Kultuuritoimetustes töötavad Heili Sibrits ja Madis Kolk arutlesid kõige pikemalt selle üle, et erinevad meediumid eeldavad erinevaid kirjutamise lähtepunkte, aga samal ajal on väljaannete piirid hägustumas. Sibritsa väide, et päevalehekriitika peaks olema hinnangulisem, ütles lugejale-vaatajale, kas teatrisse minna või mitte, kandus kuulajate kaudu järgmistesse vestlustessegi. Samas rõhutas Sibrits, et see on konkreetselt päevalehekriitika kohustus tavalugeja ees ja sellistel väljaannetel nagu Sirp või TMK on teised ülesanded. Madis Kolk ja Meelis Oidsalu mainisid sellega seoses kriitiku rahvalgustuslikku funktsiooni: ka n-ö tavalugejat ei tohiks alahinnata. Oidsalu lisas veel, et reklaam võiks jääda teatrite turundusosakondade teha.

Teatrikriitika jäädvustav ülesanne üheski vestluses kuigi teravat arutelu ei tekitanud. Pille-Riin Purje tödes, et tema arvates on see teatri kui kaduva kunsti puhul tingimata oluline. Jäädvustamise eesmärgil kirjeldamine

võimaldab näha, mis on püsivat nii ühes lavastuses kui ka teatris üldiselt. Jaak Allik tõi aga välja jäädvustamise ja analüüsi seotuse, rõhutades, et pelgalt kirjeldamine ei ole ühegi osapoole jaoks kuigi kasulik. Ka Kolk jäi arvamusele, et kirjeldus ja tõlgendus peaksid olema läbi põimunud. Aga ta ütles ka, et kuulugu arvustus ükskõik millise funktsiooni alla, retseptiooniline tekst ja selle jäädvustamine on igal juhul vajalik, kui see aitab luua eesti mõttelugu. Kriitika eesmärk pole alati see, et iga lavastus saaks linnukese kirja. Analüütilisuse vajalikkust ei rõhutatud üheski vestluses, selle põhiroll teatrikriitikas näis kõigile iseenesestmõistetav. Sibrits ja Kolk töid ajakirjandusest vesteldes välja aspekti, et mida lühem artikkel, seda kontsentreeritum peab see olema. Kui ruumi on vähe, tuleb lavastuse sündmus siiski üles leida. Mõttevahetusi analüütilisuse teemal elavdas aga küsimus, kes on või peaks olema tõlgendava kriitika adressaat.

Suhe praktikutega

Eesti väiksus tingib asjaolu, et teatrit tegevad ja sellest kirjutavad inimesed ei saa täiesti eraldi eksisteerida. Jaak Allik on ise teatrit juhtinud ja mitmes teatris lavastanud, Madis Kolk teatris töötanud ning osalenud ka teatrite loomenõukogudes, samuti on Aare Pilv Teatri NO99 loomenõukogu liige, Pille-Riin Purje töötab Raadioteatris, kriitikuna vaatab mõnd lavastust mitukümmend korda, teeb näitlejaportreid ja suhtleb paratamatult seega näitlejate-lavastajatega, ning ka Meelis Oidsalul on tuttavad teatripraktikud, kellega kirjutamisel nõu pidada. Sümpoosioni noor, peamiselt teatriteaduse üliõpilastest koosnev publik tundis

igal kohtumisel huvi selle vastu, kas või kui palju peaks teatrikriitika praktikutele peegelduseks olema ja kuidas sealjuures kedagi solvamata ausaks jääda.

Üsna levinud on kuuldus, nagu ei loeks näitlejad ja lavastajad kriitikat, kuid seda ei tahtnud ükski vestlussarja külaline uskuda. Kirjutamisel võetakse ikkagi arvesse asjaolu, et arvustus on mingil määral tagasiside ka tegijatele. Ausaks jäämise teemal arutlesid kõige pikemalt Heili Sibrits ja Madis Kolk. Mõlemad tunnistasid, et kuigi praegu on vabadus ka n-ö ebakorrektsed mõtteid avaldada, siis seda ei julgeta teha. Tuntakse loojaid ja teatakse lavastuse loomise taustu, sh seda, miks mõni asi on ebaõnnestunud või näiteks kui raske aeg loojal isiklikult parajasti on. Kolk nimetas negatiivse sõnumi metafoori looritamist loominguliseks väljakutseks. Kui ei taha halvasti öelda, siis pigem rõhutada seda, mis on hästi, aga kui nähtus tõesti ühestki aspektist kaalukas pole, ei pelga ta ka seda välja öelda. Tema sõnul ei erine kriitiku eetika üldinimlikust eetikast, selle jaoks ei ole vaja eraldi koodeksit. Inimesena peaks kriitik kirja panema selle, mida ta lavastajale ka silmast silma öelda tahaks ja julgeks. Sibrits nõustus eetikaväitega, kuid tõeses, et tunneb siiski julgematest mõtteavaldustest puudust.

Jaak Alliku ja Aare Pilve vestluses lahenes sama teema arutelu mõneti teistmoodi. Alliku meelest ongi praktikutega suhestumine kriitika keerulisim aspekt. Ta lisas, et on ise alati tahtnud loojatega suhelda, on nendega ka ju lähedastes tööalastes suhetes olnud. Allik tsiteeris muu hulgas Pilve teatriveataja juhustest väidet, et kriitik peaks sisenema teatrisse eesuksest (algsest Valdeko Tobro tsitaat), mis al-

gatas sel teemal pikema diskussiooni. Mõlemad nõustused, et kriitik võiks teatritegijatele pigem abiks olla. Alliku idee kohaselt peaksid kirjutajad loojatega samast generatsioonist olema, kuna ühehealistel on sarnane maailmakäsitlus. Tema arvates on mõttetu minna pärast lavastuse valmimist ette lugema, mis halvasti oli, kui seda võinuks juba varem teha. Allik meenutas ka Lembit Petersoni sõnu, kes Nõukogude ajal vahetult enne esietendust toimunud kunstinõukogusid lahtise, veritseva haava nokkimisega on võrrelnud. Arvamust tuleks avaldada juba töö käigus, mil tervik alles vormub ja muudatusi lihtsam teha. Kunstnikuga usaldusvahekorras olles võib kriitikust nii loomeprotsessis tõepoolest kasu olla. Pilv nõustus, et loomenõukogudes olevad inimesed või väga hea dramaturg võiksid teatrites umbes sellist funktsiooni täita.

Ausaks jäämises olid nii Allik kui ka Pilv Kolgiga üsna samal arvamusel, et peab teadma, mida ja millal näitlejale või lavastajale öelda. Pilve meelest võiks ebaõnnestumised mainimata jätta, kuna tegijad tunnevad ise paremini, mis on lavastuses paigast ära. Tajutakse kunstnike tunnustusvajadust ja käitatakse empaatiliselt, kirjutatakse sellest, mis on hästi. Pille-Riin Purje oli samuti seisukohal, et vaadata ja tõlgendada tuleks seda, mida loojad on näidata tahtnud. Ta peab neid kriitikuist selles mõttes targemaks, et on nad ju lavastuse loomisel kõik variandid läbi mõelnud. Ennast näebki Purje peegli või kõrvalpilguna, mis aitaks teatritegijatel asju distantsilt näha. Meelis Oidsalu eristas intuiitivset loomeprotsessi ja analüütilist kriitikat, kuid tõesed samuti, et kriitik võiks praktikule laiemaid kontekste mõtes-

tades abiks olla. Samas rõhutas ta ka seda, et kriitik peaks oma võimalikke isiklikke kiindumusi teatris tajuma ja suutma neid ratsionaalselt käsitleda.

Metakriitika ja noored kirjutajad

Eesti teatrikriitikast rääkides ei saanud sümposiumi külalised mööda vaadata metakriitikast või õigemini selle vähesusest. Purje ja Oidsalu meenutasid sellega seoses Teatriliiidus toimunud vestlusi ja mainisid ka TMK aastaülevaateid, kuid tõesed, et kriitikasisest arutelu on vähe. Purje sõnul võib praktikutega suhtlemisest õppida, justkui tagasisidele tagasisidet saada. Oidsalu aga viitas sellele, et just teatriuurijad peaksid dialoogi tekitama. Tandem Allik—Pilv nõustus samuti, et metakriitikat on vähe või puudub see üldse. Allik rõhutas eriti, et üldiselt tuleks rohkem polemiseerida, nii tavakui ka metakriitikas. Publiku hulgast tuli problemaatiline lahendus küsimusele, miks esineb kriitilist diskussiooni nii vähe. Peamistes teatrikülgedega väljaannetes, nagu Sirp või TMK, on avaldamisel järjekorrad ja päevalehtede kultuurikülgede ruum on niigi piiratud. Kiirelt reageeriv, aktiivne arutelu oleks võimalik blogosfääris, kuid metakriitikat seal üldjuhul ei kohta ning blogide fenomen on samuti pigem hääbumas. Nähtavasti puudub eelkõige kirjutajate initsiatiiv, sest järjekordadest hoolimata on kindlasti võimalus toimetajatega kokkuleppele jõuda või internetis ise avaldada.

Jaak Alliku ja Aare Pilve vestluses kerkis esile mõte, et teatrikriitikas võiks olla selline kriitika ülevaade nagu kirjanduse puhul on Keeles ja Kirjanduses. See annaks lisaks kriitika üldpildile aimu ka sellest, kes kirjutavad. Veel arutasid Allik ja Pilv,

et kirjutada võiksid ka praktikud ise, kuid ometi nad seda ei tee. Kujutavas kunstis, muusikas ja kirjanduses avaldavad just loojad ise palju arvamust. Jõuti järeldusele, et tihti võib sel puhul tegemist olla mitte väga tõsiseltvõetava sõbramehekriitikaga. Pilv pakkus välja, et kirjutamine ei tundu näitlejatele loomulik, kuna nende eriala on niivõrd erinev. Alliku meelest näib kirjutamine lavastajate hulgas halb toon olevat, kuigi kirjutada nad oskavad. Praktikute kirjutamist puudutati siiski üsna põgusalt, kuid noorkriitika teemaatika tõusis ainuüksi kuulajaskonnast tulenevalt igal kohtumisel.

Uusi noori kirjutajaid tuleb kriitikasse vähe, ka ei kirjuta nad kuigi palju ja kaovad lõpuks pildilt. Ka kõik külalised tunnistasid, et uusi asjatundlike ja huvitavaid vaatenurki on vajaka. Nagu juba mainitud, on avaldamisvõimalusi küll, kuid tihti jääb noortel julgusest puudu. Heili Sibrits ja Pille-Riin Purje mainisid asjaolu, et noorte tekstid ei pruugi silma jäämiseks piisavalt haaravad või huvitavad olla. Selleks on vajalik ajaga kaasnev vaatamiskogemus. Madis Kolgi sõnul on praegustes noorte kirjutistes ajastu trendina ehk natuke liigset subjektiivsuse tendentsi, isiklikkust, mida ei peaks üle tähtsustama, sest see imbub autori enda teadmatagi teksti niikuinii, seda ei pea vormivõttena rõhutama. Saalis olnud potentsiaalsete tulevaste kirjutajate küsimustest ja märkustest jäi mulje, et peamiselt on noortel hirm tõlgendustes eksida või praktikuid solvata. Pille-Riin Purje ütles oma pikaajalise kogemuse põhjal, et solvumisi tuleb igal juhul ja need peab lihtsalt üle elama. Kindlasti ei tohiks noored sellepärast kirjutamata jätta. Nagu Madis Kolk mitmeid kordi rõhutas: retsepte

ei ole. Kellele ja kuidas teatrikriitikat kirjutada, sõltub kriitikust endast.

Sümposiooni eesmärk oli tänapäeva eesti teatrikriitika kohta erinevaid vaatenurki välja tuua, mis ka õnnestus. Peeti kolm väärt diskussiooni, mis andsid loodetavasti noortele kuulajatele tulevikuks indu. Samuti võiks see vestlussarja lühike kokkuvõte juba teugitsevaid kirjutajaid rohkem polemiseerima ajendada. Ikka selleks, et eesti teatrikriitika pilti mitmekesisemaks muuta.

Kõigi vestluste helisalvestused on Teatriteaduse Üliõpilaste Looži kaudu kättesaadavad.

LIIS OTS (20. I 1990) on kaitsnud Tartu Ülikoolis teatriteaduse erialal 2012. aastal bakalaureusetöö „Lavastuse „Tappa laulurästast“ teksti ja lavaliste kujundite genees“. Õpib Tartu Ülikooli teatriteaduse magistriõppe esimesel kursusel, on Teatriteaduse Üliõpilaste Looži juhatusse liige, teinud TTV teatrisaadet „Elamus“.

EESTI LAVASTAJA: DEMIURGIST BRIKOLÖÖRIKS

ANNELI SARO

Käesolev esse ke püiab selgitada, mis on juhtunud eesti teatris XX ja XXI sajandi vahetusel. Kuna XX sajandi teatrit nimetatakse ka lavastajateatrigi, siis loomulikult seostuvad kõige olulisemad arengud minu meelest just lavastajate positsiooni ja suunavõttude muutumisega.

Kes on demiurg ja brikolöör?

„Eesti keele seletav sõnaraamat“ seletab: demiurg – FILOS maailma looja; üks jumaluse atribuute. PILTL looja, loov jõud. Sõnad „brikolöör“ ja „brikolaaž“ seletavast sõnaraamatust puudusid, kuid pakuti küll nende asemele sõna „trikotaaž“. Selle allika põhjal võib teha kokkuvõtte, et esimene on soliidne, filosoofiline ja eesti keeles tuntud termin, teist pole olemas.

Kangekaelne uurija ei jäta aga joni ja otsib edasi. „Inglise-eesti masintõlkesõnastik“ seletab: *bricolage* – valimatu hunnik, kokkuklopsitud ehitis. Sellel selgitusel on selgesti halvustav maik, kuigi asja olemuse võtab ta ramedalt ja otsekohelelt kokku. Teaduskirjanduses on brikolaaž siiski üsna tuntud mõiste ning tulnud laiemasse käibesse prantsuse keelest antropoloog Claude Lévi-Straussi ja kultuuri-teoreetik Jacques Derrida teoste kaudu. Derrida seletab: „Brikolöör on see, ütleb Lévi-Strauss, kes kasutab käepäraseid vahendeid, st instrumente, mida ta käeulatuses ümberringi leiab, mis on seal juba olemas, mis pole

mõeldud spetsiaalselt selle töö jaoks, milleks tuleb neid instrumente nüüd katse ja eksituse teel sobitada; kõhklemata, kui osutub vajalikuks neid teiste vastu ümber vahetada või proovida mitmekaupaga korraga, isegi kui neil on heterogeenne vorm või päritolu jne.” (Derrida 1991: 1423) Seega ei tähenda brikolaaž midagi muud kui käepärastest vahenditest meisterdamist. Selline vaimne praktika ei ole omane mitte ainult traditsioonilistele kultuuridele, nagu väitis Lévi-Strauss, vaid ka postmodernistlikule, nagu väidavad Derrida jt.

Siin tuleb muidugi tunnistada, et lavastajatöö on oma põhialustelt brikolaažiga üsna sarnane, sest suurem osa lavastajaid meisterdab käepärastest heterogeensest materjalist, enamasti teiste loojate ja meistrite loomingust uue iseseisva teose. Vaatamata sellele on võimalik eristada kaht tüüpi lavastajaid, kellest üks, **demiurg, sünnitab lavastuse ja sureb näitlejates**, teine, **brikolöör, aga kannab kokku ja meisterdab**. Sealjuures iseloomustab brikolööri tihti lapselik katsetamisjulgeus, justkui tegutseks ta reegliteta maailmas, kus kõik on võimalik ja lubatud. Demiurgi suhtumine kunsti ja loomisele on romantilisem, aupaklikum, ebausklikum – see on nagu aukartus elu ees. Tema töömeetodid on üldjuhul üsna traditsioonikindlad, eesmärgiks mingi teksti (enamasti tervikliku) ülekandmine, kohandamine, tõlkimine ter-



Witold Gombrowicz, „Laulatus”. Isa – Raivo Adlas, Władzio – Margus Jaanovits ja Joodik – Hannes Kaljujärv. Lavastaja: Mati Unt. Esietendus 17. III 2000 Vane-muises.

Rein Urbeli foto

viklikuks lavateoseks, nii et säiliks id kirjandusteose olemuslikud omadused.

Brikolööri töövahendid on järgmised:

- ümberkirjutus (tehakse vana-dest tekstidest uus);
- intertekstuaalsus (kasutatakse mitmeid tekste või viidatakse neile);
- kirjutatakse uus, tihti kaunis isikupärane/kummaline tekst;
- multimeediumlikkus (kasutatakse mitmeid meediume: sõnateatris sõna kõrval ka pilte, keskkonda,

muusikat, kehakeelt/tantsu, videot ja muid tehnilisi vahendeid; tantsuteatris tantsu ja muusika kõrval ka sõna, videot jms; muusikateater näib olevat muutunud kõige vähem, kuna on algusest peale *Gesamtkunst*);

– eklektika või temaatiline/stilistiline heterogeensus (tuleneb osaliselt eelnimetatud inter-asjaoludest);

– rühmatöö või kollektiivne leiutamine (näitleja ja tema loovus on lavastaja jaoks üks osa lavastuse materjalist);

– improvisatsioon (lähtumine oludest või kohanemine nendega, etendamine on õpitu igakordne uuesti meisterdamine).

Seega kasutab brikolöör paljusid erinevaid vahendid, nii et tulemuseks oleks isikupärane ja rikas teatrikeel ning lavastus. Lähtudes eelloetletud kriteeriumidest, mis on konstrueeritud rohkem tänase teatripildi kui konkreetsete lavastajate tööde põhjal, oleksid eesti teatri staažikad brikolöörid Mati Unt ja Peeter Jalakas. Luule Epner ongi (1999: 104-105) Undi lavastusi analüüsid brikolööri nimetust kasutanud. Kuna mõlema lavastaja puhul on tegemist esipostmodernistiga eesti teatris, siis võib küsida, kas siinkirjutaja peab brikolaaži all silmas postmodernistlikku esteetikat. Vastus sellele küsimusele on siiski ei, kuigi postmodernismis kasutatakse küll eri-

nevaid brikolaažitehnikaid. Brikolaaž kui tehnika ja esteetiline programm on laiaulatuslikum kui postmodernism.

Tees:

Kahekümnenda ja kahekümne esimese sajandi vahetusel vahetab Eestis domineerinud lavastaja-demiurgi tüübi välja lavastaja-brikolöör. See on vastassuunaline areng 1990. aastatele, kui toimus just erialaline professionaliseerumine teatris. Näiteks asusid tööle elukutselised valguskunstnikud (varem sättisid valgust lavastajad või valgustajad), draamalavastustes hakati rohkem kasutama liikumise ja võitlusstseenide seadajaid, koreograafe jne.

Argumendid:

1. Aastal 2000 lõpetavad EMA lavakunstikooli neli lavastajat: **Tiit Ojasoo, Urmas Lennuk, Vahur Keller ja Tõnu Lensment.** Olen sel puhul kirjutanud:

Mati Unt, „Graal!“. Lavastaja: Peeter Jalakas. Von Krahli Teatri esietendus 11. III 2001 Kanuti Gildi saalis. *Von Krahli Teatri foto*



„Lavakunstkooli XIX lennu neli lavastajat (...) tunduvad teiste lähikümnen- di lavastajadebüütidega võrreldes ras- kemini sulanduvat eesti teatri üldises- se peavoolu. Kuigi neid ei seo mingid ilmselt sarnased esteetilised või maa- ilmavaatelised printsiibid, näib neil olevat rohkem ambitsioone ning otsi- mis- ja katsetamisjulgust... (Saro 2002: 68), [---] Teatraalse sisu kõrval näib la- vastajaid paeluvat ka teatraalne vorm, soov kasutada efektset ja rikast teatri- keelt, kuigi alati ei suudeta efektsete- le detailidele sisulist katet leida.” (Sa- mas: 90) Brikolööri nimega seonduvad neist neljast praegu eelkõige Ojasoo ja Lennuki lavastused, Kelleri töid pole viimasel ajal kahjuks näinud. Noorla- vastajast tippametnikuks hakkamise käik, nagu Lensmendi puhul, sobib muidugi hästi brikolööri tegevuska- vasse. Märgineline on seegi, et kolm la- vastajat neljast olid veel hiljuti teatrite kunstilised juhid ja üks on direktor.

2. Muutused vanemate lavastajate loomingus. Kõige huvitavam on vaadata, mis toimub samal ajal teiste, pi- sut vanemate lavastajatega.

Hendrik Toompere jr lavastab 1990. aastate algusest alates, kuid jõuab uue, brikolaaži meenutava kvaliteedini aastal 2001, kui esietenduvad Rodrigo García „Kokkade öö”, Pelevini „Erak ja Kuuevarbaline” ning Kivirähi „Re- hepapp”. Järgmisel aastal toob ta Tartu Teatrilaboris välja Tombergi ja And- reas W „Aurora temporalise”, mida mõned peavad uue sajandi teatriuuen- duse alguseks. Brikolöör Andreas W on teinud muusikalise kujunduse pal- judele Toompere jr lavastustele.

Andres Noormets alustab lavasta- misega juba aastal 1991 ning tema loo- mebiograafiat vaadates torkab silma ümberkirjutamislembus 1990. aastate

esimesel poolel, siis postmodernistlik multimeediumlik autorilavastus „Üks mees: roheline” (1998) ja sama stiili jätkuna Andreas W „Meremaa võlur. Päeva kaldad” (1999). Sajandi algul hakkab Noormets ise näidendeid kir- jutama ning brikolaažiga jälle ja jul- gemalt katsetama umbes aastast 2004, kui valmib „Aastapäeva pidu”, mida peeti piinlikuks läbikukkumiseks.

Tiit Palu lõpetab lavakunstkooli aastal 1996 ja alustab väikestele nihes- tamistele/kummastamistele vaatama- ta siiski peavoolu mehena. Ta teeb ees- ti kirjanike proosatekstide dramatisee- ringuid ja kompositsioone juba varem [Tuglase „Rõõmu kaalud” (2001), Gai- liti „Ekke Moor” (2002)], kuid jõuab 2003. aastal paljusid šokeerinud „Rai- mundini”, kollažini Valgre lauludest, ja see on juba selge brikolaaž. Edasi tulevad siis „Mis värvi on vabadus” (2005), „Väike Illimar” (2006) jt.

Peab muidugi arvestama, et nende repertuaariteatris töötavate lavastajate käekiri pole pidev, brikolaažitehnikas lavastuste vahele tehakse ka tavalisi, laiale publikule mõeldud „tükke”.

3. Seoses teatrite hulga suurene- mise ja uute lavastajate lisandumise- ga toimub XXI sajandil lavastajakutse demüstifitseerumine ja demokratisee- rumine. 1990. aastatel valitsenud la- vastajate defitsiit põhjustab ka lavas- tajakutse erilise müstifitseerituse. See hakkab siiski aegamööda taanduma, sest brikolööridest lavastajaid ei tule ainult EMTA lavakunstkoolist (Mart Koldits, Kertu Moppel, kohati ka Uku Uusberg), vaid ka 2003. aastal taas la- vastajaõppe avanud TÜ Viljandi kul- tuuriakadeemiast (Jaanika Juhanson, Johannes Veski), aga ka kulisside ta- gant (Ivar Põllu) ning naabervaldkon- dadest (Rainer Sarnet, Marko Raat,

Veiko Õunpuu, Urmas Vadi).¹ Osaliselt on see protsess olnud seotud ka autoriteatri jõulise esiletungiga. Samuti tuleb rõhutada, et ka nn andekatel poolamatööridel on oluline osa teatripildi mänguliseks muutmisel. Kuna teatrikunst erinevad liigid sulanduvad uuel sajandil järjest selgemini heterogeense identiteediga etenduskunstideks, siis tuleks kindlasti esile tuua ka nüüdistantsuga tegelejaid ning nende mõju eesti teatri peavoolele, sõnateatrile. Eraldi mainimist väärib selles kontekstis institutsionaalseid piire ületav Saša Pepeljajev, keda võib pidada uue sajandi kõige mõjukamaks välislavastajaks Eestis.

4. Kõik on loomulikult diskursuse küsimus ehk maailmataju sõltub paljuski keelest, milles räägime. Järgnev väide vajaks muidugi teaduslik-

ku kontrollimist ja uurimist, kuid kogemus ütleb, et teatrilt kõnelemise ja kirjutamise diskursus väljendab eesti teatri, sh lavastajate ja näitlejate sotsiaalse positsiooni järkjärgulist muutumist sajandivahetusel.

Lavastaja-demiurgi imago, töövõtete ja loomingu kirjeldamisel mängivad näiteks kaasa Konstantin Stanislavski kirjutiste paljusõnalisus ning kohatine vastuolulisus ja efemeersus, mis loovad hea pinnase nii süsteemi enda kui ka loomeprotsessi müstifitseerimiseks. Sellel taustal tasub lugeda näiteks „Lavastajaraamatut“, mis väidab paljuhäälselt, et ei ole olemas lavastuste loomise ja loomingu retsepti. Raske on sellele vastu vaielda. Muu hulgas esitatakse raamatus ka küsimus: kes on lavastaja? Lavastajad pakuvad järgmisi vasteid: dirigent/

Jaak Tomberg ja Andreas W, „Aurora temporalis“. Lavastaja: Hendrik Toompere jr. „Lendava Hollandlase“ esietendus 10. XII 2002 Kanuti Gildi saalis.
Alan Proosa foto





„Raimund”. Autor ja lavastaja: Tiit Palu. Pildil: Lauri Kink, Piret Laurimaa, Ago Anderson, Piret Rauk, Enn Keerd, Jüri Vlassov ja Tambet Seling. Esietendus 15. XI 2003 Endlas. Mihkel Ulmani foto

treener/väepealik (Eino Baskin), korraldaja (Kalju Komissarov), korrastaja (Merle Karusoo), kõige üksikum inimene (Ingo Normet), näitlejate aitaja (Mati Unt), tööriistameister (Hendrik Toompere jr), võlur (Jaanus Rohumaa). („Lavastajaraamat“, 2001) Kõige kõnekam on aga ehk see, et viis lavastajat jäid üldse vastuse võlgu. Pakutud vastetest demiurgile kõige lähemal on võlur, brikolöörile kõige lähemal aga tööriistameister. Igal juhul ei saa nende vastuste põhjal joonistada mingeid põlvkondlikke skeeme.

Erinevalt lavastajast-demiurgist on brikolöör kui loojapositsioon ja brikolaaz kui režiiivõte suuresti läbi rääkimata ja kirjutamata ning diskursus loomata. Minu meelest ei piisa selleks ainult etenduste kirjeldamisest ning märksõnade „postmodernism” ja „postdramaatiline teater” kasutami-

sest. Seejuures on huvitav, et diskurssiivselt on näiteks Ojasool juba palju eeldusi demiurgiks saamiseks. Nihkuv tasakaal.

Viide:

¹ See siin pole brikolööride täielik nimekiri.

Kasutatud kirjandus:

Jacques Derrida, 1991. Struktuur, märk ja mäng humanitaarteaduste diskursuses. — Akadeemia nr 7, lk 1411–1437.

Luule Epner, 1999. Mati Undi lavailmad. — Teatrielu '98. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 86–108.

Lavastajaraamat. 12 intervjuud eesti lavastajatega. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia, 2001.

Anneli Saro, 2002. Noort režissuuri otsimas. — Teatrielu 2001. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 68–90.

IGAPÄEVAELU MEISTRIVÕISTLUSED

MERETE VÄIN

„Iga eht südamelöök”. Autorid ja lavastajad: Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo ja NO99 trupp: Rasmus Kaljujärvi, Eva Klemets, Risto Kübar, Mirtel Pohla, Gert Raudsep, Inga Salurand ja Mariika Vaarik. NO60 esietendus 22. II 2013.

Juhan Liiv on korraga üks esimesi assotsiatsioone sõnapaarile „eesti luule” ja samas omamoodi müstiline ala kirjandusmaastikul. Ühest küljest on ta kõige ilusamate isamaalaulude sõnade looja ja koolipingis pähe settinud raudvara, teisalt väga halvasti ava(sta)-misele alluv kultuurimärk. Terve sajandi jooksul, mis on möödunud geeniuse surmast, on tema ellu, isikusse ja loomingusse süvitsi mindud vaid mõni kord. Värskeim monograafia ilmus eelmisel aastal Jüri Talveti sulest, olles järjekorras alles kolmas.

Sellepärast ei tundu juhuslik, et NO99 võttis *in corpore* ette rännaku sellesamal asustamata maastikul. Kogu mõnevõrra kahanenud truppi koondav „Iga eht südamelöök” tundub mitmes mõttes katsena kollektiivselt peeglisse vaadata ja anda nimi sellele, mis seal paistab. See, mis lavale jõudnud, on ikka vaid jäämäe tipp – lavastuse mõtteloo sõnastamise eest hoolitsevad tuttava käekirjaga manifestid juba tavaks saanud aktiivselt kaasarääkival kavalehel. Miks iseenda defineerimine nimelt Juhan Liivi põneva ja pelutava loo raami sees ette võeti, ei lase vastust kaugelt otsida.

Kogu teatritegevust olevat motiveerinud „huvi elu kirkaste hetkede

vastu” ja püüd argikogemusele vastanduva „reaalse elu poole, pärishekede juurde”. Need on hetked, kui me teadvuses tekivad uued tähendusseed ja miski, mida teatri terminoloogia nimetab abstraktseks kujundiks, hakkab mõjuma, kandma – tähendama kuskil mujal kui mõtteis. Nende tõeliselt elavate hetkede potentsiaal on olemas ka kõige igapäevasemas ning pidev ühe otsimine teise seest on see, mis põhjendab ära meie siin viibimise. Sest kirkastus – päris elu – võib tabada ka „munatopsi vaadates või öösel kell neli valuvaigisteid süües ning kellegi hingamist kuulates”.

Sellise dihhotoomia võrdkujuna on Juhan Liivi skisofreeniline geenius väga täpne valik. Pendeldas ta vaevas kunstnikuhing ju küll siin- ja sealpool seda, mida oleme harjunud pidama ratsionaalseks maailmatajaks, leidmata kummalgi pool asu. Lõpuks ei saa ju keegi tegelikult teada, mis on päriselt selgushetk ja mis teadvuse libastumine – kummal pool klaasi tegelikult olakse. Selline alatine kahesus peaaegu kõigis mõeldavates kategooriates läbib punase joonena tervet lavastust, mille pidev sisuline ja/või vormiline ebakõla kõnelebki Juhan Liivi keelt. Teater on teadlikult loobunud narratiivsest loo jutustamisest ja kuhjanud lavale kujundeid, mis juhatavad hoolikalt konstrueeritud rappa – sinnasamma, kus kirjutati ja põletati kõik need tuttavad ja vähetuttavad read.

Talvet kirjeldab luuletamist kui Liivi „olemasolutegu”, seega juhatab la-

vastus alustuseks otseteed poeedi ole-
mise sisse. Pikk põimik loodus- ja isa-
maalüürikast ning staatiline avastseen
mängivad vaataja kannatusel ega tule
talle avali süli vastu, ajavad segadusse
eга lase esialgu süvenedagi. Ühel eten-
dusel mu selja taga kõlanud vali sosin,
kas nad nüüd jäävadki sedasi terveks
ajaks, oli tõenäoliselt täpselt see küsi-
mus, mis oli mõeldud tekkima. Sellega
kehtestab lavastus luule kui Liivi „hin-
gevajaduse, mitte aga kellegi või mil-
legi jaoks kirjutamise, [- -] (ametliku)
aupaiste püüdluse” (Talvet 2012: 62).
Read pöörduvad iseenda sisse ja keh-
testavad oma ajakulgemise, sundides
lõpuks kuulama, mitte ainult kuulma
Liivi vaikset imestust elu üle. Värsid
on valitud raskemeelsed, keereldes
üksinduse, igatsuse ning mure ümber.
Piirtähisena kahe erineva keele, Liivi
luule- ja NO99 teatrikeele vahel sei-
sab üks lavastuse võtmestseene, kus

kolm meest rivistuvad köögileti äär-
de nagu eksamile või meistrivõist-
lusele. Lihtne munapraadimine kui
stiilipuhas eluproosa või koguni argi-
banaalsuse näide on muudetud staar-
koka telesaates tõeliseks elamuseks ja
k u n s t i k s, millest kõneldakse just-
kui toiduga mitteseostuvat sõnavara
kasutades: siidine, geniaalne, taevalik.
Toimetulek igapäevaga on šedööver,
millele pühendatakse surmtõsise pü-
halikkusega: Gert Raudsep ja Rasmus
Kaljujärv jälgivad õpetussõnu jäägitu
tähelepanuga ning valmistavad sünk-
roonis ideaalse omleti. Sest ideaal-
ne omlett on tähtis. Diivanitais tum-
ma naisžüriid lava tagaseinas kiidab
heaks: said hakkama!

Tähenduslik kontrast on selle kõr-
val Risto Kübara reaktsioon, mis näib
pendeldavat õõva ja ebaterve elevuse
vahel. Elu teisejärgulise muutumine
eksistentsiaalselt oluliseks tekitab pro-

Inga Salurand, Eva Klemets, Risto Kübar ja Gert Raudsep.





Rasmus Kaljujärvi, Risto Kübar, Gert Raudsep, Eva Klemets ja Marika Vaarik.

testi, vajadus ideaalsest kõhutäiest või ideaalselt täis kõhust saadava naudingu järele vastikust. Samal ajal kumab autistlikust väänlemisest paiguti ka mingit kärsitust ja elevust. Muna küpsemisest tulenev eksalteeritus läheb absurdini teravasse vastuollu oma tegeliku tühisusega, ent mängus on sisuliselt hoopis enam. Rõõm sellest, et elureaalsuse seaduspärasused kedagi vahele ei jäta, kõneleb äärmuseni viidud igatsusest kuuluda, pääseda ka ometi sellesse sotsiaalse adekvaatsuse sfääri, kus on kõik teised. Et kontakti saavutamise eest selle maailmaga, kus toimivad kõik teised, saaks end õnnitleda sõnadega: „Mina ka!”

Siiski ei ole lavastuses fikseeritud rolle ja veel vähem on kellegi lavaline olek võrdsustatav Liivi kuju või maailmataju kehastusega. Domineeriv tähendusloome toimub näitlejate, stseenide, emotsioonide üleminekukohta-

des ja sulamis ning peamine tööriist ongi seega erinevatel tasanditel tekkiv kahesus, emotsionaalne ambivalent-sus. Tähendus ilmneb vaid lavastuselementide summana, seetõttu ei ole ühelgi osisel, liiatigi rollil, omaette tähendust. Näitleja, isiku ning rolli suhe selles lavastuses on samuti teadliku kunstilise valikuna sõnastatud: „Nad mängivad neidsamu inimesi, kes nad ise on, kuid mitte iseennast”.

Ja kuigi manifestina on selline näitleja lavaline olek põnev, näen nimelt selles põhjust, miks nähtu mõjus pisut nagu *déjà vu*. Võiks arvata, et selline rollipüstitus annab suure vabaduse ja mängumaa, kuid iseenda isik (või lavastaja visioon sellest isikust) võib osutuda, vastupidi, kammitsevaks piiranguks. Improvisatsiooni ja režii, rolli ja iseolemise suhte hämarus on Ojasoos-Semperi teatri kaubamärk olnud peaaegu läbivalt ning sund pakkuda

tavaks saanud kvaliteeti ja üllatada samal ajal oli seekord vististi tugevam kui varem – publik pani ju „Hooandja“ kaudu lavastuse valmimisele isegi õla alla. On muidugi vaid formuleerimise küsimus, kas iseloomulike elementide näol on tegu kogemata-korduse või teravmeelse tsitaadiga.

Ilmsed ja muidugi pigem vormilised elemendid, mis mõjusid juba vanade tuttavatena, on näiteks diivan kui peamine lavalist liikumist ja paiknemist dikteeriv raskuskese, ikka ja alati korduv mureküsimus „Mis sul viga on!“ või näitlejate asetamine kiirreageerimist nõudvasse olukorda. Publiku hulgas istuva lavastaja ootamatu sekkumine etendusse, tulistades näitlejatele absurdseid ja ebamugavaid küsimusi, viitaks justkui tagasi lavastusest „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ tuttavale mängule, kus osa näitlejaid sättis end mugavalt istuma

ning söötis lavapartneritele sama absurdsed improvisatsiooniülesandeid: „Mängi armastust! Sammalt! Hävituslennukit!“

Esteetiline segapuder ja kontrastide kokkuliitmine kuulub samuti ühest küljest NO99 klassikasse, teisalt on viide Juhan Liivi kujule omaaegses kultuurielus: „Pikk, kõhetu, luine poolharritlase kuju, natukene maamees, natukene härra. Alati pikas kuues, mis sest, et kulunud“ (Vinkel 2000: 189). Lavastuski kuhjab ühte patta näiteid kõikvõimalike skaalade erinevatest otstest, millest võrsub võõristus. Rasmus Kaljujärvi ja Eva Klemets segavad tülitsetes kokku viha, vägivalda ja armastuse, harras luuleõhtu vaheldub diskoga, nõder tõmblemine kirgliku tangoga ning stseenis, kus Risto Kübar Mirtel Pohlat pussitab, on rohkem õrnust kui terves ülejäänud lavastuses.

Mittefikseeritud rolli ja isiksuse

Gert Raudsep, Mirtel Pohla, Eva Klemets ja Marika Vaarik.
Ene-Liis Semperi fotod



nihete värvikas näide on Risto Kübara ja Inga Saluranna magamamineku stseen, kus jonniva lapse ja riidleva vanema roll ehmatavalt sujuvalt vahetuvad. Peale selle on kõigis tege- lastes välja arendatud individuaalne autistlik *alter ego*, mille üle võimutse- vad tahtmatud tõmbused ja labiilne närvilaad. Kramplik ja pidevatesse kordustesse takerdud kehakeel ja kõ- ne teenivad tõenäoliselt normaalsusest hälbiva olemisviisi näitamise, aga ka kujundi eesmärgi. Pikk ja nii näitleja füüsisist kui ka kogu lavastust proovi- le panev Risto Kübara tõmblemishoog kulmineerub vahest liigagi puust ning punase käratusega: „Ära vahi mind nagu mingit hullu!”

Laval tekkivate paradoksides suure- joonelisim näide on Marika Vaarikule Valgetähe teenetemärgi andmisest ins- pireeritud stseen. See taaselustub laval jõulises ja peaaegu talumatult paatos- likus stseenis, milles päevakangelane ohjeldamatute armastus- ja austus- avaldustega üle valatakse. Et fooku- ses on nimelt tekkiv emotsioon, joonib alla Zbigniew Preisneri „Lacrimosa”, mis summutab kiiresti kiituskõne ning pokaalikõlksud. Fataalselt kaikuva oreli ja soprani saatel tõuseb punktval- gusse nutust vappuv ja kallistuste ala- mattuv Marika Vaarik, kelle pilgus seguneb rõõm ja õud. Sest õnnitlused teevad alati ka kurvaks, sest pidulik on alati pisut õudne, sest armastuses on alati jupp surmaohtu. Katoliku kiri- ku leinamissast inspireeritud muusika loob siin inimese maistele saavutustele jumaliku paralleeli, muutes need üht- aegu tähenduslikuks ja tühiseks.

Kulg mööda maise—taevase tel- ge struktureerib ka kogu lavastust. Stardipositsioon on ideetasand: psüh- hedeelsele lambivaibale rivistutakse

arglikult valvelseisangusse, nagu si- senedes Liivi pähe, kus on vaid tema olulisim — looming. Pühalikust vaiku- ses retsiteerimisest liigutakse hirmsa ragina saatel, mille käigus tulukesed õhku tõstetakse, ise allapoole maisele tasandile, peast ihusse. Staatiline mis- anstseen asendub diskotümaka saatel liikuvama, kehalisema argiolemise- ga. Vertikaalsena võib tõlgendada ka lavastuse kulgemist sõnakunsti sees: kõrgkultuurist ja filosoofilisest luulest jääb lavastuse finaalis alles dadaistlik glossolaalia. Sõnade „leib ja sai” või „mure” lõputu kordamine kaotab aja- pikku tähenduse ja sisu, hüpnootiseerib ja naerutab oma jaburusega. Olles kor- raga koolja ja matuseline, leitakse end surmakrampidest ning leinast toibu- nuna kesk rahu ja helget valgust.

1905. aastal kirjutas Liiv lavastuse- le nime andnud nimetu luuletuse: „Iga eht südamelöök / purustab ära mind põrmuni, / viskab maha mind sur- mani / iga eht südamelöök. / Iga eht südamelöök / sinu eest, oh Eestimaa, / minu elu võtab ta / sinu eest!” (Liiv 1989: 154) See on armastusluule Liivi moodi, kus armastus saab olla vaid millegi nii suure vastu, nagu seda on isamaa, ning on alati enesehävituslik, käsikäes surmaga. NO99 näib nende- samade ridadega avaldavat armastust teisele, ent mitte vähem suurele: neile kirkastele, intensiivsetele „päris” het- kedele, mis ei kirkastaks ega elaks, kui ei põrmustaks samal ajal.

Kasutatud kirjandus:

Juhan Liiv, 1989. Sinuga ja sinuta. Koost. Aarne Vinkel. Tallinn: Eesti Raamat.
Jüri Talvet, 2012. Juhan Liivi luule. Mono- graafia. Tallinn: Tänapäev.
Aarne Vinkel, 2000. Juhan Liiv mälestus- tes. Tartu: Ilmamaa.

ÕIGE ON SURRA, KUI OLED VEEL NOOR

ALVAR LOOG

„Autori surm“. Lavastaja: **Ivar Põllu.** Kunstnik: **Kristiina Põllu.** Laval: **Ardo Ran Varres, Helgur Rosenthal ja Mart Aas.** Esietendus 6. III 2013 Tartu Uues Teatris.

Tartu Uue Teatri „Autori surm“ lepitab meie armastust Raimond Valgre vastu karmi ajaloolise tegelikkusega ning teeb sellega Valgrest kui praktilisest kaotajast sümboolse võitja.

Elu ja kunsti vahekord on teema, millest elab ja hingab suurem osa humanitaarteadustest. Sest kõik katsed käsitleda kunsti puhtalt kunstina, lahus selle loomise ja vastuvõtmise sotsiaalsetest ning psühholoogilistest tingimustest, pisendavad teose võimalikud tähendusväljad kujundlikult väljendudes ookeanist basseiniks. Ebatervelt suurt tähelepanu on tänaseni pälvinud suhe looja ning tema loomingu vahel; olgugi et postmodernistlik kirjandusteadus kuulutas nüüdseks juba peaaegu pool sajandit tagasi igasuguse teose selle võimalike tõlgenduste seisukohalt oma autori (kavatsuste) suhtes autonoomseks. Ent isegi kui kunstiline artefakt ei vaja oma looja isikut, et mõistetak ja tähenduslik olla, vajab ta ometi autori biograafiat olemaks huvitav ning tähelepanuväärne. On ütle matagi selge, et selleks ei sobi igasugune biograafia.

Nimetatud seoses meenub mulle

ikka Woody Allen, kes on intervjuudes korduvalt lausunud, et ei eelista elada mitte inimeste südames, vaid omaenese korteris. Selle kergekõlalise kalambuuri taga peitub kibe tõde: et saavutada oma loominguga kaudu suuremat, on autoril enesel soovitatav õigel ajal ja õigel moel (ehk varakult ja traagiliselt) surra. Publik vajab romantilist kujutlust kannatavast loojast, kes lepitamatus konfliktis ümbritseva ühiskonna ja (pealtnäha justkui üksnes talle määratud) raske saatusega varakult alla pidi vanduma. Autori enneaegne surm (või ka varajane ja pöördumatu hullumeelus) teeb ta inimeste silmis huvitavaks ning annab tema loomingule justkui teatava kullaproovi. Autori traagika on osa kunstiloomingu glamuurist, see brändib teda ennast ning tema teoseid paremini kui miski muu. Seega on autori tundlikult ajastatud bioloogiline surm ülimalt ajaloo- ja auditooriumisõbralik tegu, see annab tema elule ja loomingule selge raami ning võtab ühtlasi autorilt võimaluse hilisema tegevusega oma varajasemat loomingut ja loojabiograafiat diskrediteerida.

Loojaid, kes pole soovinud või suutnud oma elust „õigel“ ajal „kunstiteost“ vormida, on läbi ajaloo olnud piisavalt. Neist paljude puhul on nende tegevuse ja teoste hilisem retseptioon, olgu see ambitsioonilt ja vormilt teaduslik või mitte, täitnud historioograafiliste, hinnanguliste jm ülesanne



Ardo Ran Varres.

te kõrval eneselegi teadvustamatult ka imagoloogilist funktsiooni. Iseäranis pärast psühhoanalüüsi leiutamist on loojatele nende huvitavamaks ning seega ka nende loomingu tähenduslikumaks kirjutamise huvides poogitud heauskselt ja parimate kavatsustega külge igasuguseid neuroose ning tähtsustatud ja tähenduslikustatud mitmesuguseid, enamasti puudulikult dokumenteeritud ja sageli lapsepõlvest pärinevaid eluseiku. Kunstiteaduse ja -ajaloo kõrval on viimasel ajal seda ülesannet üha edukamalt täitnud ka kunst ise, eelkõige biograafiliste ilukirjandusteoste, filmide ning teatritükide näol. Enamik seda laadi teoseid tegeleb varjamatult oma objekti (re)mütologiseerimisega. Ning pisut paradoksaalselt on ka harvad demütologi-

seerimise katsed andnud lõpuks oma panuse hoopis müüdi suurendamisse. *Any publicity is good publicity*, teadagi.

Tartu Uus Teater on elulooainelisi lavastusi välja toonud märkimisväärse sageduse ning eduga. Kuid trupi viimane töö „Autori surm” erineb eelmistest eelkõige dramaturgilise probleemipüstituse poolest, sest ei tegele mitte oma protagonistiga Raimond Valgre eluga, vaid ajalisel tema surmale järgnenud aastatel hüpoteetiliselt toimuda võinud võimalike eludega. Lavastus tõukub otsesõnu lausungist „aga oleks võinud minna ka teisti”. Valgre tegeliku elu finaali, kus ta ennast metoodiliselt surnuks jõi, võib tõlgendada katsena astuda luupainajaks muutunud ajalooast välja. „Autori surmas” tiritakse ta sinna tagasi, sedapuhku ku-

jutlusena, mille kolm näitlejat kaheks kokku vähem kui paar tundi kestvaks etenduseks materialiseerivad.

Ajalugu võib käsitleda mitmeti, enamasti vaadeldakse seda kui näitelava või staadioni ning neil askeldavaid isikuid vastavalt kui pajatseid või sportlasi. „Autori surm” lähtub saavutuspõhisest staadioni mudelist. Lavastuse avastseen näitab meile pjedestaalilt maha astunud protagonist, kelle kaelas on võidupärg, käte otsas kilekotid täis karikaid, medaleid ja diplomeid. Ta lausub: „Ma olen õnnelik.” Ja nii mitu korda järjest, rohkem ennast veenda püüdes kui konstateerides. Järgnevates unenäolistes stseenides näeme Raimond Valgret tegutsemas tema tegelikule surmale järgnenud kümnenditel erinevates geograafilistes kohtades: pärast Teist maailmasõda Ameerika Ühendriikides oma aastate eest kirjutatud filmimuusikat üle kuulamas, Siberis sporti tegemas, kuskil heaoluühiskonnas vana kirikut ostmas, et pühenduda vaimuliku muusika kirjutamisele, 1960. aastatel Saksa maal orkestrit juhendamas, Eesti NSVs nõukogudetemalisi laule kirjutamas, pudeleid korjamas, end tapmas jne.

Kõigi nende stseenide puhul on ainsaks oluliseks ühisnimetajaks, et me ei näe Valgret neist üheski tõeliselt õnnelikuna; nende hulgas pole ainsatki, kus ta oleks oma talenti saanud realiseerida. Kõik need hüpoteetilised elud, mida esitav näitlejate trio tituleerib end kavalehel „kohutavimate aastate vennaskonnaks”, olid luhtumised, üksnes teisiti kui Valgre tegelik elu (mille finaali etendatakse lavastuse viimases pildis). „Autori surma” reklaamtekstis kirjutatakse: „...need on lood meist, Valgre lugejatest-austajatest, kes me (...) oleme Valgrest teinud

traagilise Autori, kuid ei suutnud teda aidata tema eluajal.” Siin tekib muidugi mitu vastamata jäävat küsimust: kes on need „meie”? kuidas me oleksime saanudki aidata? mil määral ja millisel moel on need lood meist? Igatahes jääb mulje, et Tartu Uus Teater on otsustanud aidata Valgret tagantjärele. Ja seda mitte välise objektiivse vajaduse, vaid omaenese sisemise sunni (ehk armastuse) pärast. Nende abi seisneb küsimuste küsimises ja neile vastamises.

Lavastuse reklaamlehtedel esitatakse üldsõnaliselt hulk laval materialiseeritud Raimond Valgre võimalikke elustenaariume kui alternatiive tema tegelikus elus 1949. aastal aset leidnud surmale ning küsitakse lõpetuseks: „Kas meil oleks siis armastatud Raimond Valgret?” Märksõnaks ei ole siin niivõrd „Valgre”, kuivõrd eelkõige „armastatud”, mille seadmine teise isiku eksistentsi mõttekuse ja õnnestumise kriteeriumiks on kriminaalsuse piirini egoistlik. Kavalehel küsitakse pisut teise nurga alt: „Kui Valgre on romantiline kangeline eesti popmuusikas — ja sellisena vajalik —, kas võib siis öelda, et tema elu oli õnnestunud just nii, nagu see oli, kõiges oma kohutavuses.” Siinkohal Tartu Uus Teater mitte ainult ei küsi, vaid ka praktiliselt vastab oma küsimusele. „Autori surm” näitab, mis juhtub, kui elatakse liiga kaua, üle oma hülgeaja; kuidas kvantiteet ei anna mingist hetkest alates enam kvaliteeti ning kunagisest õnnestumisest saab ajapikku hale läbi-kukkumine.

Lavastus õigustab teostunud tege-likkust — ehk Valgre varajast ning mõneti traagilist surma; see lepitab meie armastust tema (loomingu) vastu ajaloolise tegelikkusega ning teeb Valgre



Mart Aas.

näol praktilisest kaotajast sümboolse võitja. Selline lähenemine näitab muidugi egoistlikku omaenese „Valgre-armastuse“ fetišismi ning empaatia-võimetust Valgre kui inimese vastu. Võrdluseks olgu osutatud, et kui näiteks kristlased näevad sõnades alati vaeva, et osutada oma mütoloogiale toetudes, kuidas inimese surm – olgu see kuithes varajane ja ebaõiglane – on kadunukesele enesele kõige parem lahendus („kutsuti ära“, „pääses hädaorust“ jms), siis Tartu Uus Teater püüab tõestada, et Valgre enneaegne surm oli hea arengustsenaarium tema loomingu ja meie seisukohalt. Lavastaja ja dramaturg Ivar Põllu ning näitetrupp esinevad „Autori surmas“ kui saatuse advokaadid.

„Autori surm“ on lepitust pakkuv

kunstiteos, mis vastab praktikas hästi kirjandusteadlase Jaak Tombergi raamatut „Kirjanduse lepitav otstarve“ (2009) esitatud teoreetilistele tähelepanekutele. Tombergi töö taandub ühele alusväitele: kirjandus (ehk laiemalt igasugune väljamõeldis) mitte ei vastandu tegelikkusele, vaid on võimalikkuse ja paratamatuse pingeväljal tegelikkust konstitueeriv element, mis vahendab teostunud paratamatuse ja puhta võimalikkuse vahelist tasakaalu, lepitades luhtunud võimalikkusi teostunud tegelikkuse paratamatusega. Tomberg kirjutab oma teoses (lk 46), et „väljamõeldis ei muuda mitte teostunud tegelikkust ennast, vaid tegelikkuse ja puhta võimalikkuse vahelist tasakaalu tegelikkuses“.

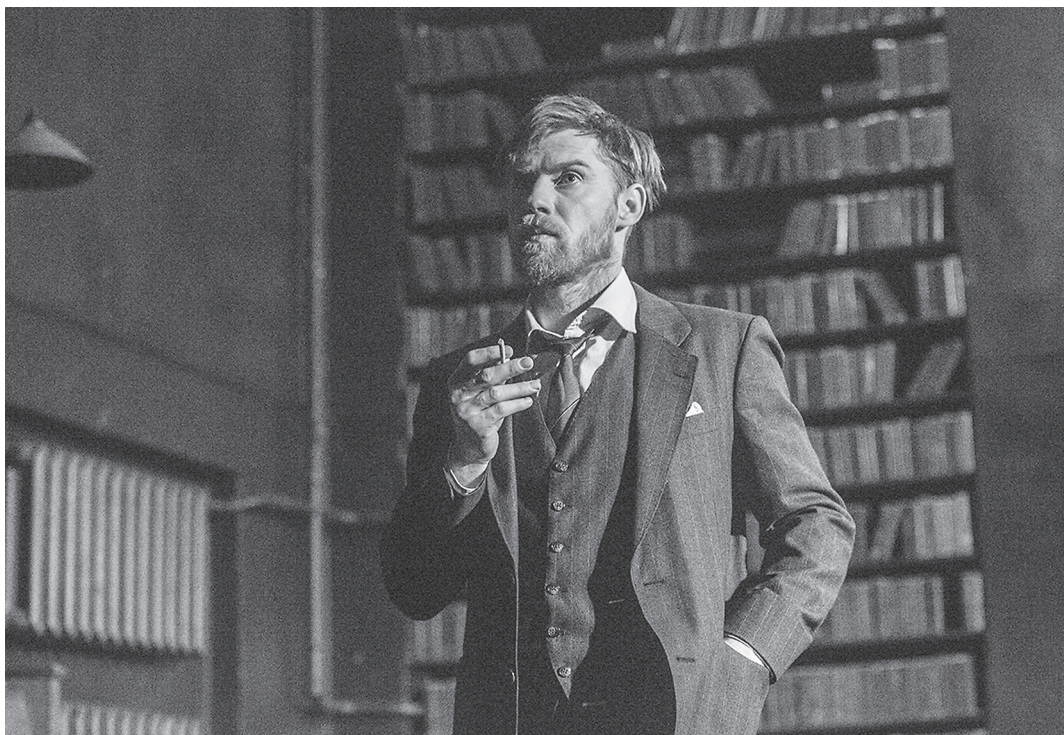
Natuke arusaamatu on mulle aga

viis, kuidas see teatritegu ei ole mitte üksnes oma nimes, vaid ka kavalehele trükitud saatetekstis seostatud Roland Barthes'i esseega „Autori surm”. Peale selle, et ka Tartu Uue Teatri lavastuses on juttu nii autorist kui ka surmast, ehkki täiesti erinevas kontekstis kui Barthes'i puhul (kes käsitleb surma pealegi metafoorselt), pole neil kahel teosel justkui midagi ühist. Pigem vastupidi. Lavastuses ei räägita teostest ning nende tõlgendusvõimalustest ja -vabadustest, mille suhtes Barthes'i järgi ei tohiks autori intentsioonil olla privilegeeritud positsiooni, vaid autori elust ja selle võimalikest arengustsenaariumidest, mille hulgas on autori „õigeaegne” surm ajaloo ja auditoriumi seisukohalt kindla peale minek. Lavastuses ei käi seega jutt loomingu semantilisest predetermineeritusest, vaid loomingu glamuurist – ja vastupidi esimesele ei saa viimane kuidagi läbi ilma autorita. Põim Kama kirjutab Tartu Uue Teatri „Autori surma” kohta Tartu Postimehes (11. III 2013): „Postmodernistlikku kirjandusteooriat esitatakse Raimond Valgre elamata jäänud eludega.” Mulle jäi, vastupidi, mulje, et Tartu Uue Teatri lavastus jõuab Barthes'i väite suhtes (eneselegi teadvustamata?) vastupidisele järeldusele: romantismi idealiseeritud ja postmodernismi diskrediteeritud loojageenius on siiski olemas, tema looming ja auditorium vajavad teda (ehkki teistel põhjustel kui need, mille pärast Barthes autori kujundlikult surnuks kuulutas). Teatud mõttes paljastab see lavastus hoopis „lugeja” psühholoogilise toimemehhanismi, lugeja vajaduse teadvustada lugemisprotsessis mitte niivõrd autori loomingulisi intentsioone, kuivõrd tema ajaloolist isikut.

Põim Kama kirjutab samas veel Tartu Uue Teatri lavastuse kohta: „Müütide kummutamisel on vähemalt sama suur võlu kui nende loomisel.” Veiko Märka sekundeerib talle omalt poolt Sirbis (22. III 2013): „„Autori surm” tekitab võimsa paradoksi: kuigi see peaks formaalselt lisama veel mitu müüti niigi müüdistatud helilooja eluloole, siis tänu oma mängulis-absurdsusele sisule tegelikult hoopis demütologiseerib Valgre.” Minu nägemuses see lavastus ei demütologiseeri Valgret, vaid hoopis remütologiseerib teda, taasloob romantilist kujutlust Valgrest kui traagilisest autorist, näidates, kuidas ta poleks sobinud ebaromantilisse ikka ega sobitunud ebaromantilistesse sotsiaalsetesse ja ühiskondlik-poliitilistesse olukordadesse.

„Autori surma” reklaamlehel lubati, et lavastus „elustab Valgre muusika varjatud allhoovused”. Minu silmis polnud see eriti õnnestunud. Juba üksnes seetõttu, et muusikat oli lavastuses üldse suhteliselt vähe. Avavaatuse ajal jäi näiteks Valgrest selgelt rohkem kõrvu Wagner. Huvitavad ja meelde jäävad olid vaid Ardo Ran Varrese Valgre teemadega abieluettepaneku kuplee ning Helgur Rosenthali tants Valgre muusika saatel. Kahe nimetatu kõrval tegutses laval kolmanda peategelasena Mart Aas. Näitlejad moodustasid ühtlase, dünaamilise ja nauditavalt üksteist täiendava ansambli. Mulle meeldis, et ükski ei tundnud vähemalt minu nähtud etendusel (5. IV 2013) end laval ning kolleegide seltsis pealtnäha ülemäära kindlalt ja mugavalt. Selles oli elu ja intensiivsust, mida liiga hästi sisse töötatud truppide ja nende etenduste puhul eriti ei kohta.

Tartu Uue Teatri Laia tänava saal töötas lavastusele hästi kaasa (kunst-



Helgur Rosenthal.
Gabriela Liivamäe fotod

nik Kristiina Põllu, valguskunstnik Rene Liivamägi). Publiku harjumuspärasest erinev asetus tekitas huvitava tajunihke. Hämarasse mähkunud kõrge lae, hiiglasliku riuli ja vana harmooniumiga ruum representeeris justkui mingit postajaloolist kronotoopi, kust elu on läinud läbi kui unenägu. Seda tunnet võimendas viis, kuidas näitlejad oma rollidest sisse ja välja käisid, neid üksteisega mitmel puhul poole repliigi pealt vahetades. Lavastuses oli palju ilusaid, kuid enamasti sisuga haakumatuid detaile, mis paraku üldisemalt ka mingit ühtset mustrit ei moodustanud.

„Autori surm“ oli kokku nagu üks unenägu, meelde ei jäänud selle sisust eriti midagi, ei karaktereid, situatsioone ega protagonistide mõtteid

või tundeid, üksnes mälu pilt etenduse visuaalsest ja emotsionaalsest õhkkonnast. Teatriõhtu lõppedes võpatasin sellest kogemusest ärkvele ja tundsin rõõmu avastusest, et nähtu oli kõigest teatrikeelde tõlgitud uni. Valgre oli ikka inimesena sama surnud ning autorina oma loomingu kaudu täpselt sama palju elus kui enne. Palju õnne meile tema „õigeaegse“ surma puhul tema 100. sünniaastapäeval!

VÕETUD LIHAD JA VAEVATUD VAIMUD TARTU ÜLIÕPILASTEATRIS

BERK VAHER

Pavel Prjažko, „Elad muudkui ja ei märkagi, kuidas teise ilma satud“. Lavastaja ja muusikaline kujundaja: **Kalev Kudu**. Tõlkija: **Aare Pilo**. Kunstnik: **Kiwa**. Helilooja: **Ahti Bachblum**. Liikumine: **Ave Loit**. Peaosas: **Katrin Kalma** (TÜ Viljandi kultuuriakadeemia). Osades: **Indrek Tulp, Peeter Novoseltsev** (Vilde Teater), **Peeter Piiri, Elli-Maria Mäesalu, Kristin Uusna, Kristi Simenson, Marjaliisa Palu ja Kauri Kaljuste**. Tartu Üliõpilasteatri esietendused 28. ja 29. III 2013 Tartu Uues Teatris.

Jüri Ehlvest, „Rääkiv inimene“. Lavastaja ja dramatiseerija: **Enor Niinemägi**. Kunstnikud: **An-Liis Amur ja Marko Odar** (TÜ Viljandi kultuuriakadeemia). Valguskujundus: **Karl-Jakob Marken**. Peaosas: **Martin Tikk või Romero Tamre**. Osades: **Tauno Tagel, Sven Paulus, Peeter Piiri, Kauri Kaljuste, Martti Kõiv, Heldur Kasak, Tormi Torop, Deivi Tuppits, Liisu Krass, Elli-Maria Mäesalu, Anu Sildnik, Kristin Uusna, Sigrid Salutee, Tiina Rahe ja Sten Öitspuu**. Tartu Üliõpilasteatri esietendused 28. ja 29. III 2013 Tartu Uues Teatris.

Ehkki Tartu Üliõpilasteatri kunstileks juhiks ja visionääriks on ikka olnud Kalev Kudu juba 1999. aastast, mil ülikooli draamastuudio uue nime sai, on TÛT tegemistele lisanud loomingulist pingestatust ka osalejate tudengiaja paratamatu efemeersus. On püsimaajajaid ja tagasitulijaid, kuid enamjaolt

on teatri „kaader“ siiski, võrreldes kutsete draamatruppidega, märksa sagedamini vahetunud. Mõneti on see ehk pärssinud ansamblimängu küpsemist, teisalt jälle aidanud vältida rutiini ja kalestumist, mis professionaalsemas koosluses võib tekkida.

Ja küpsemine on ju paljudel jätkunud mujal: teatrikoolides, profitruppides, avalikus elus... ehkki Kudu ja TÛT oma manifestis endid mitmeti riigiteatritele ja neile personali tootvatele haridusasutustele vastandavad,¹ on TÛTst endast tähelepanuväärselt paljud lavakoolidesse edasi läinud ning Eesti kultuuriellu praegu tuntavaid jälgi jätnud. Mari-Liis Lill, Maarja Mitt, Tanel Jonas, Kaur Riismaa... Ent nimede esiletõstmine talitsegu ennekõike neid, kes Kudu tulipäisust pilgata ja ta teatripüüdlustes kahelda võtavad; teatri liitlastele on teada, kuis manifest rõhutab ka, et TÛT pole staariteater.

Kõrvaltki TÛT tegemisi kaedes ja selle koosviibimistele sattudes võib aduda toda tugevat kogukonna tunnet, mis liidab eri aegadel ses teatris kaasa lõõnuid. Ja ehk see ongi olulisim, mis neil üle aastate anda — vennad ja õed teatris, teatriusklike kogudus, mis visalt veab oma vaimu ka läbi arveametikute ülikooli ja tuletab õigupoolest meelde, et *alma mater*'i põhiolemus on mujal kui korvpalli ja majanduskasvu nuumamises.

Sedasinast kogukonna tunnet kuuldus ka neil lihavõtteaegseil topelt-esi-

etendusil, mida saalist ilmestasid teatri varasemad liikmed — pinevalt kaasa elamas, hõigete ja valju naeruga iga väikest õnnestumist tervitamas. Millises teatris veel midagi sellist kuuleb või näeb? Siis ei kõlba ka „tavavaatajal“ pelka tarbijapooši soikuda, tekib tahtmine samast naudingust osa saada.

Samas jälle tean muidu riskialteid teatraale, kes on TÜT lavastuste väisamist vältinud, kuna seal „karjutakse, ropendatakse, kistakse end paljaks ja üldse on piinlik“ (nagu pealinna preemiapitsatitega hipsteritemplid sedasama ei teeks!). No mis seal salata, vähemalt aluspükste jumaldamisest vestev „Elad muudkui...“ kinnitab nende hirme kõigis aspektides. Karjutakse, ropendatakse. Peategelane, tagakiusatud püksikukoguja Niina (Katrinn Kalma) küll ei kisu, vaid võtab end paljaks, aga siis ka täiesti. Ja piinlik on ka ikka-jälle, ent see pole halva mängu pärast, vaid mingisugune eksistentsiaalne piinlikustunne „asjade seisu“ üle. Milles vist idee ongi... ei?

Ehk siis, „Elad muudkui...“ ei mõju pealiskaudse epateerimisena epataaži enese nimel, vaid teadliku, metoodilise rünnakuna publiku mugavustsoonile — mis on füüsiliselt kõige tajutavam siis, kui kulssidest-püksikurestidest saab tottrat värsikest loitsiv koondtegelane, kes tuleb vaatajale peale nagu Hinckus iseendale. (Õigupoolest on püksikuretid juba ise mugavustsooni tungimise tulemus — piisava koguse aluspükste kogumiseks pidi TÜT korjanduse tegema ja tundub, et leiduski kriitiline hulk inimesi, kes avaliku teatrisündmuse nimel osa oma intiimsfäärist loovutasid.)

Eestikeelsed roppused küll paraku kõlaltselt mahlakuselt venekeelse vastu ei saa, panevad vaid mõtlema sellele, kuidas üks või teine löökfraas algtekstis võis kõlada. Ometi on Sergei (Peeter Novoseltsev) ja Vassili (Peeter Piiri) nõndagi lavastuse „Elad muudkui...“ kõige elumahlakamad tegelased: Beavis ja Buttthead keskealistena kuskil slaavi kolkas, milleski väga sar-



„Elad muudkui ja ei märkagi, kuidas teise ilma satud“. Niina — Katrinn Kalma.



„Rääkiv inimene”. Federic — Martin Tikk.

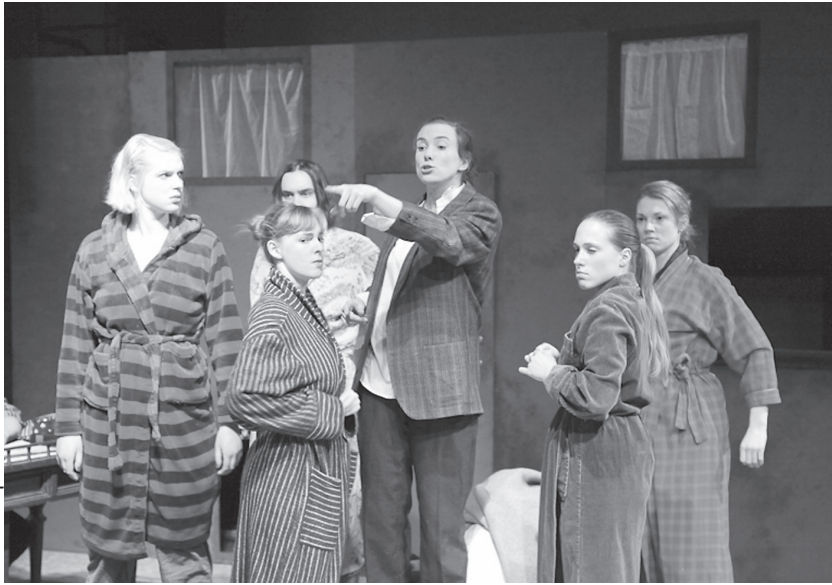
nased, peaaegu et üks tegelane kahes kehas, ja teisalt totaalselt erinevad, vaadates ei tulnud isegi kordagi pähe, et näe, mõlema näitleja nimi on Peeter. Vassili on riiakam ja tulipäisem, aga Sergei uskumatud saatürlikud grimasid on need, mis rahvast enim naerutavad. Peeter Novoseltsevi nikulinlik lihtsa-jorsi-koomikutalent on juba varemgi silma hakanud (näiteks Urmas Nimetu lühifilmis „Vanameeste näppaja”), kuid selles lavastuses on veel enam näha, kuidas Novoseltsev kogu keha ja olemisega oma näoilmetele kaasa mängib. Muheda lisaefekti tekitas (tahtmatult?) ka tema tegelase intonatsiooni ja kehahoiakugi teatav sarnasus Valle-Sten Maistega...

Just Vassili ja Sergei näoilmete groteskile vastandudes tuli jõulisemalt esile Niina pühalikkus — eks tänu sellele, et Katrin Kalma meenutab naisi vanadelt Madalmaade maalidelt, ning seda maalilisust oli lavastaja ka mitut puhku rõhutanud, valguse ja „stoppkaadritega” võimendanud. Samas oli

see pühalikkus ise vastuoluline — ju püksikupühalikkus ja tarbijatriviaalsuse triumf; tuleriidale ei veeta Niinat ju mitte niivõrd ümberkaudsete pussilluste väärtushinnangutest eristumise tõttu, kui just võime tõttu olla oma valikuis kohatult, pühendunult kirglik, mis teiste argilabasust veelgi võimendab ja paljastab. Ses tragikoomilises kires suudab temagi aga teinekord rõhutada koomilist, kasvõi netisõbraga suhtlemisel ikka jälle meeleheitlikult „smaili!!!!” kiljatades.

Ehkki Enor Niinemäe lavastatud „Rääkiv inimene” on oma võttestikus mitmeti vaoshoitum, on selle üks põhiteemasid sama mis lavastusel „Elad muudkui...”: eneseotsing ja enese hävitamine kinnismõtete teostamise kaudu. Selles pole jällegi iseenesest midagi ebanormaalset, pigem ongi see inimese eksistentsiaalne pärisosa. Küllap kõik me ärkame iga päev mingite sündmõtetega, või nagu on kirjutanud „Rääkiva inimese” autori vana rühmitusekaaslane (:):kivisildnik:

„Rääkiv inime-
ne”. Theseus —
Kristin Uusna,
Matteus — Deivi
Tuppits, Juudas
— Heldur Kasak,
Trotski — Sigrid
Salutee, Oidipus
— Elli Maria Mäe-
salu, Peetrus —
Liisu Krass.
Elise Kasaku fotod



*raha raha raha
raha raha raha
korda see hääl samal ajal
kui ta veenab mind selles
et ma pean naist saama
raha raha raha
sina pead naist saama
raha raha raha
raha raha raha*

*ma võin olla ebameeldiv
inimene grafomaan
ja ennast mitte pesta
aga kindlasti ei ole ma hull?*

Ent Jüri Ehlevesti huvitasid teadagi kinnismõttelisuse äärmusvormid, inimese ihade ja ängide ülevõimendatus „sinnapoole normaalsust”. „Rääkiva inimese” peategelase Federici (Martin Tikk) peamised sundused võiks ka siin- toodud värsiridadega kokku võtta, ent tal on ka hüpertrofeerunud surmahirm ja enesevigastustung ning ega ta pitsi põhja kah süлита. Nii näib tema pidev argiseisund olevat samasugune nagu

„tavakodanikul” kõrges palavikus — mingid üksteisega haakumatud elemendid ketravad järelejätmatault peas ringi, luues üha keerukamaid seoseid ja ahvatledes lahenduskäike, mis mõjuvad kõikehõlmavatena, ent petlikult, kuna tuginevad ju algusest peale moonutusele. Tema maailm, kus uni, kujutus ja „tegelikkus” on davidlynchilikku virvarri keeratud, muutub vaataja ees ise teatri hüperbooliks, seades vaataja vastakuti utreeritud versiooniga iseendast ja oma tungidest. Ses mõttes on Enor Niinemäel muidu üpris raskesti lavastatavalt Ehlevestilt õnnestunud leida üks potentsiaalselt vägagi lavasobilik tekst.

Võib muidugi vaielda selle üle, kas kõnealune novell (kogumikust „Päkapikk kirjutab”, 1997) juba ise oma potentsiaali maha ei mängi — kriitikas on osutatud ka selle venivusele.³ Enor Niinemägi on lähtematerjali siiski üsna julgelt dramatiseerinud, tuues sisse humoorikaid tänavastseene, milles Federic argieluga ristikiudu koperdab,

lõpetades esimese vaatuse mällusöövvalt suitsu, narritantsu ja aegluubis plaksutamisega, ja üllatades teise vaatuse alguses ka Federici ja kodanike broadwayliku tantsunumbriga. (Koos lavastuses „Elad muudkui...” räppivate naiste ja tantsivate ufonukkudega on see amüsantrne tõestus TÛT võimest vallata erinevaid teatrikeeli ja teha ühe lavastuse kestel efektseid kannapöördedeid, ka sõna otseses mõttes.) Ja kui teine vaatus üldiselt tunduski liiga fragmenteerunud ja kurnav, siis see võis tulla nii kogu teatriõhtu kestvusest (vaatasin esietendusi järjest) kui ka Ehlvesti enda loominguga spetsiifikast (kuhugimaani võid küll üritada pusletükke kokku panna, ent ühel hetkel kaotad lootuse ja oled silmitsi õigupoolest vägagi elulise äratundmisega, et kuidas ka ei püüaks – kõigel ei ole kõigegega seost või siis jääbki see seos tabamatuks).

Esmapilgul võib näida üllatav, et 1990ndail kirjutatud „Rääkiv inimene” on TÛT lavastuses kostüümikujunduslikult paigutatud pigem kuhugi esimese vabariigi aega; ent Ehlvesti looming sobib ju hästi kokku kunagiste modernistlike otsingutega inimvaimu piirialadel. Või siis oli Niinemäe viiteväljaks hoopis Bulgakovi „Meister ja Margarita”? Peale neurootikust nooruri ja ennastohverdava neiu (Liisu Krass) on laval ju ka wolandlik advokaat Leo Tsiiver (Sven Paulus), kelle kaitstavad vägistajaist ajukäädikud on nii Bulgakovi põrguliste kui ka koomiliste literaatide moodi (ehkki Federici hullus ajus saavad nad ajalootegelaste nimed, pole välist sarnasust lavastuses taga aetud). Ning viimaks on Jeesuski, kuigi kaltsunuku kujul. Need paralleelid mõjuvad märksa rõhutatumalt kui Ehlvesti novellis, ent samas ei pääse la-

vastust varjutama, õigupoolest hakkas see võrdlus end mu jaoks lahti kerima alles vaatamise järel. Käesolevat arvustust lugenu on nüüd muidugi paraku teises seisus, aga – nähtagu nende seoste kiuste laval ka Ehlvesti, Niinemäe ja muidugi ennekõike Tartu Üliõpilasteatrit.

Ahjaa, et nüüd mõõdutundetuks kiidulauluks ei läheks, siis ausat nurnat ka. Lavastuse „Elad muudkui...” Ment (Indrek Tulp) jäi mu nähtud etendusel ebamääraseks kergatsiks ka siis, kui roll eeldanuks enese kehtestamist võimu esindajana; ja „naised saunas” kippusid liiga palju häältega väänutama. Ning oli see nüüd religioosest respektist või nuku nunnususest tingitud, aga Jeesuse surnukspeksmise stseen „Rääkivas inimeses” oli veel lõdvem ja kobam kui Vanemuise balletiartistide etendatud tänavakaklus „West Side Storys”. Poolvinn või pelgad manerismid ei passi hästi maailma, mis kuulub tunnete ja tungide äärmustele, ängile, groteskile ja nimetule kummastavusele. Maailma, milles Tartu Üliõpilasteater oma manifesti põhjal tahab elada ja millesse mõlema lavastuse kaudu ka publikule siiski on taju ukсед olemas.

Kommentaariid:

¹ <http://www.ut.ee/teater/manifest.html>

² Katkend luuletusest „(:)hääled minu peas”, ilmumas kogus „(:)inimsööja taksojuht, valuraamatu III köide”, 2013.

³ Arno Oja. Päkapikk vikerkaarel. Eesti Päevaleht 18. X 1997; <http://www.epl.ee/news/kultuur/pakapikk-vikerkaarel.d?id=50745681>

KÕRVALPILKE EESTI NÜÜDIS- MUUSIKALE JA MUUSIKAELULE I

SAALE KAREDA

Sissejuhatuseks

Kolmteist aastat Eesti kultuuriruumist eemalviibimist on loonud võimaluse näha ja tajuda oma kultuuri teiste silmade ja kõrvadega. Distsantsilt vaadates joonistub tervikpilt paremini välja, kui „pildi sees“ elades – eripärase, ainulaadse ja väärtusliku kontuurid teadvustuvad intensiivsemalt, aga nüsamuti tõusevad selgemalt esile ka kitsarinnalisuse, piiratuse ja lühinägelikkuse ilmingud ühiskonnas. Kui negatiivne aspekt puudutab eelkõige kummalisi ja murettekitavaid arenguid kultuuripoliitikas, siis eesti praeguse muusikakultuuri rikkalikkus – majanduslikult ja ühiskondlikult ebasoodsate olude kiuste – on nähtus, mida me ei kohta kaugeltki mitte igal pool nn läänemaailmas. See on seda paradoksaalsem, et loomeinimeste elementaarseks ellujäämiseks ja loominguga tegelemiseks hädavajalikud tingimused on mujal valdavalt tunduvalt paremad. Tajun aga ka seda, et need pitsitavad olud on jõudnud sellise kriitilise piirini, kust edasi me võime hakata kaotama oma väga väärtuslikku loomepotentsiaali...

Viimastel aastatel on palju kirjutatud kõrgkultuuri õhemaks muutumise ohust seoses loomemajanduslikult agressiivse „tootlikkuse“ ja kunsti „enesetasuvuse“ nõudega. Surve tõttu „produtseerida“ loomingut ja teadlaste puhul publikatsioone teatud kindlas kvantiteedis kannatab paratamatult

selle „produktsooni“ kvaliteet, sest süvenemise koefitsienti kahjuks rahastamisel ei arvestata. Eesti (ja muidugi mitte ainult Eesti) kultuuripoliitikasse imbunud ja seal üha enam laiutama hakanud ühedimensiooniline müügimehelik mõtlemine koos vastava terminoloogiaga pani tundlikemaid inimesi võpatama juba kümnekond aastat tagasi ning intelligentselt vormistatud mõtteavaldused ja artiklid ei ole suutnud käimalükatud protsessides praktiliselt midagi muuta. Tegemist on muidugi laiemalt kõrgkultuuri tasalülitamise taotlusega mõtlemist-süvenemist eirava massikultuuri, meelelahutustööstuse ja selle taga olevate võimustruktuuride poolt, ent eestlaste väikese rahvaarvu juures võib fataalsete tagajärgedega „edu“ saavutamine tulla kiiremini kui mujal.

Võtame ühe hiljutise näite. Kas tegemist on siin „ajaga kaasaskäimise“ või tarbimismaailma sulandumisega? Kogu lugupidamise juures „Klassikatahtede“ saate tegijate, žürii ja noorte muusikute vastu on minu jaoks häiriv kõrgkultuuri sobitamine kommertsliku seriaali formaati koos kõigi sellest tulenevate „agadega“. Siinkohal tahan rõhutada, et ma ei ole puritaanlikult televisiooni kui kultuurielu kajastaja vastane. Kommertslikkusega flirtimata suudab ju muusikasaade „MI“ süveneda huvitavalt ja loominguliselt muusikaelu erinevatesse tahkudesse. Jätka-tes „Klassikatahtede“ teemat – kind-

lasti said noored muusikud unikaalse elu- ja lavakogemuse, aga naiivne on oodata, et klantspakendisse rüütatud parajad suutäied klassikalisest muusikast, mis söödetakse televaatajale sisse muu meelelahutuse sekka, paneksid seni muusikakaugeid inimesi klassikalisse muusikasse tõsisemalt suhtuma, sest süvitsiminekut, mis on kõrgkultuuri lahutamatu atribuut, see formaat ju vaatajale ei võimalda. Fassaadiidee oleks justkui tore – populariseerime klassikalist muusikat. Aga mistahes kunstivormi süvenemine vajab piisavalt aega, keskendumist ja üleliigse müra väljalülitamist (vähemalt selleks ajaks, kui inimene astub kontserdi-, teatri-, näitusesaali või võtab kätte raamatu), meelelahutussaate puhul pole aga ükski neist tingimustest täidetud, vastupidi – too „müra“ ongi ju see, mis tegelikult müüb! Vaataja ei ole mitte tõstetud argisaginast välja teistsugusesse aegruumi, kus kunstiteos saaks temaga dialoogi astuda, vaid väljarebitud tükid kunstiteostest siirdatakse ja lahustatakse meelelahutustööstuse kiirevalt virvendavates lainetes. Klassikaline muusika ja noored säravad interpretatsioonid on lihtsalt vahendiks, et müüa teleturul hästi staariseriaali uudset väljaannet.

Mitte ainult selle näite, vaid väga paljude kultuurivaldkonna viimase aja arengute puhul seisame silmitsi põhimõttelise vastuoluga kunsti olemuse ja müügimaailma, kõrgkultuuri ja tarbimismentaliteedi vahel. Kõrgkultuuri ei ole võimalik tarbida, sest kunsti olemus ei allu tarbimisele. Vaimsus ja hingestatus ei ole müüdavad kategooriad, sellest on lihtsalt võimalik sobiva häälestatuse korral osa saada. Kõrgkultuuri loomise ja edasikandmisega seotud inimesi ei saa asetada surve alla võima-

likult palju „toota“ või üha artistlikumalt „sooritada“, sest ühel hetkel pole siis enam tegemist kunsti, vaid sisutu reprodutseerimise või puhta kommertsiga. Küsimus taandub sellele, et rahareligiooni valitsetavas ühiskonnas on väärtussüsteemid totaalselt paigast ära ning kõrgkultuur on juba *a priori* kui kärbse häiriv pinin kasumiahnusel põhineva, teiste olendite (ning looduse) ärakasutamise arvelt rikastuva süsteemi kõrvus. Kõrgkultuuri tarbimisobjektiks alandades röövitakse temalt ta tegelik väärtus ning ketikoerakese staatuse tõugatuna on tema funktsiooniks pelgalt valitsevate isandate ja tarbimissõltuvusse orjastatud masside igavust peletada ja meelt lahutada.

Praeguseks on kapitalistliku paradigma ühiskondlikud struktuurid, eelkõige finantsüsteem, senised majanduslikud mudelid ja ühiskonna valitsemise skeem jõudnud oma toimimises selle kriitilise piirini, kust samas stiilis jätkata üritades saab elu minna ainult üha inimvaenulikumaks. On absurdne, et me ikka veel põletame naftasaadusi, gaasi ja sütt ning rüüstame seeläbi looduskeskkonda, samal ajal kui on olemas kõrgema taseme tehnoloogiad (taastuvenergia, prienergia kasutuselevõttuks) ja kogu vastav informatsioon, et luua täiesti uuel tasandil tsivilisatsioon. Kleptokraatliku finants- ja majandussüsteemi, *mind-control'i*, HAARPi kasutamise ja ilmastiku manipuleerimiseks jt vahenditega on sisuliselt loodud samasugune düstoopiline ühiskond, millest kirjutas Orwell. Holistlikult mõtlevad teadlased on juba ammu välja töötanud kontseptsioone humansemalt toimivasse ühiskonda liikumiseks, ent vana paradigma kaitsjad püüavad kõigi vahenditega hoida ühiskonda vanadel rööbastel ja säili-

tada oma võimu, maksu mis maksab. Siiski vilksatab siin-seal ka valitsevates ringkondades lootusrikkamaid arenguid. Austrias näiteks on riiklikul tasandil räägitud sellest, et loovinimesi tuleb just praegusel kriisiajal eriti suure tähelepanuga toetada (mis sisaldab enesestmõistetavalt ka materiaalselt toetust), sest originaalseid lahendusi suudavad globaalsest kriisist väljumiseks ju genereerida eelistatult inimesed, kelle n-ö igapäevatööks on mittestandardne, st loov, otsiv, uut avastav mõtlemine ja toimimine.

Mitte mingisugune ulmeline majanduskasv ega üliedukas „eesti kultuuri müümine“ ei suudaks rahvale iialgi anda sellist olemuslikku tuge ja vaimset elujõudu, kui on läbi sajandite teinud eesti ürgsete juurtega muusikakultuur, pikki sajandeid niisiis üksnes regilaulu kaudu. Alles Eestist ära olles hakkasin ma mõistma, milline määratu varandus on meie folkloor, eriti regilaulu traditsioon, mis on suutnud elujõulisena tulla läbi aastatuhandete ning elab edasi isegi praeguse kõike peenrahaks vahetada püüdva valitseva mentaliteedi kiuste. Nii sügavatest kihtidest pärinevat rahvalaulutraditsiooni Kesk-Euroopas enam ei ole – seal on küll väga vana kõrgkultuuri traditsioon, mis on jälle nende tohutu varandus, – ning just see on üks oluline allikas, kust on nii teadlikult kui alateadlikult ammutatud väge, tarkust ja elujõudu meie kultuuri ja rahva edasikestmiseks. Eestlaste mütoloogias ning kogu etnograafilises pärandis sisaldub müstilisel põnevat informatsiooni, mida on seni vahest kõige sügavamalt suutnud avada ja selgitada Tõnis Vint, aga see informatsioon on piisavalt hästi kodeeritud, et seda meie valdavalt võrdlemisi piiratud vaateväljaga hari-

dussüsteemi läbimise järel märgata või tõsiselt võtta.

Ent see iidsete esivanemate tarkus ja vägi elab edasi ja toimib meie muusikakultuuris ka siis, kui inimesed seda endale ei teadvusta. ETV tütarlastekoori turnee ajal 2008. aastal Austrias, Slovakkias ja Šveitsis, koori juhatamas Arne Saluveer ning kava raskuspunkt Tormise muusikal, kogesin hõmmastavaid asju. Neid noori eesti tütarlapsi Kesk-Euroopa kirikutes pühendunult ja kirkastava muusikaalsusega Tormise laule esitamas kuuldes tajusin ja „nägin“ neis aastatuhandete taha ulatuvat esiemade tarkust ja väge – regilaulu edasikandjateks ongi ju olnud peamiselt naised –, mis peitub nende raku-mälus ning vallandus tol turneel eriti intensiivselt paaril kontserdil, mil kirikuisse tekkisid võimsad heli- ja valgusesambad. (Väljaspool kontserdisituatsiooni oli aga tegemist täiesti tavaliste tänapäeva koolitüdrukutega.) Sealne publik oli hõmmastunud ja vapustatud selle muusika ilust ja väljendusjõust, sest nad ei olnud midagi sellist mitte kunagi kuulnud ning tütarlastekoor kui professionaalse muusika esituskosseis on seal täiesti tundmatu suurus (erinevalt poistekooridest, mis on väga kõrgelt koteeritud kooriliik).

Aastatepikkuse töökogemuse põhjal, mis seisnes eesti kultuuri tutvustamises välismaal, saan väita, et Eesti ülekaalukalt mõjusaim ja enim tähelepanu äratav kultuuridiplomaatia valdkond on eesti muusikakultuur, mille erilisus ja vägi peitub tema aastatuhandete sügavusse ulatuvais juurtes, ükskõik kas kuulaja seda siis teadvustab või mitte. Seda kollektiivses alateadvuses (õigem oleks küll öelda kollektiivses teadvustamatuses) peituvat vaimset informatsiooni kannavad edasi ja

avavad oma loomingus andekad eesti muusikud ja heliloojad ning selle väärtust ei ole võimalik rahas hinnata. Küll aga võiks riik ka realselt (ja mitte ainult fassaadikirjutistes) hoolitseda selle eest, et need loovisikud saaksid elada oma elu inimväärselt ja pühendada oma energia loomingule.

Eesti nüüdismuusika panoraam on oma mitmekesisuses muljetavaldav. See oleks aga mõeldamatu ilma paljude nüüdismuusikale pühendunud interpretide ja ansambliteta. Enne kui minna eesti nüüdismuusikaloomingu vaatluse juurde, tahan pühendada peatüki ülevaatele muusikuist, kelle olemasolu inspireerib heliloojaid uut muusikat looma nii otseses (tellimuste kaudu) kui ka kaudses mõttes (tänu lihtsalt nende olemasolule ja tegevusele). Põhifookus on nende esitataval uuel eesti muusikal, aga et needsamad muusikud kannavad ette ka muu maailma uuemat muusikat, mida „tavalisemale“ repertuaarile orienteeritud muusikud ei mängi üldse või mängivad harva, on mõningate koosseisude puhul esile toodud ka muud kaasaja muusika projektid. Pikemalt peatun neil, kelle tegevuse rõhuasetus on suurel määral (või lausa läbivald) uue muusika esitamisel.

Nüüdismuusikat esitavad interpretid ja kooslused

Nüüdismuusika interpretatsiooni kandvaks jõuks Eestis *anno* 2013 on mitu silmapaistvat ansamblit – **YXUS Ensemble** (endine NYDD Ensemble), ansambel **U;**, **Resonabilis**, **Una Corda**, **Muusikasõprade Selts** (kontserdisari „Heli ja keel“), **Uus Tallinna Trio** ja **Tartu Uue Muusika Ansambel** – ning orkestritest **Tallinna Kammerorkester**

(neist kõigest lähemalt tagapool). Üksikuid interpreete, kelle kavas eesti nüüdismuusikat, pole siinkohal võimalik hakata eraldi üles lugema. Küll aga tõuseb vokaalsolistidest jõuliselt esile **Iris Oja** ja seda nii erinevate nüüdismuusikastiilide valdamise, alati väga sügavuti läbitunnetatud, orgaanilise ja eheda interpretatsiooni kui ka puhtalt kontsertide ja koosseisude rohkuse tõttu, kus ta võrdselt veenvalt uuemat muusikat esitab. Ilma Iris Ojata oleks eesti nüüdismuusika maastik palju vaesem, sest ühtki teist lauljat, kes ühest küljest sellise seesmise põlemise ja teisalt tundliku varjundirikkusega elustaks niivõrd erinevaid nüüdismuusika partituure, ma pärast Eestisse naasmist kuulnud ei ole.

Peaaegu aga kohe lisama, et siinses ülevaates on esindatud üksnes Tallinnakeskne vaatenurk, sest Pärnusse Kallastute „**Musica sacra**“ kontsertidele ma kahjuks jõudnud ei ole ning kindlasti on mu vaateväljast praegu kõrvalle jäänud veelgi olulisi koosseise, nagu **UMA**, kellelt olen kuulnud seni ainult ulmeliselt kaunist plaati „Peidus pool“ koos Iris Ojaga. Olles süstemaatiliselt jälginud eesti nüüdismuusikas toimuvat alates käesoleva aasta veebruarist, millele lisandub pisteline kursisolek alates eelmisest sügisest, on ülevaade paratamatult puudulik ja lihtsalt aktuaalset seisu peegeldav. Siiski asetasid lõppenud **Eesti muusika päevad** (EMP) mingeid selgelt tajutavaid aktsente, millele lisandub kevadtalvisel kontserdihooyal kuulu.

Eesti nüüdismuusika kontserdielul sel hooajal on niisiis seni olnud peamiselt kammerlik, laiendusega suuremate koosseisude poole ka kammerorkestrilik. **ERSO** kavas oli äsja lõppenud Eesti muusika päevadel vaid üks (ühek-



Ansambel Resonabilis. Vasakult: Tarmo Johannes, Iris Oja, Kristi Mühling ja Aare Tammesalu.

Taavi Kulli foto

saminutine) uudisteos, **Tõnu Kõrvitsa „Ballaad (Dolorese lauluvihikust)“**. Eesti uuemast muusikast oli ERSOI sel hooajal veel kavas Tõnu Kõrvitsa 2. osa **„Kreegi vihikust“** uusaastakontserdil ning veebruaris **Tüüri Klaverikontsert** ja **„Exodus“**. Ja see ongi kõik...! Tervet kontserdihooaja 2012/13 kava läbi otsides rohkem ei leiagi. Tahaks väga loota, et eesti uue muusika osatähtsus meie esindus-sümfooniaorkestri kavas on edaspidi suurem, sest kui Tüüri mängitakse vähemalt kõikjal maailmas, siis teiste võimekate eesti heliloojate sümfoonilise muusika ettekanded peaksid ju algama koduorkestrist.

Eesti Filharmoonia Kammerkoor jätkab oma väljakujunenud kõrgetasemelist joont, milles on oluline koht

Arvo Pärdi muusikal, sealhulgas ka tema uute teoste ettekannetel. Aga nii Pärdi kui ka Tüüri looming kulgeb maailmalavade avarustel niikui-nii oma rada. Vahemärkuse korras – huvitav, et lõppenud EMPI ei näinud ma kavas olevat mitte ühtegi Tüüri teost. Siit vaatlusest jääb üldiselt välja ka Eesti rikkalik koorikultuur koos uute teostega (v.a EMPI kuuldu), sest see on täiesti omaette valdkond, kus ka omad, koorimuusikale pühendunud heliloojad. Kindlasti tahaks siinkohal aga ära mainida **RAMi** kontserti **Mikk Üleoja** juhatusel novembris, kus tulid esiettekandele **Toivo Tulevi** väga kompleksne ja esituslikult nõudlik teos **„Aglow“** ja **Liisa Hirschi** poeetiline **„Restless“**.



Tallinna Kammerorkester Risto Joosti juhatusel Eesti muusika päevadel 6. aprillil Mustpeade majas Ülo Kriguli „Luigeluulinna” esitamas, vasakul solist Iiris Vesik.

Tallinna Kammerorkestri (TKO) puhul on hea meel sellest, et orkester on purjetanud välja kummaliste intriigide tõmbetuultest (mis seonduvad otseselt sissejuhatuses käsitletud probleemteemadega)¹ ja et orkestri ette on asunud sügava muusikalise tunnetusega dirigent **Risto Joost**, kes sügisest alates ka ametlikult peadirigendi kohale asub. TKO ja Risto Joosti kahel korral – rahvusvahelisel muusikapäeval ja lõppenud EMP1 – ette kantud **Ülo Kriguli „Luigeluulinn”** koos **ansambli U:** ja **Iiris Vesikuga** kuulub selle kontserdi-hooaja tipphetkede hulka. TKO esitas koos **Voces Musicale**sega Risto Joosti käe all märtsis **Arvo Pärdi** ja **Erkki-**

Sven Tüüri muusikat, Eesti esiettekan-
dale toodi Pärdi „**Stabat materi**” ver-
sioon segakoorile ja keelpilliorkestrile.
Tõnu Kaljuste dirigeeritud TKO kont-
serdid on alati muusikaliselt haaravad
ja kõrgeimast esitusklassist, sel hooajal
siis kohe hooaja algul **Pärdi juubeli-**
kontsert ja kontsertlavastus „**Passio**”
koos Soome tantsuteatriga ERI. Veeb-
ruaris kujundas Tõnu Kaljuste TKO ja
solistidega lummava atmosfääri **Tõnu**
Kõrvitsa autoriõhtul, millele järgnes
Tõnu Kõrvitsa teoste plaadistus eli-
taarsele firmale ECM. Sellekevadise
EMP lõppakordi kujundas samuti TKO
Risto Joosti juhatusel ja seal kõlasid nn
sisemaiste välisheliloojate ja välismais-



Tallinna Kammerorkester Risto Joosti juhatusel Eesti muusika päevade lõppkontserdil 7. aprillil Mustpeade majas. Vasakul orkestri kontsertmeister Harry Traksmann, keskel solist Iris Oja.

Mait Jüriado fotod

te siseheliloojate teosed. Lahtiseletatult tähendab see, et EMP oli aastaks 2013 andnud uudisteoste tellimuse Eestis tegutsevatele mujalt maailmast pärit heliloojatele **Páll Ragnar Pálssonile**, **Rodriguez-Caballerole** ja **Eugene Birmanile** ning Eestist USAsse elama asunud noorukesele, aga juba oma andega tähelepanu äratanud **Jonas Tarmile**. Kontsert oli võimas ja igati festivali finaali vääriline (teostest lähemalt ühes järgmises osas).

Kakskümmend aastat on eesti uue muusika esitamise lipulaevaks olnud **NYYD Ensemble**, mis sel aastal on läbinud teatud teisenemise. Sellest keva-

dest jätkab küll põhimõtteliselt sama koosseis, aga ilma dirigent Olari Eltsita **YXUS Ensemble'i** nime all ning ka **NYYD Ensemble'i** keelpillituumik **NYYD kvartett** jätkab YXUSe nime all. Sügisel anti veel **NYYD Ensemble'ina** kontserte meelde jääva kavaga „Arcadiana“. **YXUS** on Eestis andnud kontserte kahe kavaga, märtsi algul audiovisuaalse (videod **Emer Värk**) programmiga „Different trains“ (Tartus ja Tallinnas) ning hiljuti koos ansambliga Theatre of Voices Nigulistes väga meelilendava kavaga „Creator spiritus“, kus sai kuulda **Galina Grigorjeva** kirgastavat uusteost „**Salve regina**“. Eesti



Ansambli U: kontsert „URR: 10 aastat vastupanu. Ansambel U: Rahvusringhäälingus“ 19. veebruaril. Fotole on jäänud ansambli liikmetest (vasakult) Levi-Danel Mägila, Merje Roomere, Vambola Krigul, Helena Tuuling ja Tarmo Johannes.

Foto ERR

muusikast tuli YXUSE kontserdil „Diferent trains“ Eesti esiettekandele **Erkki-Sven Tüüri Teine keelpillikvartett „Lost prayers“**, samuti kõlasid **Ardo Ran Varrese, Toivo Tulevi ja Rauno Remme** teosed. Videokunsti sidumisel nüüdismuusikaga kehtib reegel – vähem on rohkem, st mida abstraktsem ja delikaatsem on visuaalne külg, seda enam on lootust, et tekib tõesti hea kunstiline sünergia. Enim õnnestunuks pean Remme teosele loodud abstraktset visuaalset lahendust, Tüüri kompleksse helikeele ja intensiivse sisedünaamikaga kvarteti meisterliku esituse kuulamist häiris visuaalne lahendus aga kõige enam.

Ansambliga Theatre of Voices andis YXUS kontserte ka Iirimaal ja Taanis. YXUSel on järgmiseks hooajaks põnevad plaanid, kavas on tervet hooaega hõlmav Stockholmile pühendatud

kontserdisari, mis on plaanis lõpetada pööripäeva festivalil Stockhauseni atraktiivse „Helikopterkvarteti“ ettekandega. Ansambel tellib uueks hooajaks eesti heliloojatelt ka uut muusikat. YXUS Ensemble'i keelpillituumiku juhtivad muusikud on TKO esiviilul **Harry Traksmann** ja TKO esitšello **Leho Karin**, kes astuvad üles samuti solistidena ning osalevad ka sarjas „Heli ja keel“, Harry Traksmann mängib lisaks veel Uue Tallinna Trios. Seega on Eesti nüüdismuusika maastikul küll palju koosseise, mis aga osaliselt „jagavad“ samu liidreid.

Mitmel pool jõuab osaleda ka väga palju nüüdismuusikat esitav ja seda hingestatult propageeriv flötist **Tarmo Johannes**, kes on üks juhtfigureid nii ansambelis Resonabilis kui ka ansambelis U; lisaks jõuab Tarmo Johannes end pühendada veel teistelegi projektidele,

Diana Liiv ja Andre Maaker Kangro teose „Variatio delectat“ helide vaibumist kuulatades. Sarja „Heli ja keel“ teine kontsert „Maarja ja Raimo Kangro“ Tartu Ülikooli aulas 11. jaanuaril.

Riro Kangro foto



põnevaks ettevõtmiseks on tema genereeritud sellekevadine sari „**Lamamiskontserdid**“.

Ansambel **U**: osales kahel korral juba eespool mainitud Ülo Kriguli „Lui-geluulinna“ võrratus ettekandes. Absoluutselt täiusliku kontserdielamuse pakkus nende sarja „**URR: 10 aastat vastupanu. Ansambel U: Rahvusringhäälingus**“ esimene kontsert 19. veebruaril ERRi esimeses studios (järgmised kontserdid on alles tulemas), kavas itaalia XX saj II poole muusika. Ansambli U: liikmete **Taavi Kerikmäe, Levi-Danel Mägila, Tarmo Johannese, Merje Roomere, Helena Tuulingu** ja **Vambola Kriguli** nüansi- ja vastastikune tunnetus on ülierk, nende koosmäng hingab mingis peenekoelisemas vaevu tajutavas dimensioonis; kava tervikuks vormimisel avaldas muljet suurepäraselt koostatud ja esitatud sõnaline pool. Väga säravana on meelde jäänud ka nende Canterburyys (Suurbri-tannia) kuulnud kontsert 2011. aastal.

Täiuslikest kontserdielamustest rääkides tuleb esile tuua ka **Resonabilise** juubelikontserti 11. aprillil Estonia kontserdisaalis, kus esiettekandel kõlasid **Toivo Tulevi „Why?“** ja **Tatjana Kozlova „Kak нарисовать дверь/ Kuidas joonistada ust“**, lisaks **Helena Tulve, Galina Grigorjeva, Kristjan Kõrveri, Margo Kõlari** ja **Eugene Birmani** muusika. Resonabilise novembrikuisel kontserdil kõlasid esiettekandes **Malle Maltise „Kaslane“** ja **Arash Yazdani „Intermodulation“**, samuti **Kõrveri, Veeroosi** ja **Birmani** teosed. Huvitava kontseptsiooniga on Resonabilise sari „**Revisioon IV**“, mis kaasab fotograafiat. Sarja 21. märtsi kontserdil kuuldust jäid eredaimeana meelde **Ardo Ran Varrese „Force majeure“** ja **Tatjana Kozlova „Doors1“**. Kui vaadata uut muusikat esitavate ansamblite kavu, siis konkurentsitult kõige pühendunumalt toob eesti nüüdismuusikat ettekandele just Resonabilise koosseisus **Iris Oja, Tarmo Johannes,**

Kristi Mühling ja **Aare Tammesalu**. Resonabilis on viimastel aastatel olnud ka kõige rohkem eesti heliloojailt uut loomingut tellinud kollektiiv, talle on kirjutanud enamik praegu aktiivselt tegutsevaid keskmise ja noorema põlve heliloojaid. Kui Iris Oja ja Tarmo Johannese mitmekülgisusest on juba juttu olnud, siis siinkohal tuleb mainida Kristi Mühlingu osalemist lisaks Resonabilisele ka ansambelis Una Corda.

Palju eesti kammermuusikat esitav, seni peamiselt mõisakontsertide sarju korraldanud **Muusikasõprade Selts** eesotsas pianist **Diana Liiviga** tuli sel hooajal välja originaalse sarjaga „**Heli ja keel**” eesti autorite heli- ja sõnakunstist (kontserdid Tallinnas ja Tartus), et tuua esile ja kuuldavale huvitavaid sünergeetilisi tahke meie kultuuriloost, kus ühe perekonna erinevatest põlvkondadest on võimalik leida nii muusika kui ka kirjandusvalla loojaid. Senised kontserdid on vaatluse alla võtnud **Hillar** ja **Doris Kareva**, **Raimo** ja **Maarja Kangro** ning **Andrei** ja **Peeter Volkonski** loomingu. Sarja lõpetab kontsert **Jaan Kaplinski** ja **Märt-Matis Lille** loomingu, kellelt peaks kõlama ka selleks kontserdiks tellitud uudislooming. „Heli ja keele” kontserdid on toonud tõesti uusi värskeid aspekte nüüdismuusika esitamise kaanonisse, iga kontsert on olnud omamoodi põnev, sest kaasatud on värvikaid loomeisiksusi ja parimaid nüüdismuusika interpreete.

Kadri-Ann Sumera ümber (kes on ka Muusikasõprade Seltsi üks eestvedajaid) koondunud **Tartu Uue Muusika Ansambel** astus vapustava elaaniga üles tänavusel EMPI, tuues esiettekanale **Ardo Ran Varrese**, **Alo Põldmäe**, **Mari Vihmandi** ja **Tõnis Kaumanni** muusikat. Samal kontserdil mängis

Märt-Matis Lille ja **Tõnis Kaumanni** uudisteoseid **Uus Tallinna Trio**, kes viimasel ajal kahjuks harva esinenud. Unikaalse koosseisu (kannel, harf ja klavessiin) ja kõlaga **Una Cordalt** kõlas **EMPI Liis Viira** looming.

On kahju, et viimasel ajal ei ole olnud võimalik kuulata **Monika Mattieseni Küberstudiot**.

Teema lõpetuseks peab nentima, et valdavalt elab ja õitseb eesti muusika uudislooming tänu andekate nüüdismuusikale pühendunud interpretide keerulisi olusid trotsivale loomingulisele initsiatiivile, sest kõik üles loetud ansamblid tegutsevad üksnes tänu nende eestvedajate entusiasmile ning ainult Tallinna Kammerorkestri töö on kindlustatud enam-vähem kindla rahastusega (Tallinna Filharmoonia kaudu). Eesti muusika päevad on ülioluline osa nüüdismuusika elust, aga uus muusika ei saa kõlada ainult kord aastas ühe nädala vältel, vaid elujõuliseks arenguks on vajalik selle pidev kohalolu kontserdielul.

Uue muusika interpreedid, kes esinevad sageli rohkem kui ühes koosluses, moodustavad omamoodi risoomvõrgustiku, mille elujõud peitub maalustes juurtes – loe: publikule ja rahastajatele nähtamatus igapäevases suurt süvenemist nõudvas töös pilli harjutamisel, teoste omandamisel, ansambelite elushoidmiseks ja muusika salvestamiseks vajaliku organisatoorse töö tegemisel ja kontsertide korraldamisel – ning mille vilju on meil seni olnud õnn nautida. Nüüdismuusika esitamine nõuab interpretidelt pidevalt tuttava repertuaari turvatsoonist lahkumist, uute heliloojastiilide ja teoste hingeelu avastamist. Kuna heliloojad otsivad oma muusikas enamasti vähemalt mingi aspekti alt käimata radu ja



YXUS Ensemble ja Theatre of Voices Nigulistes 19. aprillil tugeva laengu andnud kontserdi lõpul. Vasakult: Paul Hillier, Harry Traksmann, Leho Karin, Jakob Bloch Jespersen, Mari Targo, Torsten Tiebout, Chris Watson, Iris Oja ja Else Torp.

Aive Sarapuu foto

loomata helistruktuure, siis seab nüüdismuusika selle esitajaile nii intellektuaalselt kui ka tunnetuslikult kõrgeid nõudmisi, nüüdismuusikat saavadki esitada ainult vaimselt väga erksad, hea kujutlusvõimega ja eksperimenteerimisjulged muusikud.

Kui ka meie andekaimad nüüdismuusika interpreedid sooviksid elada rahulikku kindlustatud elu kusagil sotsiaalsete garantiidega riigitööl (või laukuksid Eestist parematele jahimaadele), siis tuleks eesti muusika edasisele arengule punkt panna. Et see meil seni siiski olemas on, ei tohiks olla iseene-sestmõistetavus.

Kui eelnenuga püüdsin kaardistada

n-ö seda ruumi ja neid tingimusi, milistes eesti uus muusika sünnib ja ettekandele jõuab, siis järgmistes osades keskendun muusikale endale.

(Järgneb)

Kommentaar:

¹ Ühte momenti tahaksin siinkohal siiski mainida. Mingite asjaolude kummalise kokkusattumise tõttu jäi Eesti ajakirjanduses (k.a raadio ja TV) vastukajata üks erakordse laenguga TKO kontsert Florian Dondereriga 16. märtsil, ja kontsert jäi kahjuks ka salvestamata. Mustpeade maja valge saal oli puupüsti täis ning nii marulist vastuvõttu publiku poolt kohtab Eestis harva.

ESTONIA KONTSEPTUAALNE „TANNHÄUSER“

KERRI KOTTA

Richard Wagneri romantiline ooper „Tannhäuser“ kolmes vaatuses. Dirigendid: Vello Pähn, Jüri Alperden ja Mihhail Gerts. Lavastaja: Daniel Slater (Inglismaa). Kunstnik: Leslie Travers (Inglismaa). Valguskunstnik: Anton Kulagin. Liikumisjuht: Kati Kivitar. Koormeisterid: Marge Mehilane ja Hirvo Surva. Saksa keele konsultant: Eva Märtsen. Osades: Tannhäuser – Mati Turi või Mart Madiste, Veenus/Elisabeth – Hele Veskus või Aile Asszonyi, Wolfram

von Eschenbach – Rauno Elp või René Soom. Walther von der Vogelweide – Oliver Kuusik või Urmas Põldma, Bite-rolf – Jassi Zahharov või Priit Volmer, Heinrich der Schreiber – Aleksander Arder või Andres Köster, Reimar von Zweiter – Mart Laur või Olari Viikholm, Hermann, Tüüringi maakrahv – Pavlo Balakin või Märt Jakobson. Esietendus Rahvusooper Estonias 14. III 2013.

Stseen III vaatusest. Tannhäuser (vasakul, Mart Madiste) jutustab Wolframile (René Soom) paavsti sõnumist: „Sul on sama suur võimalus andeks saada kui minul õide puhkeda.“ Tagaplaanil palverändurid, kes ei ole saanud lunastust.



Kevadel Rahvusooper Estonias esietendunud Richard Wagneri romantiline ooper „Tannhäuser“ liigub lavastusena XX sajandi teise poole Wagneri ooperite modernistlike tõlgenduste tuules, kus laval toimuv ei keskendu mitte eepilise vaatemängu, vaid ideede ja maailmavaadete kokkupõrkest sündiva draama edasiandmisele. Veelgi enam, mainitud draama fookuses pole niivõrd Tannhäuseri välised kokkupõrked teda ümbritseva maailmaga, kui võrd tema vastuolulise isiksuse sisemine konfliktus üleüldse. Viide selle kohta, et lavastuse eesmärk on sukelduda pigem tegelaste siseilma, kui markeerida väliseid olusid, antakse juba alguses: ooper „algab“ veel enne avamängu, kui vaikuses lavale ilmunud peategelaste kehastajad liiguvad mõõdetud sammul mööda sirgjooneliisi trajektoore neile määratud kohtadele – pinke või narisid meenutavatele alustele, kuhu nad pikali heidavad ja uinuvad.

Kuna ooperi lõpus ei toimu samaaegset vastandsündmust ehk n-ö tegelaste ärkamist, siis ei ole eriti tõenäoline, et lavastaja **Daniel Slater** soovinuks sellise sümbolse žestiga markeerida kogu ooperit kui lihtsalt unenägu. Isegi kui mainitud mõtet hüpoteesina kaaluda, jääks ikka mõnevõrra arusaamatuks, kelle und, Tannhäuseri või Elisabethi oma ooperis nähakse. Pigem tuleks uinumist tõlgendada kui sisenemist alateadvusse, kust saavad alguse tegelaste elusaatusi vormivad tungid. Sellist arusaama näib toetavat ka teise ja kolmanda vaatuse analoogiline lavastuslik sissejuhatus, kus ilmub vaid Elisabeth, kes end ooperi neis arengufaasides erinevalt Tannhäuserist alles teatavas mõttes otsib, avastab ning kehalis-erootiliselt ka mõneti eitab,

mistõttu lavastaja nägemuses tuleb tal enese leidmiseks veel teist ja kolmandatki korda ette võtta retk oma hinge salasoppidesse.

Pärast sellist algust sisult kontseptuaalse ja vormilt geomeetrilise pantomiimiga ka jätkatakse, milleks pakub rohkelt võimalusi võrdlemisi ulatuslik ning ooperi olulisematel juhtteemadel põhinev avamäng. Selle ajal võib näha peategelasi „ärkamas“, nii vastastikusest külgetõmbest kui ka seda takistavatest asjaoludest teadlikuks saades; Tannhäuseri isiksuse enesekehtestamist ja lahti rebimist konventsionaalsest ning lõpuks Tannhäuseri alistumist Veenuse võludele, kusjuures see kõik järgib üsna täpselt teose partituuri. Täislavastatud avamängu võib käsitleda nii „Tannhäuseri“ eelloona – ooper algab juba Tannhäuseri viibimisega Veenusemäl – kui ka sümbolistliku võrdpildina autonoomse vaimu kujunemisest üldse.

Ka tegelike sündmuste käivituses ei nõrgene lavastuse kontseptuaalne haare, mis asetab kohati lauljate õlule küllaltki suure koorma. Näiteks esimeses vaatuses on Veenuse muutlikkust markeeritud tema pideva ümberkehatumisega: lühikese aja jooksul ilmub ta võrgutavalt ahvatleva kurtisaanina, nahkmantlis võimuka urbanistliku daamina ning lõpuks hüsteerilise koduperenaisena. Iseenesest on tegemist hea ideega, mis on ka lavastuse kui tervikuga kooskõlas, kuid ühe stseeni kestel korduvalt lahkuda ning naasta, hoides samal ajal muusikalise arengu pidevuse säilitamiseks vajalikku vokaalset intensiivsust, on ülesanne, millega igaüks hakkama ei saa. Kas makstes lõivu kontseptuaalsetele ideedele või mõnel muul põhjusel ei toeta lavastus mõnikord ka Tannhäuseri kuju, kes

eriti esimeses ja teises vaatuses kipub liigselt juba mainitud „lavastuslikus geomeetrias” lahustuma ning suudab näo ja isikupära säilitada vaid personaalse sarmi abil. Lauljaid aitab lavakujundus (**Leslie Travers**). Inspireerituna lavastuse „geomeetrisest abstraksionismist” loob see Estonia kohta akustiliselt üllatavalt hästi töötavaid ruume, mis võimaldab tegelaste repliikidel jõuda ka viimastesse ridadesse.

Lavastuses peitub kummaline paradoks. Kontseptuaalsel tasandil edastab see oma sõnumi ülimalt selgelt, kuid lauljale pole sellest sageli kuigi palju kasu, tema edukus sõltub võimest lavastuslikke raame murda või neid vokaalselt üle mängida. Ja üllatuslikult võidab katsetest selle raudset loogikat kahtluse alla seada ka lavastus ise. Võrdlemisi selgelt tuleb see välja

Tannhäuseri kahe osatäitja, **Mati Turi** ja **Mart Madiste** võrdluses. Kui Turi kehtestas end laval peaaegu täieliku suveräänina, kes mahtus oma brutaalsusega vaevalt lavastuse sisse ära ja muutis sellisena Tannhäuseri ja Wartburgi põhimõttelise antagonismi üldse nähtavaks, siis Madiste lavastuslik konformistlikkus ja liigne korralikkus andis tulemuseks omalaadse „nähtamatu” tegelase. Ilmselt ei saa mainitud fenomeni taandada ainult vokaalsele aspektile, kuigi ka viimase osatähtsus on suur. Hoolimata Turi kehastatud tegelase jõulisusest võis just tema esituses kuulda ooperi ilusamat *piano*'t, Madiste vokaali väljenduslik ja dünaamiline diapasoone oli aga tema sisemise ettevaatlikkuse tõttu paratamatult kitsam ja ühekülgsem.

Võrdlemisi erinevalt lahendasid

Stseen II vaatuses. Lavastaja Daniel Slater kavalehel: „Wartburgis on elu alati ühesugune: kõik riietuvad ja mõtleavad sarnaselt ning peavad suhteid vaid ühiskonna alahoiu seisukohast hädavajalikeks mehhanismideks.” Esiplaanil Tannhäuser – Mati Turi.





Tannhäuser – Mart Madiste, Elisabeth – Aile Asszonyi.

oma rollid ka Elisabethi ja Veenuse kehastajad. **Heli Veskuse** tugevaks küljeks oli eelkõige tema võime pikki muusikalisi arenguliine ühtlaselt kasvava puhtvokaalse intensiivsusega välja kanda ning oskus stseeni lõpus akumuleerunud pinge täpsetes žestides vallandada (erinevalt esietendusest õnnestus see veelgi paremini kolmandal etendusel, kus Veskus teenis publikult mitu aplausi). **Aile Asszonyi** suutis aga lavastuse etteantud raamidest „väljuda“, keskendudes tegelaste psühholoogilistele ning naiselikele omadustele. Asszonyi veenev mäng, mis mõnikord võib küll ohtlikult läheneda maneerlikkusele (näiteks Margarete Estonias eelmisel aastal välja toodud Gounod' ooperis „Faust“), aitas selles lavastuses sisalduvat ranget loogikat „lõhkuda“ ning tundus seetõttu värske. Asszonyi ja Turi moodustasid ka selle ooperi kõige paremini toimiva paari.

Siin võis näha ka kahte väga erinevat Wolfram von Eschenbachi. **Rauno Elbi** kehastatuna oli see võrdlemisi karune, **René Soomi** esituses aga suisa õilishing. Karakterina oli Elp Tannhäuseri potentsiaalse võistlejana Elisabethi soosingu eest ehk veenvam, kuid ka Soomil õnnestus luua psühholoogiliselt usutav igavese teise kuju, kes taandab end suuremeelselt sõbra kasuks, jäädes ometi diskreetselt armastatu kõrvale kuni selle siit ilmast lahkumiseni. Soomi lüüriline sarm oli niivõrd domineeriv, et see hakkas varjutama Madiste kehastatud kahvatuvõitu Tannhäuserit.

Lavastuse plusspoolele jääb ka ühtlane ja hästi töötav minnesingerite ansambel (**Oliver Kuusik, Priit Volmer, Andres Köster ja Mart Laur** või **Urmas Põldma, Jassi Zahharov, Aleksander Arder ja Olari Viikholm**) ning tegelikult ka koor. Mainitud rühmas tuleks



Veenus – Heli Veskus, Tannhäuser – Mati Turi.

Harri Rospu fotod

eraldi esile tõsta Tüüringi maakrahvi Hermann'i osa laulnud **Pavlo Balakinit**, kelle osatäitmine oli küll vokaalselt tugev, kuid mänguliselt mõnevõrra puine, mistõttu see tema eelmise rolliga, Mefistoga Gounod' ooperist „Faust“ päris võrdset mõju ei saavutanud.

Ooperi muusikalises õnnestumises mängis tähtsat osa orkester. Muusikajuht **Vello Pähn** tõlgendas ooperi muusikat üsna kammerlikult, laiast eepilisest joonest oli olulisem detailide peen väljatöötamine. Tema interpretatsiooni iseloomustas hea proportsioonitaju nii dünaamilises kui ka vormilises mõttes ning eriti faktuuri suurepärase diferentseerimine *tutti* löikudes. Kohati probleemseks osutus aga puupillide häälestumine – kolmandaks vaatusseks kippusid flöödid ja klarnetid eriti *piano* puhul olema lootusetult lahus – ning viimasel nähtud etendusel tekki-

sid häälestusprobleemid millegipärast ka solistide ja orkestri vahel. Samas võib kokkuvõtvalt siiski tõdeda, et lavastust tervikuna iseloomustab ühtlaselt kõrge tase, mis annab tunnistust Estonia ooperitrupi stabiliseerunud professionaalsusest.

Estonias on viimastel aastatel toodud välja omajagu ooperilavastusi, mille seast võib leida nii traditsioonilisemaid („Manon Lescaut“, „Carmen“) kui ka eksperimenteerivamaid („Julius Caesar“, „Faust“). Kuigi on tulnud ette ka ebaõnnestumisi, võib siiski öelda, et Estonia ei ole takerdunud rutiini, kõik mainitud ooperilavastused on olnud üsna omanäolised. Erandiks pole ka „Tannhäuser“, mis eristub teistest aine kontseptuaalse ja intellektuaalse käsitlemise poolest, rikastades sellega oluliselt Estonia repertuaaripaletti.

MIKS MOZART EI ABIELLUNUD MARIE ANTOINETTE'IGA

TÖNN SARV

Bangkok näib kõige suurejoonelisem ja vägevam jõge mööda sisse sõites. Sukhumviti poolt tulles aga mõjub ta teisiti, kuidagi endasseneelavana. *Skytrain*'i pealt paistab Bangkok tore, vahest isegi veidi eputav. Baiyoke tornist vaadates on ta lihtsalt suur, kõikjale laiuv ja kihav. Kanalite ääres kaob ta hoopiski ära. Nagu polekski su ümber muud kui armsad, pisut räpased vaihitised, vahel sekka ka kenad villad ja templid ning kõikjale ulatuv troopiline roheline. Tuk-tuki pealt on Bangkok suitsune, lärmakas ja väga eriliselt lõhnav. Need on need toidusussutajad

kõikjal, kust see Bangkoki tänavate lõhn tuleb. Ja seda on kõikjal. See lõhn jääb meelde ja tuleb taas meelde, kui sinna linna uuesti sattuda. Takso pealt on ta lihtsalt ilus. Jalgsi liikudes aga rõõmus, naeratav, pulbitsev, tukslev. Just see „Bangkoki tūmakas“, mis tuleb alati peast läbi lasta, kui Taimaale saabud või oled lahkumas. Kuid viie kilomeetri kõrguselt alla vaadates pole teda õieti olemaski. Justkui miski samal oleks kasvanud jõesire kallastele.

Ayutthaya, muide, oli pisukeks petteumuseks. Noh, vanad katki- sed ehitised ehk varemed. Ilma peata

Ayutthaya varemed.



Buddha kujud. Mis neist ikka pikalt vahtida. Aga ju siis mõnele meeldib. Et, näe, missugune see kõik võis olla kunagi.

Millal muutuvad varemed väärtuslikuks? Kõigepealt teeb keegi ehitise katki (põletab maha, lõhub, purustab, hävitab jne). Kui kohe jaole saadakse, siis hakatakse taastama ja parandama. Kui läheb mingi aeg mööda, mõeldakse, tühja kah, lammutaks hoopis maha ja teeks midagi uut asemele. Aga kui läheb juba rohkem aega mööda, tulakse, katsutakse näpuga, imestatakse ja hoitakse alles. Et nagu muinsus või nii.

Ehkki tegemist võib olla väga hea ja soodsas asukohaga, kuhu sobiks tõesti midagi tähtsat ja tarvilikku püstitada. Linna ajaloolise südamega. Aga ei saa, sest näe, väärtuslikud varemed on ees ja neid ei tohi enam puudutada. Roomas pidavat nii olema, et nii kui kuhugi künka otsa jõuad, on seal kohe kindlasti mingid varemed ees ootamas. Eestis tegelikult samuti.

Peaaegu kõigi Eesti linnade keskel on mingi mõttetu kungas. Toomemägi, Vallimägi, Lossimägi või muud sellist, mingite müürijäänustega. Kuningised militaarobjektid, mis julgeolekukaalutlustel Peeter I insenerivägede kaasabil õhku lasti. Et rootslasele või sakslasele midagi alles ei jääks, kui nad peaksid tagasi tulema. Põletatud maa taktika, nagu seda teisel ajal ja teises kohas nimetama hakati.

Aga läks nii, et seesama Peetrikene oma järeltulijate ja sugulastega pidigi hakkama sedasama maariba kah haldama. Noh, aga kiiret ju ei olnud ja ju siis oli neil ka muid, tähtsamaid muresid. Ja nii need varemed vaikselt jäidki. Varsti kadus ka nende müüride ja bastionide sõjaline tähtsus, kuna relvastus

ja taktika olid muutunud. Samal ajal läks meele varemets midagi romantilist näha. Ja nii nad jäidki. Nüüd kõva muinsuskaitse all. Ja looduskaitse all samuti, sest vaadake, sinna on ju puud kasvanud.

Tallinnal vedas paremini, sest valitajatele ei hakatud kunagi vastu, vaid lihtsalt alistuti. Seetõttu midagi eriti ei lõhutud ja sealne kungas, Toompea, on tähtsaid ehitisi täis ega olegi nii väga mõttetu. Tartu, Viljandi, Rakvere jpt linnade omaaegsed tähtsad ehitised aga seisavad varemetses või on maatasas tehtud. Aga sinna asemele enam midagi ehitada ei tohi. Hulluks hakatakse pidama. Kohe.

Parim oli tegelikult seal Ayutthaya lähedal selline kuningate residents, mis praegugi ilus, uhke ja terve. Hiigelsuur park, mitmes erinevas stiilis ehitisi. Nii tai enda kui ka hiina jm stiilis. Eriti keena oli üks imekaunis rokokoo stiilis lossikene. Sinna küll sisse ei saanud, aga ka väljastpoolt oli armas. Tai kuningas võtvat seal tihtipeale lääneriikide presideente ja kuningaid vastu.

Igatahes oli üsna värskendav selle aasia ornamentalistika ja siivselt stiliseeritud kujukeste-piltide kõrval ootamatult näha vallatuid poolpaljaid tüdrukuid endale purskkaevudest vett peale kallamas, kelmikalt naeratamas jne.

Tahtmatult läks mõte Versailles' peale ja Marie Antoinette'i *hiroepargile*. Jah, näe, kuidas üks ja sama sõna võib erineval ajal ja erinevas kohas hoopis teist tähendada. XVIII sajandi Prantsuse õukonnas oli see ju kelmikate tütarlaste „park“. Kuulu järgi käidi neid mööda provintse lausa otsimas, et siis „värsket kraami“ kuninganna heakskiidu järel õukonda „lahti lasta“. Teadagi milleks. Aga, teiselt poolt, miks



Seitsmeaastane
Marie Antoinette.

ka mitte. Võib (tegelikult vist ikka ei või) ette kujutada, milliseid pidusid, balle jms nendega korraldati. Või orgiaid, kui keegi tahab seda sõna pruukida. Ega markii de Sade ometi midagi ise välja ei pidanud mõtlema.

Marie Antoinette'iga seoses meenub mul tavaliselt hoopis see (tema jaoks muidugi tühine) seik Viinis 1762. aastal. Leopold Mozart oli koos oma lastega, kuueaastase Wolfgangi ja temast veidi vanema õe Mariaga, kutsutud Viini õukonda, kus neil lasti muusikat mängida ja igasuguseid imetrik-

ke teha. Juhtunud aga, et väike Wolfgang olevat lossi saalide vahet joostes kogemata libisenud ja kukkunud. Ja ennäe, keegi tütarlaps olevat ta üles aidanud ja küsinud, ega ta haiget ei saanud.

„Ei, tänan väga,“ olevat Wolfgang galantselt vastanud. „Te olete väga lahke. Ma tahaksin teiega abielluda.“

Nojah, see, samuti kuueaastane tütarlaps polnudki keegi muu kui Marie Antoinette, kelle maharaiutud verist pead kolmkümmend üks aastat hiljem juubeldavale rahvahulgale näidati.



Seitsmeaastane Wolfgang Amadeus Mozart. Tundmatu autor, arvatavasti Pietro Antonio Lorenzoni maal. Fotod Wikipedia

Oleks ta Mozartiga abiellunud, oleks tal ilmselt selles suhtes paremini läinud. Aga see selleks.

Teisest küljest, ega Mozarti elu ka kerge olnud. Pärast Salzburgi peapiiskopi teenistusest lahkumist ja Viini elama asumist otsis ta tulutult uut töökohta, aga lõpuks jäigi vabakutseliseks. Mingis mõttes nagu uue aja inimene juba. Teeb, mis tahab, ei ole kellegi teener. Aga majanduslikult oli kitsas kogu aeg.

Ehkki, kõik on suhteline. Elasid nad ju Constanzega seitsmetoalises korteris, pidasid teenijaid jne. Sissetulekud sõltusid tellimustest ja kui neid parajasti ei olnud, pidi kokku hoidma. Võlad kogu aeg kaelas.

Ega, jah, see ju nii päris ei olnud, et heliloojal tuleb vaim peale ja ta viskab valmis mõne imeilusa *Adagio* või *Rondo*. Ei, ikka siis, kui keegi midagi tellib.

Raha eest, muidugi. Mõnikord tellija loobub. Siis jääbki järele mõni pisem osa.

Haydnil oli selles mõttes parem elu seal Ungari vürsti juures. Iga paari kuu tagant toimus mõni perekondlik või õukondlik sündmus või vastuvõtt ja iga sündmuse puhul pidi jälle uus sümfoonia või kvartett või muu selline ette kantama. Ei tulnud kellelegi mõttesegi, et võiks mingit varem ette kantud lugu mängida. Ei, kõik pidi olema värsked. Ühekordseks kasutamiseks. Just nagu need hirvepargi kelmikad tüdrukud.

Parem elu oli tal seal Esterházy juures küll selles mõttes, et töö ja elujärg olid kindlustatud. Teisest küljest aga oli ta ju ikkagi vürsti pärisori koos oma kapelliga. „Lahkumissümfoonia“, praegu mängitakse seda kontserdisaalides, – võibolla Haydnil polnudki

võimalik oma soove Tema Hiilgusele muud moodi avaldada.

See, et Haydn nende aastakümnete jooksul oma kompositsioonitehnilised võtted välja kujundas, oli lihtsalt paratamatu. Muusikalise materjali organiseerimine pidigi sellise töötempo juures muutuma justkui veidi rutiiniks. Eks see sai teistelegi „klassikutele“ eeskujuks ja nagu standardiks. *Allegro*, *Adagio*, *Menuett* ja *Finaal*. Nii sümfooniatega kui kvartetide puhul. Instrumentaalkontsertide puhul samuti, ainult et seal jäi menuett tavaliselt ära.

Ja *Allegro* muidugi sonaadivormis, sonaatallegrona. Ekspositsioon, töötlus ja repriis. Peateema ja kõrvalteema standardsetes helistikulistest suhetes. Ja noh, ega need teemad siis ka eriti keerulised ega andekad ei pidanud olema. Kolmkõlade käigud, lihtsad meloodiad.

Mida siis veel vaja?

Tegelikult oli see kõik ju vaid tarbemuusika, akustiline tapeet aristokraatidele. Salongide, ballisaalide, aedade, lossiparkide muusika. Vastavalt ots- tarbele.

Ja hoidku taevas, kui selles muusikas miskit sisu või tundeid võis aimata. Ei-ei, kõik pidi jääma peeneks, vaashoituks, vaimukaks, teravmeel- seks, galantseks.

Võib hästi ette kujutada, kuidas sümfoonia *Allegro* ajal rahvas saali sisen- eheb. Küünalde sära, ehted, parukad, tiitlid, tervitamisid. Teenrid hääletult liikumas. Sumin, klaaside kõlin, ele- vus.

Adagio või *Andante*, teine osa, kõlab siis kui saksad suvatsevad lõõgastuda. Vaikne, rahulik, leebe, tundlik, õrn. Sobiv taust kergeks flirdiks, silmapilgu- tamiseks, vaikseks õhkamiseks. Ning seejärel *Menuett*. Seltskond on võtnud

paaridesse. Tippivad sammud, kum- mardused, pöörded. Võluv ja armas.

Asjaolul, et tegemist ongi kellegi Mozarti või Haydni sümfoonia „esma- ettekandega“, polnud muidugi vähi- matki tähtsust.

Veidi naljakas muidugi, et neid ku- nagi võibolla kellegi nimepäeva tähis- tamise peo jaoks kirjutatud teoseid pä- rast hakati uuesti ja uuesti ette kand- ma. Koltunud käsikirjade järgi. Tõsise näoga. Kontserdisaalides. Võimalikult originaaltruult. Aga maailmas on pal- ju veelgi naljakamaid asju.

Tegelikult, ma muidugi liialdan veidi. Tol ajal hakkas juba kodanlikes ringkondades tekkima ka nagu päris kontserdielu. Ja mõnda teost mängiti ikka mitu korda ja mitmes kohas ka. Ning oopereid juba ammu enne seda. Tõsi küll, peenem seltskond käis ka oo- peris rohkem seltskondlikkuse pärast.

Mitte et see eriti naljakas oleks, aga mõnikord turistid imestavad ik- ka, et kuidas näiteks Versailles' palees polnud tualette. Et kuidas siis härrad ja daamid oma asju ajasid. Ega ometi saalide ja koridoride nurkadesse? – Eh, aga milleks on siis kõikjal viibivad teenrid: kuldsete kaunistustega anu- mad alati valmis aristokraatlikke eriti- si vastu võtma. Ning poti peal istudes võis vabalt sõbrannaga poolelijäänud klatšijuttu jätkata.

Pisut raske ehk tänapäeval ette ku- jutada, aga need aristokraatlikud eri- tised olidki tol ajal erilised. Sest juba veri oli neil eriline, nimelt sinine. Tõu- puhtus ja tõuaretus. Eugeenika, kui tänapäevast terminit kasutada. Päri- likud seisused ja tiitlid. Kaasasündinud privileegid.

Nii et Marie Antoinette ja Wolfgang Amadeus poleks kuidagi saanud abi- elluda.

BINAURAALED VÕNKED

Essee

TÖNIS JÜRGENS

Binauraalsed võnked või toonid on heliline fenomen, mille avastas 1839. aastal tollase Preisimaa teadlane Heinrich Wilhelm Dove (1803–1879). Fenomen seisneb selles, et kui inimesele mängitakse korraga kaht ligilähedase sagedusega helisignaali, tekib nende kahe signaali helilainete võnkumisel omamoodi ühendsignaal, mille sagedus on võrdne kahe algupärase signaali vahelise erinevusega. Ehk siis, kui segada kokku näiteks kaks helitooni sagedustel 100 Hz ja 110 Hz, tekib nende kokkumängul uus signaal, mille tajutav sagedus on 105 Hz ning mille helilaine võngub üles-alla ulatusega 10 Hz. Seda moduleerivat liitsignaali nimetatakse heliliseks võnkeks või löögiks (*auditory beat*). (Lane jt. 1998: 259)

Samasugune nähtus esineb, kui inimene kuulab kaht ligilähedase sagedusega helisignaali läbi stereokõrvaklappide nii, et üks toon kostab täielikult paremasse kõrva ja teine vasakusse – kuulaja aju põimib need kaks signaali omakorda kolmandaks tooniks, mis fluktueerib kahe algsignaali vahelise erinevuse ulatuses. Binauraalseid võnkeid kuuleb kergesti 30 Hz ja madalamatel sagedustel. (Atwater 1997: 265)

Dove'i avastatud võnked said suurema tähelepanu osaliseks alles XX sajandi teisel poolel, mil neil tuvastati erinevaid meeleseisundeid esile kutuvad omadused. Seda seostatakse inimaju n-ö toone järgiva reaktsiooni-

ga, mida mõõdetakse elektroentsefalograafiliste (EEG) seadmetega inimese pealaelt. Kui stimuleerida kuulajat 40-hertsise helisignaali, näitab mõõdik aju vastavat 40 Hz reaktsiooni (s.o 40 võnget sekundis). (Sealsamas, 263–264)

Väidetavalt peaksid delta ja teeta helisagedused (vastavalt 0–4 ja 4–7 Hz) kuulajas esile kutsuma suuremat loomingulisust ja paremat und; alfa sagedusi (8–12 Hz) seostatakse rahuliku ärkvel meeleseisundiga, samas kui beeta sagedused (12–30 Hz) kutsuvad esile kõrgendatud tähelepanu ja paremat mäletamisvõimet (Sealsamas, 266; Lane jt 1998: 259). Seega peaksid eri binauraalsed võnked kombineerituna vastava muusika, roosa müra ja/või loodushelidega mõjutama kuulaja aju neuronite tegevust, mille tulemusena küünib inimene kergemini teiste meeleseisunditeni. Protsessi hõlbustamiseks viiakse lisaks helide (tähelepanelikule) kuulamisele tihti läbi ka mitmesuguseid meditatiivseid praktikaid, sh hingamisharjutusi, juhitud või juhendatud lõdvestumist, visualiseerimist jms. (Atwater 1997: 263–264)

Lihtsustavalt võiks nähtuse kokku võtta järgmiselt: binauraalseid võnkeid esile kutuvaid sagedusi kuulava inimese aju toone järgiv reaktsioon tingib selle, et aju n-ö sünkroniseerib end vastava binauraalse tooni sagedusega. Nagu on näidanud mõningad kasiinad teaduslikud uuringud ja mitmete

tuhandete kuulajate väited, tingib aju eelmainitud reaktsioon ühe või teise helisignaali seostatud meeleseisundi. Binauraalsed võnked näikse sel kombel toimivat kui meditatsiooni hõlbustajad või võimendajad.

Nüüdseks on võrsunud mitmeid binauraalsete võngete tootmise ja müümisega tegelevaid, peamiselt veebipõhiseid ettevõtteid. Lehel www.binauralbeatsgeek.com antakse peale üldise informatsiooni ka hea ülevaade binauraalsete võngete turust, sh nimemeri 2011. aasta parimateks peetud võngetest ja nende tootjatest¹: Unexplainable Store, Brain Evolution System, Ennorra, Xphirience ja Brain Wave Alchemy, kui nimetada mõnd. Võnkeid müüakse nii eraldi kui ka n-ö teemaatiliste pakettidena, peamiselt mp3 vormingus helifailidena; võnkeid turustatakse lubadustega, et need maandavad stressi, lõõgastavad, tasakaalustavad, suurendavad energiat ja loominguilisust, kontsentreerivad meeli, laiendavad spirituaalset maailmataju ning aitavad kuulajal uinuda. Üldisemate sõnadega väidetakse, et binauraalsed võnked aitavad nende n-ö kasutajal saada tervemaks ja edukamaks inimeseks – tegemist on niisiis enesearendust toetavate toodetega.

Nii võib järeldada, et tänapäeva internetipõhise binauraalsete võngete tööstuse sõrm on sellest veidi suurema moodustise, eneseabi (-arenduse, -täienduse) tööstuse pulsil. Selle juured ulatuvad omakorda sügavamale ajalukku. Eneseabitööstuse esimesi konkreetsemaid ilminguid võib täheldada XIX sajandi esimesel poolel, mil enesearendusega seotud raamatute turg laienes jõudsasti koos õhtumaade keskklassiga. Donald Sassoon (2008) täheldab Lääne kodanluse puhul laial-

daselt levinud alaväärsuskompleksi aristokraatia ees, mis viis erinevate korrektset (s.o ülemklassi kuulujate) käitumist ja etiketti õpetavate käsiraamatute aina ulatuslikuma avaldamiseni. Kultuurilise kapitali kogumine muutus kodanluse hulgas äärmiselt oluliseks; eri entsüklopeediate, leksikonide ja tunnustatud autorite, näiteks Shakespeare'i, Voltaire'i, Goethe või Dante teostega täidetud riivlid olid justkui kõrgema sotsiaalse staatusega inimese tunnusmärk. (Sassoon: 394) Siit on alguse saanud ka n-ö suurte inimeste biograafiate ja autobiograafiate menu. Sassoon pakub, et küllap võis masse ligi tõmmata idee võtta edukaks osutunud ja tunnustatud isikutest eeskujuga. (Sealsamas, 395–396) Seda soovitas ka Samuel Smiles oma erakordselt populaarses teoses „Self-Help; With Illustrations of Character and Conduct” (1859), mis tõlgiti juba Smilesi eluajal 53 keelde.² „Self-Help” oli kogumik õpetlikke lugusid tähtsate isikute elust. (Smiles: 399)

Ent kui Euroopa kodanluse pürgimused olid paljuski tingitud teatavast alaväärsuskompleksist aristokraatia ees, siis teisel pool Atlandi ookeani, kõigi võimaluste maal (*Land of Opportunity*) Ameerika Ühendriikides suurenes eneseabi turg läbi lüüa soovivate keskklassi kodanike näol. See viis XX sajandi algul selliste teoste eduni, mida näitlikustab vahest kõige paremini Dale Carnegie tuntud „Kuidas võita sõpru ja mõjutada inimesi” („How to Win Friends and Influence People”, 1936), mida on nüüdseks müüdnud üle 50 miljoni eksemplari. (McGee 2005: 11; Sassoon 2008: 734)

Kui Smilesi „Self-Help” kujutas nn suuri inimesi eeskujudena, kellest õppust võtta, siis see Ameerika Ühend-

riikide eneseabi uus laine XX sajandi algul käsitles just tavalist inimest, nn keskmist Joe'd kui kedagi, kes võib piisava tahte ja pingutuse korral saavutada midagi tõeliselt vägevat. Tuult võttis idee individuaalsest progressist ühiskonnas. Järjest olulisemaks muutus enda imago kujundamine, mis on muidugi tänapäeval sotsiaälvõrgustikega hoopis uue vormi võtnud. Kiiresti hakkas suurenema nõudmine kirjan-duse järele, mis aitaks teada saada, mida teised inimesed teevad ja mõtlevad. Lubadus ühendada materiaalne edu ja isiklik, hingeline areng, teeb eneseabist igal aastal miljardeid dollareid ja eurosid liigutava tööstuse. (Smiles)

Selle kõrvalepõike abil võib ehk paremini mõista turu konteksti, milles binauraalsete võngete tarnijad tegutsevad. Eneseabi kui üldise kontseptsiooni ja selle ilmingute poole sirutamine on suures osas kannustatud edumeel-susest. „Paremaks inimeseks“ saamine peaks justkui tagama ka progressi ühiskonnas. Kui meditatsioon tagab parema füüsilise ja vaimse tervise, siis binauraalsed võnked kui eneseabi-tööstuse ühe sektori toodang aitab selle meditatsioonini paremini jõuda või pigem isegi meditatsiooni esile kutsuda. Tegemist on seega tehnilise vahendiga.

Ameerika Ühendriikide kuulsa „antipsühhiaatri“ R. D. Laingi väitel pole skisofreenia mitte haigus, vaid üks tänapäeva ühiskonnas manifesterunud võõrandumise vorme. Psühhiaatria selle tavapärase mõttes, mitte see, millega Laing tegeles, kehtestas Laingi jaoks „normaalsuse“ sildi all teatavaid reegleid, millel on tegelikult rusuv ja kahjustav toime. Vastandudes XX sajandi algul kanda kinnitanud freudilikule psühhiaatria-

le, mille üks peamisi põhimõtteid oli igas inimeses esinevate ürgsete tungide maha surumine, kutsus Laing üles just oma tegelikku „mina“ taasleidma ja lapsepõlve värve ellu tagasi tooma – õppima uuesti, kuidas tõeliselt inime-ne olla. Selle saavutamise ühe vahendina nägi Laing psühhedeelikumi LSDd, mille Ühendriikide valitsus oli 1966. aastal keelanud. (Curtis; Kahu 2002) See pidi olema vahend „revolutsiooni esilekutsumiseks meie peades“; vahend, millega võidelda maailmas pealetungiva tehnoloogia, tehnilisuse ja progressimeelsuse vastu ning jõuda, vähemalt illusoorset, spirituaalse vabanemiseni nii ühiskondlikus kui ka kehalises mõttes. Kui inimese kõige rängem vangistaja on tema keha, siis LSD pidi olema vahend sellest välja pürgimiseks, et jõuda kosmilise, kõiksust haarava sisemise tundeni. Ent LSD suurim paradoks seisneb muidugi selles, et tegemist on just nimelt tehnilise vahendiga, mille kasutamine või tarbimine kutsub esile teatava mehaanilise protsessi. Tehnilise vahendina näikse LSD tegelikult hoopis õõnestavat, vähemalt ideoloogiliselt, seda rakendanud „psühhedeelse kultuuri“ eetost ja eesmärki. Mircea Eliade kombel võiks LSDd sel juhul määratleda kui ekstaasitehnikat, nagu ka jooga või kamasutra praktikad. (Kahu 2002)

Samamoodi on ka binauraalsed võnked ekstaasitehnika; need on tehniline vahend spirituaalse kogemuse esile kutsumiseks. Raske on vaidlustada binauraalsete võngete kasutamise pragmaatilisust – lõppude lõpuks aitavad need lihtsalt kiiremini esile kutsuda midagi, millega inimesel endal võib tükk aega kuluda ning mis ei pruugi tingimata õnnestudagi –, ent ideoloogilises mõttes kätkeb nende ka-

sutamine siiski teatavat paradoksaalsust.

Psühhedelikumidest rääkimine binauraalsete võngete kontekstis näikse eriti sobivaks muutuvat ühe spetsiifilise binauraalsete võngete tarnija puhul; selleks on I-Doser, mille toodetest moodustavadki lõviosa just sellised binauraalsed võnked, mis peaksid simuleerima erinevate narkootiliste ainete mõju. Asjakohaselt turustab I-Doser oma binauraalseid võnkeid „doosidena“, mida võib nende veebilehelt leida iga mõeldava narkootikumi simuleerimiseks.³ Peale n-ö digitaalsete narkootikumide pakutakse I-Doseri netipoes mitmeid seksuaalse olemusega doose, sh First Love, Orgasm, Masochist, meeli ergutavaid doose, iga meeleeelundi „võimendamiseks“ oma doos, ning ka mälule, õppimisvõimele ja isegi dieedile kaasa aitavaid doose. On ka absurdset kalleid *premium*-doose, nende hulgas Hand of God ja Gates of Hades, kumbki 199.95 dollarit.

Kuigi I-Doseri asutaja ja juht Nick Ashton väidab (vähemalt ühes intervjuus⁴), et ei taha I-Doserit digitaalsete narkootikumidega seostada, kuna see kannab endaga negatiivseid konnotatsioone, propageerib ta oma YouTube'i kanalil⁵ I-Doseri tooteid just nii („Digital Dope: I-Doser Gets You High For FREE“). See vasturääkivus näib mõistetav, võttes arvesse, et I-Doser murdis nn peavoolu meediasse just tänu selle seostamisele narkootikumidega. 2010. aastal avaldati artikleid (Farquhar; Hesse) murelikest vanematest, kelle teismeeas lapsed eksperimenterivad pimedates tubades allalaetavate narkootikumidega; et I-Doseri dooside näol on tegemist väga lihtsalt piraaditava materjaliga, tiirleb see peamiselt just narkootikumide jt kontrakultuuri

ilmingute suhtes uudishimulike, ent rahaliselt piiratud võimalustega teismeliste huviorbiidis. Sel teemal sõna võtnute seas oldi siiski ühel nõul, et digitaalsed doosid on ohutud.

Nüüd jõuame olulise küsimuseni: kas see toimib? Mina kuulsin I-Doserist esimest korda oma bakalaureuseõpingute ajal. Üks sõber oli katsetanud doosiga Brain+, mis olevat teda eksamisessiooni ajal õppimises aidanud. Uudishimust proovisin isegi mõningaid doose. Lebasin voodil, silmad kinni, nagu juhistes kirjas, ning kuulsin keskendunult kõrvus pulseerivaid toone, kuni rahunesin lõdvestumiseni ja lõpuks ka pooleldi uinusin. Ärkamine oli alati justkui mingist teisest, tõepoolest meditatiivsest seisundist naasmine. Kuid peale selle, et pärast dooside kuulamist end rohkem puhanuna tundsin, ei täheldanud ma mingisuguseid iseäralikke muutusi. Doosi toime ei jäänud kajama. Kui midagi toimus, siis üksnes kuulamise ajal, selles lõdvestunud ja uneleivas olekus. Sama muster kehtis enamuse kuulatud dooside puhul ning tundus, et neid tootes on – väikeste variatsioonidega – tihtilugu kasutatud samu põhitõone. Selgemalt eristus kohe alguses *premium*-doos Hand of God, kuid ka sellel oli lõpuks siiski teiste doosidega sarnane ülesehitus ja toime. Lubatud püha kogemus jäi saamata. Tõsi, toonide intensiivsuse ja sageduskõrguste kasv võis minus ühel hetkel esile kutsuda ärevust, mida nendele järgnevad muutused helis võisid omakorda leevendada. Selles mõttes oleks vale öelda, et I-Doseri tooted mitte kuidagi ei toimi. Hõredaks jääb üksnes väide, et iga doos nende pakutavate toodete valikust toimib just nagu selle puhul spetsiifiliselt lubatud.

Niisiis, vastuseks küsimusele, kas I-Doseri binauraalsed võnked toimivad, võin asjaga katsetanuna vastata, et üldiselt küll, ent mitte nii, nagu neid reklaamitakse. Asi taandub laias laastus siiski simulatsioonile. Küllap räägib I-Doseri toodete efektiivsuse kahjuks ka tõsiasi, et nad ei turusta neid näiteks kui meditatsioonipraktika hõlbustajaid (ehk osana mingist protsessist), vaid just nimelt kui eraldi seisvaid ja ühekaupa tarbitavaid doose, mis peaks piisavalt fokuseeritud ja avatud kuulamise korral esile kutsuma väga spetsiifilise, doosile vastava efekti. Kuigi olen I-Doseri mitmekülgsest ja suurest doosivalikust proovinud ainult üksikuid, arvan, et võib julgesti väita, et nende dooside hulgas ringlevad ja korduvad teatavate variatsioonidega samad n-ö põhidoosid, mille esile kutsutavatele seisunditele kuulaja ise piisava tahte korral üsna palju värvi lisab.

Kindlasti aga väärivad binauraalsed võnked edasist uurimist. Teoreetiliselt võiks diskuteerida nii spirituaalsete ürituste kommertsialiseerimise kui ka kaasaegsete sotsiaalvõrgustike kontekstis internetis spirituaalse materjali (*content*) digitaalselt jagamise üle; ning muidugi ka äsja mainituga kaasnevate paradokside üle. Teatud kultuuride, näiteks Austraalia aborigeenide loomismüütide taustal saaksime avada ka filosoofilise mõtiskelu maailma heli abil loomise ja kujundamise teemal; kui binauraalsed võnked aitavad meis tehiskult teatud meeleseisundeid esile kutsuda, võiks ju ette kujutada ka tänaval ringi jalutamist, kõrvaklapid peas, ja maailma kujundamist vastavalt kuulatavale helifailile. Ainest on nii reaalteaduslikeks eksperimentideks kui ka filosoofiliseks mõtiskeluks.

Kokkuvõte

Dove'i avastatud binauraalsed võnked osutusid tõeliseks fenomeniks alles XX sajandil, mil neil avastati meeleseisundeid muutvad omadused. Nüüdseks on binauraalsete võngete toomise ja tarnimise ümber võrsunud omaette tööstus, mis on minu arvates omakorda väike osa tohutust eneseabitööstusest. Viimase edu seisneb lubaduses võimaldada klientidele nii sotsiokultuurilist progressi kui ka spirituaalset arengut. Binauraalsed võnked, mis toimivad meditatsiooni hõlbustajatena, niisiis aitavad huvilistel kaudselt „paremateks inimesteks“ saada. Ent tehnilise lahenduse kasutamine millegi saavutamiseks, mis peaks idee järgi olema just tehiskultuuri kõrgele pürgimine, sisaldab ideoloogilist paradoksi; nagu mõnes mõttes ka idee kasutada spirituaalset arengut, et edendada ennast õhtumaises kultuuriuues. Üks tuntumaid binauraalsete võngete tarnijaid, I-Doser, on turundusnõksuna nimetanud oma tooted doosideks ning tegeleb eksplitsiitselt nn digitaalsete narkootikumide müügi-ga, äratades niiviisi kontrakultuurist huvitatud teismeliste ja täiskasvanud noorte uudishimu. Sel moel on I-Doser veidi moonutanud muidu enesearendustooteid pakkuva binauraalsete võngete tööstuse ideoloogiat, et kõnetada rohkem huvilisi. Idee binauraalsete võngete tehiskultuuri arendamisest on I-Doseri näitel veel eriti eksplitsiitne – nende pakutud narkosimulatsioonide seast võime leida ka psühhedeelsele kultuurile oluliseks saanud LSD. Laias laastus aga näikse binauraalsed võnked siiski paremini toimivat osana mingist suuremast protsessist, mitte omaette doosidena.

TÕNIS JÜRGENS *on Tallinna Üli-
kooli antropoloogiaeriala magistrant.*

Viited:

¹ <http://www.binauralbeatsgeek.com/best-selling-binaural-beats.html>

² Teos anti eesti keeles esmakordselt välja 1900. aastal pealkirjaga „Elutarkus / Inglise kuulsa kirjamehe Samuel Smilesi õpetused, juhatused ja äratused iseene kasvatamiseks ja mehiseks tegemiseks“.

³ http://idosersoftware.com/index.php?main_page=index&cPath=7&zenid=dfef3f476967d78ed2eea9283b2ff80e6 – nimekiri I-Doseri pakutavatest narkodoosidest.

⁴ <http://www.i-doser.com/idosermedia-kit.pdf>; vt lk 5–6, et lugeda „kurikuulsat“ Shock Magazine’ile antud intervjuud.

⁵ <http://www.youtube.com/user/idosin-gfan>

Kasutatud kirjandus:

F. Holmes Atwater, 1997. Accessing Anomalous States of Consciousness with a Binaural Beat Technology. – *Journal of Scientific Exploration*, kd 11, nr 3, lk 263–274. http://www.scientificexploration.org/journal/jse_11_3_atwater.pdf (19. III 2013).

Adam Curtis, 2002. The Century of the Self. Suurbritannia: BBC Four. <http://vimeo.com/20861423> (19. III 2013).

Peter Farquhar, 2010. iDosing and digital drugs – can your kids really get high without narcotics? – *news.com.au*, 16. VII 2010. <http://www.news.com.au/technology/idosingand-digital-drugs-can-your-kids-really-get-high-without-narcotics/story-e6frfro01225892539705> (19. III 2013).

Monica Hesse, 2010. Some call i-dosing a drug substitute, while others say binaural beats fall flat. – *The Washington Post* 3. VIII 2010. <http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2010/08/02/AR2010080204842.html> (19. III 2013).

Tõnis Kahu, 2002. Psühheedeelne kultuur. – „Õöülikool“, toim. Jaan Tootsen, heli Külli Tüllil. http://www.ylikool.ee/et/13/tonis_kahu (20. III 2013).

D. James Lane; J. Stefan Kasian; E. Justine Owens; R. Gail Marsh, 1998. Binaural Auditory Beats Affect Vigilance Performance and Mood. – *Psychology and Behavior*, kd 63, nr 2, lk 249–252. <http://protopopeia.sics.se/style/pdf/binaural-beats.pdf> (19. III 2013).

Micki McGee, 2005. Self-Help, Inc. Make-over Culture in American Life. New York: Oxford University Press.

Donald Sassoon, 2008. Euroopa kultuuri ajalugu aastatest 1800 kuni tänapäevani. Tlk. Tõnis Värnik, toim. Kalev Lattik. Tallinn.

Jüri Kass. „Võnked“, 2009.

Aktrüül lõuendil.



LÕUNA-AAFRIKA DŽÄSSIELU KAEMAS

TIIT LAUK

Hiljuti oli mul võimalus osaleda Kaplinna ülikooli muusikakolledži džässiosakonna kutsel **SAJE (South African Association for Jazz Education)¹ XI džässihariduse konverentsil**. Vastupidi meil laialt levinud arvamusele, et džäss ongi mustade muusika, pole see muusikažanr Aafrikas eriti levinud. Kuigi sealt on pärit terve rida maailmanimega muusikuid, ei ole džässil selles maailmanurgas veel laia kõlapinda ja sellesuunalised arvestatavad arengud on hakanud toimuma alles viimasel kolmekümnel-neljakümnel aastal. Olles kursis nende andmetega, oli mul muidugi suur huvi seda kõike oma silmaga näha ja kõrvaga kuulda. Nende jaoks aga tundus huvitav minu ettekanne „The Role of Jazz Festivals in Teaching Jazz: a Glance into History and the Future“², mis haalus suurepäraselt konverentsi peateemaga „Jazz as Metaphor for Change, Collaboration and Innovation“³.

Pisut üldist tausta

Lõuna-Aafrika Vabariik on suur riik, pindalalt võrdne Prantsusmaa, Hispaania ja Saksamaaga. See on Aafrika vanima demokraatiaga riik, mille pealinn on küll Pretoria, kuid mille parlament asub Kaplinnas. Kuigi Lõuna-Aafrika Vabariigis on Aafrika riikidest protsentuaalselt suurim valgete kogukond, ei küüni see kümne protsendini rahvastiku koguarvust. See on Aafrika suurima majandusega riik, kus tänu

maavaradele (kuld, teemandid) pole kunagi tuntud rahapuudust. Kaplinn oma ligi kahemiljonilise elanikkonnaga on Johannesburgi järel üks riigi suurimaid linnu. Kaplinna ülikooli kõrgest teadustasemest annab aga parima tõestuse fakt, et maailma esimene südamesiirdamisoperatsioon tehti 1964. aastal just selle ülikooli kliinikus.

Kaplinna ülikooli muusikakolledž asub eraldi kompleksina Rondboschis, villade ja saatkondade rajoonis, umbes 10 km kaugusel ülikooli kampsust, koosnedes stiilsest vanast majast, millele on maitsekalt juurde ehitatud tänapäevane, kõige vajalikuga varustatud uus hoone. Džässi arenemise alguseks Lõuna-Aafrikas peetakse džässilegendi Dave Brubecki poja Darius Brubecki tööleasumist džässiprofessorina Durhani KwaZulu-Natali ülikoolis ning džäss- ja popmuusika keskuse juhina 1983. aastal. Praeguseks õpetatakse džässi enamikus Lõuna-Aafrika ülikoolides, pedagoogideks on kutsutud valdavalt USA ülikoolides või Londonis džässihariduse saanud doktorikraadiga muusikud. On ka mõned kohalikku päritolu, kuid samuti Lääne ülikoolides hariduse (kraadi) omandanud muusikud. Seega ei ole džässi arengulugu seal eriti pikk,⁴ kuigi võimalus sellealast haridust ülikooli tasemel omandada siiski oluliselt pikem kui meil. Nende aktiivsusele mahajäämise likvideerimisel viitab aga seegi, et kõnealune üle aasta toimuv konve-

rents kandis järjekorranumbrit 11. Arvestades seda, et Lõuna-Aafrika asub oluliselt kaugemal suurtest džässikeskustest ja interneti reaalse töökeskkonnana kasutamise ajastu pole pooltki nii pikk, on see täiesti mõistetav.

Konverentsist

Konverentsi tase oli tähelepanuväärselt kõrge ja suunatud džässi õpetamise erinevatele külgedele, enamikul esinejaist oli ette näidata doktori- kraad või doktorandi staatus; esinejate geograafiline valik lai: neli ameeriklast, brasiillane, eestlane, kaks itaallast pluss kohalike ülikoolide esindajad nii Kaplinna ülikoolist kui Durhani KwaZulu-Natali ülikoolist. Konverentsi omapäraks oli see, et ettekannete tegijate hulgas oli palju tegevmuusikuid, kes illustreerisid oma juttu pärastlõunal toimunud kontsertide-

ga. Koos esinesid üliõpilased ja õppejõud. Külalisettekandjatest moodustas konverentsi eestvedaja, sealse kolledži džässiosakonna juhataja professor Mike Rossi⁵ aga „konverentsi koosseisu“, kuhu kuulusid **Mike Rossi** (saksofonid) Lõuna-Aafrikast, **Antonia de Angelis** (vokaal) ja **Roberto Zechini** (kitarr) Itaaliast, **Guilherme Ribeiro** (akordion) Brasiiliast, siinkirjutaja (klaver) Eestist ja kohalikud muusikud **prof. Marc Duby** (bass) ja tudeng **Marlon Witbooi** (trummid). Hoolimata oma üliõpilasstaatusesest oli viimati mainitu kogenud muusik ja igati sobiv partner tituleeritumatele kaaslastele. Konverentsibändi töö algas kohe saabumise päeval ja pärast paaritunnist proovi oligi esimene kontsert džässiklubis Mahogany Room. Põhiosa kavast moodustas ansambli liikmete looming, millele esimesel õhtul lisan-

Konverentsil esinejad: esireas vasakult 2. (istub) ürituse koordinaator Diane Rossi, tagareas vasakult 1. Tiit Lauk, 4. konverentsi hing, professor Mike Rossi.



dus kimbuke džässistandardeid, kuna ühest proovist jäi mõnede keerulisemate lugude õppimiseks väheks. Konverentsibänd andis neli kontserti, millest viimane toimus esinduslikus Baxteri kontserdisaalis. See oli siiski vaid oluline kõrvalliin tõestamaks, et tuntud ütlemist „eks me jutumehed oleme ju kõik” seekord paika ei pidanud. Konverentsi programmi põhiosa moodustasid 15 põhjalikku ja asjalikku ettekannet, kaks täispikka filmi koos kommentaaride ja arutlusega ja viis töötuba, mis möödusid tähelepanuväärse tudengitepoolse aktiivsusega: seminariruum – umbes 120-kohaline kõige vajalikuga varustatud kammeraal oli alati üliõpilastest tulvil ja ka asjalikest küsimustest polnud puudu. Suur üllatus minu jaoks oli tõsiasi, et tudengite seas oli suhteliselt vähe mustanahalisi. See fakt kinnitab omakorda artikli alguses toodud väidet, et hoolimata entusiastide pingutustest ei ole džäss seal kandis veel laia kandepinda omandanud.

Käesolevas kirjutises pole võimalik põhjalikumalt käsitleda kõiki siin kirjutajale huvitavana tundunud ettekandeid, ülevaatlikkuse huvides mainigem vaid pealkirju: Roland Moses, „Kuidas maksimeerida džässkontserdi tulemust tulevikuperspektiivis.”; Karendra Devroop, „Professionaalse džässmuusiku kohanemine XXI sajandi töökeskkonna väljakutsete ja muutustega”; Nick Carter, „Sisemise kuulmise avamine improvisatsioonis”; Mike Rossi ja Mageshen Naidoo, „Komponeerimise improvisatsiooniline käsitlus” jt. Huvitava ja omanäolise ülevaate Lõuna-Aafrika džässi ajaloost andis Carol Ann Mulleri⁶ ja Sathima Bea Benjaminini raamatu „Džäss Lõuna-Aafrika naise mõttemaailmas” tutvus-

tus, kus viibinud autorite põhjalikud kommentaarid osutusid omaette väärtuseks.

Konverentsi raames toimus ka kahe filmi esitus. **Aryan Kaganofi** 2010. aastal valminud „**Päränd**” oli pühendatud esimeste nimekate Lõuna-Aafrika džässmuusikute Tete Mbambisa, Louis Moholo-Moholo, Zim Ngqawana ja Kyle Shepherdi loomingule, avades vaatajatele nende andekate, kuid hariduseta muusikute loomeprotsessi. Äärmiselt huvitav oli jälgida, kuidas valmib ja saab esinemisküpses nn *head arrangement*’ina⁷ üks kompositsioon. See oleks nagu näitlikult elustanud ajastu sada aastat tagasi, kui džäss ja noodikiri veel kokku ei kuulunud.

Teine film oli Clint Eastwoodi siis veel elanud⁸ džässiikooni **Dave Brubecki eluloofilm „Dave Brubeck: In His Own Sweet Way”**⁹ (2010) esilinasutus Aafrikas. On hämmastav, kui palju huvitavat filmimaterjali on sellest suurmehest säilinud. Clint Eastwood on need oma intervjuulõikudega tõelise meistikäega suurepäraseks tervikuks koondanud. Film andis ülevaatliku pildi nii vanameistri eraelust kui ka pikast ja üliedukast karjäärist. Ootamatu oli teada saada, et nooruses ei näinud Dave end sugugi muusikuna (tema kaks vanemat venda, Henry ja Howard, juba olid muusikud), vaid õppides veterinaariks, valmistus hoopis oma isa farmi üle võtma. Muusikaalase alghariduse sai ta küll oma emalt, kes oli kontsertpianist (õppinud Myra Hessi juures), kuid tema tõsisem muusikahuvi tärkas alles sõjaväes, kui ta Teise maailmasõja ajal liitlasvägede koosseisus mitu aastat Euroopas viibis. Siin kohtus ta ka oma kauaaegse ansamblikaaslase Paul Desmondiga ja moodustas oma esimese ansambli.



Konverentsibänd esinemas Kaplinna ülikooli raamatukogu saalis: (vasakult) Marc Duby (bass), Marlon Witbooi (trummid), Mike Rossi (saksofonid) ja Roberto Zechini (kitarr). Fotolt puuduvad Antonia de Angelis (vokaal), Guilherme Ribeiro (akordion) ja Tiit Lauk (klaver).

Pärast demobiliseerumist 1944. aastal asus ta tõsiselt muusikaõpingute kallale, õppides teooriat ja kompositsiooni Darius Milhaud' ja Arnold Schönbergi käe all. Minu jaoks andis üritusele erilise tähenduse võimalus isiklikult tuttavaks saada vendade Brubeckitega, kes esilinastuse puhul kohal olid ja hiljem ka filmi kommenteerisid. Huvitava nüansina võtsid nad ise jutuks ka Dave'i rahvuse – teatavasti on küllalt laialt levinud jutud tema juudi päritolust. Selle arvamuse lükkasid nad kindlalt ümber, mainides, et Dave oli veendunud katoliiklane ja nagu noorim vend Dan¹⁰ tähelepanu juhtis, oli tema välimuses, nagu mui-de Danil endalgi!, hoopis rohkem sarnasust indiaanlasega. Vendade juurde tagasi tülles¹¹ peaks mainima, et nende trio **Brubeck Brothers** [Darius¹² (klaver), Chris¹³ (bass ja tromboon) ja Dan (trummid)] on maailma tipptasemel džäss trio, kelle üks populaarsemaid kavaside kannab nime „Brubecks Play

Brubeck”. Oma fantastilist taset demonstreerisid vennaksed aga töötoas. Teatavasti oli nende isa Dave Brubeck tuntud kui keeruliste ja harva kasutatavate taktimõõtude harrastaja ja eksperimentaator. Nii on ta kirjutanud lugusid $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{4}$, $\frac{11}{4}$ ja isegi $\frac{13}{4}$ taktimõõdus. Oma töötoas demonstreerisidki nad, kuidas nendega toime tulla, vähe sellest – allteema „Kuidas muuta trummisoolo rütmiliselt huvitavamaks” arendusena, võttes aluseks Paul Desmondi $\frac{5}{4}$ taktimõõdus „Take Five’i”, mille põhja klaver ja bass mängisid, soleeris Dan kõigis neis eespool mainitud taktimõõdudes/rütmides, põhirütm $\frac{5}{4}$ taustal, ise enne kõva häälega teatades, mida asub tegema. Ja see kõik toimus mängleva kerguse, fantaasiakülluse ja elegantsiga! Minu jaoks oli just see konverentsi vaieldamatuid tippphetki.

Teiseks emotsionaalseks kõrghetkeks võiks pidada konverentsibändi esinemist suurepärasest Baxteri kont-

serdisaalis, mis asus otse ülikooli muusikakolledži vastas ja vääris tähelepanu nii omapärase arhitektuuri, akustika kui ka tehnilise varustatuse poolest. See kõrge, läbi kolme korruse ulatuv amfiteatrikujuline, väga hea akustikaga ja eeskujuliku helitehnikaga ligi 700-kohaline saal on ette nähtud vaid muusika esitamiseks (erinevalt näiteks meie universaalsest Saku Suurhallist. Avara, samuti läbi kõigi korruste ulatuva vestibüüli juurde kuulub ka kolm erinevatel tasapindadel asuvat kohvikrestorani, mis suudavad järjekorrata teenindada kõiki külastajaid. Kuna läksime ju ikkagi esinema restorani, ei olnud mul kahjuks käepärast piisavalt võimsa objektiiviga kaamerat, seega ei saa ma oma sõnu, kahju küll, illustreerida.

Väga huvitav oli koostöö nii erineva taustaga muusikutega, kellest pool olid oma hariduse saanud Berklee kolledžis¹⁴, kui ka nende loominguuga. Eriti imponeeris Mike Rossi mitmekülgne ja fantaasiarikas mäng, huvitavad ja omapärased olid ka tema kompositsioonid. **Mike Rossi** on üldse huvitav mees. Ta on sündinud ja džässidoktori kraadi omandanud USAs, praegu juhib ta juba viieteistkümnendat aastat Kaplinna ülikooli muusikakolledži džässiosakonda, olles valitud ka SAJE esimeheks. Tema rahvusvahelisest tasemest annab tunnistust ka fakt, et viimastel aastatel on ta teinud pidevalt koostööd Brubeckite trioga, esinedes kontsertidega USAs ja Euroopas. Eelmisel aastal valmis neil ka **CD Darius Brubecki ja Mike Rossi kvartetiga Two and Four / To and Fro**, mis valiti ajakirja Jazz Rendezvous kriitikute hinnangul 2011 Top Fourty ehk maailma aasta 40 parima džässiplaadi hulka. Konverentsi ajal ilmus ka tema neljas džässioepik, mis on pühendatud

bebop'i stiilivõtetele improvisatsioonis.¹⁵ Sellest koostööst asjatundliku publiku ees sündinud sünergia oli aga täiesti kogemus omaette.

Konverentsi päevad olid küllaltki tihedad, peale ametliku päevakava tuli leida aega ka konverentsibändi proovideks ja esinemisteks, kuid tänu asjaolule, et olime majutatud konverentsipaigast umbes viieminutise jalutuskäigu kaugusel asuvasse hotelli Nova Scottia, sai siiski ka pisut ringi vaadata. Ja nüüd olime sunnitud kohetutvuma ka Kaplinna omapärase ühistranspordi süsteemiga; seal nimelt puudub toimiv autobussi- või tramiliinide võrk. Seda asendab üsnagi edukalt mitte just esimeses nooruses Volkswageni mikrobussidel baseeruv eksootiline marsruuttaksode süsteem. Need liiguvad umbes 5–7-minutise intervalliga, kusjuures nende saabumine on juba kaugelt kuulda – konduktor, kelleks on tavaliselt nooremapoolne valjuhäälnä meesisik, on poolest kehast saadik bussiaknast välja kummardunud ja kutsub heeroldina kõiki oma liinile sõitma. Kohalikku kliimat arvestades (stabiilselt +24–28°C) polnud selles midagi ebaloomulikku. Sõit ise on küllaltki odav – meie hotelli juurest kesklinna (umbes nagu Tallinnas Laagrist või Meriväljalt Viru väljakule) maksis 8 randi (u 80 eurosent). Korraks õnnestus pilk peale visata ka samal ajal Kaplinnas toimunud džässifestivalile ja käia n-ö kohustuslikult Aafrika mandri lõunatipus kohaliku fauna ja flooraga tutvumas. Nagu kiuste oli vabal päeval ainus tuuline ja vihmane ilm kogu seal oldud aja jooksul ja nii jäi mul üks traditsiooniline „päevakorrapunkt“ täitmata. Siiani olen igas maailmanurgas, kuhu esmakordselt satun, ka meres

ujumas käinud, mis tormise ilma tõttu seekord võimatuks osutus. Loodetavasti on järgmisel korral rohkem õnne. Kohtumiseni, Kaplinn, IASJ XXIV suveseminaril 2014. aastal.

Kommentaariid:

¹ Lõuna-Aafrika Džässihariduse Ühing.

² Džässifestivalide osa džässihariduses: pilk ajalukku ja tulevikku.

³ Džäss kui muutuste, koostöö ja uuendus- te metafoor.

⁴ Eesti džässilugu algab teatavasti XX sajandi teisel kümnendil.

⁵ Valiti samal ajal toimunud SAJE aruand- luskoosolekul organisatsiooni juhiks.

⁶ New Yorgi ülikooli prof. Carol Ann Mul- ler on olnud kaua Lõuna-Aafrikaga seotud etnomusikoloog, kirjutanud artikleid ja mitu raamatut sealsest rahvamuusikast ja džässist; esinenud ka vokaalsolistina koha- like džässmuusikutega.

⁷ Selle nime all mõisteti XX sajandi algul New Orleansi stiili orkestrite noodipaberil fikseerimata seadeid.

⁸ Dave Brubeck suri 5. detsembril 2012, üks päev enne oma 92. sünnipäeva.

⁹ Filmi nimeks on ühe tema populaarse lau- lu pealkiri.

¹⁰ Daniel Peter Brubeck, sünd. 4. mail 1955.

¹¹ Dave Brubeckil oli kuus last (viis poega ja tütar), kõik tunnustatud muusikud.

¹² Darius (14. VI 1947) sai nime Darius Mil- haud' järgi. Pärast pensionile jäämist elab ta Londonis ja on aktiivne nii oma trio koosseisus kui ka erinevate töötubade ju- hendajana.

¹³ Chris mängis ka isa kvartetis, mis 1987. aastal Tallinnas esines. Praegu on ta endale nime teinud süvamuusika heliloojana.

¹⁴ Bostonis asuv Berklee College of Music on maailma tunnustatuim džässikool.

¹⁵ Tema võimetes pedagoogi ja lektorina oli meil võimalus veenduda eelmise aasta ap- rillis Tallinna Ülikooli kunstide instituudi muusikaosakonna korraldatud konverent- sil „The Changing Face of Music Educa- tion“, kus ta oli üks peaesinejaid ja viis läbi ka väga huvitava ning loominguilise töötoa.

Trioga Brubeck Brothers lõpubanketil: (vasakult) Darius Brubeck, Chris Brubeck, Tiit Lauk ja Dan Brubeck.

Fotod Tiit Laugu kogust



EESTLASED HARIMAS ISLANDI MUUSIKAHARIDUSPÕLDU

TUI HIRV

Ikka ja jälle kuuleb, et mõni tuttav muusik on läinud Islandile õpetajaks. Pikapeale on neid sinna kogunenud terve sõpruskond. Paljud on tulnud natukeseks raha teenima, aga siis eneselegi ootamatult juured laavapinnasesse ajanud, lastele islandi nimed pannud ja paikseks jäänud. Kas just alatiseks, aga igatahes kauemaks, kui oli esialgu plaanis. Miks siis õieti? Kuidas eestlased Islandile satuvad, mida nad seal teevad ja kuidas see maa neid vastu võtab? Miks on eesti muusikaõpetaja Islandi küldes sama nõutud asjamees kui omal ajal laevaehitaja, vaalapüüdja või pastor?

Maal, eriti Põhja-Islandil, on muusikaõpetajatest alati puudus. Esiteks pole muusikaõpetajate, tegelikult üldse õpetajate produktsioon Islandil teab mis suur, teiseks on ka seal linnastumine saavutanud sellise astme, et saare umbes 320 000 asukast elab kaks kolmandikku pealinnas Reykjavíkis või selle lähiümbruses. Ülejäänud elanikud on väikeste peotäite kaupa laiali pillutatud mööda saare rannikut. Vahemaad asulate vahel on pikad ja neisse pääseb ainult mööda ümbersaare-ringteed, kuna maa keskosa on praktiliselt läbimatu. Talvel on külad ja linnakesed pimedad ja üksildased ning seltsi ihkavad inimesed on kolinud pealinna. Tegelikult ei ole Islandi külaelu üldse nii troostitu, kui me eestlastena oleme harjunud ette kujutama. Elatustase erineb maal ja linnas

suhteliselt vähe, sotsiaalsüsteem on hea, töötusprotsent madal ja koolid üle riigi rõhutatult võrdse tasemega. Alumiiniumitehased, kalandus ja põllumajandus – lambakasvatus, aga ka kuumaveeallikate köetud kasvuhooned – ning kõikvõimalikud loodusturismi liigid hoiavad üleval nii majandusnäitajaid kui ka rahvuslikku uhkustunnet. Islandi muusikutele on, nagu arvata võib, väga oluline osa võtta pealinna muusikaelust, kui nad just ei ole oma küla patrioodid, ja neid on ka. Enamikule aga ei kaalu Reykjavíki peatänavatel, kodudes, kohvikutes, poodides, ateljeedes ja kontserdiurgastes pulbitsevat elu üles kindel töökoht maal, mille tasu õpetajate ametiühing kõva käega üle riigi ühtlase hoiab, isegi kui sinna juurde pakutakse korterit vaata et muidu. Aga tule sa sama pakkumisega eestlase juurde, ja jutt on hoopis teine. Eestlasele väikesed külad ja külm ilm istuvad, ja palga suhtes pole nad ka nii nõudlikud. Seda pole maal ju kuskil kulutadagi. Islandil on muusikaõpetaja üks halvemini tasustatud ametid, aga Eesti palkadega võrreldes on seda tasu ikkagi küllalt. Tihti peale on Eesti peredes lausa kaks muusikut, keda mõlemaid Islandi muusikakooli tööle oodatakse, ja nii on tule ja jää maale üle kolida päris nutikas. Just nimelt: tule ja jää maale. Sest nagu ütleb Kirsti, kes elab Reykjavíkis: kes siia on juba tulnud, see ilmselt ka jääb.

Miks siis just Islandi muusikakoolid, mitte Eesti omad? Kas neil peale palga veel suurt vahet on? On, ja kuidas veel. Eks kummalgi ole omad eelised. Islandil on muusika õppimine igameheõigus, sõltumata vanusest, musikaalsusest ja elukohast. Eks Eesti muusikakoolides püütakse ka, hapu näoga küll, kohaneda arusaamaga, et kõikidest lastest ei pea saama professionaalseid orkestrante ja klaverisaatjaid; et kõik ei pea iga päev pilli harjutama, heliredelite arvestuste hirmus judisema, väikese käe pärast klassi kordama jääma. Et mõnel noorel võib kolmeteistkümneaastaselt tekkida tahtmine kitarri või saksofoni mängida, sellega ollakse harjunud, aga klaveri erialale pärast üheksandat eluaastat ikka vist naljalt vastu ei võeta. Kui mina lastemuusikakoolis käisin, oli ühel päeval „lastemuusikakooli“ silt ukse peal vahetatud „muusikakooli“ vastu, aga ega seal üleöö ei hakanud viiekümneaastased habemikud akordioni õppima ega õpi ilmselt ka praegu. Meil õpetatakse jäärpäiselt solfedžot kaks korda nädalas, seitse aastat järjest. Kui lapsest peaks hiljem tõesti muusik saama, ei jõua ta õpetajaid muidugi ära tänada. Islandi noorte muusikute teooriapõhi on ebaühtlasem kui meil ja selle all kannatab hiljem repertuaari omandamise kiirus. Nüüd hakkab vist selginema, miks on eesti muusikaõpetajad Islandil nii kõrgelt hinnatud: nad on seda nõukogude rividrilli lähedalt näinud ja suudavad selle elemente valikuliselt Islandi demokraatlikele oludele kohandada.

Demokraatia on Islandi koolisüsteemi alustala. See avaldub õige varakult valiku ja vastutuse vormis. Mu kolmeaastane poeg käis tänavuse aasta kaks esimest kuud tavalises

Reykjavíki lasteaias. Päev algas sellega, et iga laps pidi endale valima tegevuse järgnevak pooleks tunniks ja siis selle juures püsima. Valida oli erinevate keskendumist nõudvate tegevuste vahel: voolimine, joonistamine, klotsidest ehitamine, aga ka õuemängud. Kõige huvitavam leiutis oli minu meelest tegevus, mille nimi oli „Sulla“ ja mis tähendab eesti keeles umbes seda, nagu ta kõlab. Läbipaistvasse kasti oli pandud sooja vett ning kasti põhja kive, teokarpe ja plastmassist mereelukaide. Laps sai seal sulistada, aga vett ei tohtinud põrandale ega teiste laste peale ajada. Grandaborgi lasteaiajuhataja, mitme magistrikraadiga pedagoogi Guðrún Jóna Thorarenseni sõnul õpetab selline tegevus last tajuma oma võimalusi ja vabadusi etteantud raamide piires ning samuti oma personaalse ruumi ulatust. Nagu võite ette kujutada, ei soosi selline arusaam pedagoogikast jäikade nõudmiste seadmist ka muusikaõpetuses. Andekad leitakse üles ja neid õpetatakse süvendatult, aga üldine hoiak on, et lastel peab olema õnnelik lapsepõlv ja neid ei tohi koormata üleliigsete stressifaktoritega.

Aga tulgem tagasi külade juurde. Külakogukond on väga huvitatud, et neil oleks muusikakool. See annab lastele muud tegevust peale kooli ja talutöö. Muusikakooli pinnalt võrsuvad bändid ja muu seltsielu. Seepärast sobivad küladesse eriti hästi rahvamuusikud, kes võtavadki musitseerimist kollektiivse, kõigile kättesaadava tegevusena ega aja taga kõrgeid kunstilisi eesmärke. Selline pedagoog on näiteks Viljandis hariduse omandanud Kadri Giannakaina Laube Þorshöfni külas inimtühjal Kirde-Islandil. Islandil ei ole eliiti ja kes ennast selleks peab,

sellele näidatakse peagi koht kätte. Sealjuures ei ole islandlane kade ütlema, kui teisel miski hästi välja tuleb, ja eestlasele on see kosutav vaheldus.

Sellist asutust, nagu seal muusikakooliks peetakse, on väga lihtne asutada. On vaja üht värvilisest laineplekist majakest, hunnikut pille ja üht (!) õpetajat, kes kõiki neid mängida oskaks. Ja neile lisaks soovitavalt veel ka oreolit. Sääraseid tegelasi leidub Eestis küll ja veel. Olen mitut pianisti ja heliloojat viimasel ajal kuulnud juurdlevat, et kui õige läheks Norrasse või Islandile organistiks, hea muretu elu peale. Raha rahaks, aga lihtsat rutiinset elu etteantud ülesannetega, kindlust tuleviku ees ja sõbralikke nägusid ümberringi igatseb eesti muusik praegu ilmselt kõige rohkem.

Miks on organisti elu Islandil muretu? Sest Islandil on riigikirik. Island on üks väheseid riike, kus see veel nii on, ja kõlab palju häáli, kes tahaksid luteri kiriku riigist lahutada. Kui see lahutamine peaks kord aset leidma, tuleb see väga vaevaline, sest islandlaste elu on kirikutalitusest, ristiusu õpetusest ja ajaloolistest kirikuga seotud paikadest risti ja põiki läbi kasvanud. Enamik lapsi ristitakse, enamik noori käib leeris, enamik abielupaare laulatatakse, enamik matuseid on samuti kiriklikud. Küllap aimate juba, et kirikul on täita roll, mida meie postsovetlikus Eestis oleme harjunud seostama erinevate riigiametitega, ning tema käsutuses on ka sellele vastavad ressursid. Siit johtub omakorda, et organistil ja koorijuhil ühes isikus, nimetame seda ametikohta vana kombe kohaselt kantoriks, on kiriklike talitustega seoses alati palju tööd ja et kirikukoor on väga levinud seltskondliku läbikäimise koht. Mõni koor on saavutanud arvestatava tase-

me, aga pidada palgalist koori riigi kullul – see mõte ei mahu islandlastele hästi pähe. Mõne projekti jaoks aastas ooperikoori, seda küll, ja paari suurvormi jagu ka, aga staap peaks kooril olema ikkagi kiriku juures. Ja nii ongi Islandi parimad koorid, Schola Cantorum ja Mótettukórinnsuure moodsa Hallgrímuri kiriku organisti Hörður Áskelssoni elutöö vili. Samas kirikus töötab ka EMTA heliloomingu magister Hreiðar Ingi Thorsteinsson, kes sai Eestis Tõnu Kaljuste ja Risto Joosti juhendamisel väga hea kontakti Eesti koorimuusikaga nii repertuaari kui ka töövõtete alal ning rakendab neid kogemusi edukalt kodukoosjuures.

Kiriklikud talitused on Islandil niisiis terve tööstusharu, seda nii organistide kui kooride jaoks. Kooride jaoks on kõige tasuvamad talitused matused. On tavaks, et kinnise kirstu kõrvale altari ette rivistatakse üles oktett, niisiis pool kammerkoori. Reykjavíkis on paar kirikukoori, mille hulgast need oktetid komplekteeritakse, ja kolm matusebürood, kes nende ülesastumisi vahendavad. Kui seda regulaarselt teha, moodustub matustel laulmisest üsna kena lississetulek. See on omamoodi valuraha selle eest, et oma igapäevast tööd teevad koorid tasuta. Kiriklike talituste repertuaar on kogukonnas hästi kinnistunud ja seda kirjutatakse pidevalt juurde. Island on ajalooliselt jagatud kaheks piiskopkonnaks: põhja ja lõuna omaks. Ametlikult resideerib peapiiskop tänapäeval Reykjavíkis, kuid ka Skálholti ja Hólar í Hjaltadali piiskoppide kants jäeti alles ning neis kahes toimuvad suviti suured kirikumuusika pidustused. Skálholtis on igal aastal ka resideeriv helilooja, kes annab autorikontserdi. Käesoleval aastal on selleks eelmainitud Hreiðar Ingi

Thorsteinsson. Veel üks tähelepanuväärne isik kirikumuusikamaastikul on Hilmar Örn Agnarsson. Tema koor, Kammerkór Suðurlands ehk Lõuna-Islandi kammerkoor, pole oma tase- mellt eestlase kõrvale midagi erilist. Vaimustunud sõpruskond, mitu head muusikut hulgas, aga kõlalt kaunis kirju. Eriline on aga, millises liigas Hilmar Örn oma kooriga mängib. Tal on Londonis agent ning koor on salvestanud mitu albumit Islandi parimates stuudiotēs, viimase Sigur Rósi kodustuudios Sundlauginn Mosfellsbæri vanas ujulas. Inglise helilooja John Taverner on Hilmaril vana sõber. Teda Kammerkór Suðurlandsi vaimsus inspireerib ja ta hoiab neile esiettekan- neteks oma uusi lugusid, millele Briti koorid tormi jooksevad.

Diplomaatiline ähmasus ama- tööri ja professionaali vahel kandub ka muusikakoolist edasi: igapähe- l on õigus esineda, millega tahab; raha tee-

nida, millega oskab; õppida, mis hu- vitab. Kevaditi on Reykjavíkis kunstide festival: Listahátíð í Reykjavík. Tänavuste pidunädalate kavast võib lugeda, et avatseremoonia tarvis loob *performance*'i fotograaf Inga Birgisdóttir. Teos seisneb selles, et kontserdima- ja Harpa ümber, mis asub otse sada- mas, on ankrusse heitnud kuus kala- laeva ja need tuututavad teatud ajava- hemiku järel udupasunat nii, et sellest moodustub omamoodi muusikateos. Võimalik, et see on inspireeritud läi- nudsuvisest kalameeste streigist, kus protesti niimoodi väljendati. Selline kompleksivabadus on tüüpiline näi- de islandlaste loomingulisest mõtle- misest. Mitte ükski asjaosaline pole meie arusaama kohaselt „oma ala pro- fessionaal“, fotograaf pole helilooja ja meremees pole puhkpillimängija, aga kellelgi ei teki küsimust, keda siis õieti võib *performance*'i vastutusrikka žanri kallale lasta.

Tui Hirv Islan- dil Flatey saarel, istumas palgil vastu vana paa- dimootoriõliga peitsitud seina, kust on saare parim vaade päi- keseloojangule.
Foto Tui Hirve kogust



Väike sissevaade Islandi kultuuri-ellu aitab ilmselt mõista, miks ei peeta vajalikuks lihvida maksimumini ja ühtlase standardi järgi noorte muusikute käsitööoskusi. Kunstiliikidevahelised piirid on hägused ja neid võib elu jooksul mitu korda ületada, popmuusika on paremini pildil kui klassikaline ning ka see ei soodusta virtuoossuse kultust. Ennast väljendada, mis tähendab ka impulsiivset sukeldumist ühest huvialast teise, on noore ja täiskasvanu põhiõigusi. Seda tendentsi toetab paindlik ja vähenõudlik muusikakoolide võrgustik, mida Põhja-Islandil üha enam hoiavad käimas eestlased.

Islandlased on väljast tulijate suhtes vastuvõtlikud, eriti mis puudutab muusikaelus korra loomist. Sellel on ajalooline põhjus: ikka on muusikaelu ülesehitamisel välismaalased mängus olnud, ja islandlased ise on läbi aegade käinud mujal õppimas, sest muusikaalane kõrgharidus on seal ainult paar aastakümnet vana. Vastupidi teistele Euroopa Majandusühenduse riikidele ei seadnud Island Eestist pärit võõrtöötajate sissevõtmisele üleminekuaga. Saarel on inimesi vähe ja tööd jagub kõigile, eriti lihtsamat sorti ja väljaspool pealinna. Eestlasi hakkas tasapisi Islandile saabuma üsna varsti pärast iseseisvuse väljakuulutamist. Esimene neist oli Valmar Väljaots 1994. aastal. Muusikaõpetaja kohta Põhja-Islandil pakkus talle tuttav norralane, kes ei saanud ise minna, teab rääkida Islandi Eesti Seltsi asutaja Lemme Saukas. Väljaots otsustas pakkumise vastu võtta ja jäigi. Nüüd on ta Akureyris, suuruselt teises linnas keskne muusikategelane. Järgmisena saabusid Margot ja Kaldo Kiis; Mait Trink ning Kaire ja Tarvo Nõmm; Risto ja Tiiu Laur. Eestlased on temperamendilt islandlastega

küllaltki sarnased ja saavad nendega kergesti kontakti. Nad on kohanemisvõimelised, sitked ja leidlikud. Küla peale aitab ühest muusikust, kahel lähel juba kitsaks. Islandlased armastavad uuendusi. Eestlased tulevad nende jaoks uute tuultega, ei lähe „islandi rööbastesse“, räägib Saukas ja naerab, et on tihti kuulnud umbes selliseid jutte: „Tulin ja nägin, et neil pole seda ja seda – ja ma tegin!“

Muusikute kildkonna ettevalmistamine ei käi Islandil sugugi nii süstemaatilisel kui Eestis, nendib ka Listaháskóli (Kunstikõrgkooli) kunstipedagoogika õppetooli dekaan Kristín Valsdóttir. Suur osa lapsi kukub umbes kümneaastaselt muusikakoolist välja, kuna neid ei sunni keegi harjutama, aga siis ei tule mäng jälle nii hästi välja ka ja enam ei ole huvitav. Eesti õpetajad on töötegemise suhtes rangevad. Nad võivad olla päris hea veenmisoskusega ja suudavad lapsed harjutama panna. On muidugi võimatu, et pedagoogilised uuendused käivad ainult ühes suunas: eestlastelt islandlastele. Harimine ja kogemuste vahetamine käib ikka vastastikku. Krista ja Raivo Sildoja on Þingeyrisse Läänefjordidesse tulnud ja sealt läinud kolm korda. Nüüd ilmselt lõplikult, sest neil on Moostes oma rahvamuusikakool. Selle asutasid nad Islandil omandatud kogemustele toetudes ja seal võib tõesti kogu küla rahvas koos muusikat tegemas käia. Loodame, et neid tagasilijaid saab olema veelgi, sest nagu on näha Sofia Joonsi asutatud August Pulsti Õpistu näitel, on Skandinaavia pedagoogikal ja eesti rahva- ja klassikalise heliloomingu pärandil palju kokkupuutepunkte.

FILM, MIS TEKITAB KÜSIMUSI

PEEP PEDMANSON

„KOHTUMÕISTJA“ (*The Arbiter*). Stsenarist ja režissöör: **Kadri Kõusaar**. Produtsent: **Aet Laigu**. Kaasprodutsendid: **Jessica Ask** ja **Charlotte Most**. Heli-loomaja: **B. J. Nilsen**. Operaator: **Jean-Noël Mustonen**. Monteerija: **Tambet Tasuja**. Kunstnikud: **Liisi Eelmaa**, **Minna Hint**, **Julia Mishchenko** ja **Jane Paadimeister**. Dekoratsioonid: **David Fellows**. Kostüümikunstnik: **Liisi Eelmaa**. Osades: **Lee Ingleby** (John), **Bille Neeve** (Irina), **Sofia Berg-Böhm** (Ingrid), **Tony Aitken** (Aubrey), **Andrea Lowe** (Kate), **Paul Bown** (Peter), **Jenny Lee** (Lisa), **Ivy Thompson** (vanaema), **Lina Leandersson** (Ronja), **Anthony Flanagan** (Mickey), **Mari Abel**, **Rita Raave** ja **Taavi Eelmaa** (koh-tunikud), **Mart Laisk** jt. DCP, 108 min, värviline. © Meteoriiit Film (Eesti) / Tugev Tuul Films (Eesti) / Anagram Produktion (Rootsi) / Film i Väst (Rootsi), Suurbri-tannia – Rootsi – Eesti, 2013. Esilinastus CC Plazas 14. märtsil 2013.

Filme tehakse ja filme turundatakse. Mõlemas vallas on omad nipid ning oskajaid ja mitteoskajaid jagub kum-malegi poole. Seetõttu on häid filme, mis jäävad tähelepanuta, ja sodi, mis pälvib meediakära. Eriti tänapäevaste võimaluste juures, kus paljude jaoks kära ongi sära. **Kadri Kõusaar** on iga-tahes järjekordse filmi valmis teinud ja meieni toonud ning see on suur asi.

Filmi peategelane on küll mees, kuid loo – nii vähe, kui seda siin on – panevad püsti siiski kaks naist, keda filmi alguses näeme.

Üks on rikas ja „saab emaks“ võhi-võõrast spermat ja võõrast doonorema kasutades, konverteerides teatud hun-niku raha sel viisil oma „järeltulijaks“. Palju me temast ei tea ja välised märgid lubavad oletada vaid seda, et mammo-nakultus on nüristanud tema emains-tinkti.

Teine naine veel rikas ei ole, kuid

„Kohtumõistja“, 2013. Režissöör Kadri Kõusaar. John – Lee Ingleby.





„Kohtumõistja”. John – Lee Ingleby ja Ronja – Lina Leandersson.

väline eneseteostus on tähtis tallegi. Koos sõbraga mängib ta perekonda üsna elutu ilmega „kodus”, aga kui mäng viib raseduseni, tundub talle äkki, et see ei oleks nagu õige. Seepeale laseb ta loote tappa. Palju ei tea me temastki, kuid kõle interjäär ja üldine õhtusöögi atmosfäär teevad elamise külmaks ja hingetuks.

Need vastandlikke otsuseid tegevad naised esindavad siin ühe ja sama probleemi erinevaid tahke, ja mõlemal on nii teema kui loo seisukohalt side ka ülejäänud filmiga. See tähendab, peategelasega.

Ja siis on peategelane John. Üks ja sama mees, kes noores eas on võhivõõrale rikkurile spermadoonor ja kelle elukaaslane teisel juhul, viisteist aastat hiljem, teeb abordi.

Tema enda põhiline taak seisneb muidugi selles, et ta on loomult tavaline loru. Aga nüüd otsustab tegude meheks hakata.

Kõige alus on lugu

Filmist on sinne ajakirjandus veidi ka pajatanud. Vastuvõtt on vaoshoitud

ja targutlev, otseselt norima pole vist ka keegi hakanud. Ka mina loobuksin üli- ja alavõrretest, sest filmi režissuursetes nüanssides ei oska ma nagunii kaasa rääkida, siin teeb Kõusaar mulle vasaku käega ära.

Ja ka stsenaarium on filmil ju korralik! Kuna hädad algavad loost, mis selle stsenaariumi aluseks on – või mida seal pigem nagu ei ole –, siis tuleb tunnistada, et olemasolev stsenaarium on algmaterjalist kõva maksimumi välja pigistanud, et asi ikkagi koos püsiks. Üldiselt on lugu ainus tegelikkuse mõtestamise viis, mille inimkond on siiani leiutand. Paremat seni pole ja ju siis pole ka vaja. Kusjuures üsna arusaadaval põhjusel on ka nii, et mõtestatud tegelikkus mitte üksnes ei tingi lugu, vaid lugu loob ka mõtestatud tegelikkuse. Pole lugu – pole ka mõtet. On segane lugu – on segane mõte.

Saba ja sarved on üsna puseriti ka „Kohtumõistja” puhul, kus selge loo asemel tajume pigem amorfses teemapilves surfamist. Kaasatõmbava narratiivi asemel vaatab ekraanilt vastu koobar juhuslikke võimalusi, mis rohkem

„Kohtumõistja”.
John – Lee Ing-
leby.



„Kohtumõistja”.
John – Lee Ing-
leby ja Ronja –
Lina Leanders-
son.



või vähem asjasse puutuvad. Praegune film on seetõttu justkui iseenda mustand, mis serveerib meile elegantse pealiskaudsusega teemasid ja asotsiatsioone, mida kõiki võiks selles filmis käsitleda – juhul, kui seda filmi tegema hakata. Paraku aga on film juba tehtud.

Samasugust viimistlemata visandlikkust esindab ka peategelase karakter. Niipalju saame ju selgeks, et Johnil võiks olla põhjust vihata oma minema kõndinud tüdruksõpra. Või äärmisel juhul ka abordikliinikuid või kogu petlikku naissugu. Põhjus oleks küll nadi, aga vähemalt me mõistaksime teda, kui lugu selles suunas areneks. Aga tema hakkab vihkama hoopis... hoopis... Mida?

Niipaljukest ka teame, et John on

geeniteadlane ja teda häirib sellega seoses justkui... justkui... mis? Jah, mis teda häirib? Ja miks?

Kõik läheb siin ühte patta. Talle ei kõlba nõdrad ja väetid, ei kõlba rikkad ja ilusad, ei kõlba võõrad vanurid, ei kõlba alaealisi libusid tarbiv pervo, ei kõlba suurem osa muslimeid. Ja neid ta röövib ja/või tapab. See loetelu võib anda põgusa ülevaate ümbritsevast ühiskonnast, aga kui see on kuhjatud ühe tegelase najale, siis kuhi pole enam usutav ega tegelane liigutav.

Loomulikult on olemas igasuguseid stsenaariumiteooriaid, mis kõik kombineerivad tegelast ja teemat, eesmärki ja konflikti, valikuid ja ajatelge omavahel erinevalt, kuid ühes on kõik sama meelt: iga stsenaariumi aluseks on lugu. Muidugi võivad lood ja käsikirjad

režissuuri käigus kõvasti moonduda, tean seda omast käest, kuid käesoleval juhul pole sellisest seletusest abi, kuna loo ja filmi autor on üks ja sama hing. Ja siinsel juhul on lavastamisoskused loo kirjutamise oskusest kõvasti üle.

Johni teod ja kuriteod peaks meile ju korda minema, aga jätvavad külmaks. Me ei ela temale kaasa ja ei saa seetõttu kaasa elada ka tema ohvritele. Sest lugu ei toimi, lugu ei poe meile hinge. Ekraanil toimuv polekski nagu film, vaid pigem võõras arvutimäng, mille reegleid me ei tea. Tegelane askeldab, aga miks – keegi ei ütle.

Puudu on isegi üks oluline seik – panus ja sellest johtuv ebaõnnestumise oht koos võimalike tagajärgedega. Mis juhtuks, kui ta oma askeldamise ära lõpetaks või läbi põruks? Midagi ei juhtuks. Johnil pole midagi kaalul.

Tegelane askeldab, tütar tekitab huvi

Korraks siiski on üks lookese moodi lubadus õhus, kui Johni doonortütar isa vastu tõrkuma hakkab, kuid seegi võimalus jääb soiku ega lisa põhiloosse uut impulssi. Johni tütar ongi filmis potentsiaalselt kõige mitmekihilisem kuju. Ehkki üles kasvanud ilmselt padurikkas ja kalgis lastetoas, oli piiga ometi nii järeleandlik oma segi läinud isale. Miks? See tekitas huvi – mis oli „tema lugu“?

Paraku on peategelaseks John, kes küll paneb toime üht ja teist, kuid ei soorita filmi jooksul mingeid märkimisväärseid valikuid. Selliseid, millele kaasa elades me tõesti tajusime neid tagajärgi, mis on kaalul, kui ta valib kas nii või naa, ja et me tunnetaksime sellise valiku draamat.

Lisaks on filmis pealetükkivalt palju peavoolumeedias kedratavaid motiive ja müüdikesi, ning sellega kaas-

nev pealispinnalisus vähendab samuti võimalust sügavama ja hinge mineva loo tekkeks. Ekraanil toimuv meenutab kohati publitsistikasaadet koos probleemi näitliku lavastusega, kus „mõningaid tegelasi mängivad näitlejad“. Ja seegi on põhjus, miks filmis sooritavad toimingud ei mõju mitte peategelase, vaid pigem režissööri valikute-na: „Näete, mida ma nüüd käsitlesin... Näete, selle huvitava teema kasutasin ma siin ka ära... Ja nüüd tuleb mul see teema, see on ju praegu moes, eks...“

Ma ei tahaks siin ka ise ülemäära teoretiseerima hakata, kuid nii keskselt ühele tegelasele toetavas filmis peaks meid liigutama ka tema tahte ja vajaduse vaheline pinge. Need asuvad eri tasanditel ning iga loo moodi lugu peaks tegelase viima (alumise ja välise) tahtmise tagaajamiselt lõpuks (kõrgema ja sisemise) vajaduse äratundmiseni.

„Kohtumõistja“ peategelane millegi kvalitatiivselt uueni ei jõua ning kuna ta jauramine on lõpuni kinni alguses idees nagu kana takus, mida ta vaid kvantitatiivselt laiendada mõistab, siis pole ime, et peategelase enda kolleeg sellise tüütuks muutunud äbariku eluküünla kustutab. Vähemalt üks mehetegu filmis olemas.

Nagu pealkirjas mainitud, tekitab selline film küsimusi, näiteks seda, kuidas nii toores lugu läbis edukalt mitmeid riiklikke finantsfiltreid. Mitte et raha ei oleks tulnud anda, vaid on ju ilmne, et nõudlikum suhtumine oleks autorit ja tulemust rohkem aidanud. Vastust ära ootamata tuleb siiski nentida, et mõningasest eespool esitatud virinast hoolimata on „Kohtumõistja“ ikkagi tähelepanuväärne tegu isegi Eesti filmi kontekstis, rääkimata juba laiaast maailmast.

QUO VADIS, FILMIOPERAATOR?

ELEN LOTMAN

Üha rohkem on hakatud rääkima kujutise devalveerumisest ja operaatoriameti tähtsuse vähenemisest filmis. Järgnevalt vaatlen ja tutvustan allhoo-vusi, mis vormivad filmikaameraga inimese loomingulist igapäeva, ning üritan jõuda järelduseni, kas neid hirmujutte põhjustab see, et alati on olemas mingi inertne osa inimestest, kes on veendunud, et igasugune progress on kohutav, või on asjalood tõesti võtnud filmioperaatorite tuleviku osas tumeda suuna. Ühtlasi püüan siinses artiklis valgustada, kas ja miks ka tulevikus ilma operaatoriteta filme teha ei saa.

Vaadeldgem kõigepealt lühidalt viimaste aastate tehnilise arengu konteks-

ti, sest filmioperaatori ametis mängib tehnika olulist osa. Digitaalsest revolutsioonist alguse saanud apokalüptilised meeleolud traditsioonilise filmitegemise vallas on olnud liikvel juba aastaid, kuid 2011. aastal võtsid mulle kindlad jutud filmilindi luigelaulust maad juba kohtades, kus varem oldi kindlad, et midagi ei muutu. Siinse artikli kirjutamise ajal on Kodak pankroti äärel (pärast 2011. aasta septembris toimunud ajaloolist aktsiate hinna 90-protsendist langust), võibolla on loo avaldamise ajaks kunagine filmihiiiglaine juba lõplikult pankrotistunud.

Fuji, kes 2010. aastal oli veel üsna lootusrikas seoses 16 mm lindile võetud filmide „Piinakamber“ (*The Hurt*

Minevik kohtub tulevikuga – legendaarne filmioperaator Haskell Wexler virtuaalse kaameraga.



Locker, rež **Kathryn Bigelow**, 2008) ja „**Must luik**” (*Black Swan*, rež **Darren Aronofsky**, 2010) eduga, teatas 2012. aasta varasügisel, et lõpetab filmilindi tootmise üldse. Sellele üles ehitatud süsteemi alustalad muresid nii filmimise kui ka järeltootmise rindel ning praeguse seisuga toodetakse maailmas üle poole filmidest digitaalselt. Muutused, nagu neil kombeks, olid ekspansiivsed.

Filmilindi kõrvale astus suuri ekraane vallutama mitu uut võistlejat. Sellal kui paljud traditsioonilise filmitööstuse hiiglased vankusid, tegi Münchenis pesitsev firma Arri aastatepikkuste uuringute ja tasakaaluka arengu tulemusel kauaoodatud digitaalse filmikaamera Arri Alexa turuletulekuga 2010. aasta aprillis tiigrihüppe, mis tõenäoliselt garanteerib neile ellujäämise ja paljudele nende senistele partneritele (linditootjatele ja laboritele) kardetavasti aeglase surma. Kauaoodatud suuremale osale filmitööstusest eelkõige seetõttu, et Arri tõi oma Alexa arendamisse saja-aastase filmikaamerate poolt võtteplatsidel teemandiks lihvitud kogemuse, sellal kui teised kõrgresolutsiooniga digikaamerate tootjad asusid kas jalgratast leiutama (RED), ammutasid kogemusi pigem senisest tele- ja kodukaamerate tootmisest (Sony jm) või proovisid üldse loobuda filmikaamera keha väljakujunenud mõõtmetest (Si2K, Blackmagic Cinema Camera, digitaalsed fotoaparaadid, mis ka liikuvat pilti salvestavad).

Pärast Arri Alexa turuletulekut ilmus ajakirjas *American Cinematographer Magazine*, mida filmioperaatorid kõikjal üle maailma innukalt loevad, 2012. aasta alguses pikk intervjuu operaatorite maailma kroonimata kuninga **Roger Deakinsiga**, kes seni on filmi-

lindile truuks jäänud. Roger Deakins (ASC) kirjeldab oma kogemust filmi „**Laenatud aeg**” (*In Time*, rež **Andrew Niccol**, 2011) võtetelt Arri Alexaga ja tõdeb, et tema jaoks tähistab selle kaamera saabumine hetke, mil digitaalne salvestusviis võitis filmilindi. Et tegemist ei ole ainult salvestusviisi, vaid ka mõtteviisi muutumisega, näitab see, et kummalgi poolel on oma prohveteid, kes kas kiidavad digitootmise võidukäiku või väljendavad kurbust koos filmilindiga kaduva kogemuse ja töödistsipliini pärast.

Hollandis loodi 2011. aasta lõpul mittetulunduslik organisatsioon Film Foundation (www.filmfoundation.info), mille eesmärk on võidelda selle eest, et operaatoril säiliks vabadus ja võimalus valida, kas filmida lindile või digitaalselt. Organisatsiooni kodulehel on mitmeid emotsionaalseid kirjutisi, nende hulgas filmiüliõpilaste esindajalt **Stephan Polmanilt**, kes viitab hiljutisele uuringule Amsterdami filmikooli üliõpilaste hulgas, kellest 80 protsenti eelistaks oma tulevast filmi lindile võtta, ning väidab, et kui oleks olemas tegelik valikuvõimalus, oleks see protsent enamiku maailma filmitudengite hulgas sama. Kuna filmilindi kadumine on väga aktuaalne probleem ka arhiveerimise maailmas, kus digitaalne arhiveerimine ei ole veel filmilindiga võrdset usaldusväärset saavutanud, väljendas pisarates **John Bailey** (ASC) [„**Tulejoonel**” (*In the Line of Fire*, rež **Wolfgang Petersen**, 1993); „**Enam paremaks minna ei saa**” (*As Good as It Gets*, rež **James L. Brooks**, 1997)] oma emotsionaalses kõnes 2011. aastal L. As, kus ta viitas sellele, et meie tehtud tööd kaovad ajalukku ja varsti ei pääse neile enam ligi, sest infokandjate põlvkonnad on vahetunud. 2010. aasta

suvel esines **Guillermo Navarro** (ASC, AMC) [„**Jackie Brown**”, rež **Quentin Tarantino**, 1997; „**Paani labürint**” (*Pan's Labyrinth*, rež **Guillermo del Toro**, 2006)] üleskutsega, et tselluloidfilmilint ise tuleks kanda UNESCO maailmapärandi nimistusse, sest on see ju saja aasta jooksul aidanud jäädvustada seda, mida tegi ja tundis inimkond XX sajandil.

Traditsioonilise kahedimensioonilise filmimismeetodi kõrvale on viimaste aastate jooksul astunud t a a s stereo 3D. Rõhutan sõna taas, sest loomulikult ei ole käesolev stereokino tulemine esimene, nagu teame nii Eesti animatsiooni ajaloost kui ka mitmest maailmakino üle uhanud varasemast stereo 3D lainest (näiteks 1950-ndatel ja 80-ndatel). Nii vennad **Auguste** ja **Louis Lumière** kui ka **Alfred Hitchcock** on omal ajal kätt proovinud stereo 3Ds, kuid kuni praeguseni on stereokino alati marginaalsesse staatusse tagasi vajunud. Digitaalse filmitehnika arenguga on stereo 3D saanud uue võimaluse koos oma pooldajate ja vaenlastega.

Koos filmi „**Käabik: ootamatu teekond**” (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012) tulekuga **Peter Jacksoni** eestvedamisel vallandunud tormilised arutelud suurema kaadrisagedusega filmimisviisi üle on üks osa sellest muutusest, mis pani Quentin Tarantini hiljuti teatama, et digitaalne kino pole tema jaoks muud kui avalik telekavaatamine ja ta kavatseb oma käed peagi filmitegemisest puhtaks pühkida.

Aeg möödub, operaatorid jäävad, võiks ju öelda. Et mis need uued kaamerad ikka meile teevad, õppisime eelmised ära, õpime järgmisedki. Kuid et asi ei ole enam sugugi ainult selles, mille peale või millega filmida, ning et suurte muutuste äärel pole ainult se-

nised pildi jäädvustamise meetodid, vaid kogu filmitootmise operaatoreid puudutav osa, hakkas 2011. aasta algul koitma paljudele filmioperaatoreid ühendavatele organisatsioonidele.

Väljendamaks oma püüdu reageerida muutustele korraldas Ameerika filmioperaatorite liit ASC 2011. aasta kevadel L. As pretsedenditu kogunemise, International Cinematographer's Summit Conference'i, kuhu olid kutsutud filmioperaatorite liitude esindajad üle maailma ning kus oli Eesti Filmiopearaatorite Liidu ESC esindajana auviibida siinkirjutajal (tänu Kultuurkapitali audiovisuaalse sihtkapitali toele). Kogunemine oli segatud murelike ja lootusrikaste nootidega, sest peamiselt just Hollywoodis töötavad operaatorid seisavad silmitsi palju suurema hirmuga, kui veel hiljuti tundus traditsiooniliste filmimismeetodite kadumine, – oma ameti kadumisega üleüldse. Sellele, kas tulevikus on operaatoreid üldse vaja, näis olevat pühendatud enamik konverentsi teemasid.

Millest siis selline ärevus? Nimelt on Hollywoodi eestvedamisel muutumas kogu senine filmitootmise loogika ning nende muutuste käigus ähvardab ajaloo hammasrataste vahele jääda just operaatoriamet. Rahulik Deakins ütleb oma intervjuus, et tema jaoks ei ole vahet, millele filmitakse, sest kui on mingi tehnika, mida ta ei valda, aitavad teda assistendid, ning operaatoreid palgatakse ikkagi nende silmade pärast ja selle pärast, kuidas nad suudavad võtteplatsi käimas hoida. Deakins viitab siin võtteplatsile, mainimata seda, et tõeline oht (ja ka võimalus, nagu hiljem ehk näeme) hiilib ligi hoopis mujalt. Nimelt võtteplatsile eelnevast ja järgnevast. Ehk just seetõttu, et filmioperaatori ametis mängib suurt rol-

li tema võime juhtida oma suhteliselt suurt meeskonda filmivõttel, ei märka kõrvalseisjad (kelleks kahjuks on tihti filmi produtsent) operaatori olulisust filmi ülejäänud kahes faasis – ettevalmistuses ja jälletootmises. Kuid et nende kahe etapi suhe võtteplatsiga muutub drastilise kiirusega, hakkab sellest välja kasvav probleem üha teravamaks muutuma.

Laenaksin siinkohal mõningaid graafilisi kujutisi tehnikaeksperti ja Hollywoodis moodustatud Virtual Production Committee eesistuja **David Morini** ettekandest. Joonisel 1 on näha filmitootmise kolm suurt monoliiti: eeltootmine, võtteperiood ja jälletootmine. Traditsiooniliselt on suurem osa raha, inimesi, energiat ja tehnikat olnud alati pühendatud võtteperioodile ning eeltootmine ja jälletootmine „teenindasid“ võtteperioodi, valmistades seda ette ja organiseerides sealt tulnud materjali. 1980-ndatel algas maailmas tehnikarevolutsioon, mis võimaldas paljude uute asjade tekkimise mitmetes tööstusharudes, kaasa arvatud fil-

mitööstuses. 1990-ndatel ilmusid sellised filmid nagu „**Juuraajastu park**“ (*Jurassic Park*, rež **Steven Spielberg**, 1993), kus oli kasutatud tehnikat, mille ta seda filmida ei oleks olnud võimalik. Sellega hakkas hüppeliselt kasvama jälletootmise osatähtsus. 2007. aastaks oli jälletootmise osatähtsus aja- ja rahakulu koha pealt Hollywoodi suureelaraveliste filmide puhul teised etapid edestanud (joon. 2) ning tehnika arendes hakkas peidus pinna all muutuma pilt eelvisualiseerimise tehnoloogiates.

Pikka aega ei olnud operaatorid pidanud neid väikesi muutusi oma ameti jaoks oluliseks, kuid ajapikku olukord muutus ja päädis sellega, et ASC tehnikakomitee juht **Curtis Clark** läks David Morini juurde ja esitas retoorilise küsimuse: „Kes on need läptoppidega poisikesed minu võtteplatsil?“ Loodi ühine komitee, kuhu kuulusid VES (Visual Effects Society, Visuaalefektide Ühing), ASC (The American Society of Cinematographers, Ameerika Filmioperaatorite Liit) ja ADG (Art Directors Guild, Filmikunstnike Liit). Komitee

Joonis 1

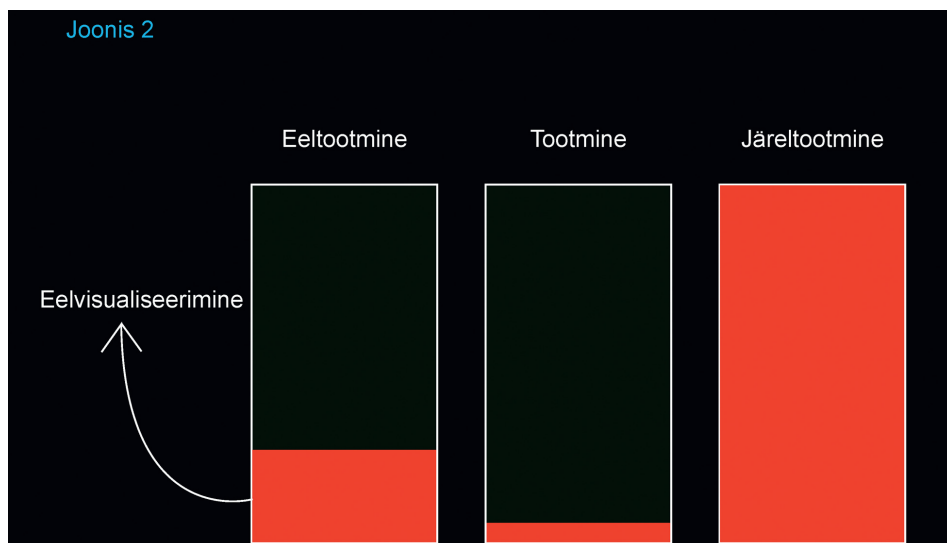


hakkas kaardistama eelvisualiseerimise valdkonda. Eelvisualiseerimist (*pre-visualisation*) defineeritakse kui „koostööprotsessi, mille tulemusena luuakse kaadrite või stseenide eelversioone, kasutades peamiselt 3D animatsiooni ning virtuaalset keskkonda. See võimaldab filmitegijatel visuaalselt arendada loomingulisi ideid, planeerida tehnilisi lahendusi ning kommunikeerida ühist visiooni selleks, et tootmine oleks efektiivsem.”

Praeguseks on kaardistatud kuut tüüpi eelvisualiseerimisprotsesse: *Pre-vis* (üldine eelvisualiseerimine), *Pitch-vis* (illustreerib projekti potentsiaali enne, kui selle rahastus on lõplikult kinnitatud), *D-Vis* (*Design Visualization* – filmiprojekti alguses kaardistatud tulevase filmi visuaalne raamistik), *Technical Previs* (täpsed kaamera, valguse, kunstiosakonna jm andmed, mis on sisestatud selleks, et tootmiseks vajalikk infot genereerida, tihti on selles etapis kasutusel ruumilised diagrammid ja muul moel kaardistatud reaalsed ruumid), *On-Set Previs* (reaalajas

võtteplatsil genereeritav eelvisualisatsioon, mis aitab loovmeeskonnal kiiresti hinnata filmitud materjali), *Postvis* (juba filmitud materjali montaažis kasutatavad eelvisualisatsioonid, mis aitavad teha materjali valikut, täita lünki pildireas ja proovida tulevaste efektide mõju testpublikul).

Filmi „**Avatar**” (2009) võtete jaoks töötati Universal Studiosi virtuaalse tootmise paviljonis välja virtuaalne kaamera, mis võimaldas **James Cameronil** liikuda mängukonsoolilaadse „kaamera” reaalses ruumis ning näha ekraanil oma liikumist projitseerituna virtuaalsesse ruumi, kuhu filmikunstnikud olid loonud „Avatari” maailma eelvisualiseeritud keskkonna. Võttekohtade otsimine omandab selles valguses täiesti uudse tähenduse... Eelvisualisatsiooni tehnikatesse tänu tundega sukeldunud stuudiod (mis on läbi filmiajaloo püüdnud leida valemid, mis aitaksid filmi kui toote edukust ennustada) muutsid sujuvalt protsessi jõujooni ning selle tulemuseks oli eel- ja järeltootmise etapi aja, raha



ja inimressursi kasutuse suurenemine võtpeeriõodi arvelt (joon. 3).

Tulevikus näevad eelnimetatud komitee osapooled seda, et kõik kolm filmitootmise etappi on kokku sulanud üheks (joon. 4). Filmikunstnik **Alex McDowell** [„Kakluskubi“ (*Fight Club*, rež **David Fincher**, 1999); „**Minority Report** – kolmas otsus“ (*Minority Report*, rež **Steven Spielberg**, 2002)]

joonistas täpsemalt selle läbipõimunud protsessi struktuuri kirjeldamiseks, miline peaks praegu ja tulevikus olema eel- ja järeltootmise suhe tootmispeeriõodiga (joon. 5). Nagu pildilt näha, on tegemist läbipõimunud mandalaga, mis ei jää oma keerukuselt maha praegu moes olevatest *workflow*'sid kirjeldavatest skeemidest, ning operaatori rolli nähakse seal üsnagi marginaalse-

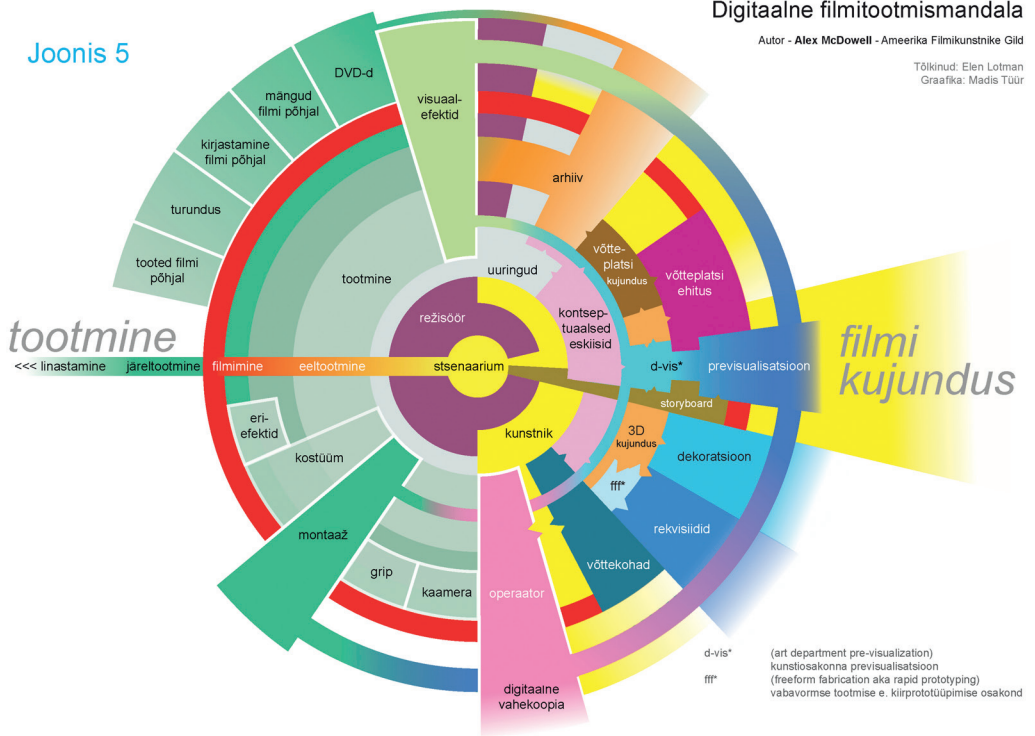
Joonis 3



Joonis 4



Joonis 5



na. Jooniselt on näha, et ajaline suhe on muutunud, mitmed protsessid võivad toimuda paralleelselt, näiteks samal ajal stsenaariumi arendusega, ning seda toetavas rollis võib filmi kunstnik hakata tegema kontseptuaalseid eskiise, mis sujuvalt filmi visuaaliks kujunevad. Ka režissöörid teevad tänapäeval juba enne konkreetsesse ettevalmistusfaasi minekut kas mitmeid projekti finantseerimist või arendamist toetavaid näidiseid (*animatic, mood reel* jms). Võib küll sedastada, et praegu on veel üsnagi lahtine, kuidas ja millal sellised töötapid klassikaliste draamafilmi puhul aktuaalseks osutuvad, kuid suure-eelarveliste märulifilmide puhul on digitaalse tootmise mandala juba hetkereaalsus ning sellest välja kasvanud protsesside paralleelsust võib näha juba praegu draamafilmi puhul.

David Morini sõnul ilmestab seda arengut üha enam leviv väljend „my project was never greenlit“ („mu projektile ei antud kunagi rohelist tuld“) – sellal kui traditsiooniliselt on olnud selge piir millalgi stsenaariumi valmimise lõpul, mil studios antakse konkreetsele projektile käikuminekuks roheline tuli, on üha rohkem selliseid filme, mille stsenaariumi, ettevalmistuse ja tootmise faas on läbi põimunud ning osaliselt on film käigus juba enne selge rahastuse saamist. Meile lähim näide sellisest juhtumist võiks olla soomlaste kosmosenatsikomöödia „**Raudtaevas**“ (*Iron Sky*, rež **Timo Vuorensola**, 2012). Niisiis on toimunud oluline nihe ning arusaadav on ka operaatorite hirm selle uue jõu ees, mida nad hästi ei tunne. Konverentsil olid teiste esinejate hulgas Previsualization Society esinda-

jad, kes tutvustasid oma tööd. Vastuvõtt oli tormiliselt negatiivne, tunda oli ärritust ja nõrdimust. **Vilmos Zigmond** (ASC) [„**Kolmanda astme lähikontakt**” (*Close Encounters of the Third Kind*, rež Steven Spielberg, 1977); „**Hirvekütt**” (*The Deer Hunter*, rež **Michael Cimino**, 1978)] ohkas ning tõdes oma sõnavõttus: „See kõik on tore, mis te, poisid, räägite, kuid mina olen lihtsalt õnnelik, et olen juba nii vana ja minu filmitegemise aastad möödusid siis, kui neid tehnoloogiaid ei olnud veel olemas, kuna tihti ei tea ma enne võtteplatsile jõudmist üldse veel, mis ma seal tegema hakkam, ja saan inspiratsiooni alles platsil toimuvast.” Teiste ärritatud kuulajate hulgas oli neid, keda näis hirmutavat uus tehnoloogia, aga samas ka neid, kes arvasid, et noored mehed on tulnud vanadelt operaatoritelt tööd ära võtma ja üritavad digitaalsete kõverteid kasutades mööda hiilida vajadusest tunda kunstiajalugu ja kompositsiooni algtoodesid.

Olgu hirmude allikas milline tahes, kuid üsna kindel oli, et hetkel ei oska operaatorid veel näha arvutitega poistes oma meeskonna liikmeid, vaatamata sellele, et Previsualisation Society esindajate peamine sõnum näis olevat: kasutage meid ja meie oskusi, sest kui teie meid ei kasuta, siis võtab keegi teine nende võimaluste ohjad enda kätte. Korduvalt oli Previsualisation Society ettekandes juttu sellest, et millegipärast ei näe nad oma töös eriti tihti operaatoreid ning nad on tulnud end tutvustama just seetõttu, et kui operaatoreid praeguses kriitilises positsioonide võtmise faasis ei kaasata, on varsti juba liiga hilja.

Kui digitaalne eelvisualiseerimine võeti esmakordselt appi kallite ja keeruliste eriefektide ettevalmistamiseks,

siis üha enam on *pre-vis* muutumas igapäevaseks osaks filmi ettevalmistusest. Režissöörid saavad selle abil enne võtteid katsetada oma plaanide mõjuvust ja produtsendid kontrollida, et nende raha tulde ei lendaks, vaid ikka maksimaalse mõjuvusega võttel ära kasutataks. Eelvisualiseerimise tehnoloogiad on praeguseks juba arenenud nii kaugemale, et nende abil on võimalik testida ning ette määrata koloriiti, valgust ja varje, optikat ja kõiki teisi traditsiooniliselt operaatori tööriistakasti kuuluvaid vahendeid. Kuni selleni, et reaalselt tegelast on võimalik reaalajas virtuaalmaailma projitseerida ja nähtu alusel võttenurgad jm paika panna. Iseenesest kõlab see kõik ju nagu filmioperaatori paradiis, kuid tegelikult muutub üha problemaatilisemaks, et tihti kaasatakse operaator filmi tegemisse endiselt vana mudeli järgi – võtteperioodiks. Kui aga selleks ajaks on ära tehtud kõik operaatorit puudutavad otsused ning kusagil kuvareite taga on „patsiga poisid” pannud kaaderhaaval paika selle, milline film välja hakkab nägema, tunnevad paljud maailmatasemel operaatorid, et nad on taandatud efektikaadritele taustade filmijateks, nagu kurtis **Karl Walter Lindenlaub** (ASC, BVK) [„**Iseseisvuspäev**” (*Independence Day*, rež **Roland Emmerich**, 1996); „**Narnia kroonikad: Koiduränduri teekond**” (*The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader*, rež **Michael Apted**, 2010)]. David Morin väidab, et kes suudab omandada eelvisualiseerimise meetodid ja need oma projektides kasutusele võtta, neile kuulub filmitegemise tulevik.

Seega, et operaatorid võiksid loota, et tulevikus nende amet üldse veel olemas on, peaksid nad omandama uute võttemetodite kõrval uued eelvisua-

liseerimise tehnoloogiad ning võtma need osaks oma arsenalist.

Kui ettevalmistuses on praegu valdavaks probleemiks, et otsused tehakse enne operaatori kaasamist, siis järeltootmises on juba mõni aasta tagasi ilmnenud, et operaatori loodud materjal on kaitsetu sekkumise ees. Kui „vanasti“ olid asjad nii, et filmioperaatoril olid krüptilised teadmised filmilindist ja labori printeri valgusest, tegi see tema töösse sekkumise ja selle kontrollimise keerukaks. Operaatoreid usaldati ning tehnilised otsused olid osa tema töö kompetentsist ja vastutusest. Nüüd, mil iga tänavalt järeltootmisstuudiosse astuv poisike oskab värvikorrektimisprogrammiga kiiremini ümber käia kui paljud eluaegsed operaatorid, on produtsentidel tekkinud suurem kontrollivõimalus kujutise üle ning ilmneb, et paljude suurte filmide järeltootmises peavad operaatorid pidama verist võitlust, et neid üldse kaasataks (rääkimata selle aja eest palga saamisest, kuid sellesse teemasse me hetkel ei lasku). Seega hakkab operaatoril kaduma võimalus vastutada oma loomingu lõpuni viimise eest. Nagu eespool viidatud, on võtte kui sellise kontseptsioon muutumas ning paljude märulifilmide puhul toimub peamine võtte kusagil serverite huugamise saatel ning see, mida varem võtteks nimetati, on taandunud taustapoodlemiseks, kus pisike rühm inimesi filmib arvutitöötluseks vajalikke taustu, mõningatel juhtudel lausa fotoaparaadiga. Ja kuna lähiajal on oodata ka plenoptilisi kaameraid, mis nullivad arvatavasti ära operaatori optika- ja fookusevaliku platsil, mis seni on olnud püha ja üsna väheseid järelkorrektimisvõimalusi pakkuv, siis on üsna arusaadav, miks operaatorite seltskonnas tõstab pead vaikne paanika.

Samas on ju õigustatud ka küsimus: aga milleks operaatorit üldse vaja on? Kui evolutsioon on *survival of the fittest* ning režissöör ja produtsent saavad filmi tehtud kenasti ilma operaatorita, siis milleks taga nutta ühte veidrat liiki, mis kadus nagu dodo ajaloo prügikasti? Vaadagem kasvõi ajalukku – kujunes ju operaatoriamet välja tollastest võtetingimustest ja võibolla me olemegi muutunud progressi piduriteks? Raamatu „Cinematography for Directors“ eessõnas viitab **Richard Crudo** (ASC) sellele, et paljud inimesed ei teadvusta, et filmikunsti algusaastatel oli režissöör ja operaator sama inimene. Kui filmitööstus arenes ja töö muutus ühe inimese jaoks liiga keeruliseks, tekkis loomuliku valiku alusel jaotus, mis on meile praeguseks tuttav – operaator kaamera taga ja režissöör näitlejate juures –, kuid see on kujunenud välja üsna juhuslikult ning võib asjaolude muutumisel samuti muutuda.

Vastuse sellele küsimusele võib leida **Yuri Neymani** (ASC) artiklist „If Beauty Will Save the World, Will It Save Cinematography?“ („Kui ilu võib päästa maailma, kas ta võib päästa ka operaatoriameti?“). USAs töötav vene operaator Neyman viitab samadele muutustele, millest on juttu käesolevas artikliski. Analüüsides operaatori vajalikkust, märgib ta, et tihti tehakse viga, nimetades operaatoreid *story teller*’iteks, loo jutustajateks, tegelikult on nad hoopis loo illustreerijad. „Nad illustreerivad lugusid samuti nagu raamatuillustraatorid, kasutades oma spetsiifilisi vahendeid, ning nende töö kunstiväärtus ja originaalsus on iga operaatori edu või läbikukkumise mõõdupuu,“ kirjutab Neyman. Ta väidab, et operaatoritöö on eraldi kunstivorm, mis kasutab keerukat

tehnoloogiat loomaks lugude kunstiliselt jutustamise kujutusi. „Operaatorid peavad olema Kujutise Lavastajad, see tähendab tunda kogu keerulist traditsioonilise ja virtuaalse kujutisloome segu. [- -] Ainult kestev võime luua visuaalselt selgeid, originaalseid ja kunstiliselt eristuvaid kujutisi lubab sellel ametil areneda ning mitte kaduda YouTube'ilaadsete kujutiste ookeani.“ Neymani peamine mõte on, et operaator peab arenema ja laiendama oma amplituuda, et tema kohta maamunal ära ei võetaks.

Olgu filmi loomise tehnika milline tahes – operaator on see, kes vastutab terve filmi pildi eest (täpsemalt siis filmi pildi kunstilise väärtuse eest, kasutades selleks oma loominguilisi, tehnoloogilisi, planeerimis- ja meeskonna juhtimise oskusi), ning tegelikult oleks terminoloogiliselt õigem eesti keeles kasutada praeguseks peaaegu kadunud nimetust operaatorlavastaja, kuna „operaator“ viitab selgelt töövahendiga (praegusel juhul siis kaamera) opereerimisele, mis on aga filmioperaatori kohustuste hulgas vaid üks paljustest.

Kõik eelkirjeldatud muutused on lihtsalt muutused Kujutise Lavastaja töövahendites – ei kadunud kirjaniidud siis, kui pastakast sai klaviatuur, ei kao ka operaatorid, kui nad suudavad platsi poisid ja patsiga poisid oma ühtseks meeskonnaks sulatada ning näha seda kõike kui erinevate töövahendite paletti. Eelkõige peab operaator võtma vastutuse kogu protsessi eest. Kui ta seda ei tee, kui ta kehitab õlgu ja ütleb: „Sellest asjast ma ei tea midagi, see ei puutu minu töösse,“ võtab selle vastutuse tema eest keegi teine.

Aga ikkagi: miks siis ei saa keegi teine seda rolli kanda? Sest kokku

võttes on operaator ju keegi, kes õppinud nägema. Ta teab, mida tähendab psühholoogiline nähtus, seda nimetatakse „suuruse konstantsuseks“, ning seetõttu tema kujutised erinevadki tavalise puhkusereisija piltidest, kes vaatab üllatunult pisikest ja lamedat mäe oma fotol, mis kohapeal olles tundus võimas ja imposantne. Filmioperaator on töötanud kujutise loomisel üle 10 000 tunni ja nagu viidatakse raamatus „The Outliers“, saavutanud sellega praktiliselt automaatsuse. Ta teab, kuidas töötab inimese nägemissüsteem, mis ei ole ainult optiline, vaid ka psühhofüsioloogiline, koosnedes silmast ja ajust ning nende (*top-down* ja *bottom-up*) suhtest, ja ta oskab seda süsteemi oma teenistusse rakendada. See- ga loodetavasti ei ole tegelikult ärevus põhjendatud ning tulevikus peavad operaatorid lihtsalt hõlmama selle seni vallutamata ja hirmutava ala, kus kõnnib laialt naeratades ringi James Cameron, virtuaalsed prillid ees ja virtuaalne kaamera käes.

Ja tegelikult on ju kogu filmitööstuse tulevik hägune. Stereo 3D entusiastid räägivad põlevate silmadega, et varsti on kogu kino holograafiline, ja mängufännid lisavad, et siis pole mingeid filmitegijaid enam üldse vaja, sest iga inimene ise on oma filmi looja ja saab vaadata holograafilises virtuaalses reaalsuses, mida tahab. Aga millegipärast arvan, et enamik inimesi, olles sattunud sellesse holograafilisse virtuaalsesse heasse uude ilma, otsiks seal maailmas üles esimese ettejuhtuva kino ja läheks sinna filmi vaatama.

VAATLEMISE KÕNEKUS: LIIVO NIGLASE KÜMME FILMI

MATHURA

Minu esimene kokkupuude **Liivo Niglase** filmidega leidis aset 2003. aasta Matsalu loodusfilmide festivalil, kus ühel varahommikul linastus tema film „**Brigaad**” (2000). Seanss toimus küll peaaegu tühjale saalile, ent festivali lõpuks võitis film žüriilt esimese preemia. Kui tol hetkel võis selline tunnustus tunduda ootamatu või juhuslik, siis tagantjärele võib selles pigem näha märki. Niglas on sellest peale teinud järjepidevalt kõrgetasemelisi filme ega ole lasknud end mõjutada vaatajaskonna suurusel. Ennekõike on ta olnud enda vastu nõudlik lavastaja, mistõttu tema töö on leidnud poolehoidjaid ka Eestist kaugemal.

Erineva pikkusega dokumentaale on Niglase arvele tänaseks kogunenud juba kümme. See võimaldab heita pil-

ku tagasi ja teha mõningaid üldistusi. Kui alustada eelnimetatud „Brigaadist”, autori esimesest pikast filmist, võib nentida, et kuigi nii see kui ka mitmed tema järgmised filmid on tugevalt seotud looduskeskkonna teemaga, ei ole Niglas tavapärasel mõttes loodusfilmide tegija. Pigem on ta antropoloog; teisisõnu ei ole tema huvi keskmeiks mitte niivõrd loodus kui selline, vaid see, kuidas inimene selle looduse keskel elab, see, kuidas inimene ennast ja ümbritsevat mõtestab. Teatav looduslähedus kumab aga seejuures läbi mitte ainult Niglase filmide sisust, vaid ka tema käsitlusviisist. Läbi kõigi oma teoste on ta olnud vaatlev, mitte polemiseeriv või propagandistlik režissöör.

Näib, et Niglas väldib lausa põhimõtteliselt hinnangute andmist ning



„Juri Vella maailm”, 2003.



„Kui vagiinal oleks hambad: šona vihmategemistseremoonia Lääne-Mosambiigis”, 2009.

ilmselt just sel eesmärgil ei kohta tema filmides pealelugemist; selle asemel esitatakse kõik selgitused vaheteksidena. See ei tähenda, et neis filmides puuduksid väärtushinnangud. Vastupidi, mõnes mõttes kõnelevad Niglasel filmid just väärtustest – neist väärtustest, mille kestmine on ohustatud, ent mis inimese, looduse ja kultuuri jätkusuutlikkuse seisukohalt on ometi olemuslikult olulised. Sellest kõnelevad linnaelu ja karjapidajate traditsiooni vastanduse üle mõtisklevad põhjapõdrakarjused filmis „Brigaad” või võimude poolt naftapuurtornide rajamiseks anastatud põliseid püha paiku taga igatsev nimitegelane filmis „Juri Vella maailm” (2003), aga ka oma alternatiivset maailmapilti tutvustavad hõimujuhid Ameerika indiaanlasi portreerivas loos „Kalarahvas” (2008). Ent see kõik jõuab vaatajani ilma, et režissöör väljendaks omaenda seisukohta. Niglas näib uskuvat, et teatud väärtuse või nägemuse edasi andmiseks pole dokumentalistil tarvis

seada omalt poolt eraldi rõhutada, sest lugu ise kannab oma sõnumi vaatajani. Ja kelleni ei kannu, selleni ei jõuaks sõnum küllap ka siis, kui seda kolm korda lahti seletada.

Niglas on seega intelligentse ja väljapeetud filmikeele esindaja ning mul isiklikult on väga hea meel, et selline filmikeel on eesti tänapäeva dokumentalistikas olemas. Niglasel esteetilisest ja filmifilosoofilisest eelistusest leiub tema loomebiograafias kaks head näidet. Esimene on kaks versiooni šona hõimu vihmakutsumise tseremooniast Mosambiigis. Kui esimesse, „**Vihma tegemisse**” (2007), põimib autorite paar Liivo Niglas–**Frode Storaas** ka poliitikat ja intriigi, siis kaks aastat hiljem kokku monteeritud lugu „**Kui vagiinal oleks hambad: šona vihmategemistseremoonia Lääne-Mosambiigis**” (2009) võiks nimetada puhta vaatleva antropoloogia musternäiteks. See pakub esteetilist naudingut juba ainuüksi oma sirgjoonelise ja selgemõtelse ülesehituse poolest – kehastab

lihtsust, mis kannab, — ning kahe filmi ajalist järgnevust vaadates võib arvata, et ka autori enda eelistus kuulub just hilisemale versioonile. Teine huvitav paar on Niglase enda valmistatud „Tavaline seiklus” (2004) ning ETV poolt telesarjaks vormitud „Ehh, uhhuduur”. Ei saa öelda, et viimane oleks halb telesari, aga siiski võib neis kahes produktsioonis näha taotluste erinevust. Kui „Ehh, uhhuduur” loodab olla kõige muu kõrval ka meelelahutuslik, siis „Tavaline seiklus” kutsub pigem mõtisklema rändamise, inimeste koostöövõime jms üle.

Tinglikult võib Niglase filmide hulgast eristada tema päris „oma” filme ning neid, mis tehtud tellimusena või koostööpartnerite initsiatiivil. Esimeste hulka kuuluvad ennekõike „Brigaad”, „Juri Vella maailm” ja „Itelmeeni lood” (2010) — küllap on õigustatud arvata, et just need kajastavad Niglase loomingulisi vaateid ja väärtusi kõige

selgemalt. Ei saa siis tähele panemata jätta, et kõik nimetatud lood on üles võetud kas Siberis või Kaug-Idas (Siberis on tehtud ka siberieestlaste elust pajatav film „Puhkus Siberis” (2011) „Eesti lugude” sarjas) ning kuuldavasti valmivat just seal ka autori järgmine projekt.

Siberisse on eesti filmimehi tõmmatud veel. Alustada võib **Lennart Merist**, aga meenutada ka **Janno Simmi** filmi „Sügis Obi jõel” (2004) või **Riho Västriku** (ja **Vassili Sarana**) „Suurt jõge” (2011) jt. Pean tunnustama, et olemata ise Siberis käinud, jääb sealne tõmme mulle mõnevõrra seletamatuks. Ent nimetatud filmide põhjal oskan arvata, et sinna minnakse otsima ehedust, seesugust puutumatumust, mis on mujal kadumas. On ehk paradoksaalne, et sedasama ehedust ja puutumatumust on tänapäeval Eestist käinud otsimas välismaised dokumentalistid, näiteks **Ulrike Koch** („Regilaul”, 2011)



„Kalarahvas”,
2008.

või **Raphaël-Gianelli Meriano** („**Kaplinski süsteem**“, 2011). Võibolla on siis teatud puhtus või puutumatus siinsel maal ja siinses rahvas tõepoolest veel säilinud ning see paneb meid otsima sedasama puutumatus ka teistes. Siberi rahvaste mõistmisele aitab küllap kaasa ka meie mõnevõrra sarnane minevik, arusaam väikerahvaste rõhutuse ja isoleeritusega seotud probleemidest ja võimalustest.

Veel üheks Niglase tugevuseks on oskus ümbritsevat maastikku oma filmide visuaalses esteetikas nõnda hästi ära kasutada, et vahel võib jääda lausa tunne, et filmimise paigad on valitud maastiku, mitte loo järgi. Eeskätt leidsin end sedasi mõtlevat „Brigaadi“ ja „Itelmeeni lugude“ puhul, hetkiti aga ka vaadates „Puhkust Siberis“. Igatahes suudab Niglas parimatel hetkedel sündmuskohtade välise ümbruse muuta selle paiga sisemise oleku väljenduseks. Mängufilmi žanris on selline võte mõistagi küllalt levinud, dokumentalistikas aga harv ning seetõttu eriti hinnatav. Nii näiteks rõhutab Siberi maastike tühjus ja trööstitus sealsete elanike üksildust ja eraldatust, aga ka „kohavaimude“ soovi ollagi kõigest eemal (sest nõnda on nad kaitstud). Niisamuti rõhutab riituspaiga metsikus (võsastumus) filmis „Kui vagiinal oleks hambad“, et too paik kuulubki vaimudele ning et inimesel pole sinna iga päev asja.

Lõpetuseks. Kui ma täna Liivo Niglase filmidele mõtlen, siis mõtlen ennekõike sellest, et inimese aeg on piiratud. Loodan seepärast, et Niglasel õnnestub võimalikult palju teha neid filme, mida ta ise enim teha tahaks. Soovin nõnda, hoolimata asjaolust, et üks Niglase häid režissöörioskusi on panna planeerimatud juhtumised kõlama sel-

liselt, nagu olnukski kõik nii mõeldud. Nõnda saab „Itelmeeni lugudes“ selgest, et kavandatud soblijaht peaaegu et läbi kukub, omaette sõnum. See on võimalik vaid ausa lavastaja puhul. Elu sellisena nagu ta on, on ikka kõige kõnekam.

LIIVO NIGLAS on sündinud 2. novembril 1970 Jõgeval. Ta on lõpetanud Tartu Ülikooli ajaloo osakonna 1995. aastal; 1999 kaitses ta magistrikraadi TÜ etnoloogia õppetoolis ja on samast aastast seal doktorantuuris. Niglas töötab filmitootmisfirmas MP DOC režissööri ja produtsendina ning on etnoloogia lektor Tartu Ülikoolis. Filmid: 1998 „**Aga kitsed...?**“; 2000 „**Brigaad**“ (Golden Olive parima kirjeldava dokumentaalfilmi eest Kalamata festivalil Kreekas 2001; diplom Astra filmifestivalil Sibius Rumeenias 2002; esimene auhind Matsalu loodusfilmide festivalil Lihulas 2003); 2003 „**Juri Vella maailm**“ (prix IUCN Nyonis Šveitsis 2003); 2004 „**Tavaline seiklus**“ (Andrea Morelli eriauhind 54. Trento filmifestivalil Itaalias 2006); 2005 „**Julgi vägi**“; 2007 „**Vihma tegemine**“ (diplom Astra filmifestivalil Sibius Rumeenias 2007; parim teaduslik jäädvustus Pärnu filmifestivalil 2008); 2008 „**Kalarahvas**“ (diplom Matsalu loodusfilmide festivalil Lihulas 2008); 2009 „**Kui vagiinal oleks hambad: šona vihmategemistseremoonia Lääne-Mosambiigis**“; 2010 „**Itelmeeni lood**“ (grand prix etnoloogiafilmide festivalil Belgradis Serbias 2011); 2011 „**Puhkus Siberis**“. Liivo Niglas on teinud veel kuueosalise dokumentaalseriaali „**Lähim-Ida**“ (2006). Tema filme on näidatud paljudel rahvusvahelistel dokumentaal- ja etnograafiafilmide festivalidel.

KÕIGE PAREM EMA ON LEOPOLD MOZART

RUTH ALAKÜLA

„TÖÖPEALKIRI: IMELAPS“. Režissöör ja produtsent: **Marianna Kaat**. Operaator: **Rein Kotov**. Helirežissöör: **Ivo Felt**. Monteerijad: **Max Golomidov** ja **Liina Triškina**. Helimonteerijad: **Margus Tammela** ja **Markku Tiidumaa**. Helindamine: **Orbital Vox Stuudiod**. Toimetaja: **Heidi Pruuli**. Digitaalne järelevalve: **Tanel Toomsalu** ja **Kaur Kallas**. Värvitöötlus: **Max Golomidov**. Digital Betacam, 58 min, mustvalge ja värviline. © Baltic Film Production, 2012.

Euroopaliku muusikamaailma suurim müsteerium on seotud **Wolfgang Amadeus Mozarti** ande lühikese, aga haruldaselt tulemusrikka looga. Selle müsteeriumi lõpuotsa kahtlase tõepärasusega juhtumused on **Milos Forman** jäädvustanud oma kuulsas „**Amadeuses**“, kus on tagaplaanile jäänud üks võtmefiguur, keda muusikamaailm ei tea mitte sugugi vähem kui keskpäraseks heliloojaks ja muusikuks peetud **Antonio Salierit**. See inimene

„Tööpealkiri: Imelaps“, 2012. Režissöör Marianna Kaat. Jelena Prior ja Alex Prior.



oli muusikuna veelgi keskpärasem kui Salieri, kuid ta on suure müüdi osaline mitte geeniuse oponendi, vaid suure ande elluäratajana. Kõik teavad, kes on **Leopold Mozart** ja mis ta on andnud Euroopa muusikakultuurile. Samas ei oska peale mõne sügavalt spetsialiseerunud muusikateadlase mitte keegi öelda, mis tähtsaid teoseid on Leopold Mozart komponerinud või siis mis muusikalugude interpreteerimisega tunnustust leidnud. Samasugune muusik on ka **Jelena Prior**, kes on üheks peategelaseks **Marianna Kaadi** dokumentaalfilmis „**Tööpealkiri: Imelaps**”.

Jelena Prior on moodne Leopold Mozart, kes tüürib oma ihuvilja, suurt muusikaannet muusikamaailma tähtede poole. Neil mõlemal on ühiseks nimetajaks mõistmine, et nad on lapsevanemana saanud hakkama juhuse tahtel teoga, mille tulemusel ühes sirguvas noores inimeses on olemas ja kasvab muusika jumalik säde. Dokumentaalfilmi pealkirjas olev eestikeelne sõna „imelaps” on sagedasti siinmail kasutusel kui saksa keelest laenatud *wunderkind*, mille eesliitel on kristlikus kultuuris oma tähendus. Mozarti puhul on tihti jutuks kõrgemalt poolt antud anne ja ilmselt on seesama and tabanud ka **Alex Priorit**. Ja see and on selline, mis ei jää kuhugi kaugele varju, vastupidi, seda saab kõrvadega kuulata. Alex Priori musikaalsus sai audiovisuaalsesse meediasse toodud varases nooruses, kui noormees ühel Moskva galaüritusel **Meryl Streepile** itaalia rahvalikku laulu „**O sole mio**” laulis, ja see kõik on ka Marianna Kaadi filmis olemas. Kuid mitte kui lõpptulemus, vaid kui eelmäng. Marianna Kaat vaatleb tõsimeeli ja süvitsi, mida saab teha sellise taevast kukkunud

muusikalise andega nagu Alex Prior on, kui ta eest hoolitseb Jelena Prior, kes on tänapäeva variant Leopold Mozartist.

Moodsa maailma haridussüsteem on hoopis midagi muud kui kunagise Austria keisririigi oma ja Leopold Mozarti pojale õpetatud algtõed nii musitseerimises kui ka komponeerimises polnudki nii halvad, nagu on ka lõpptulemusest näha. Jelena Prior saab minna lihtsamat, aga ka tulemuse poolest paremat teed mööda, suunates poja õppima kuulsasse Peterburi konservatooriumi, mis on muuhulgas ka eesti muusikakultuuri üheks oluliseks ilmasambaks. Iga dokumentaalfilm jäädvustab inimese tegude teekonda ja Peterburi õpingute kaadrid on Alex Priori muusikukarjääri dokumenteerimisel üks tähtis osa, seal on püütud jälile jõuda protsessile, kuidas teemandist briljant saab.

Neid stseene konservatooriumi õpingutest pole palju, mingit erilist gradatsiooni, kus musikaalsuse selgimist saaks näha ja kuulda, pole. Ilmselt eeldaks sellise ülesande püstitus ka teistsuguseid ressursse, kuid põhiline on markeeritud – Alex Prior õpib Euroopa ühes tunnustatud kõrgemas muusikaõppeasutuses ja saab sealt väärt hariduse, mis ta andele vastab. Ja Jelena Prior on seejuures andeka Alexi saatjaks õpinguteel, nii nagu Leopold Mozart lükkas oma teadmiste ja oskustega edasi üliandekat poega, andes talle kaasa parima muusikapagasi, mida tollal võtta oli.

Mozarti müüdist sõltumata või siis selle müüdi abil on Marianna Kaadi filmil olemas veel laiem tähendus, mis laotub oma mõtte poolest tänapäeva Eesti peale. Leopold Mozart kihutas oma andekat poega edasi, silme ees

maagiline sõna „edu“, ja see sõna on erilise tähtsusega tänases Eestis. Mida teha, et su järeltulev põlv oleks parema järje peal kui sa ise, see on midagi sellist, mis vaevab kui must mure iga lapsevanemat ja sunnib mammasid-papasid käima trennides, huvikoolides, kunstiringides ja mujal, mida ettevõtlik maailm edasipüüdlike lapsevanemate jaoks välja pakub. „Tööpealkiri: Imelaps“ jäädvustab seejuures võrdlemisi äärmusliku juhtumi, kus koolitamisel kaasas käimine jõuab välja selleni, et üks kena keskeas priske proua istub Peterburi konservatooriumi dirigeerimise tunnis ja vaatab õiges taktis kätt liigutades pealt, kuidas ja kust see käima peaks.

„Tööpealkiri: Imelaps“ on kaasaegne oma keskendumises emantsipatsioonile. Leopold Mozarti emast ei tea keegi midagi, isegi tema nime mitte. Sel ajal oli naise tegevus seotud teadupäraselt kolme K-ga (*Kinder, Küche, Kirche*) ja see kõige esimene teema – laps, kui tema puhul läks küsimus kuidagi laiemale ühiskondlikule tasemele, siis sealt ema käest isa kompetentsi.

Nüüdne näide räägib sellest, et kõik on vastupidi. Laste karjääri puhul on jäme ots ema käes. Jelena Priori emainstinkt ühineb tohutu ühiskondliku aktiivsusega. See on hoopis teistsugune kui isa mõistusepärane suhe. Selleks ongi vajalikud kaadrid Inglismaalt, kus Alexi rahulik ja argipäevaselt mõnus isa väljendab sooja ja heatahtlikku suhtumist oma poega ja tema karjääri. Marianna Kaadi film kirjeldab naiselikku edasiviivat jõudu, kirglikku ja auhnet. Tegemist on reaalsusega, mis moodas ühiskonnas olemas, ja filmi „Tööpealkiri: Imelaps“ kaadrid pakuvad seda väljadestilleeritud kujul.

Film pakub laiemalt mõistetavat mõtlemisainest, samastumisvõimalust kõikide isade ja emadega, kes on pead vaevanud mõttega, kui palju peaks poja või siis tütre käekäiku suunama ja tõukama. Marianna Kaat on teinud loo meie kaasaegse võimaliku Mozarti sirgumisest, aga see lugu on suunatud samal ajal kõikidele isadele ja emadele, keda lapse edumüüt haarab või siis haarata võib. Hea on seejuures, et mingeid lõplikke retsepte film ei paku. Juhtum on küll selline, et ema Jelena on lapse karjääri suunamisel hästi aktiivne, kuid kas see kõik nii õige on, selles jääb autoripositsioon lõdvalt lahtiseks ja see ei olegi äkki puudus. Filmis on tasakaalukalt jäetud palju vaatajale järelemõtlemiseks ja otsustamiseks.

Marianna Kaadi dokfilmi pealkirjas on peale *wunderkind*'i-vihje veel teinegi sõna – „tööpealkiri“. Ehk siis tegu on looga, millel pole veel lõppu, kus tulemus on veel ebaselge. Autor justkui tahaks ütelda, et on olemas anne, et see on saanud oma ema kaasabil või siis selle kiuste tohutu tõuke, kuid otsad on lahtised nagu elus ikka. Suurte annete ärakadumine pole tänapäeva maailmas mingi ime, sama võimalik nagu ka nende annete tekkimine. See ande ärakadumise oht ei ole mitte ainult pealkirjas, see on terve filmi alltekstis. Ja mitte ainult ema-poja veidi vastakates püüdlustes, kus on untsu keeramise võimalus alati olemas. Filmi „Tööpealkiri: Imelaps“ tegijad suhtuvad andesse algusest lõpuni nii suure pieteeditundega, et ande ärakadumise oht on filmi alltekstis olemas niisamuti nagu ande olemasolu kaadrites.

VAADE SILLAMÄELE VÕÖRAMAALASE JAOKS

JAANIS VALK

„PÄRAND“. Stsenarium ja režii: **Eeva Jäntti**. Produtsent: **Pille Riink**. Kaasprodutsent: **Timo Humaloja** / Kinovid Productions, Soome. Monteerija: **Kersti Miilen**. Operaatorid: **Rein Kotov** ja **Mait Mäekivi**. Helirežii: **Mart Kessel-Otsa**. Helioperaatorid: **Mart Kessel-Otsa**, **Harri Pulliainen** ja **Hanni Brotherus**. Helimontaaž: **Mart Kessel-Otsa** ja **Jaak Ollino**. On-line montaaž: **Tanel Toomsalu**. Tootmisassistent: **Epp Jõeorg**. HD, 52 min, värviline. © Allfilm OÜ, 2011.

„Suurima geopoliitilise katastroofi“ tagajärjel on Eesti vabariigi pinnal väike linnake, mis on jäänud oma olemu-

selt nii kultuuriliselt kui ka mõtteviisidelt „katastroofieelsesesse“ aega kinni. Selles Sillamäe-nimelises linnakeses elavad valdavas enamuses vene keelt rääkivad eestimaalased, kes ehivad end ikka veel teatud tähtpäevadel ordenitega, mis neile eelnevatel aegadel antud, ning elavad paigas, mis arhitektuurilt on peaaegu muutumatuna püsinud sellest ajast alates, kui ta eelmise sajandi keskpaiku ehitati.

Selle linnakesega on seotud ka mõned eesti keelt kõnelevad invidiidid. Filmis (kui seda **Eeva Jäntti** teost saab filmiks nimetada, aga sellest juba tagapool pikemalt) saavad rohkem sõna et-

„Pärand“, 2011. Režissöör Eeva Jäntti. Sillamäe.



„Päränd“.
Endine metsa-
vaht Meedy.



tevõtja **Priit** ning endine naismetsavaht **Meedy**. Juba ette rutates võib märkida, et kas neid eesti keelt rääkivaid inimesi on Sillamäel veel, filmist seda eriti ei selgu. Episoodiliselt käib läbi küll ettevõtja **Reinu** poeg, kes toonitab, et tema vene keelt ei oska.

Kogu filmi seob aga Sillamäe ajalugu kuulduna ettevõtja Reinu suu kaudu. Saame teada linna ehitamise ja asustamise loo ning uraani rikastamisest selles väikelinnas. See kõik olekski nagu filmi selgroog ja mõte. Kuid kõigepealt – kas tegemist on üldse dokumentaalfilmiga?

Idealis peaks tõsielufilm olema autori nägemus, kus lugu ei jutustata ainult verbaalselt, nii et pildile jääb vaid illustratiivne roll. Visuaalsus on dokfilmis ääretult oluline loo kandja. Filmi puhul on siiski tegemist alati autori audiovisuaalse teosega ehk siis visuaalne loo jutustamine, mida toetab heli. „**Pärändiga**“ seoses võib julgelt väita, et filmi autor Eeva Jäntti on kasutanud temale kättesaadavaid isikuid,

võtnud nende audiaalsed meenutused ja mõtted ning lisanud illustratiivse visuaalse poole. Juhul kui sellest on autori meelest väheks jäänud, on ta juurde toonud diktoriteksti, mille eesmärk on vaatajaile selgeks teha, mida nad peaksid linnakesest teadma ja tundma ning arvama.

„Linna õhustikus on midagi ebatõelist. Isegi hirmutavat. Kuigi võõras-tele esitatakse kõik-on-hästi meeleolu. Nähtamatu oht tuleb radoonist, mida aastakümnete jooksul salakavalalt õhku vabanenud...“

Lisame siia hetke pärast ähvardava olekuga muusika ning saamegi selgeks, mida peame tundma, teadma ja mõtlema. Aga visuaalne pool? Kas filmi jooksul tuleb kõik meile eelnevalt öeldu pildiliselt ja tänu sellele atmosfääriliselt kätte? Kahjuks mitte ja see ongi Eeva Jäntti teose puhul suurim altminek. Pilt toetab vaid sõna, mitte vastupidi. Siinkohal tuleb siiski tunnistada, et pildile, mis vaatajani jõuab, ei saa midagi ette heita. Film on pro-



„Pärand”. Ettevõtja Priit Orav.

fessionaalselt üles võetud ning kaadrikoostitsioonilt laitmatu. Kas **Rein Kotovi** ja **Mait Mäekivi** filmitu omaette lugu räägib, on teine küsimus, kuid kindlasti on täidetud režissööri etteantud ülesanne – illustreerida loo jutustamist. Ja kõik.

Eeva Jännti teose peategelaseks võib kindlasti pidada ettevõtjat Priitu. Tema räägitust saame teada linnakese loo. Ühtlasi selle, miks Priit Virumaale tagasi on tulnud ja et „siin olemine” on mingitpidi oma juurte juurde naasmine. Teised tegelased jäävad episoodiliseks ja omaette lugu eriti ei räägi. Kui, siis võibolla Meedy. Kuid kas tema lugu ka tegijapoolset toetab, on jälle küsitav. Peategelase Priidu ja episoodiliste tegelaste kohtumised aga on taas suurelt jaolt põhjendamata – Priit saab küll Meedy käest istikuid, räägib **Vadimiga** pronksiööst ja mängib **Katja** pojaga jalgpalli, kuid kõik need stseenid mõjuvad konstrueeritult ega vii linnakese lugu edasi.

Sillamäe ajaloost rääkimisel on ka-

sutatud vanu mustvalgeid arhiivikaadreid, kuid needki ei hakka loosiselselt jutustama omaette lugu, vaid toetavad ainult teose audioaalset poolt. Samas peab kiitma tegijaid, et kasutatud illustreerivad ajalookaadrid on huvitavad ja küllap varem mitte eriti üleksploateeritud. Kui neid üldse keegi varem näinud on. Kindlasti maiuspala väikelinna elanikele vaatamiseks, ja miks ka mitte teistele, kellele Sillamäe lugu on hingelähedane.

Film on kokku monteeritud veatult – ei saa norida tempo ega rütmide kallal. Kust on olnud vaja lõigata, seal on seda ka tehtud. Siiski häirib, et selget liigendatust ja peatükkideks jaotamist polnud. Kogu teos on Priidu kulgemine punktist A punkti B ja ülevaatlik lugu Sillamäest. Oleks oodanud just selle ühtlaselt kulgemise lõhkumist. Etteantud pikkus (52 min) oleks seda ju võimaldanud. Küllap on selline ülesehitus režissööri nägemus ja siinkohal monteeriija **Kersti Miilenile** suuri etteheiteid ei teekski.

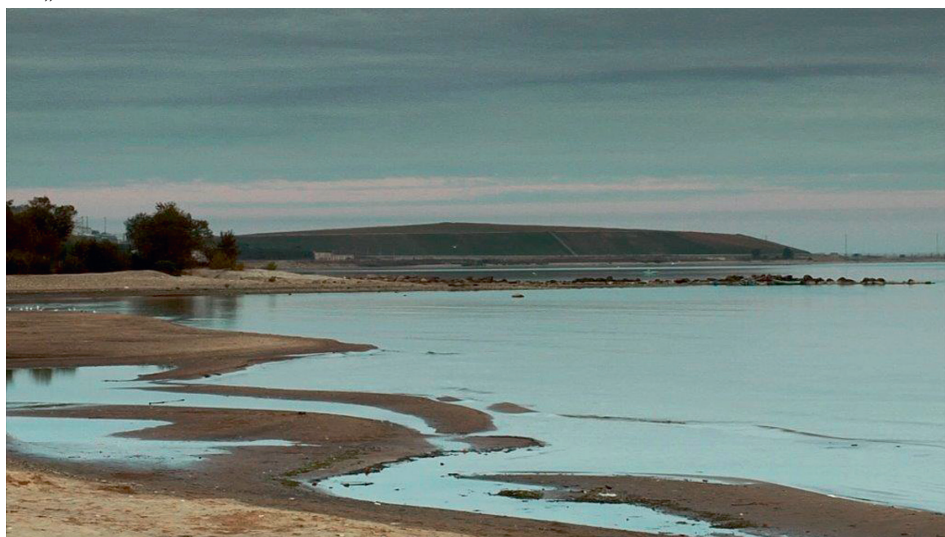
Dokumentaalfilmi tegemisel tuleb alati ette hetki, kus elu ise annab meile kätte uued teemad, mis tihti võivad olla ootamatud ja huvitavad. Mitte ainult tegelastele, vaid tihti ka potentsiaalsetele vaatajatele. Nii ka selles loos. Ettevõtja Priidu ees on ühel hetkel valikute tegemise koht – kas müüa maa terminalile, mida ehitama hakatakse, või mitte. Kahjuks on filmi autor poolele teele pidama jäänud. On küll näidatud, et Priidule selline ettepanek tehti, kuid jälgegi pole Priidu „siseheitlustest”, tema lõplikust otsusest. Tekib küsimus, kas „maamüüki” teemana oli üldse tarvis. Dramaturgiasse on see küll sisse kirjutatud, aga nagu öeldud, jäädi poolele teele pidama.

Küllap on sinne „Pärandi” ülevaade pisut hüplik ja laialivalgud, kuid selline on film siinkirjutaja arvates. Samas pean toonitama, et proovisin analüüsida teost kui f i l m i, millena tootjafirma seda välja reklaaminud. Juhul kui oleksin vaadelnud seda kui viiekümne kahe minutist saadet Silla-

mäest, oleksin lähtunud teistest kriteeriumidest ja paljud „vead”, arvestades televisiooni eripära, poleks isegi märkimist väärinud. Sest vaieldamatult on tegemist asjatundlikult üles filmitud ja Sillamäe elust natukenegi rääkiva audiovisuaalse teosega. Ja alati tuleb olla tänulik tegijatele, kes suudavad näha ka väljapoole meie kodumaa pealinna. Eriti kui see pilk on võõramaalase oma, ning küllap ka sihtrühm, kellele film eelkõige mõeldud, on teist keelt rääkivad inimesed.

EEVA JÄNTTI on aastaid töötanud ajakirjanikuna, spetsialiseerudes inimõigustele, keskkonnateemadele ja üldistele kultuuriküsimustele. Ta on kirjutanud ja lavastanud saateid Soome TVle. Tema dokumentaalfilm „**Mary Ann Speaks Out**” võeti üles Kanadas, seda näidati mitmel festivalil, 2004. aastal pälvis see Pärnu rahvusvahelisel dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalil peaauhinna. Tema viimane film on „**Pärand**” (2011) Sillamäest.

„Pärand”. Sillamäe.



TAHTE TRIUMF

LENNART PUKSA

„00.30” (*Zero Dark Thirty*). Režissöör: **Kathryn Bigelow**. Stsenarist: **Mark Boal**. Produktendid: **Kathryn Bigelow, Mark Boal ja Megan Ellison**. Originaalmuusika: **Alexandre Desplat**. Operaator: **Greig Fraser**. Monteerijad: **William Goldenberg ja Dylan Tichenor**. Casting: **Mark Bennett, Richard Hicks ja Gail Stevens**. Kunstnik: **Jeremy Hindle**. Kostüümikunstnik: **George L. Little**. Osades: **Jason Clarke (Dan), Reda Kateb (Ammar), Jessica Chastain (Maya), Kyle Chandler (Joseph Bradley), Jennifer Ehle (Jessica), Harold Perrineau (Jack), Jeremy Strong (Thomas), J. J. Kandel (J. J.)** jt. 157 min, värviline. Columbia Pictures /Annapurna Pictures / First Light Production, USA, 2012.

„Zero Dark Thirty” (Eesti filmilevis pealkirjaga „00.30”) võtab käsitleda Ameerika välispoliitika ühte dekaadi, 11. septembri rünnakute järgset sõda terrorismi vastu, mis leidis oma sümbolse lõpu 2011. aasta mais, kui tapeti maailma tagaotsituim mees **Osama bin Laden**. Aktuaalsemat temaatikat filmi materjaliks on raske leida, vastuolulisusest rääkimata.

Kathryn Bigelow, kes lõi 2008. aastal loorbereid oma „Piinakambri-ga” (*The Hurt Locker*), mis kujutas USA pommirühma igapäevatöö pörgulikust Iraagis, on seekord uuesti võtnud käsile terrorismivastase võitluse telgitagused. Kui „Piinakambri” oli fookuses sõja eesliin, siis seekord on luubi all LKA tagatoad, mille kujutamisel on Bigelow üritanud tekitada dokumentaalsuse atmosfääri.

Peategelaseks on Maya (**Jessica Chastain**), kelle ülesanne on kätte saada bin Laden. See on tema töö, tema eesmärk, tal ei ole midagi muud, ei sõpru, meest ega hobisid. Vaatajatele ei põhjendata tema pühendumise tagamaid, hästi õrnalt küll vihjatakse, et ta võis ise olla 11. septembri rünnakute ohver, kuid üldiselt jäävad tema motiivid ebamääraseks. Pigem sümboliseeribki ta Ameerika sihikindlat visadust maksta kätte rahvavaenlasele number üks, millele ei jäeta otseselt viitamata, kui Maya seatakse Ameerika lipu kõrvale seisma. Chastain mängib oma tegelast kui naist, kes kehtestab end meeste mänguväljakul otsekohe-se pealehakkamisega, mis järk-järgult võtab üha obsessiivsemaid mõõtmeid, muutudes kohati lausa koomiliseks. Seda eelkõige korduvas stseenis, kus Maya kirjutab ikka ja jälle markeriga oma bossi klaasuksele päevade numb-reid, mis on möödunud tegevusplaanita ajast, mil bin Ladeni väidetav pelgupaik avastati. Teine selline piinlik-koomiline hetk tekib siis, kui agentuuri kõrgeim juht küsib Maya käest, et kes tema selline on, mille peale naine vastab, et tema ongi see *motherfucker*, kes leidis bin Ladeni pelgupaiga. Need read meenutavad pigem midagi sellist, mida võib leida **Sylvester Stallone’i „Palgasõdurite”** (*The Expendables*, 2010) stsenaariumist. Tahtmatult koomilisi stseene esineb veelgi, aga nende juurde tulen tagasi natuke hiljem.

Film ise algab stseeniga musta ekraani taustal, kus vaheldudes kõlavad

11. septembri ohvrite viimased telefonikõned. Peale selle, et neid kõnesid kommertslikus filmis kasutada tundub ebaeetiline ja ekspuuteeriv, määrab see lahendus melodramaatilise tonaalsuse, mille taustal õigustatakse järgnevaid brutalseid ülekuulamisstseene. Väidetavate terroristlike sidemetega kinnipeetavat topitakse sõna otseses mõttes kasti ja *waterboard*'itakse ehk tekitatakse uppumissurma tunnet. Nende piinamisstseenide kui piinamist õigustava ja hädavajaliku vahendi kujutamise eest on Bigelow saanud tugeva kriitika osaliseks. Mõned Ameerika filmiakadeemia (AMPAS) liikmed on otsustanud Oscarite hääletamisel filmi boikoteerida.¹ Bigelow ise on öelnud, et ta tahtis näidata asju autentsena, kuna sellised võtted olid LKA arsenalis olemas.² Selle üle vaielda muidugi

ei saa, kuid võtmata filmis mingeid moraalseid seisukohti piinamise suhtes ning näidates seda kujul, mis aitab peategelasel saada vajalikku infot, mis omakorda teda bin Ladeni otsingul abistab ja filmi narratiivis edasi kannab, võtab Bigelow tahes-tahmata seisukoha, et piinamine aitas bin Ladenit tabada ning oli seega vajalik. Võib küll vaielda, et „ülekuulatud“ isik annab filmis infot alles siis, kui talle pakutakse süüa ja sigaretti, seega näidatakse, et piinamine pole alati efektiivne. Kuid võib arvata, et kui seda isikut ei oleks mitu kuud spetsiaalselt töödeldud, vaid alguses kohe präänikuga püütud rääkima panna, siis selle õnnestumine oleks vägagi kaheldav. Seega mõjub vangi sõbraliku hellusega suhtumine kui abitu katse lahendada eelmiste stseenide kibedat kontsentrati.

„00.30“, 2012. Režissöör Kathryn Bigelow. Joseph Bradley – Kyle Chandler ja Dan – Jason Clarke.





„00.30“. Keskel Maya – Jessica Chastain.

Peale selle, et bin Ladeni tagaotsimise protseduure on kujutatud üsna pingevabalt ja mustvalge ideoloogia ning tegelaste jaotusega, pole film siiski ilma kiitust väärivate aspektideta. Jättes Chastaini osatäitmise kõrvale, mis võtab üheülbalisest karakterist mida võtta annab, on filmi viimased pool tundi, kui näidatakse haarangut bin Ladeni väidetavale peidupaigale, kõige haaravamad. Sel hetkel hakkab end õigustama **Greig Fraseri** operaatoritöö käsikaameraga, mis varem, üritades küll luua vahetut dokumentaalset atmosfääri, ei täitnud oma funktsiooni. Bigelow'le oleks soovitanud enne filmimise asumist vaadata **Gillo Pontecorvo** 1966. aasta „**Lahingut Alžeeria pärast**“, mis tõestab, et tõsielulise ainestikuga lugude dramatiseerimisel ei piisa

dokumentaalsuse efekti säilitamiseks statiivita kaameraga filmimisest.

Tulles tagasi bin Ladeni kinnivõtmisoperatsiooni juurde, siis ka selles filmi jaos pole suudetud vältida tahtmatut koomikat. See avaldub hetkel, kui merejalaväelaste erirühm on peale bin Ladeni kõik teised vastased elimineerinud. Sellises olukorras peab **Mark Boal** oma stsenaariumis vajalikuks lasta merejalaväelastel hüüdes sosistada: „Osama!“, et kutsuda maailma tagaotsituim mees ukse tagant tulejoonele, mida see peab ka arukaks teha, selleks et olla maha lastud.

Võrreldes teiste viimastel aastatel linastunud Lähis-Ida temaatikat käsitlevate poliitiliste *thriller*'itega, nagu 2005. aasta „**München**“ või eelmise aasta „**Argo**“, on Bigelow' film oma

süžeeelse ettemääratusega paratamatult pingevaba ja didaktiline, rääkima-ta tegelaste jagunemisest mustvalgeteks. Ega **Ben Afflecki** „Argogi” kujutanud iraanlasi just väga sügavalt, aga nende motiivid USA saatkonna töötajate pantvangi võtmisel on filmis mingil määral põhjendatud. Samuti suutis „Argo” üsna etteaimatava lõpuga lugu käsitleda terava huumoriga, põnevalt ja intelligentselt – sellest kõigest on aga Bigelow’ filmis vajaka.

Kui **Steven Spielberg** suutis „Münchenis” juute ja palestiinlasi kujutada ideoloogiat propageerimata ning jääda ise üllatavalt erapooletuks, siis Bigelow ja Boal mitte ainult ei kujuta al-Qaida liikmeid ja teisi moslemeid isikuomadusteta, vaid enamasti lihtsalt kui anonüümseid pommipanjajaid. Olematuks jääb ka igasugune sisevaatlus või lisainfo bin Ladeni isiku ja vaadete kohta, mis oleks selle teemaga tegeldes vägagi teretulnud ja annaks muu hulgas ka filmile kaalu juurde. Julgen eeldada, et kui küsida ükskõik kellelt, siis enamiku lääne inimeste teadvuses on bin Laden ikkagi vaid too mees, kes saatis lennukid WTC tornidesse, ja rohkem temast ei teata, seda süvendab ka kõne all olev film. Selliste skemaatiliste lahenduste tõttu on mõni radikaalsema suhtumisega USA arvamusiidrid võrdsustanud Bigelow’**d Leni Riefenstahliga**, kes 1930-ndatel tegi Natsi-Saksamaal filmikunstiliselt innovaatilisi propagandafilme.³

Üldiselt on aga „00.30” saanud Ameerika kriitikuilt ülikiitvaid arvustusi ning tihtipeale on kriitikud ja kriitikute ühendused nimetanud seda aasta parimaks filmiks, Bigelow’**d** aasta parimaks režissööriks ning Chastaini parimaks naisnäitlejaks.

Filmi suudab enam-vähem päästa kõige viimane stseen, kus Maya, kelle missioon ja peaaegu kümme aastat oma elu ohverdamist on lõppenud, astub tühja lennukisse ning küsimuse peale, kuhu ta soovib lennata, puhkeb nutma, tajudes oma reaalsuse sihitust. Selle momendiga antakse Maya karakterile veidigi traagilis-inimlikud mõõtmed. Kui jätkata tõlgendust, et Maya sümboliseerib filmis Ameerika visadust, siis näib ka Bigelow küsivat, et kui bin Laden on käes ja töö tehtud, et mis siis edasi saab. Parem on mõelda, et filmitegijad pidasid viimast stseeni oluliseks vaid karakteri arengu seisukohalt, sest muidu reedaks režissööri selline retooriline küsimus liigagi naiivset maailmavaadet, nagu oleks esiterroristi tapmisega sõda võidetud. Eks ajaloo kirjutajad võitjad ning see, mida film esitab, ongi Ameerika suure rahvusliku triumfi tagamaa, illustreerides ametlikku versiooni maailma kõige ohtlikuma mehe elimineerimisest ja aidates sellega kinnitada *status quo*’l ka rahva teadvusse.

Viited:

¹ Ben Child. Academy members calls for Oscar boycott of Zero Dark Thirty. The Guardian 14. I 2013.

² Kathryn Bigelow addresses 'Zero Dark Thirty' torture criticism. Los Angeles Times 15. I 2013.

³ Naomi Wolf. A letter to Kathryn Bigelow on Zero Dark Thirty's apology for torture. The Guardian 4. I 2013.

KATHRYN ANN BIGELOW on üks väheseid naiskineaste, kes on lavastanud kassamenukaid märulifilme. Ta on sündinud 27. novembril 1951 San Carllose linnas California osariigis. San Francisco Kunstiinstituudis maalimist õppides sai Bigelow



Kathryn Bigelow.

1971. aastal maineka Whitney muuseumi stipendiumi, mis tähendas lisaks töökohale ka korrapärast juhendamist prominentsete õpetajate poolt (**Richard Serra, Robert Rauschenberg, Susan Sontag** jt). Noor kunstnik tegeles kontseptuaalse kunstiga ja liitus avangardse rühmitusega *Art and Language*. Oma filmiõpingud Columbia Ülikoolis lõpetas Bigelow lühifilmiga filmivägivalda fenomenist („*The Set-Up*“, 1978). Tema debüüdiks suurel ekraanil kujunes eriskummaline ratturijõugudraama „*Tundetud*“ (1982, peaosas **Willem Dafoe**). Bigelow' esimene iseseisev filmilavastus, vampiirivestern „*Pimeduse lähedus*“ (1987) tähistas tema läbimurret „poetilise horror'i“ režissöörina – määratlus, mida ta kohe järgmise filmiga kinnitas. Kathryn Bigelow' loomingus on peaaegu alati olnud läbiõks teemaks psühholoogilised pinged ja vägivald. Krimidraama „*Külm teras*“ (1989, sangarpolitseiniku rollis **Jamie Lee Curtis**) vägivaldset

kättemaksumoraali ei näidata siiski liiga naistekesksena. Mõningane kassaedu oli ka lainelaudureist pangaröövlite maailma viidud ajaviitepõnevikul „*Murdepunkt*“ (1991, peaosas **Keanu Reeves**). Ulmepõneviku „*Veidrad ajad*“ (1995) aluseks oli menuržissöörist eksabikaasa **James Cameroni** jutustus. Segasevõitu mõrvaintriigiga võrstsitatud lugu iseenesest polegi nii uskumatu. Mäletatavasti ajas **Ralph Fiennes** kehastatud eksvõmm 1999. aasta viimastel päevadel Los Angelese mustal turul edukalt äri, pakkudes kudedele CD-ROM-idele jäädvustatud hüperrealistlikke fantaasiaid. Paraku ei pööranud kinopublik sellele süngevõitu millenniumi-apokaliptilisele nii palju tähelepanu, et kassatulud oleksid katnud filmi suured tootmisculud. Bigelow' edasiste filmiprojektidega läks samamoodi. Madalseisust päästis alles sõjadraama „*Piinakamber*“ (2008) – pingeline portree eriuksuslastest Iraagis, kelle töö on üks maailma ohtlikumaid; pommide demineerimine lahingu tingimustes. Filmid: 1978 „*The Set-Up*“ (lühifilm); 1982 „*Tundetud*“ (*The Loveless*, kaasrežissöör **Mont Montgomery**); 1987 „*Pimeduse lähedus*“ (*Near Dark*, Hõbekaaren Brüsseli fantaasiafilmide festivalil); 1989 „*Külm teras*“ (*Blue Steel*); 1991 „*Murdepunkt*“ (*Point Break*); 1995 „*Veidrad ajad*“ (*Strange Days*); 2000 „*Vee raskus*“ (*The Weight of Water*); 2002 „*K-19: Lesestaja*“ (*K-19: The Widowmaker*); 2007 „*Mission Zero*“ (lühifilm); 2008 „*Piinakamber*“ (*The Hurt Locker*, neli auhinda Veneetsias, USA filmirežissööride gildi auhind, aasta parima filmi ja parima režii Oscar, kaks BAFTA auhinda: parim film ja parim režii, Ameerika Filmiinstituudi auhind: aasta film); 2011 „*The Miraculous Year*“ (telemängufilm); 2012 „*00.30*“ (*Zero Dark Thirty*, Ameerika Filmiinstituudi auhind: aasta film).

NII KÕNELES ŽIŽEK

TIIT KUUSKMÄE

Sloveenia filosoofi ja kultuurikriitiku **Slavoj Žižeki** monoloog „**Perverdi teejuht ideoloogiasse**“ pani küll 2013. aasta „DocPointile“ punkti, kuid jättis nõudlikult ruumi ka hüüu- ja küsimärgile. Rääkimata mõttekriipsust. **Tristan Priimägi** hoiatas filmi tutvustuses tabavalt, et Žižeki linatse näol on tegemist „intellektuaalse tulevargiga psühhoanalüüsi ja kinokunsti teemadel, pärast mida on selline tunne, et sa käisid elu huvitavaimas loengus, aga said samal ajal peksta ka“. Järgnevalt paar mõtet, kuidas kaitsta end Žižeki peksu eest ja anda vabam voli intellektuaalselt huvitavale tulevargile.

Kes on Žižek?

Žižeki eest kaitsmise võti seisneb selles, et tegelikult pole tähtsust, kes on Žižek. Nii ei hakka ma tegema kokkuvõtet tema elust, teostest ja muust säärasest. Ma ei hakka rääkima sellest, et mõned minu sõbrad (Žižeki väljend), kes on lugenud Žižekit, räägivad sellest, et tema raamatud on sügavalt vastuolulised. Tees ja antitees kehivad mõlemad kui mitte ühe lehekülje piires, siis vähemasti pöördel. Ühtlasi ei räägi ma ka sellest, et Žižek on humanitaaria superstaar, kelle ettekanne mõne Ladina-Ameerika ülikooli puupüsti kogunenud saali ees võib juba enne selle algust saada kestvate ovatsioonide osaliseks. Viimase, kuid mitte vähem tähtsa asjaoluna ei räägi ma ka sellest, et Žižek on meie enda ülikoolide doktoriseminarides põhjustanud

mõningaid kõige elavamaid mõttevahetusi üleüldse.

Sellel kõigel pole tähtsust. Oletagem lihtsalt, et Žižek on mingi mees, keda te näete esimest korda elus. See mees esitab teile kahe ja poole tunni jooksul oma nägemuse kinokunsti ja meie ühiskonna ideoloogilisest paratamatusest.

Mida väidab Žižek?

Žižek võtab võluvalt ja skalpelli täpsusega pilbasteks mõningad XX sajandi kesksemad kinokunsti saavutused, sidudes oma tegevuse laiema ühiskondlike ideoloogiliste raamistikega, nagu kommunism, natsism ja kapitalism.

Kuid teejuhi eesmärgiks ei ole ühiskonda ja kinokunsti üksnes kirjeldada, vaid ka muuta. Tema mõttekäigu keskmes seisab soov ideoloogiast vabaneda. Kuid et vabaduse saavutamise pole kunagi olnud lihtne, siis tuleb telekast, tänavalt ja lähedaste kaudu sissepressivast ideoloogilisest õudusunenäost vabanemiseks mõista kaht asja. Esiteks (ja ma tsiteerin): meie (*sic!*) oleme üksi. Teiseks: me (jälle: *sic!*) vastutame oma unistuste eest.

Teatud mõttes esitab Žižek väiteid, mis XXI sajandi alguse Euroopa inimest nii väga ei üllatagi. Esmalt muidugi, et jumalat pole olemas. Edasi pole olemas ka mitte mingeid moraalselt legitiimseid lähtekohti ega isikuid, sest kõik olemasolev on lihtsalt ühe või teise ideoloogia või ideoloogi leiutis. Lõ-



Slavoj Žižek.

puks pole olemas ka (suuremat) „teist” kui sellist, mille suhtes me saaksime või peaksime oma argiseid põhimõtteid kalibreerima. Hoolimata sellest, et me seda iga päev hommikul tõesust teeme. Žižeki veendumuse kohaselt peaksime me igauks lihtsalt mõistma: ma olen üksi. Mistõttu ma vastutan ainuisikuliselt minu teadvuses tekkivate ja arenevate unistuste eest. Sest unistused juhivad minu vabadust. Ja kõik.

Väljapääs

Žižeki sügavast üksindusest pääseme Žižeki enda kaudu, sest oma agarusest ajab ta ise taas kõik sassi. Näitlikustamaks oma vaba üksikluse ideoloogiat jõuab Žižek liikumiseni „Occupy Wall Street” ja Tahriri väljaku meeleavaldusteni. Siin jääb filosoofia superstaaril aga märkamata, et mõlemad nähtused on nii korralduslikult kui ka oma sõnumi poolest sügavalt sotsiaalsed. Mingist üksindusest ei saa siin juttugi olla. Rääkimata „oma isiklikest” unistustest.

Naiivsena näib ka Žižeki soov vabaneda „teisest” kui sellisest. Meie aja ideoloog ei näi tabavat, et monaadilaadseteks üksildasteks toimijateks arenevas maailmas kalibreeritakse oma põhimõtteid ja suhtumisi üha enam mitte hierarhiliselt kõrgemal asuvate klasside, ideoloogiliste juhtide või jumala, vaid teiste üksiklaste kaudu. Vajadus „teise” järele pole kuhugi kadunud, vaid on leidmas lihtsalt teistsugust vormi. On see hea või halb, on omaette küsimus.

Olles tõrjunud need Žižeki puusalt tulistatud maksahaagid, võime rahu-likult nautida „Perverdi teejuhti ideoloogiasse” kui üht tõeliselt särava teostusega intellektuaalset seiklust.

TIIT KUUSKMÄE (sünd. 13. augustil 1983 Tallinnas) on lõpetanud 2008 Tartu Ülikooli semiootika magistrantuuri cum laude ja 2009 Genfi Ülikooli lingvistika järeлмаgistrantuuri. Ta töötab diplomaa-dina Eesti Vabariigi Välisministeeriumis.

VIKTOR KOSSAKOVSKI PESUEHTNE FESTIVALIFILM

OLEV REMSU

„*ELAGU ANTIPOODID!*” (¡Vivan las Antipodas!). Režissöör, operaator ja produtsent: **Viktor Kossakovski**. Helilooja: **Aleksandr Popov**. Heli: **Michel Schöpping** ja **Guido Berebblum**. Režissööri assistent: **Saskia Heyden**. 108 min, värviline. © Arte / Gema Films / Lemming Films jt, Saksamaa – Argentina – Holland – Tšiili, 2011.

Kas keegi on kuulnud seesugusest žanrimäärangust nagu festivalifilm?

Kuulnud kindlasti, kuid kas ka lugenud? Filminduses eksisteerib koos alazanritega kokku umbes veerand tuhat žanrit, kummati jääb nimetatu kuskil filmiõpikuloetus vist alati välja. Vahest on tegemist pelgalt professionaalse argooga, mis on käibel ainult suulises variandis? Ei tea, ei tea.

Igatahes ekstra festivaliteos eksisteerib, ja seda kõiges kolmes kaalukategoorias, mängu-, anima- ja dokumentaalfilmis, lisaks veel videotaiese omas. Puhtalt kõhutunde järgi julgeksin oletada, et viimases vahest kõige rohkem. Vähemalt nende hulgast, mis mingil prestiižsel-aktsepteeritud viisil publiku ette jõuavad.

Millised võiksid olla festivalifilmi eritunnused? Mängufilm on kindlasti passiivse peategelasega (tähendab vastandub Hollywoodi ringirabele), võibolla koguni ilma peategelaset, tema aset võib täita kollektiivne

rühmtegelane. Kindlasti on selles juuspeenelt, tšehhovlikult viimistletud tegelaste karakterid. Mängufilmis peab kahtlemata olema mõni soovitatavlt ahastav sõnum, dokumentaalfilmis domineerib pilt sõnumi üle. Mõneti on see pigem operaatori- kui režissööri-teos, viimane väide kehtib just dokumentaalide kohta, kus pilti on rohkem kui sõnumit. Animafilmi puhul on see teos (ka) täiskasvanutele, tegelased on kujult moondunud, deformatsioon valitseb adekvaatse peegelduse üle. (Juhul, kui tegelikkuse adekvaatset peegeldust üldse eksisteerib, usun, et festivalifilmide autorid ütlevad – igaüks näeb asja isemoodi, mina niimoodi, nagu ma olen ekraanile pannud.) Festivalifilmid on kasina tempoga, esteetika domineerib dünaamika üle. Publikuhuvi on vähene, rahvas ja tema maitse järele joonduvad (rahva maitse loojad-rikkujad?) kommertskanalite programmikoostajad hoiduvad festivalifilmidest eemale – nad peavad neid igavaks ja originaalitsevaks, kuna selmet jutustada lugu või luua vaatajal kohalolekutunnet, demonstreerivat nende autorid iseennast ja oma võimeid.

Lugeja muidugi mõistis vihjelist komplimenti ETV-le? Millega peab algama ja lõppema üks korralik filmifestival? Loomulikult festivalifilmiga. Selles mõttes on **Mark Soosaar** lasknud kümne keskele. 2012. aasta Pärnu



„Elagu antipoodid!“, 2011. Režissöör Viktor Kossakovski.

filmifestivali ava- ja lõpufilm, Veneetsia festivalil näidatud „**Elagu antipoodid!**“ on puhaustverd festivalifilm, seda nii teostuselt kui ka sisult.

Püha Augustinus pidas uskumist antipoodidesse (see tähendab inimesesse, kes elavad maakera vastaspunktis ning järelkult käivad pea peal) ketserluseks, ent keelust hoolimata on nähtus aastasadu huvi pakkunud. Nüüd on siis meie vaadata **Viktor Kossakovski** lahendus. Esmalt torkab silma vastuolu ülesehituse ja sisu vahel. Kui ma olen õigesti aru saanud, siis propageerib Kossakovski elu loomulikkust ja lihtsust, ent ülesehituskonstruktsioon on kunstlik, vabandust, aga kõik need kaadrite ümberpöörämised, kallutused, maakera pinna asetamised viivuks vertikaali mõjuvad veidi võltsimaiguliselt. Ei pea olema spetsialist filmi eelarve alal, et mõista – „Elagu antipoodid!“ on kallis, väga kallis film, mida on tehtud kaua-kaua. Usun, et selle tõdemuse taga ei nähta kadedust või midagi muud sellesarnast, vaid

lihtsalt seda, et autor on nimekas, autor on selline inimene, kelle ees produtsentide ja kõikvõimalike fondide rahakotid ei seisa lukus.

Kui meie Maa toetub väidetavalt kolmele elevandile, siis Kossakovski film seisab läbi maakera südame tõmmatud nelja mõttelise vertikaaljoone najal. Autor on jälginud, mida teevad inimesed ühel ja teisel pool planeeti. Nõnda on paari sattunud niinimetatud antipoodid: Baikali-äärne perekond Venemaal, sillamaksu kogujad Tšiilis, tobedalt ruttav maailmalinn Shanghai, külake Argentinas, Hispaania, Uus-Meremaa, Hawaii ja Botswana. Episoodide siit ja sealt näidatakse mosaiikselts, kord näeme üht, seejärel teist kanti, episoodide vaheldumine toimub mingi tabamatu assotsiatsioonilingi kaudu. Ent juba ootad just selle paiga taasnägemist – ei tea, kas need hiinlased ikka oma mopeedidega kurvitavad, huvitav, mis saab edasi kaldale uhitud valaskala korjusest jne. Võibolla ei teadvustagi endale, et ootad just selle



„Elagu antipoodid!“

episoodiahela järke, aga kui see tuleb, siis tabad, et just seda ootasid.

Kossakovski näib tundvat vaataja ja psühholoogiat. Kui niisugust efekti poleks, siis võiks ju küsida, miks pole selguse huvides tehtud hoopis eraldi dokumentaalid (kokku siis kaheksa) eri paikadest?

Mõned kõrvutused mõjuvad siiski tehtult-otsitult. Hispaanias näidatakse kaljut, mis sarnaneb maakera vastaspunktis Uus-Meremaal hukkunud valaskalaga. No teate, maailmas leiab igalt poolt kuju poolest sarnaseid asju, eriti veel, kui neid kaamera kaudu vaatajale näidata.

Ma ei ole küll mõõtnud stopperiga episoodide kestust, ent paistab, et kõige pikemalt on peatunud Baikali ja Tšiilil. Kui ehe on näidatud inimeste jutt! (Dokumentaalfilmis näidatakse meil inimesi, tegelased esinevad ainult mängu- ja animafilmides.) Kui elutruult on need inimesed üles võetud! Elutruult... Muidugi tähendab see seda, et autor on meid suutnud veenda

nende episoodide elutruuduses, sest vähe on vaatajaid, kes on seal kandis käinud. Kummati jääb hinge kriipima okas – tegemist pole nende kantide (nagu ka Uus-Meremaa puhul) põliselanikega. Mittepõliselanikud antropoloogiakallakuga festivalil... Tunnevad end kunagi aborigeenidele kuuluval territooriumil otsekui oma kodus... Pealegi veel korralduslikult pjedestaali kõrgeimale astmele tõstetud. (Näidati ava- ja lõpufilmina.)

Huvitav, mis pilguga vaataksid seda filmi maputšed või mõned teised põlisameeriklaste hõimu liikmed? Või Baikali-äärsed burjaadid ja evengid? Tšiillasi ja venelasi on Kossakovski näinud (ja näitab) otsekui seestpoolt, Tšiili karjus on kõigile oma lammastele pannud nimed, teismeline (?) Baikali piiga igatseb armastada ning tahab järgmises elus olla vesi. (Selles soovis on siiski burjaatlikku budismijuurt.) Loodus ja inimesed oleksid nagu täiesti kokku kasvanud, neil nagu polekski vahet.



„Elagu antipoodid!”

Ent põliselanike hinge pole Kossakovskil õnnestunud nii sügavalt ja vaataja jaoks usutuvalt süüvida – Botswana episoodides muutub film populaarteaduslikuks, näitab elevant ja põlisrahva eluolu, Uus-Meremaa liinis National Geographicu laadseks pilt-postkaardilikuks vaatefilmiks, meid pannakse imetlema looduse ilu ja majesteetlikkust, ent loodus ja inimesed jäävad kuidagi lahku. Mõlemal juhul ei looda meile minu meelest kohalolekutunnet, vaatame neid kante kuidagi turistlikult kui kaugeid paiku, millega ei teki erilist vaimusidet. Tegemist oleks otsekui bussiekskursiooni mõne-minutise pildistamispeatusega. Või siis loodusõppefilmiga elevantidest; näeme neid põnevaid, kuid kaugeid loomi suures plaanis, võime isegi takseerida nende omapärast nahka.

Siberi (tähendab Baikali kandi) ja Tšiili loodust näeme naturaalselt, Botswana ja Uus-Meremaa puhul on minu arvates märgatav natgeolik klantsitus, mis teatavasti publikule väga meeldib. Valaskala episood vastandub kõigile teistele sellega, et siin domineerib tegevus, me võime eristada selle liini algust, keskpaika ja lõppu. Teiste episoodide puhul ei ole ju tähtis, kustkohast neid vaatama hakata, ent valaskalaepisoodi muidu ei mõista, kui pole algust näinud.

Dramaturgia tähendabki vastandamist ning „Elagu antipoodides!” on seda piisavalt. Eks meil kõigil ole igast paigast oma ettekujutus ning kindlasti on meil ka õigus arvata ühest maast nii, nagu me arvame. Kossakovskil on õigus näidata shanghailasi (pange tähele – ma ei kirjuta, et hiinlasi) küsitavalt

(et mitte öelda mõttetult) kiirustavate mopeedijuhtidena ja minul on õigus arvata selle kohta, et see Shanghai episoodide liin on kõige klišeelikum, vastab kõige rohkem vaataja eelarvamu- sele. (Mida teatud vaatajarühmad just igatsevad.) Mõneti kehtib minu see- sugune hinnang ka Botswana episoo- dide kohta, kuid neis on siiski tõelist elu rohkem kui näidatavas Shanghais. Selles näeme inimese ja linna kokkusua- lamist, sama efekti, mis Tšiili ja Baika- li näitamisel toimus inimese ja looduse puhul.

Kindlasti leidub inimesi, kelle hin- nang on risti vastupidine, oletatavasti on nende hulgas ka kõigiti austusväär- ne Mark Soosaar, sest muidu poleks ta filmi „iElagu antipoodid!“ nii kõrgele aujärjele oma festivalil tõstnud.

„iElagu antipoodid!“ on pesuehtne festivaliteos ning aeg oleks seesugune määrang võtta ka filmižanrite loetellu.

Rahvusvaheliselt hinnatud vene do- kumentalist VIKTOR KOSSAKOVSKI on sündinud 19. juulil 1961 Leningradis. Oma filmikarjääri alustas ta Leningradi Dokumentaalfilmide Stuudios, kus töötas 1978–86 operaatori assistendina, režissöö- ri assistendina ja monteerijana. Kossakovs- ki õppis 1986–89 Moskvas NSVL Kinoko- mitee Kõrgematel Stsenaristide ja Režis- sööride Kursustel, režissöörina debüteeris ta tõsielufilmiga vene filosoofi ja filoloogi Aleksei Lossevi (1893 – 1988) viimastest elupäevadest („Lossev“). Tänapäevaks on Kos- sakovski lavastanud tosinkond dokumen- taalfilmi. Reeglina on ta lisaks režiile oma filmide stsenarist ja operaator, vahel ka helimees, monteerija ja produtsent. Viktor Kossakovski töid on tunnustatud arvukatel filmifestivalidel (Leipzigis, Pärnus, Am- sterdamis, Nyonis, Peterburis, Edinburg-

his, Jekaterinburgis, Stuttgartis, Berlina- lel, Karlovy Varys).

Filmid: 1989 „Lossev“ (Лосев); 1991 „The Other Day“ (На днях); 1992 „Be- lovid“ (Беловы); 1997 „Kolmapäev“ (Среда); 1998 „Pavel ja Ljalja“ (Павел и Ляля); 2000 „Ma armastasin sind“ (Я любил тебя/ Свадьба); „Laste- aed“ (Детский сад – любовный треугольник); 2002 „Vaiksemalt!“ (Тише!); 2003 „Venemaa minu ak- nast“ (Россия из моего окна); 2005 „Svjato“ (Свято); 2011 „iElagu anti- poodid!“ (iVivan las Antipodas!/ iДа здравствуют антиподы!); 2012 „Häl- lilaul“ (Lullaby).



MODERNNE EESTI FILM

TÕNU VIRVE

Väikerahvana tunneme omavahel peaaegu kõiki. Islandlased ütlevad, et teil tunnevad, aga meil on kõik sugulased. Nii võib iseloomustada ka filmikunsti, mis on erinevate kunstiliikide ja tehniliste saavutuste sümbioos. Eesti filmikunsti tuntakse **Lennart Meri** sõnutsi „suure üksiklasena“. Filmialast õpetust anti Moskvas ja noorte side kodumaise kultuurimäluga puudus. Moskvas ja Leningradis õppinud teatrilavastajad põrusid ENSVs tavaliselt läbi. Nüüd on meil endil oma filmikool ja 60 filmistuudiot.

Teatrinäitlejad vananevad koos publikuga. Jäävad müüdid, juhufotod lavastustest. Kunsti ja raamatutega on teisiti — nemad võivad ununeda. Tõusta siis aga taas esile. Saada äkki jälle avastatuks. Filmikunst on kõige enam kinni oma ajas, kuid järgnevatele põlvedele jääv. Realistlik, kuid samas sümbolite kunst. Vanu filme on eelteadmisteta raskem vaadata. Lihtne pole anda hinnangut. Peab tundma tootjamaa ajastu kunsti, teatri, muusika, kirjanduse, moe, filosoofia ja filmitehnikaga seonduvat.

1927. aastal valmis **Sergei Eisensteinil** Nõukogude Venes tummfilm „Oktoober“. Filmikaadrid saavad XX sajandi kommunistide ideoloogia visuaalseks etaloniks. Kuidas näidata revolutsiooni juhti, klassivaenlast, massirahutusi. Kaanonid kanduvad kommunistliku propaganda kujutavasse kunsti. **Olev Remsu** kirjutab, et „Aurora“ väljamõeldud uue aja kuulutamise kahuripauk oli esimene helikatse tummfilmis. Nõukogude filmi „Oktoober“ restaureerisid prantslased möödunud sajandi kuuekümnendatel. Eesti tummfilm pidas maailmas toimuvaga sammu. Eisensteini filmiga samal aastal valmis **Theodor Lutsul** sõjafilm „Noored kotkad“. Luts filmis Petserimaal Eesti kaitseväge õppustel, kus osales ligi 4000 kaitseväelast. Lahingu massistseenid on võimsamad kui Eisensteini 1917. aasta massirahutuste lavastused Peterburi tänavatel.

Helifilm jõudis Eestisse Euroopa kinodega üheaegselt. 1931. aastal val-

Kahes kinos kooriga.
Neljapäeval, 17. novembril alates ja edasi.

CAPITOL
Tähe täht.
Alguks kell 5.

CENTRAL
Alguks kell 5.

TH. LUTSU FILMIPRODUKTSIOONI ESIMENE EESTI KÕNE-LAULU HELIFILM

PÄIKESE LAPSED

Lavastus ja õlevõtted: TH. LUTS. Soolotantsud kokku seadnud: AKSY LUTS ja ELSA JOALA-LUKIN.

Peaosades: Miss Estonia — **N. PEEDI-HOFFMANN**, **ELFI LEPP-STROBEL**, „Estonia“ näitleja — **ANTS ESPERIK**.

Kaasteguvad: „Estonia“ tantsurühm **RAHEL OLBREI** juhul ja „Päevalehes“ pooli korraldatud lüüdgõltsüüsi osavõttjad.

Muusika komponeeritud: **TÕNU VIRVE**, **SIBELIUS**, **RACHMANINOFF**, **GOUNOD** ja **JÄRNEFELT**.

Muusikajuht: **GEORG MALMSTEN**. — Helivõtted: **RAF. YLKANEN**. — Helialasteim: „Suomi Filmi“ Helsingi.

Oletades Tallinna kogemustel üliisuri tungi, jookseb see esimene Eesti valgus-hellifilm kahes kinos korraga: **kino „CAPITOLIS“ ja „CENTRALIS“**.

Käesoleva filmiteosega on püstitatud eelarvamine, et helifilmi valmistamine on ainu suurrikkade eesõigus ja võimetus.

Peale selle Th. Lutsu filmiproduktiooni ringvaadel:

1) Vabadusriigi vendade päev Tartus. 2) Kindral Ernst Põdderi matused. 3) Lennupev Tallinnas ja Viljandis j. m. Pääsmete hinnad 30–60 senti. Au- ja priikaardrid maksueta.



„Päikese lapsed“, 1932. Režissöör Theodor Luts. Helja – Elfi Lepp-Strobel ja Arno – Ants Eskola.

mistas Esto-Muusika Eestis juba valjuhääldeid, helifilmiseadmeid kinodele ja grammofone. Kolmandal novembril 1932 esilinastus Tallinna kinos Modern Theodor Lutsu Filmiproduktsiooni ja Suomi Filmi koostöös Eesti esimene helifilm „Päikese lapsed“. Ajaloolist sündmust tähistati hillitsetult Tallinna Kinomajas mullu 20. novembril. Filmiala spetsialist **Enn Säde** andis publikule filmihelist püstolkursuse. Kinoliidu esimees **Jaak Lõhmus** tutvustas linasteosega seonduvat. Ta lubas, et ajaloolise tähtteose pilt ja heli restaureeritakse järgmisel aastal.

„Päikese lapsed“ on modernne ja sümbolistlik eesti film. Tegemist on üleminekuaja teosega. Kehakeele kaudu jutustada oma emotsioonidest on tumm- ja helifilmi siduv nabanöör. Teaterlik filmiheli tuleneb veel tummfilmi arsenalist. Eriti nunnu on linnulaul armastussteeni tausta-

na. Tegelikult on maailmas traagilisi ning vastandlikke kirgi küttev kinolu aeg. Enamik tummfilmi staare ei suudagi helifilmi tulekuga kohaneda. Nad kaovad ekraanidelt maailma kino ajalukku. Heli tulekuga muutuvad filmikunsti väärtushinnangud, väljendusvahendid, stiilid ja arusaamad. Sõna väärtus tõuseb esile. Aga mõtteviisi muutused võtavad mõne aasta aega. Tulevad uued noored tegijad.

Ajastu iseloomuliku teose mõistmiseks vaataks ajalõigu kultuuriloo sisse. Tutvuks filmi meespeaosatäitja kujunemislooga. Minu äia maakodus Loksal vedelesid riulitel eestiaegsed teatri-, filmi- ja fotoajakirjad. Fotoalbumid Antsu õe tantsurühma esinemistest Euroopa pealinnade tantsuklubides. Ants meenutas okupatsiooniajal, mitte küll eriti tihti ja perekeskselt, noorusaega Eesti Vabariigis.

Gerhard Esperki nime muutis ta

1936. aastal nimede eestindamise kampanaia ajal. **Ants Eskola** läks Tallinna Reaalkoolist Riigi Kunsttööstuskooli üle. Ants ütles, et uues koolis võttis kunstimaailm teda oma võimsa tiiva alla. Arendati mõtlemist, arutati modernse kunsti filosoofiat. Õppejõud olid kursis Euroopa moodsa kunstiga. Näiteks kujur **Anton Starkopf** oli Esimese maailmasõja ajal Pariisis Vene Akadeemia juhatuse liige. Viibis akadeemia kunsti-neljapäevade üle linna kuulsaks saanud pidudel. Koos oli moodsa kunsti kõrgseltskond. Reediti toimusid samalaadsed populaarsed kirjandusüritused. Üritustel osales tulevane Nõukogude riigi poliitiline eliit. See oli Pariisi kui maailma kunstikeskuse kõrgaeg.

1925. aasta suvel sooritas Eskola edukalt Estonia sisseastumiskatsed teatri õpperühma. Näitlejameisterlikust õppis eesti parimatelt – **Ants Lauterilt, Erna Vilmerilt, Hilda Gleaserilt, Paul Pinnalt, Karl Jungholzilt**. Algul esines ta operetilavastustes. Esimese peaosa draamalavastuses sai hooajal 1934/35 **Gogoli „Revidendis“**, mängides Hlestakovi. Laulu õppis Eskola itaallanna **Armanda degli Abbati**, hiljem ooperilauljanna **Helmi Eineri** juures. Tunnustatud löökklau-lude esitajaks ja selle ala üheks rahva lemmikuks kujunes kolmekümnenda-te keskel.

Vanas eas meenutas Ants „Päikese laste“ filmimist. Kuna tal polnud teatriraharidust, siis õppis ja katsetas ise, tuginedes oma intuitsioonile ja arusaamadele. Filmirolli loomisel tuli iseõppimise kogemus isegi kasuks. Polnud eelarvamusi. Kasuks tuli ka Kunsttööstuskoolis omandatud mentaalne mõtlemine. Ants otsis helifilmile omaseid liigutusi. Lavastas ennast ise. Õpetas

ka oma partnerit mängima vaoshoitult ja realistlikult. Õppis ja õpetas partneriga suhtlemise nõkse filmis. Tahtis vabaneda pantomiimteatrile omastest liigutustest, mida aga nõudis Theodor Luts. „Theodoriga tekkis tuliseid vaidlusi,“ meenutas Ants. Ta ütles, et ei tahtnud kasutada tummfilmide ja teatrinäitlejate väljendusvahendeid. Isegi filmis on näha, kuidas ta naispartnerit **Nadežda Peedi-Hoffmanni** vahet vahel talitseb. Ei lase liialt vehelda. Kuidas Nadežda käest kahemõtteliselt kinni hoiab. „Nadja oli kuulekas ja minu märkuste osas väga tähelepanelik,“ muheles Ants võtteid meenutades.

Napp liigutuste kasutamine filmis on jäänud Eskola stiiliks kogu ta filmielu. Samas sügav filmitehnika tunnetus. Mäletan, kuidas ta **Arvo Kruusemendi „Karge mere“** (1981) filmimise ajal mu kümneaastasele pojale **Kristjanile**, kes filmiepisoodis esines, kõrvaltoas filminäitleja kunsti õpetas. „Ära mingil juhul kaameraproovide ajal vaata prožektorisse. Aga siis, kui režissöör hüüab: „Kaamera!“ ja näed, et kaamera käib, keera kohe pilk otse prožektorisse ja su silm hakkab elama.“

Tantsu kasutamine kunstilise väljendusvahendina oli tol ajal helifilmile iseloomulik. Ants meenutas **Rahel Olbreid** kui Eesti parimat tantsumustrite loojat. Ta oli liikumiste lavastamise nõustaja. Theodorile tema filmi peaosalise soovitajaks oli just Rahel, arvas Ants ise. Ants tundis balletitruppi hästi. Operetis esines alati Olbrei balletirühm. Eskola oli juba paar aastat olnud abielus baleriin **Elli Kubjasega**. Olbrei asutas Estonias püsiva tantsutrupi 1926. aastal. Ta oli õppinud klassikalist balletti **Sessy Smironina-Sevuni** ja **Eugenia Litvinova** juures. Olbrei

täiendas end moderntantsu alal Saksa-
maal **Mary Wigmani**, **Rudolf von La-
bani** ja **Emil Jaques Daleroze**'i juures
ja oli Eesti moderntantsu maaletooja.

1926. aastal jõudis lavalaudade-
le esimene eesti ooper – **Evald Aava**
„Vikerlased“. Esimese eesti balletini
jõuti alles kaheksateistkümne aasta
pärast, milleks oli Olbrei lavastatud
Eduard Tubina **„Kratt“**. Esietendus
toimus saatuslikul märtsiööl, kui 300
Punaarmee sõjalennukit kahe laine-
na pommitasid Tallinna. Estonia sai
täistabamuse. Publik ja poolpaljad
kostüümides baleriinid tormasid põle-
vasse linna. Ants Eskola abikaasa, tol-
leaegne baleriin **Veera Leever** on seda
õudust mulle korduvalt koduköögis
meenutanud. Kuidas riidest punalee-

kides Krati kostüümis **Boris Blinov**
jooksis mööda põlevat Viru ja Vene
tänavat, päästma oma kodu. Maja, kus
praegu on **Tauno Kangro** skulptuuri-
ateljee.

Krati järel varisevad leekides ragi-
naga kokku ajaloolised majad. Karjed,
veri, pisarad. Krati jookseb läbi leekides
lõõmavate ja varemetesse variseva-
te linnatänavate on filmilikult süm-
bolistlik kihutamine vastu iseseis-
va Eesti Vabariigi hukule. Need on
võimsad kaadrid, mis ootavad filmi-
mist. Ekspressiivseid kaadreid saadab
kindlasti stereo Dolby või veel mõnelt
moodsamalt helikandjalt kostev muu-
sikaline montaaž.

Sõna on uuel punguval kinopõlv-
konnal.

„Päikese lapsed“. Helja – Elfi Lepp-Strobel ja Arno – Ants Eskola.





Karl Saks aprillis 2013.

PERSONA GRATA KARL SAKS

Karl Saks on vabakutseline koreograaf ja tantsija, kes siinsel tantsumaastikul tutvustamist ei vaja. Väljaspool seda teatakse temast aga pigem vähe, ta ei ole tegelnud silmapaistva enesereklaamiga. Saksa vanuses (sünd. 30. IV 1984) elukutselist koreograafi võib pidada üsna nooreks, ent tema loominguulist tegevust on juba märgatud ja tunnustatud. Koreograafiaõpingud Viljandi Kultuuriakadeemias lõpetas Karl Saks 2009. aastal ning seejärel alustas ta samas koolis nüüdistantsu- ja improvisatsioonitundide andmist koreograafiatudengitele. Saksa iseseisev erialane tegevus algas paljutöotavalt – lavastus „Tšuur“ pälvis tantsulavastuse kategoorias 2010. aasta Eesti teatri aastaauhinna ning Eesti sõltumatu tantsu auhinna. See töö valmis kõigest aasta pärast õpingute lõpetamist.

Hinnangud Karl Saksast kui noorest geeniusel või eesti nüüdistantsu järgmisest suurest nimest panevad ta enda aga kohe kulmu kortsutama. Saks on inimesena pigem tagasihoidlik, peab lugu omaette loomingulise omailma uurimisest ja jätab kunstnikuna oma isiku tagaplaanile, olulisem on loometöö ja selle vahendamine.

Teadliku eneseväljendusliku liikumise juurde jõudis koreograaf enda sõnul juhuslikult. Keskkooli ajal harrastas ta meelsasti sporti, ent oli enda arvates selle jaoks liiga flegmaatiline ega mõistnud sportlikku, kitsale eesmärgile

orienteeritud mõtteviisi. Füüsiline haarsart mõjus aga nakkavalt. Järgmine oluline samm oli Saksa capoeira-avastus.

Mulle meeldis capoeira füüsiliste ülesannete kaudu rakenduv jõud, avastasin selle kaudu, et minu liikumises on mingisugune dünaamika, olgugi et toona oli see kõik väga rabe. Ühel hetkel ei suutnud ma aga enam selle juurde kuuluvat võõra kultuuriloo imagoga kaasa minna. Sellegipoolest jättis capoeira minusse teatava füüsilise pisiku. Mul oli õnne sattuda kohe sellise liikumisstiili peale, mis sobis mu kehale. See oli meeldiv äratundmine.

Viljandisse koreograafiat õppima minna soovitas Saksal sõber Hendrik Kaljujärv, kellest on saanud ka oluline koostööpartner lavastuste heliruumi kujundamisel. Uuriti sisseastumise infot ja peagi tulidki Viljandi katsed. Algul plaanis Saks minna hoopis Tartu Ülikooli ajalugu õppima, aga põlise tartlasena pelgas ta, et need õpingud võivad sealse tudengielu sõiduvees väga pikaks venida. Huvi ajaloo vastu annab endast aimu aga mitmes tema lavastuses: soolo „Tšuur“ (2010) baseerus vanadel Siberi legendidel kadunud ürgrahvast, „The Drone of Monk Nestor“ (2011) ammutas ainet aga vanavene kroonikust Nestorist. Ajalooline narratiiv pole neis lavastustes küll kande põhijoon, ent on alternatiivse temaatilise lähtepunktina siiski tähelepanuväärne.

Ma olen aru saanud, et mind köidavad

allikatena ajaloolised narratiivid. Midagi, mis pärineb minevikust. Seda saab käsitleda nii muusikas kui ka füüsilises teatris. Aga kompositsiooni mõttes ei ole mul süsteemi või mingit kindlat retsepti, kuidas töötama hakata. Töö valmib alati sellest lähtuvalt, mida nõuab teema. Vahel teen ajaloole üksüheseid viiteid, ent teinekord hakkann neis ka kahtlema, näiteks, kui on tegemist mingisuguste taustsüsteemidega, mis ei ole tegelikult adekvaatsed või kronoloogiliselt korrektsed. Ometi on tegemist ajalooliste müütide ja legendidega, millel on mingi tõepõhi. Minu jaoks on tegelikult siiani küsimus, kas see ajalooline taustsüsteem on etenduse toimudes vaatajale pigem takistuseks või aitab teda.

Karl Saksa koreograafilist käekirja on kirjeldatud väga liikumispõhise, tantsutehnilise ja oma keha kesksena. Selline lähenemisviis ei ole praegu eesti nüüdistantsus sugugi kõige levinum. Koreograaf ise peab aga temaatikat või kontseptuaalset lähteideed töötades kehalisest liikumisest palju olulisemaks.

Füüsilise puhul on küll olulised mingid algpunktid, millest mulle meeldib alustada. Mind huvitab, kuidas ühest punktist teise saada, ning sellega ma tegelema hakkangi. Mul on mugav olla mingites positsioonides, mis võivad välja näha ebamugavad, kuid on minu kehale omased. Siis hakkann ma otsima, kuidas seda ka enda jaoks ebamugavamaks muuta ning kuidas staatikast dünaamikasse jõuda.

Näiteks lavastuses „The Drone of Monk Nestor“ tekitan ma endale mugavuse, fikseerin selle ja lasen sel siis muutuda ebamugavaks. See on mäng kontrolliga: lasen kontrollil minna, taastan selle, siis lasen jälle minna. Mida selle jaoks füüsilise treeningu mõttes on vaja teha, sõltub sellest, kus ma oma mugavuse või ebamugavusega hetkel olen.

Viljandisse õppima asunud, pani Saksa algul jahmumagi, kui mitmete liikumisstiilidega koolis töötama tuleb hakata. Erinevate füüsiliste distsipliinide proovimine oli aga noorele tantstudengile põnev.

Ma ei ütle, et mulle oleks kõik stiilid meeldinud, aga ma lihtsalt võtsin eesmärgiks need omandada ja juba esimese kahe nädalaga tundsin, kuidas mu keha muutub. Esimesel õppeaastal vaatasin balletitunnis oma peegelpildile küll väga hämmeldunult vastu. See oli teine esteetika, kuid sellegagi kaasnes taas ajalooline kontseptsioon; ballett oli ju kunagise prantsuse ja vene kõrgkultuuri ideoloogiline relv. See lisatasandki tegi füüsilise praktika meeldivaks ja põnevamaks.

Tantsija ja koreograafi rolli eristamist ei pea Karl Saks oluliseks, õigupoolest pole sel problemaatikal tema erialases nägemuses kohtagi, nagu ka praegu sageli esile kerkival poleemikal tantsu ja mittetantsu vahel. Samas ei eita ta, et tegeleb siiski tantsuga.

Mina tegutsen tantsu- ja koreograafiaskenes ning see läheb sinna valdkonda, sest sel on füüsiline nüanss juures. Reaalselt pole aga mulle probleem, kas ma iseloomustan end tantsijana, koreograafina või pole neist kumbki. See on minu jaoks midagi kõikehaaravat.

Muidugi võib arutleda selle üle, kes on tantsija ja kes mitte, aga usun, et tõeliselt heaks tantsijaks olemine eeldab tugevat tehnilist aluspõhja. Ilma eelneva tantsuhariduseta koreograafiat õppima asuval inimesel võib olla küll oma alternatiivne kehahalgika, ent teatud hetkel tuleb tal ikkagi mingi piir ette. Mingeid asju ei suuda keha enam haarata. Samas ei tundu mulle ka ainult tehnilise professionaaltantsija tööpõli väga kutsuv või intrigeeriv.

Saksa seni enam tähelepanu pälvinud soololavastusi „Tšaud“ ja „The



Karl Saks aprillis 2013.
Harri Rospu fotod

Drone of Monk Nestor” võib vaadelda kui koreograafi senise loomingulise käekirja üldpilti. Üheskoos moodustavad need kooskõlalise terviku. Mõlemad tööd tegelevad alternatiivse lähenemisega ajaloole, neis valitseb teatavalt meditatiivne seisund ja tajutav vaimse sfääri kohalolu ning äratuntav liikumisviis. Ühiselt annavad need aimu kunstniku omapärasest loomingulisest maailmast. Need on lavastused, mis nõuavad etendajalt natuke teistsugust eelhäälestust ja panust, samas pole Saksa sõnul selles ettevalmistuses mingit kindlat tegevuskoodi.

Mingisugused ideed arenevad tükk aega omasoodu, kuni nad tuleb ühel het-

kel välja lasta. „The Drone of Monk Nestori” etendamise eel ei tee ma palju füüsiliselt sooja, aga ma tegelen tundide viisi enda veenmise ja ettevalmistamisega. Lavastuse kompositsiooniline struktuur on aga pigem primitiivne ja annab võimaluse kehalisel kontsentratsioonil esiplaanile tõusta. Kuid alati peab säilima ka teatud ebamugavuse hetk, et lavastustervik tööle hakkaks. Iga etenduse eelne töö endaga on oluline, nagu ka viimaks sellest häälestusest välja tulemine.

Sellest, kuidas Saks ise oma tööprotsessi või loomingulist lähenemist kirjeldab, tuleb eelkõige esile tervikutunnetuse olulisus. Ta ei lähtu erinevate meediumidega katsetamisest, vaid

valib oma vahendid sõltuvalt nende võimest asetuda lavastusterviku teenistusse.

Lavastuskomponendid moodustavad minu nägemuses kõik ühe terviku. Ma ei ole eksperimenteerija, katsetamisel katsetamise enda pärast pole aktiveerivat jõudu, sest selle taga pole eelnevat taustüsteemi. Kui mul on tööprotsessis helifooni eripära, selle iseloom ja kehalise toonuse võti selge, ongi mul nägemus lavastustervikust. See, mis struktuuris see füüsiliselt aset leiab, loob lavastuse, aga idee fikseerub siis, kui olen nimetatud komponendid eneses läbi tunnetanud.

Viimaks on idee üks asi, lavastus aga juba midagi muud. See ei suuda kunagi ideed täielikult edasi anda, variante selleks on väga palju. Õelda, et nüüd, kahekuuse lavastusprotsessi jooksul tehtud töö ja ot-sused on ainuõiged – ma ei usu sellesse.

Ehkki Saks on seni loonud peamiselt soolotöid, hinnates seejuures võimalust kanda tööprotsessi endaga kõikjal kaasas, ei jäta ta mainimata oma lavastusmeeskonda, kes aitab terviku kokku panna. Sõber Hendrik Kaljujärv on korduvalt aidanud luua muusikalist kujundust ja kontseptsiooni ideeliselt kokku võtta ning valguskunstnik Revo Koplus kujundada füüsilist lavaruumi.

Lavastamine on mitme inimese koostöö ka soolo puhul. Isegi väikseim tehniline nüanss võib muuta kogu lavastustervikut. Mul on hea meel, et olen saanud ka üksi töötades tekkivasse aktsiooni ja selle mõttemaailma veel kedagi kaasa tõmmata ning seejärel vaadata, kuidas ta oma töövahenditega sellesse maastikku paigutub. Viimaks on muidugi ka oluline, kuidas need erinevad meediumid ikkagi ühe algidee teenistusse rakenduvad.

Saksa jutust kerkib korduvalt esile tõsiasi, et tagasihoidliku inimesena

ei pea ta end ise eriliselt professionaalseks või andekaks koreograafiks. Ometi on tema tööd pälvinud juba ka auhindu ning seda tähelepanuväärselt vahetult pärast kooli lõpetamist. Ta mõonab, et tunnustus oli küll rõõmutav, ent ta tegi iseendaga kokkuleppe, et selle tähendus ei mõjuta suhtumist, millega oma tööd jätkata.

Mina arvan, et ma olin lihtsalt õigel ajal õiges kohas ning et see oli teatud mõttes juhus. Kingitus märkimaks, et ma jätkaksin oma tegevust, aga juhuslik.

Mind muidugi huvitab, et ma saaksin endale oluliste asjadega tegelda ning neid teistele näidata, aga sellega saab alustada vaikselt omaette põlve otsas nokitsedes. Hinnanguid saada on seejuures meeldiv, aga veel rohkemgi ootaks asjakohast, konstruktiivset krigisevat kriitikat. See võiks olla ka ettepanek, ideaalis pakkumine, millest on võimatu keelduda.

Järgmisena ootavad fikseerimist Hendrik Kaljujärvega pooleli olevad mõtted muusikast ja ühisest *performance'*ist ning töö muusikaga, mis on Saksa loomingus liikumise kõrval oluline komponent. Nõnda muheldalt „omaette põlve otsas nokitsedes“ Karl Saks jätkabki. Oma asja ajades ja sellest sündiva maailmaga ka teisteni jõudes.

Vestelnud MARIE PULLERITS

2. mai
AALO JÄRVING
trompetist – 65



12. mai
EEVI SÄDE
filmimonteerija – 70

3. mai
HERBERT PULK
koori- ja orkestrijuht – 90

TAJO KADAJAS
laulja ja helilooja – 60

6. mai
ARVO PURGA
oboemängija – 70

15. mai
HELI SPEEK
dokumentaalfilmide režissöör – 65

ARVI SINKA
pianist ja pedagoog – 75

21. mai
PIIA TIITUS
tantsija – 75

7. mai
FELIX MANDRE
orkestrijuht, helilooja ja pianist – 85

ILMAR TASKA
filmirežissöör ja produtsent – 60

GEORG SANDER
teatrikunstnik – 90

27. mai
PEEDU OJAMAA
*teleajakirjanik ja Eesti Reklaamfilmi
rajaja – 80*

8. mai
EVE KIVI
filminäitleja – 75

29. mai
KATRIN EHALA
koorijuht, muusikapedagoog – 60

URSEL OJA
muusik ja pedagoog – 60

9. mai
SERGEI PEDERSEN
klahopillimängija ja klarnetist – 60



teater **muusika** **kino**

juuni-juulinumbris:

teater Lauri Lagle lavakeel.
TÜ Viljandi kultuuriakadeemia uus teatrilend.

muusika Kõrvalpilke Eesti nüüdismuusikale II.
Tšaikovski „Jevgeni Onegin“ Vanemuises.

kino „Euroopa viimased metslased“ ja nende laulud filmides.
Quentin Tarantino mängufilm „Vabastatud Django“.



ISSN-0207-653



Hind 2.55 eurot



0 5

Wagneri juubeliaastale pühendatud „Tannhäuseri“ lavastus
Rahvusooper Estonias.

Ülal: Veenus – Aile Asszonyi ja Tannhäuser – Mart Madiste.

All: Tannhäuser – Mati Turi ja Elisabeth – Heli Veskus.

Harri Rospu fotod