



MEESTI TELEHUUMOR

„THEATRUM“, VON KRAHLI TEATER JA VAT TEATER

VASTAB ARNE MIKK

MUUSIKAFESTIVAL „openNBaroque“

FILMAR TASKA „TÄNA ÖÖSEL ME EI MAGA“

GASPAR NOÉ FILMID

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 46 47 44
marika@perioodika.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 44 02 52
madis@perioodika.ee

Teater Madis Kolk
tel 6 44 02 52

Muusika Tiina Õun
tel 6 46 47 43
tiina@perioodika.ee

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 46 47 45
sulev@perioodika.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 46 40 88
jyri@perioodika.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kriggulson
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 052 06 312

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
tmk@perioodika.ee
faks 6 46 47 42

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
10134 Tallinn, Tatari 64

Praaeksemplari vahetamine trükikoja müügiosa-
konnas Tatari 64, tel 6 69 84 63

AJAKIRI „TEATER. MUUSIKA. KINO“ ILMUB
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI JA
EESTI KULTUURKAPITALI TOEL
Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Mait Laas, Reet Neimar, Margus Pärtlas,
Olev Remsu, Riina Sildos, Helena Tulve

Kodulehekülj www.perioodika.ee/~temuki/

Tellimine www.tellimine.ee
6 66 25 35

Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika“ välja-
andeid otsekorralduslepinguga.



Harri Rospu foto

Esikaanel filmi
„Täna öösel me
ei maga“
produtsent
Kristian Taska.
Vt lk 104.



Arhiivifoto

„Wremja“ jt
huumoriseriaalid
Vt lk 17.



Arhiivifoto

Heili Einasto
Bordeaux'
Operi
balletitrupi
kavast „Picasso ja
tants“ .
Vt lk 61.



Kaader filmist

Martin Veinmann
Raimo Jõeranna
lühimängufilmis
„Kaksikelu“.
Vt lk 113.

teater

Veiko Märka	Inetust pardipojast kevadise vasikani <i>Huumoribuumist eesti telekanalites</i>	17
Pille-Riin Purje	Intelligentne narr hüljatud pühakojas <i>„Hamlet“ „Theatrumis“</i>	29
Erkki Luuk	Teatri upgrade <i>„Showcase“ ja „Stil ehk mis on maailma nimi“</i> <i>Von Krahli Teatris</i>	34
Madis Kolk	Institutsionaalne ja marginaalne kolumats <i>„Kolumats“ ja „Kalevipoeg“ VAT Teatris</i>	38
Eike Värk	Teatri- ja Muusikamuuseum 80. Heino Vaks – teatrimuuseumi asutaja Eesti teatri aastaauhinnad 2003 Persona grata. Tiit Ojasoo	44 51 123

muusika

	Vastab Arne Mikk	3
David Pountney	Ooperi tulevik (<i>Algus TMK 2004, nr 3</i>)	54
Heili Einasto	Ballett kunstide sünteesina: neli näidet Djagilevi ajastust Bordeaux' Ooperi balletitrupi vahendusel	61
Toomas Velmet	Avatud muusika festival „openBaroque“	69
Charles M. Berg	Philip Glass muusika kirjutamisest filmile ja teistele kunstiliikidele: „Koyaanisqatsi“ lugu (<i>Algus TMK 2004, nr 1</i>)	74

kino

Mart Normet	Äratus!	2
D. N. Rodowick	Doktor Kummaline Meedia ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat III	83
Denis Matrov	Rassiline kuuluvus ja kino II	88
Lisa Nesselson	Gaspar Noé. <i>Loomingu ülevaade</i>	95
Rainer Sarnet	Prantsuse esprii tagurpidi <i>Gaspar Noé filmidest</i>	100
Raimo Jõerand	Peaasi, et ei sodi <i>Ilmar Taska „Täna öösel me ei maga“</i>	104
Katrin Kivimaa	„Täna öösel me ei maga“ – ühe kultuuri haiguse lugu <i>Ilmar Taska filmist</i>	110
Johannes Saar	Ja kõik on kordamööda surnud <i>Raimo Jõeranna „Kaksikelu“</i>	113
Annika Koppel	Auhinnad teevad ajalugu, filmiajakirjanike toel <i>Eesti Filmiajakirjanike Ühing ja „Aasta filmi“ auhind</i>	115
Katrin Rajasaare	„Green Screen“ ja iiri kino värsked kahurvägi	119

ÄRATUS!

Sotsioloogiliselt keskmine eestlane vaatab televiisorit naabritest enam – neli ja pool tundi päevas. See on umbes poolteist tundi rohkem soomlastest, tund aega enam leedulastest ning pool tundi rohkem lätlastest.

Televiisiooni vaatamine üldiselt väsitab. Soome sotsioloog Alasuutari on võrrelnud raadiot hommikukohviga, mis äratab ning telekat õhtuse napsuga, mis peabki uinutama. Paljud meist on unustanud end televiisori ette, et une-eelsed virvendused kätte saada. Kuid see pole ei teleritootjate, telekanalite, reklaamiandjate ega saadete tootjate huvides, et telekas uinutaks.

Väärtuslik saade on see, mis virgutab. Kui keskmine teleprogramm on poolmagus vein, siis aktiveeriv telesaade on „Red Bull“ viinaga. Teda ei saa küll järjest palju pruukida, kuid igaks telekaõhtuks kulub üks laks ära küll. Sellest piisab, et hoida vaatajaid kinni ka järgnevate saadete küljes.

Televiisioon on äärmiselt isikukeskne valdkond. Teatrisse võib minna lavastaja ja kinno monteerija pärast, kuid televiisori ette toob rahva ikkagi saatejuht. Alex Lepajõe skooris lameda saatega hooaja jooksul kõrgeid kohti. Miljonimängu vaadatavus langes, kui Hannes Võrno valimiste ajaks kõrvale tõmbus. „Ekskursioon“ hääbus, kui Heimar Lenk partei survele loobus. „Reisile Sinuga“ saatest mäletame Maire Aunastet, kuigi saatel oli teisigi juhte.

Briti teleboss David Brook kinnitab ajakirjas „Word“, et staaride tähtsus teles ainult suureneb. Ka reklaamiandjad teevad tulevikus otsediliid talentidega, mitte telekanalitega. Juba täna on mitmed telenäod ametlikult ettevõtjad. Õigemini ettevõtted, ühemehefirmad. Teletäht on kaubamärk, mis tagab teiste kaubamärkide edu.

Staar on see, keda televaataja unega võideldes ootab. Ja staar on see, kes ta üles äratab. Kujutage ette teadussaate vaatajanumbreid, kui seda juhiks Vahur Kersna või Mart Sander!

Mõned saateliigid, näiteks politseisaated ja lotosaated, on vähem saatejuhi-tundlikud kui teised. Seda peamiselt nende „igipeibutava“ sisu tõttu, mis naelutab presenteerijast hoolimata. Seevastu näiteks jutusaated ja huumorisaated sõltuvad erakordsel määral ekraaninägudest.

Urmas Oti sisekosmos võib olla küll endiselt aastas 1986, kuid nii on see väga paljudel televaatajatel. Samal ajal eetris rokkiv Raua ja Ulfsaki duo lööbki nooremas sihtrühmas tänu sellele, et „Koosolekus“ on uued lõhnad ja maitsed. Saatejuht peab olema suurem kui formaat, kallim kui reklaamiminut ja tundlikum kui televaataja. Ilma Juure kalambuuritsemiseta ning Oja absurdita oleks kogu „Ärapanija“ toimetuse töö maha visatud aeg ja vaev.

Saatejuhtide asi on ellu viia kümnete inimeste nägemus ja tegevus, segada viin kokku energiajoogiga ning taluda kaubamaja juustuletis võõraid pilke. Nende inimeste pilke, kes saatepäeva õhtul end teleri ette istuma sätivad, lootes üles ärgata.

MART NORMET

Mart Normet on lõpetanud Tartu Ülikooli ajakirjanikuna. Käesoleval aastal kaitseb Eesti Kunstiakadeemias interaktiivse multimeedia magistriskraadi. Töötab produktsioonifirmas „Ruut“ telesaadete „Koosolek“ ja „Ärapanija“ toimetaja ning tegevproduktendina.

VASTAB ARNE MIKK

Kakskümmend aastat hiljem

1984. aastal ilmus sinu 50. sünnipäevaks TMKs sinu esimene „Vastab“ intervjuu. Tookord küsiti sinult muu hulgas, mida sa tahaksid veel lavastada? Vastasid, et „Padaemandat“, mõnda Händeli ooperit ja Tubina „Reigi õpetajat“. Kas kõik need kahekümne aasta tagused plaanid on tänaseks teoks saanud?

Põhilistes punktides tõesti. „Reigi õpetaja“ ning Händeli „Alcina“ on lavastatud, Tšaikovski „Padaemanda“ esietendus on planeeritud 16. aprillile 2004. Uut teatrimaja endiselt ei ole, Beethoveni „Fidelio“ lavastust samuti, aga Mussorgski „Hovanštšina“ tõi Boriss Pokrovski meie publiku ette juba 1987. aastal.

Millised on olnud olulisemad muudatused sinu elus nende kahekümne aasta jooksul?

Kõigepealt muidugi Eesti Vabariigi taassünd. Selle unistuse teokssaamist meie eluajal ei osanud kakskümmend aastat tagasi tõesti ette näha. Rahvuslipu tõusmine Pika Hermannini torni, Balti kett, Vene vägede lahkumine Eestist – alles see oli. Aga mõnikord tundub, et uus põlvkond võtab elu Eesti Vabariigis endast mõistetava asjana ning esitaks vaid kõikvõimalikke pretensioone. Sinul vist peaksid need päevad küll selgemalt silme ees olema, sest osalesid ise oma bändiga öölaulupidudel. Mäletad, ühel ööl helistasid kella kahe või kolme ajal Lauluväljakult koju ja küsisid „Kas tunned maad...“ kolmanda salmi sõnu.

Ei mäleta...

Kahekümne aasta jooksul on toimunud väga suured muudatused ka meie perekonnas. Tollal oli ainult Jaak loonud oma perekonna ja neil oli sündinud esimene poeg. Praegusel hetkel, jumal tänatud, olete kõik õnnelikult abielus ja meil on ühtekokku seitse lapselast!

Kujutan ette, et muudatused teatri ja loomingu poolel ei ole kah just väikesed olnud?

Ei ole vist mõtet hakata ette lugema kõiki neid absurdseid ideoloogilisi nõudmisi, mida teatrile nõukogude korra ajal esitati. Õnneks muusikateatri puhul valmi-



Arne ja Mart Mikk enne esimese „Ooperitunni“ salvestamist Eesti Televisioonile 1998.



Harri Kospu foto

vad uued teosed ja ka uuslavastused palju aeglasemalt kui sõnateatris ning see võimaldas tollal kasutada väga erinevaid laveerimise vorme. Kui heideti ette, et miks ei ole „Estonia“ repertuaaris ühtegi vennasvabariigi helilooja teost, siis vastasime lihtsalt, et ka eesti autoreid ei ole vennasvabariikides lavale toodud. Tambergi, Tormise, Singi või Sumera uued teosed läksid nii viisi ka nõukogude heliloomingu esitamise lahtrisse, kuigi oma sisult kajastasid hoopis midagi muud. Prokofjevi, Šostakovitši, Hatšaturjani või Štšedrini teosed (põhiliselt balletikunsti vallast) aga esitasid muusikaliselt tõsise väljakutse igale tegijale. Omamoodi abistava käe ulatas kõikidele tollastele teatritele Šostakovitš, kui ta ühel hetkel teatas, et alustab ooperi loomist Šolohhovi „Vaikse Doni“ põhjal. Kõik teatrid panid selle otsekohe oma uuslavastuste plaani, kuid teos ei saanud ega saanud kuidagi valmis ning igal aastal tuli selle asemel välja tuua mõni teine ooper kas vene või lääne klassikast. Nagu me nüüd teame, ei kavatsenud Šostakovitš seda ooperit kunagi kirjutada, vaid tema avaldus ajakirjanduses oli irooniline kättemaks nendele, kes kunagi „Pravda“ veergudel põrmustasid Šostakovitši ooperi „Leedi Macbeth Mtsenski maakonnast“ (e „Katerina Izmailova“) ja tõid nõukogude ooperiloomingu etalonina esile Dzeržinski „Vaikse Doni“! Praegu kehtib meil ikkagi piiramatut loomingu vabadus – piiratud majanduslike tingimuste raames!

„Estonia“ selts asutas kunagi kutselise teatri ja ehitas maja. Milline on seltsi ja teatri omavaheline suhe praegu? Kas on teoreetiliselt võimalik, et selts ühel päeval küsib: „Kas me sellist teatrit tahtsimegi?“ ja nii-öelda kutsub teatri tagasi või võtab hoopis maja käest?

See on pikem jutt. Selts asutas tõesti „Estonia“ teatri ning alustas ka maja ehitamist. Laiem avalikkus ei teagi, et nii Konstantin Päts, Jüri Vilms kui ka Konstantin Konik olid „Estonia“ seltsis ja tema juhatuses aktiivsed liikmed ning Eesti Vabariigi väljakuulutamise 1918. aastal oli esialgses plaanis kavandatud koguni „Estonia“ teatris 24. veebruari päevase etenduse vaheajal.

Eesti Asutava Kogu kokkutulek selles majas 1919. aastal ning mitmed teised rahvusriigi sünniga seotud sündmused „Estonias“ ja „Estonia“ seltsis vajaksid hoopis põhjalikumalt käsitlemist.

„Estonia“ maja tagastamist ja muid selletaolisi küsimusi praeguses Estonia Seltsis päevakorral ei ole. Juba 1935. aasta põhikiri nägi seltsi tegevuse laiendamist kogu eesti kultuurisfäärile ja teatritele jäi selles missioonis ainult üks osa.

Lähiminekust on eredalt meeles kõigepealt 1988. aasta 24. august, mil möödus 75 aastat „Estonia“ maja avamisest. Imelisel kombel oli Talveaia ehitamise käigus mulla alt välja tulnud selle maja sünniloos suurt poliitilist kõlapinda leidnud nurkakivi. Teatri- ja Muusikamuuseumist tõime välja „Estonia“ seltsi ajaloolise lipu, pärast pikki aastaid olid „Estonia“ seintel taas sini-must-valged värvid ning lühikeste meenutuste järel kõlas kontserdisaalis Tobiase „Sanctus“!

Alates 1990. aasta 27. märtsist, mil Estonia Selts uuesti ametlikult oma tegevust edasi viia võis, oleme koos teatriga teinud palju toredaid üritusi. Katusekivi kampania, mille puhul ka sina alustasid oma „Kuningas Arthuri galaga“; omakultuuri päevad, eesti kultuuritegelaste portreede galerii, Tiit Kuusiku, Klaudia Maldutise ja Naan Põllu nimelised fondid, mälestuskivi paigaldamine Metskalmistule nende estoonlaste meeldetuletamiseks, kes hukati Siberis jne. Neid ja paljusid teisi ettevõtmisi ei oleks võib-olla sündinud ilma Estonia Seltsita.



Ela Tomson
 intervjuerimas
 1990. aastal peagi
 taastatud Estonia
 Seltsi tulevasi
 auliikmeid
 (vasakult)
 Jaan Krossi,
 Naan Põldu ja
 Gustav
 Ernesaksa.
 Paremalt
 Arne Mikk ja
 Ela Tomson.

Paljud sinu loetletud aktsioonid on seotud minevikupärandi jäädvustamisega. Samuti teame, et seltsi liikmete keskmine vanus on suhteliselt kõrge. Mida teha, et Estonia Selts ei jääks mineviku lummusest haaratud pensionäride ühenduseks?

Tuleb tasapisi kaasata seltsi tegevusse ja tema juhatusse noorema põlvkonna esindajaid. Meie ei pea kindlasti korraldama rockfestivalide või diskoõhtuid, kuid kui ma hiljuti vaatasin Laidoneri mõisas Viimsi koolinoorte etendust „Ma väga armastasin ja muu ei loe“, mis käsitles Johan Laidoneri ja tema abikaasa Maria traagilist eluteed, ning samal ajal ka Eesti Vabariigi sünnilugu, siis mõistsin, et isamaalise kasvatuse ja noorte silmaringi avardamiseks on meil kasutamata veel palju võimalusi. Paul Pinna ja Theodor Altermann alustasid ju ka kooliteatris osalemisega... Ka Estonia Seltsi segakoori liikmed on noored lauluentusiastid; meie seltsi liikuma pandud ideest korraldada kunagise Eesti Olümpiakomitee esimehe Johan Laidoneri mälestuseks teatejooks tema mõisast Pirita Purjespordikeskusesse on nüüdseks saanud elamuslik üritus nii koolinoortele, spordiklubidele kui ka sõjaväelastele. Selle ürituse praktilise korralduse on oma südameasjaks võtnud spordiselts „Kalev“, Laidoneri Selts ja Eesti Kaitsejõudude poolt on teatejooksu patrooniks viitseedmiral Tarmo Kõuts isiklikult!

Täpisealt nagu kaksikümmend aastat tagasi on ka praegu taas hakatud rääkima uuest ooperimajast. Milline on sinu seisukoht nüüd? Maja on restaureerimise tulemusel saanud kaunimaks kui kunagi varem, eriti õhtuse fassaadivalgustuse mõjul tundub, et tegemist on vaieldamatult Tallinna ühe kauneima ehitisega. Kas uue ooperimaja jaoks on praegu olemas reaalne vajadus või on see lihtsalt üks poliitikute piuks?

Mitte poliitikute piuks, vaid nende ühist väerinnet – analoogiliselt praeguse „Estonia“ sünniga – on ühel hetkel kindlasti vaja. Käesoleval momendil saaks see reaalselt piirduda tuleviku jaoks väärilise asupaiga fikseerimisega Tallinna keskmis. Eestis pole tänapäevastele nõuetele vastavat muusikateatri hoonet ju kunagi veel ehitatud! See puudutab ennekõike tunduvalt suuremat lava, märgatavalt paremat akustikat ja publiku teenendamiseks hoopis mitmekülgsemaid võimalusi.

Estonia Seltsi auliikmeid seltsi Stockholmi osakonnast 1996. aastal. Kalju Lepik (vasakult teine) on saanud Eesti Vabariigi presidendilt Riigivapi I klassi teenetemärgi, Harri Kiisk uurib, kuidas see temale sobib. Paremalt seltsi auliige Elmar Anderson, vasakul Arne Mikk.



Juba 1944. aasta sügisel, kui venelaste poolt purukspommitatud „Estonia“ oli veel varemetes, kavandati uuele „Estoniale“ see koht, kus praegu asub Välisministeerium. Niinimetatud Teatriväljaku ühele poolele planeeriti raamatukogu ja teisele konservatoorium. Seejärel pidi „Estonia“ tulema Tõnismäele, praeguse Rahvusraamatukogu kohale, hiljem Süda tänava piirkonda, kus tema teele jäi ette hõlmikpuu jne. Ausalt öeldes ei olegi ma nii väga õnnetu, sest tolleaegset ehituskvaliteeti ja tehnilisi võimalusi arvestades oleks selle maja haldamisega praegu olnud palju peavalu.

Minu põlvkonda selle uue maja kerkimisega seotud probleemid praktiliselt enam ei puuduta. Tulin esmakordselt „Estoniasse“ 1952. aastal. Olen pidanud viiekümne aasta jooksul siin erinevaid ameteid. Vahel tühjas saalis või laval viibides kangastuvad silme ees paljud kadunud kolleegid, kes on minu teatriteel etendanud väga olulist rolli. Seetõttu isiklikult ma seda uut maja nii väga enam ei igatsegi.

Mis saaks praegusest majast uue maja valmides? Kas äkki algne omanik Estonia Selts alustab selles mingit aktiivset tegevust?

Võib-olla saab selle maja endale koduks siis rahvusteater. „Estonia“ alustas ju algselt ka sõnalavastustega. Ning meie muusikaakadeemia ja balletikoolil pole samuti oma lava. Ka külalisteatreid lähedalt ja kaugelt võtaks see maja siis hoopis arvukamalt vastu. Ainult „Estonia“ nime sellelt majalt küll ära võtta pole võimalik.

Aga kas uuest majast ei ole olulisem hoopis uus trupp? Milliseks hindad hetkeolukorda ja tulevikuperspektiivi?

Ma olen muidugi väga õnnelik inimene, et sain alustada oma lavastajateed koos selliste lauljatega nagu Tiit Kuusik, Georg Ots, Hendrik Krumm ja paljud teised. Dirigentidena seisid mu kõrval Neeme Järvi ja Eri Klas ning väga paljude lavastuste kunstnikuks on olnud Eldor Renter. Viimaste aastate jooksul oleme pidanud suurte ooperite puhul („Nabucco“, „Macbeth“, „Traviata“) teatud osadesse kutsuma külalissolistide, kuid käesoleva hooaja jooksul oleme ka nende ooperite puhul toonud välja kodumaised koosseisud. Lisaks olen peaaegu kahekümnele

noorele lauljale andnud võimaluse esineda erinevates ülesannetes „Estonia” laval. Olen õnnelik ka selle üle, et Ain Anger, Taimo Toomast ja Juhan Tralla on taas leidnud tee kodulavale. Loodan väga, et uute hooaegade jooksul, mil teater saab etendusi anda taas normaalse pikkusega hooaegade raames, tulevad „Estonia” etendustesse Annely Peebo, Lauri Vasar ning mitmed teisedki noored lauljad, kes praegu on oma võimeid lihvimas väljaspool kodumaa piire. Kui kõik need balletisolistid, kes praegu töötavad välismaal, – ja neidki on üle kümne – esineksid pidevalt „Estonias”, siis oleks meie etenduste üldpilt palju ühtlasem. Jääb ainult loota, et palgatingimused Eesti Vabariigis pidevalt paremuse poole liiguvad ning kõik noored anded võiksid põhikohaga töötada siin ja regulaarselt teha külalis-etendusi välismaal, mitte vastupidi. 1967. aastal käis „Estonia” esmakordselt pärast suurt sõda võõrusetendustel Helsingis. Kõik kriitikud ja ka publik leidsid meie solistide ansambli olevat tugevama soome lauljate tolleaegsest tasemest. Aga nüüd on soome lauljad tuntud üle terve maailma, neil on uus ooperimaja ning igal aastal ilmuvad mängukavasse uued täismöödulised soome heliloojate ooperid. Savonlinna festival ei vaja enam lisatutvustamist ja üle kümne maakonnalinna toob pidevalt lavale ooperietendusi jne. Ma ei taha uskuda, et eesti väiksema rahvaarvu puhul oleks sama palju vähem lauluandeid, kuid vahepealsed isoleerituse aastad kogu maailma kultuuri- ja majandussfäärist on vajutanud meie järjepidevale arengule paratamatult oma jälje.

Me vaatasingime täna selle intervjuu tegemise vahepeal suusavõistluste ülekannet Lahtist. Jaak Mae ja Andrus Veerpalu tulid Frode Estili järel teiseks-kolmandaks. Nende selja taga seisab fanaatiline Mati Alaver.

Kaksteist aastat tagasi istusin ma koos abikaasaga samal Lahti suusastaadioni tribüünil (juhuslikult peaaegu soome jooksukuulsuse Lasse Vireni kõrval) ning ainsa eestlasena võistles tollal seal Allar Levandi. Eesti murdmaameestest ei teadnud siis Soomes peaaegu mitte keegi. Kuid nüüd oli Lahti staadionil autasustamispuudiumil kaks eesti tipptegitjat ja publiku hulgas võis näha kõige rohkem just Eesti lippe! Soome suusatajad jõudsid kahjuks hetkel alles kahekümnenda koha piirimaile. Aga möödunud on ainult kaksteist aastat. Miks ei võiks järgmise kaheteist aasta pärast olla samasugune pilt ka eesti lauljate peale vaadates?! Meid peetakse ju laulurahvaks. Kõigepealt peab iga koolilaps oskama laulda Eesti hümnit, siis suutma ilma mikrofonita kooli aulas kuulajateni tuua oma sõnavõtu või soololaulu ning seejärel käima muusikateatri etendustel ja nakatuma elu lõpuni ooperipisikust. Kellel on aga seejärel veel eeldusi professionaalseks lauljaks saamiseks, siis selle jaoks tuleks luua tõelised arenemisvõimalused koos kohustusega need stipendiumid kõigepealt kodumaal tasa teenida ja alles seejärel laia maailma minna.

Soomel on vist sinu südames eriline koht?

Ma arvan, et ka sinul. Aga meie teed nende inimesteni ja maani on olnud väga erinevad. Esimese soome sõbra Pentti Kuusela leidsin Eri Klasiga 1957. aastal Moskvas toimunud noorsoofestivalil. Pentti oli iseseisvalt ära õppinud eesti keele ja tulnud Moskvasse ainult selleks, et kohata elavaid eestlasi. „Estonia” esimene gastrollreis Helsingisse 1967. aastal jääb oma emotsioonide poolest vist tänaseni ületamatuks. Lisaks soome ooperiinimestele nägin nende päevade ajal esmakordselt silmast silma Milvi Laidi ja Aarne Viisimaad, minu suureks sõbraks sai sellest hetkest alates Harri Kiisk. Samal ajahetkel pakkusin ka Eduard Tubinale „Barbara von Tisenhuseni” ideed, millest kujunes tema esimene ooper. Siis tuli „Estonia”

Arne Miku lavakarjääri tipp-hetk – 1963. aastal laulis „Estonias“ „Boheemis“ Mimmid *Metropolitan Opera* solist Teresa Stratas. Vasakul Kalju Karask Rodolfona ja paremal Arne Mikk Collinena. Kolmkümmend aastat hiljem laulis „Boheemis“ Collinet Mart Mikk ja Arne Mikk oli lavastaja.



teine reis 1980. aastal ning 1987 kutsuti meid esimese külalisteatrina esinema Savonlinna ooperifestivalile. Siis käisime koos Eriga külas Martti Talvelal ja panime paberile tema võimaliku külaskäigu „Estoniasse“. Järgmisel suvel varises Martti oma tütre pulmapäeval murule... Mõni kuu hiljem hukkus tulekahjus pool tema lambafarmi asukatest (u 200 looma). Tema abikaasat Annukat näen ma vahetevahel tänaseni ja koos tema sooja naeratusena meenub alati ka Martti. Sinu õppeaastad Helsingi Sibeliuse Akadeemias minu vana sõbra Jaakko Ryhäneni juures kuuluvad juba iseseisva Eesti aega ning on palju helgemad.

Soome lauljast Väinö Solast, kes „Estonia“ teatri algaastail andis hindamatu panuse meie ooperikunsti arengusse, olen ma pikemalt kirjutanud „Teater. Muusika. Kino“ eelmise aasta sügisnumbris. Hiljuti andsid Soome Rahvusooperi direktor Erkki Korhonen ja Rahvusooper „Estonia“ direktor Paul Himma oma allkirjad lepingule, mille kohaselt septembrikuu keskel esitatakse kahe teatri ühistööna Tallinnas Tauno Pykkäneni eestiaineline ooper „Mare ja tema poeg“ (Aino Kallase samanimelise teose põhjal). Samal ajal tehakse siin ka plaadistus, mille esitus leiaks aset 2005. aasta aprillis Helsingis koos ooperi kontsertesitusega Soome Rahvusooperi suurel laval. On tore ka see, et käimasoleva hooaja tegelik lõppakord leiab aset 11. juulil Savonlinnas, kuhu Eri Klasi juhatusel viime külakostiks kaasa Dvořaki Reekviemi.

Kuidas suured kultuurisündmused ning individuaalsed saavutused mõjutavad kogu valdkonna arengut? Nagu Björn Borg tõstis oma eeskujuga Rootsi tennise tippu?

Kui Neeme Järvi võitis Rooma konkursil esikoha, muutus dirigendi elukutse tähelepanuväärseks ka Eestis. Eri Klas, Peeter Lilje, Paul Mägi, Vello Pähn, Arvo Volmer, Jüri Alpernten, Olari Elts – need on kõik rahvusvaheliselt hinnatud nimed. Ja uuedki tegijad koputavad juba uksele.

Kuid uute nimede esilekerkimisel on ka omad karid: pärast väikest debüüti kuuleme ajakirjandust rääkimas juba staaridest ja primadonnadest. Kui seejärel tõsine professionaalne areng seiskub, siis räägitakse intriigidest või vanema põlvkonna vandenõust.

Rääkisid külalissolistide kasutamisest. Tänapäeva muusikateater on üleüldse väga rahvusvaheline institutsioon. Kuidas sinu jaoks suhestub rahvuslik ja internatsionaalne?

Hingelt olen rahvuslane. Ideaalina näen kultuuritegijaid sellistena, nagu Tubina kohta kirjutas üks soome kriitik pärast „Krati” etendust: „rahvuslik kosmopoliit”. Kunagi käisin kõiki „Kalevi” korvpallimänge vaatamas, röömustasin, kui nad võitsid leedulasi, venelasi, osutasid visa vastupanu ameeriklastele. Praegusel ajal levinud võõrleegionäride osalemine Eesti korvpallis jätab mind täiesti külmaks. Leian, et leegionäridele kuluva raha eest võiks mitmekordselt turgutada hoopis kodumaiseid andeid.

Võtan veel kord mütsi maha Mati Alaveri ees, kes on siia jäänud ja koos oma hoolealustega teinud Eesti identiteedi jaoks ära rohkem kui mitmed rahvusvahelised konverentsid või majandusprojektid.

Oled oma lavastajatüübilt alati esindanud n-ö traditsioonilist liini. Selle eest oled saanud kiitust ja kriitikat vaata et võrdselt. Sind tundes olen täiesti kindel, et vaevalt see traditsioonilise liini ajamine on ajendatud ideede puudusest. Kas sul ei ole kunagi tulnud kiusatust teha pööraseid ning ultramodernseid lahendusi?

See käekiri on paljuski mõjutusi saanud eelkäijatelt. Minu kolleegid „Estonias”, Paul Mägi ja Udo Väljaots, olid nagu minagi oma lavastajaoskused omandanud igapäevasest teatripraktikast. „Autor on kõige targem persoon kogu lavastuse kontseptsioonis,” väitsid nii Walter Felsenstein kui Boriss Pokrovski, kelledelt ma seejärel sain hindamatult väärtuslikke impulsse. Paul Mägi tahtis kunagi 1950. aastate paiku lavastada Šebalini ooperit „Tõrkosa taltsutus” nõndaviisi, et ooper algab kaasaegses võtmes ja edaspidi on teatud stseenid ajaloolistes kostüümides. Kahjuks pandi sellele mõttele kõrgemalt poolt kohe veto peale ja nõndaviisi oli eksperimenteerimine Nõukogudemaal juba ette ära keelatud. Joachim Herz ütles kunagi, et kui tänapäeva Saksamaal ei ole esietendusega seoses skandaali, siis on lavastus läbi kukkunud. Sellel maal, kus üheksakümmend protsenti vaatajatest tunneb Wagneri „Lohengrini” lapsepõlvest peale, võib kogu ooperi tegevuse tuua näiteks klassituppa ja publiku asi on sellega nõustuda või mitte, lugu suudab ta jälgida igal juhul. „Boheemi” võib vabalt tuua kaasaega ja ooperi probleemistik selle puhul suurt ei kannata. Aga teksastes Boriss Godunov või Hermann „Padaemandas”, kes näeb välja nagu nõukogude miilits ja jalutab Suveaias koos väikeste pioneeridega — mida see teesele juurde annab? Kui oleks aega ja raha, siis teeksin mõnest ooperist paralleelselt küll kaks versiooni, ühe traditsioonilise ja teise äraspidise, kuid sellist luksust meie maal ette näha ei ole.

Ma olen kindel, et kui eesti teatrikunst oleks arenenud vaba maailma reeglite järgi, kui meie mängukavas oleksid juba paljude aastate eest olnud Alban Bergi, Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki või György Ligeti ooperid, oleks ka meie muusikateatri tänane pale hoopis teistsugune. Kuid „oleks” on paha poiss ja üle oma varju ning ümber praktiliste kogemuste hüpata ei lase.

Mäletan, kunagi rääkisid just „Padaemanda” lavastamisest unistades vägagi modernses võtmes ideedest. Kas see kõik saab nüüd tõeks?

„Padaemand” ei tule päris kindlasti traditsiooniline lavastus. Tõsi, samas ei ole ta ka just kõige ekstreemsemate ettevõtmiste hulgast. „Padaemanda” puhul



Arne Mikk Jevgeni Nesterenkoga „Attila“ proovis „Estonia“ laval.

on suuri lavastajaid, esmajoones Vsevolod Meierholdi ja Juri Ljubimovit vaevanud probleem, kuidas Tšaikovski dramaatilist muusikat kasutada nõndaviisi, et oleks võimalik esile tuua Puškini irooniline süžeeilin ja Hermann ei lõpetaks elu mitte enesetapuga, vaid jõuaks hoopis hullumajja. Nad tõstsid muusikat ringi, tegid uusi tekstilõike, kuid lõpptulemus ei olnud ikkagi unistuste vääriline. Meie oleme lihtsalt kaks stseeni välja jätnud, mis ei oma tegevuse seisukohalt mingit tähtsust. Ooperi põhiline tegevus toimub Puškini ajastul ja maskiballi puhul (nn stiilipidu) hüppame eelmisesse sajandisse. Oma nägemus on kindlasti Hermannist, eriti aga Krahvinna kujust, sest ooperi pealkirjaks on ikkagi „PADAEMAND“...

Millised on olnud sinu kokkupuuted teatri sõsar-kunstivormi kinoga? Kas oled hetkekski mõelnud, kuidas oleks lavastada filmi, kus visuaalsed võimalused palju suuremad?

Olen väga tagasihoidlik kinoskäija, telekast päevauudistele ja olulistele spordi-ülekannetele lisaks suurt midagi ei jälgi. Internetti kasutan vahel harva informatsiooni hankimiseks, portaalides ei seikle kunagi, sest mis mõte oleks anonüümsete kommentaaride lugemisel?! Arvutit kasutan põhiliselt kirjutusmasina asemel. On tõesti palju mugavam. Teatris käin palju. Olen üritanud Linnateatris näha peaaegu kõike, kuna Elmo Nüganeni ja Jaanus Rohumaa lavastustes ei ole ma pidanud kunagi pettuma. Kinos käisin viimati vaatamas vist filmi „Nimed marmortahvilil“. Abikaasa seevastu istub meelsasti pikki tunde televiisori ees ja käib meelsasti ka kinos.

Filmilavastamise kunsti ära õppida enam ei jõua ega peagi. Kunagi tegin „Eesti Telefilmi“ soovil mõned portreefilmid oma kolleegidest „Estonias“, kuid sellel kõigel pole tõelise filmikunstiga midagi ühist.

Mida tahaksid veel lavastada?

Ausalt, ühtegi konkreetset asja ei kripelda. Mõne aasta eest tõlkisin Talveaia jaoks ära Hindemithi põneva ooperi „Pikk jõulueine“, võib-olla kunagi saab veel asja. Kui keegi pakuks uuesti „Carmeni“ tegemise võimalust, siis nüüd oleks küll üks omalaadne idee olemas. Felsenstein ütles kunagi ühe proovi ajal, et see „Carmeni“ lavastus on tal juba kuues ning nüüd arvab ta seda ooperit põhjalikult tundvat... Kriitikutel on palju kergem. Nemad vaatavad korra etenduse ära ja teavad täpselt, mida oleks tulnud teha. Hea meel, et loomingulise juhi tähtaja lõppedes on avaldatud soovi mind teatrisse edasi jätta, kahe aasta pärast möödub „Estonia“ asutamisest sada aastat, arvati, et juubeliürituste planeerimisel võib minust veel abi olla.

Seitsmekümneaastasena ei saa suuri plaane tehagi. Hea sõber ja kolleeg Boriss Pokrovski lavastas küll veel oma 90. sünnipäevaks Puccini ooperikolmiku. Käisin teda sellel puhul õnnitlemas ja olin üllatunud tema kustumatust vaimsest energiast. Silmadega on probleeme, kuid mõistuse ja fantaasiaga õnneks mitte. Nüüd on aeg veel kahe aasta võrra edasi veerenud. Helistan talle regulaarselt ja kuulen teda ikka uutest lavastustest rääkimas. Sellised erandid lihtsalt kinnitavad reeglit.

Enne „Macbethi“ lavastamist ning kunstilise juhi positsiooni oli aeg, mil tundus, et „Estonias“ sinu teeneid enam ei vajata. Suurel laval tuli sisse nelja-aastane paus, sinu viimane töö oli „Nabucco“ aastal 1996, mis läheb siiani täismajale. Samal ajal lavastasid näiteks, Dmitri Hvorostovskiga peaosas, „Jevgeni Onegini“ Buenos Airese Teatro Colon'is ja esindusliku koosseisuga „Lendava Hollandlase“ Soomes. Kas tundsid teatavat pettumust?

Ma ei ole kunagi võidelnud oma positsioonide eest ega osanud kelleltki midagi välja pressida. Järelikult ka nooremad tegijad pidid saama võimaluse ennast näidata ja oma mõttekaaslaste teatrisse tuua. Õnneks ei ole mind otseselt välja visata üritatud. „Estonia“ on minu ainus põhitöökoht olnud, selle üle olen väga õnnelik ja ma olen tänulik kolleegidele, kes seda leiba minuga koos on söönud. Ühed on kaasa teinud südamega, teised kohustustest, aga ikkagi on „Estoniat“ teenitud ja me ei tohi kunagi teatri puhul tunda kibestumist või halada, miks nii või teisiti, peab alati vaatama ettepoole, nagu lavalgi.

Olen toonitanud, et siis on kerge, kui sa ei loe ennast asendamatuks. „Estonia“ ei ole imperaatorlik ega ühemeheteater, – õnneks – selles on tema tugevus ja talumisvõime. Teater ei saa olla parem, kui ta hetkel on. See on enesestmõistetav, selle nimel peab töötama.

Kui mind loomingulise juhi kohale paluti, siis arvasin, et kaks aastat oleks reaalne aeg, mille vältel suudaksin majas kodurahu taastada. Selle aja jooksul tuleb leida nn mantlipärija, kes saab läänemaailma eeskujul hakata aasta varem oma plaane kavandama. Teadsin, et see aeg on raske, pool hooaega kinni, uusi asju vähe, inimestel raske tööd leida. Samuti arvasin, et kui nõustun kauemaks ajaks sellele kohale jääma, siis hakatakse varsti otsima ajendeid Miku mahavõtmiseks. Möödud hooaeg ongi ainukesena minu planeeritud. „Tannhäuseri“ ja „Talupoja au“ kontsertettekannete vahele mahuvad Prokofjevi „Romeo ja Julia“,

Külas Martti Talvelal 1987. Vasakult Eri Klas, Martti Talvela, Annuka Talvela, Erki Tammela ja Arne Mikk. Külalised said tookord võõrustajailt kingiks lambanahad.



Britteni „Väikese korstnapühkija“ ja Straussi „Viini vere“ taastulek, Steineri „Kosjas“ ja Eespere „Gurmaanid“ ning Tšaikovski „Padaemand“. Ballid ja olümpiakomitee kontsert ning maja 90. aastapäeva tähistamine peale selle. Palju rohkem polekski suutnud mahutada. Lisapalana peaks juunis Vene Draamateatri laval esietenduma Rossini lühiooper „Signor Bruschino“. See on Eri Klasi ja minu tõekspidamiste omamoodi peegeldus: peab aeg-ajalt etendama teoseid, mida varem Eestis pole mängitud. Võib tunduda, et teos on väike, aga tehniliselt nõudlikkusest ei jää alla ükskõik millisele Rossini ooperile. Sunnib mõlemat põlvkonda lauljaid ennast maksimaalselt kokku võtma. Lavastajaks on Liis Kolle, kes õpib ametit Berliinis ja on oma tuleristsed „Vanemuise“ teatris juba läbi teinud.

Viimase kahekümne aasta sisse on mahtunud ka arvukalt külalisesinemisi, nii kogu teatril kui ka sul individuaalselt. Mida tahaksid meenutada nendest reisidest?

Teatri aspektist oli väga oluline, et jõudsimme kahel korral, 1985 ja 1992 Rootsi Kuningliku Ooperi lavale, viies teisel korral kaasa mõlemad Tubina ooperid. Olime 1988. aastal kaks nädalat Pariisis, mängisime „Alcinat“ Händeli sünnilinnas Halles ja käisime mitmel korral Moskvas ning Leningradis. 1985. aasta esinemistest Moskva Suure Teatri laval tuleb meelde avaetendusega seotud seik. Pärast Stockholmist tagasitulekut ilma nõukogudeteemalise ooperita Moskvasse enam ei lastud. Vaatasime koos Eri Klasiga läbi Eugen Kapi „Vabaduse lauliku“ ja monteerisime selle muusikast parimad palad umbes ühe tunni ja viieteistkümne minuti pikkuseks lavastuseks. Et publik ei saaks vaheajal saalist lahkuda, mängisime kaks vaatust koos ning vaatuste vahele lisasime ühe pala sama autori tsüklist „Tallinna pildid“. Pärast etendust oli Suure Teatri fuajees vastuvõtt. Võileivad ja koogid olid kõik Tallinnast kohale toodud. Kuna aga hiljuti oli just alanud Gorbatšovi perestroika koos alkoholivastase kampaaniaga, siis mingeid kangemaid jooke muidugi ei pakutud. Auväärt Eugen Kapp aga sammus Rein Ristlaane juurde ja ütles, et „isegi sõja ajal, kui leivast võis puudus olla, anti igal päeval ettenähtud 100 grammi viina kätte. Täna oli minu ooperi esietendus Moskvas ja ma pean võileibu kuivalt sööma?“ Ristlaan hakkas muidugi loengut pidama perestroikast ja uuest poliiti-



Boriss
Pokrovskiga
aastal 2002,
maestro on
saanud
üheksakümneseks.

kast, kuid Eugen Kapi meeolelu see parandada ei suutnud.

Mulle isiklikult oli vahepealsete aastate suurim kordaminek kindlasti kahe Tšaikovski ooperi lavastamine Buenos Airese *Teatro Colon*'is – 1990. aastal Tšaikovski „Jolanthe” ja 1997-ndal „Jevgeni Onegin”. Verdi „Rigoletto” töin lavale Moskva Suure Teatri tegelastega Kremli Kongresside Palees, mis andis veelkordse kinnituse, et läbi mikrofonide ooperi esitamine on ikkagi nonsenss. Soomega on seotud kõige rohkem töid: 1985 Lahtis Mozarti „Don Giovanni”, 1990 Turus Rossini ooper „Itaallanna Alžiiris”, seejärel kaks lavastust Helsingi Sibeliuse Akadeemia ooperistuudios – 1991 Haydni „Kuu maailm” ja 1996 Puccini „Boheem”. Aasta hiljem Tamperes minu ainus Wagneri lavastus, „Lendav Hollandlane”. Olen teinud mitmeid etendusi ka meie Muusikaakadeemia ooperistuudios ja neljal viimasel aastal olnud lavastajaks Lahti Ooperi suveseminaridel. „Vanemuise” teatris sai 2001. aastal teoks ka minu ainuke operetilavastus, Kálmáni „Bajadeer”. Kui liisada veel kolm Verdi ooperit „Estonias” („Nabucco”, „Macbeth” ja „Ernani”), siis ega tööpuuduse üle küll kurta pole saanud.

Palju tavatsetakse diskuteerida ooperi kui elitaarkunsti teemadel. Kuidas sulle tundub, kas see kunstiliik on meie noorele iseseisvusele jõukohane või oleks targem suunata kõik need miljonid hoopis sotsiaalsfääri?

Olen saajaprotsendiliselt veendunud, et kui Eestis ooperit ei oleks, ega siis puudust kannatavad pered paremini ei elaks. Aga olen näinud paljude pensionäride säravaid silmi nende etenduste lõpul, mida nad saavad külastada soodushinnaga. Muusikateater on kogu maailmas kallis ettevõtmine. Paljud riigid on meist lihtsalt jõukamad, uued ooperiteatrid on peagi valmis saamas nii Oslos kui Kopenhaagenis. Kui lähtuda ainult nendest teatrikülastajatest, kes tulevad esietendusele *Metropolitan Opera*'s või *La Scala*'s, siis võib küll jääda mulje, et ooper on elitaarne kunst. Kui aga vaadata etendusi *Arena di Verona*'l või Savonlinnas, kus rahvas tuleb etendustele tervete perekondade kaupa, siis saab ooperit vaadelda kui tõelist rahvakunsti. Ooperi üle võib ironiseerida: lauldakse viis minutit: „lähen ja lähen”, kuid tegelikult jäädakse ikka lavale, või lauldakse pool aariat, pistoda rinnas, jne. Ooper ei ole realistlik peegeldus, ta on argielust emotsionaalselt kõrgemale tõste-

tud kunstiilik ja sellisena tuleb teda ka võtta. Kinorealism ei hakka kunagi olema ooperietenduse tegemise unistuseks, kuigi filmilõike tänapäevastes lavastustes võidakse lisakompendina kasutada.

Millised on olnud sinu meeldejäädavad teatrielamused vaatajana?

Eks aastakümnete jooksul ole neid palju olnud. Kui *La Scala* käis esimest korda Moskvast, siis kindlasti Zeffirelli ja Karajani „Boheem”. Nende teisest külaskäigust olid võrdselt võimsad Strehleri lavastatud „Simone Boccanegra” ja Ponnelle'i „Tuhkatriinu”. Felsensteini lavastused *Komische Oper*'is on kõik olnud viimase peale täpsed. Veel Pokrovski poolt Suures Teatris tehtud Prokofjevi ooper „Õnnemängija” või Kammerooperis Šostakovitši „Nina”.

Ma ei unusta kunagi Panso lavastust „Inimene ja Jumal”, mitmeid Efrosee või Ljubimovi töid. Kui lugesin, et Ljubimov oli Milano toomkirikus Bachi „Mattheuse passiooni” lavaliseks ettekandeks lasknud teha jääst risti, mis ettekande ajal hakkas aegamööda sulama ja veepiisad olid nagu Kristuse pisarad, siis ainuüksi sellise leiu eest võiks anda väga palju...

Aga parim oma lavastus?

Võib-olla esimesena nimetaksin koos Neeme Järvi ja Eldor Renteriga tehtud „Traviata”, mis püsis repertuaaris kaksikümne aastat ja mida mängiti üle kaheksa korra. Seejärel „Boriss Godunovi” algvariant, mis sündis koostöös Eri Klasi ja Valeri Leventaliga ja mis sai kõige parema vastuvõtu osaliseks 1988. aastal Pariisis. Käsilolevast tööst loodad alati kõige paremat ja jäägu kolmandaks nimetuseks siis „Padaemand”.

Aga oma teatritee kõige suuremaks õnnestumiseks loen ma fakti, et mul oli õnn olla kaasosaline Eduard Tubina mõlema ooperi sünniloos.

Kas on ka muresid?

Ajakirja „Teater. Muusika. Kino” veebruarikuu numbris ütles Veljo Tormis: „Muret teeb see, et ei näe praeguste eesti noorte heliloojate seas kedagi, kes tunneksid huvi eesti rahvusliku suunitlusega koorimuusika ja üldse rahvusliku suunitlusega muusika vastu. [- -] Ma tahaksin näha, kas Eestisse sünnib üldse veel selliseid heliloojaid, kes oma päritolu mäletavad ja seda vaimselt ning loominguliselt tunnistavad.” Ka mulle teeb muret, et ingliskeelne eurolaulu konkurss on meedias palju olulisem sündmus kui eestikeelne laulupidu, et kodune musitseerimine asendub üha rohkem tümpsuga plaadimuusika kuulamisega jne. Võib-olla on see lihtsalt meie põlvkonnaga kaasaskäiv nostalgia rahvusriigist ja rahvuskultuurist ning ühinevas Euroopas tuleb nendest probleemidest lihtsalt mööda vaadata, võib-olla. Aga samas ei ole ma üldsegi pessimist. Üha rohkem eesti noori suudab ennast sisse võidelda rahvusvaheliselt tunnustatud ülikoolidesse, üha lähemale tulevad meile kogu maailma tarkused ja väärtused – ole ainult mees ja oska neid omandada.

Tänu oma pikale ja pühendunud teatriteele ning saavutustele rahvuskultuuri edendamisel ja ühiskonnas üldse, oled saanud mitmeid aunimetusi ja -märke. Millist tunnustust pead enda jaoks suurimaks?

Olen juba korra öelnud, et minu parim lavastus on minu perekond. See veendumus peab paika ja süveneb iga uue aastaringi lisandumisega. Etendused sünnivad

ja kaovad, süda ja veri elavad edasi lastes ning lastelastes. Kindel kodus ja kõik lähedased annavad alati tuge ja võimalust tegelda nii hapra ja vee peale kirjutatud kunstiga, kui seda on teater. Elsa Avesson viis mind kunagi auväärse professori August Topmani koju. Lahkumisel hakkas Topman mulle mantlit selga aitama. Olin hämmelduses ja ütlesin, et see paneb mind piinlikku olukorda. Ta vastas: „Kui mina õppisin kunagi Sankt-Peterburgi Konservatooriumis ja käisin külas professor Rimski-Korsakovil, siis tema aitas mulle mantli selga sõnadega, et täna ei ole te mitte minu student vaid külaline.“ See detail on mulle juhendiks olnud kogu elu. Suurimaks kiituseks pean aga Boriss Pokrovski ühes teleintervjuus öeldud lauset: „Arne Mikk pole kunstis kunagi olnud spekulant.“

Küsitlenud MART MIKK



Fotod Arne Miku ja Rahvusoper „Estonia“ arhiivist

Minu parim lavastus on mu perekond... Pildistatud Arne Miku 50. sünnipäeval, kakkümmend aastat tagasi.

INETUST PARDIPOJAST KEVADISE VASIKANI

Huumoribuumist Eesti telekanalites

VEIKO MÄRKA

JUHAN: „Väga hea, et ma opositsiooni organiseerisin sinna saatesse. Teevad ennast ainult lolliks.”

SIIM: „Või saavad ilmaaegu populaarseks.”

JUHAN: „Ei saa. Telekas sa teed ennast ainult lolliks.”

(Toomas Kall, „Pehmed ja karvased”)

Huumoribuum Eesti telemaastikul kogus tuult tiibadesse pikkamööda, kuid nüüd on see käes. Ühevõrra tihedalt pakutakse nii kodumaist kui võõrast päritolu naljasaateid ja saatelõike, nii uute kui kordussaadetena, „parimate palade” kokkuvõtete ning vaheklippidena.

Küsimusele, miks see buum tekkis, on kerge vastata. Põhimõtteliselt armastab rahvas ikka ja alati nalja. Ja nüüdseks on ilmselt möödunud aeg, kus enamjagu eestlastest kartulikoortega kõhtu täitis ja eneseabiõpikutest lohutust otsis. Ollakse juba võimelised ka huumorit vastu võtma. Koomika mõjub ju ainult inimesele, kes seda nautida suudab. Surija voodi ees tola teha oleks mitte ainult ebaetiline, vaid ka kasutu.

Eesti huumori eelmine kõrge oli 1970.–1980. aastatel – kuni laulva revolutsiooni paatoseni. Ent sel ajal oli vaesel ja napi saateajaga ainsal pooleldi eestikeelsel telekanalil vähe võimalusi selles kaasa lüüa. Nüüd on kanaleid kolm ja piisab nii konkurentsi kui saateajaga.

Mis puutub loo moto valiku lahtisletamisele, siis lolliks teevad ennast telekas ühtviisi poliitikud ja koristajad, intelligendid ning bussipeatusest kaame-

ra ette tassitud joodikud. On ainult üks võimalus sellest rollist pääseda: ise väsimatult kogu saateaja jooksul püüda teisi lolliks teha, nagu Urmas Ott. Sellepärast on huumorivorm telesaadetes kõige ausam ja inimsõbralikum, kuna selles kuulub lolliks tegemine juba eeldatavalt asja juurde. Hea näide oli kultuuripiduri preemia kätteandmine Reformierakonnale ehk Rein Langile TV 3 „Koosolekus”.

On aga piisavalt ohtusid, mis naljasarjade öitsenguperioodi Eesti telekanalites juba mõjutavad ning edaspidi vist veel rohkem mõjutama hakkavad. Ses-tap kasutangi väljendit „buum”, mitte näiteks „kuldaeg”.

MÕISTED

Kirjutades koomilisest, tuleb mõne sõna sisu täpsustada.

Kommunistlik kultuuripoliitika eristas **huumorit** kui üldnimlikku ja heatahtlikku koomika žanrit ning **satiiri** kui ideoloogilist relva. Varem kasutati eesti keeles omakeelseid termineid, huumori asemel **nali** ning satiiri asemel **pilge**. Ka „Pikrit” nimetati esialgu (1945) nalja- ja pilke-, mitte satiiri- ja huumoriajakirjaks*.



„Kitsas king“,
detsember 1985.
Uno – Harri
Kõrviits,
Ervin – Andrus
Vaarik,
Villi – Peeter Oja
ja Eevi – Anu
Lamp.

Sõna **naljakas** väljendab subjektiivset maitset, seda kasutades ei saa midagi argumenteerida ega postuleerida. Mis ühele naljakas, ei pruugi seda olla teisele (ja tavaliselt ei olegi). Seetõttu toetun edaspidi märksa konkreetsemale väljendile **vaimukas**. **Koomika ja koomiline** kui rahvusvaheliselt kinnistunud mõisted lisakommentaari ei vaja.

BUUMI ESIAJALUGU

Romulus Tiitus kirjutas 1981 („Oma modellide keskkonnas“): *Sest huumor, nii möönab üks loetud sentents, olevat inimvaimu kõige vastsem avaldus, filosoofia noorim võsu. Inimsoo koidikul valitsenud tants, laul, loitsimine, siis ilmus kujutav kunst, hiljem kirjandus ja filosoofia. Ning kõige päramisena huumor.*

Selle sententsi paikapidavust kinnitas Eestis stalinism, mis põhimõtteliselt oli ju vaimne tagasipöördumine ajaloo hämarusse. Uusimad inimvaimu avaldused huumor ja filosoofia suudeti ametlikul tasandil täiesti välja juurida. Kirjandus ja kujutav kunst jäid eksisteerima väga primitiivses vormis. Tants, laul ja loitsimine seevastu säilisid või isegi arenesid. Loitsu näiteks löik „Sirbi ja Vasara“ 1947, nr 34 juhtkirjast: *Maailmas on olemas Moskva. Moskvas elab ja töötab seltsimees Stalin, tähendab, maailmas on*

olemas valgus, mis suudab võita pimeduse.

Hruštšovi ajal suhtumine huumorisest paranes, kuid jäi endiselt didaktilis-kommunistlikuks. Voldemar Panso kirjutas 1965 („Naljakas inimene“): *Kui ma seda lugu tolele kirjatundjale jutustasin, küsis ta, mis selle loo mõte on.*

Satiir tõpluse igandite pihta.

Kirjatundja hakkas naerma.

Miks sa enne ei naernud?

Ma arvasin, et on nali nalja pärast.

1970. aastate pöördelised muutused ENSV huumorimaastikul suretasid pea-aegu välja kommunistliku ideoloogia ees lõimitava pseudosatiiri ning domineerima hakkas just „nali nalja pärast“. Meedias kajastus see eelkõige ajakirja „Pikker“ muutumises ideoloogilisest tööriistast kvaliteethuumori väljaandeks seoses Harri Lehiste saamisega peatoimetajaks 1973. ning Eino Baskini ja Draamateatri näitetrupi töö algusega Eesti Raadio saates „Meelejahutaja“ 1972. aastal. Veel uhkem teetähis oli Eesti esimese komöödioteatri, „Vanalinastuudio“ avamine 1980. 1974. aastal toimus Võrtsjärve ääres Kalev Raave eestvedamisel esimene (ja seni viimane) üle-eestiline huumoripidu, kus tammepärjaga austati noort ja lootustandvat Priit Aimlat ja ilma tammepärjata sama noort ja lootustandvat Priit Pärna.

„Kreisiradio“,
detsember 1999.
Kivipallurid -
Hannes Vörno,
Peeter Oja, ja
saatejuht - Tarmo
Leinatamm.



Ülo Josing/ETV fotoarhiiv

Televisioon jäi sel taustal inetuks pardipojaks. ETV vana-aastaõhtu programm oli neil aastatel naljasõbra hooaja tipuks. Eestis tegutses üksainus telekanal, mis pealegi näitas olulise osa ajast Moskva programmi. Ülejäänud napist saatemahust pidi piisama uudistele ja lastesaadetele, kultuurile ning propagandale, vestlussaadetele, meelelahutusele, spordile jne. Nii kujunes iga eetrisse jõudnud huumorisaade suursündmuseks, mida kaua mäletati ja kordusaadet igatseti.

PÜRAMIID JA LIIVAKELL

Inimsoo saavutusi peamistes kultuurivaldkondades on käega katsutavatest asjadest kõige lihtsam võrrelda püramiidiga: tipus on geeniused ja klassikud, keda on vähe, allpool üha rohkem vähemandekaid või vähemlabilöönuid. Huumorisaavutuste struktuuri võib pigem võrrelda liivakellaga. Ehk nagu Juhan Peegel kunagi kirjutas: „nali kas on või seda ei ole. Mingit vahepealset astet ei ole“. Ja kuna erinevaid inimesi ajavad naerma erinevad naljad, on liivakella ülemise ja alumise osa koostis iga inimese jaoks erinev.

Sestap on professionaalsed TV-humoristid jõudnud äratundmisele, et võib teha palju nalja lühikese aja jooksul (selle

variandi hea näide on „Edekabel“) või natuke nalja pika aja jooksul („Pehmed ja karvased“). Pole aga võimalik teha palju nalja pika aja jooksul (selle üritamise mõttetust tõestab näiteks „Noortekas“).

Kas ja kuivõrd mõni huumorisari õnnestub, selle kohta on mitmeid kriteeriume. Kõige kasutum neist on vaatajate arv, ehkki produtsendid just sellele orienteeruvad. Või nagu kirjutas muusikali-produtsent Mikk Purre „Postimehes“: „Kvaliteet jätab Eesti rahva täiesti ükskõikseks.“ Kui näiteks Eesti korvpallimeistrivõistluste mängu vaatab rohkem inimesi kui saadet Caravaggiost, kas siis Eesti korvpall on parem kui Caravaggio?

Teiseks, vaatajate hulka kasutatakse argumendina reklaamiaja müümiseks. Vaimuvaesemaid asju kui reklaamid aga Eesti telekanalites ei leidugi. Teiste sõnadega: huumorisaadete sihtgrupp on täiesti erinev nende vahel näidatavate reklaamide sihtgrupist (puhtust armastavad pereemad).

„KITSAST KINGAST“ „M KLUBINI“

Mitmes mõttes teedrajav sari oli ETVs „Kitsas king“ (peamiselt 1985–1987), mis on tänaseni jäänud vaat et kõige telepärasemaks naljasarjaks. „Kitsas king“ (stsenaristid Hardi Volmer ja Riho Unt) produtseeris sihikindlalt printsipi „ju-



„M Klubi“.
Maahärra –
Marko Matvere,
Marssal –
Jaan Rekkor,
Markii –
Raivo Rüütel,
Monsenjäär –
Tõnu Kark,
Majesteet –
Ain Lutsepp.

tusta vähem, näita rohkem!“. Selle sageli märkide, siltide ja muu semiootilise võttestiku kaudu eksponeeritud koomikat on raadios või tekstina raske või isegi võimatu ette kujutada. (Näiteks Andrus Vaariku ja Peeter Oja paroodiad Valeri Leontjevist ja „Modern Talkingust“.) Stsenariumideski (mõned neist on avaldatud kogumikus „Eesti huumor 1986“) on raskuspunkt mitte dialoogil, vaid tegevuse kirjeldusel.

Peale selle oli „Kitsas king“ eetris juba veidi sagedamini ja pikemat aega kui tema eelkäijad.

Hiljem on telepärast koomikat kõige järjekindlamalt ja efektsemalt rakendanud „Kreisiradio“ (Hannes Võrno, Tarmo Leinatamm ja Peeter Oja). Üldiselt on keskmine eesti teleinimene aga pildikeele rakendamisel tunduvalt saamatum kui verbaalselt ja võiks vabalt hoopis raadios töötada.

Eesti koomilise näitekirjanduse alustalad on viimasel kümnendil aastal olnud Toomas Kall ja Andrus Kivirähk. Mõlemad on teinud kaastööd ka televisioonile.

Kivirähi geenius ei ole TVs siiski seni korralikult avaldunud; vähemalt võrreldes teatri, raadio ja kirjutatud tekstidega. Kuigi debüüt oli võimas (ajakirjandusõpingute aegu koos kursusevenna-

ga tehtud „Lakaluuk“ noortesaate vahetõlpinähtena). Kivirähi huumor on sedavõrd rikas alltekstist, assotsiatsioonidest ja absurdist, et steriilne ja pisike telepurk seda adekvaatselt edasi ei anna. Samuti iseloomustab Kivirähki eriti südamlilik ja hingestatunud suhtumine oma tegelastesse, mis teletöö protsessis seni kaduma on läinud. Näiteks Andrus Vaariku kehastatav Ivan Orav on teleekraanil lihtsalt üks jutupuhuja. Vaariku Päkapi-kumees Draamateatri lavastuses (Kivirähi „Jalutuskäik vikerkaarel“) oli põhimõtteliselt sama tüüp, aga hoopis säravam ja eluvaimu täis.

Mida laiemale alusele koomika toetub, seda enam see mõjub. Seetõttu on väga hea võtte pöörata naljaks võimalikult ülev paatos või suur traagika. Toomas Kall kasutas „M klubis“ esimest. Kogu seitsmik (hiljem kuulik) tegi oma lolle tempe ju väga kõrgetes riiklikes sfäärides ning neid sfääre kujutati rõhutatult auväärsete ja lihtsurelike jaoks ligipääsmatutena (selles oli tunda ka lavastaja Roman Baskini meistritööd).

„M klubi“ oli poliitiline satiir, kuid seda eriti laial tasandil, Mart Laari habemesse või Lennart Meri naeratusse klammerdumata. Võiks öelda, et seal peegeldusid nagu veetilgas (või pigem küll nagu kõverpeeglis) kogu Eesti riigi



„Edekabel 2003“.
Madis Milling ja
Henrik
Normann.

taasülesehitamise mured ja vaevad. Ja kuna need vaevad veel kaugeltki möödas või vähemalt unustatud ei ole, on „M klubi“ ajalise distantsi suurenedes üksnes lisaväärtust omandanud.

„VANAD JA KOBEDAD“ NING „WREMJA“

„Vanad ja kobedad“ pakkusid nii fantastilisi karaktereid kui ka tõsist emotsionaalset tausta. „Teise Eesti“ tegelikult ju tühise elu ainel sündis üsna tragikoomiline sari. Märkimisväärse jälje teleajalukku jättis ta mitmel põhjusel. Esiteks andes särava koomikutepaari Henrik Normann – Madis Milling, kes jätkavad väärikalt klassikaliste duettide (Baskin – Järvet, Abel – Nõmmik, Krjukov – Kibuspuu) traditsiooni. Teiseks on Milling ja Normann TV 3 „Edekabelite“ autoritena nüüd tuntud ka kui head tekstiloojad. Kolmandaks on „Vanad ja kobedad“ stsenarist Peep Pedmansonini raamatuna täiesti arvestatav teos eesti koomikakirjanduses.

„Vanade ja kobedate“ suvetuurid kui lihtne haltuura ja raha rehaga kokkuroobitsemine on muidugi hoopis teist liiki nähtus.

Kanal 2 „Wremja“ kujutas samuti „teist Eestit“, kuid mitte läbi iroonilis-traagilise prisma, vaid üheplaaniliste idiootide seltskonnana. Kontrast on eriti

terav, kui võrrelda „Vanade ja kobedate“ ning „Wremja“ naisteks kehastunud meesnäitlejaid. Kui esimeses puutusid nad alatasa kokku küll naeruväärsete, kuid siiski inimlikku kaasatundmist võimaldavate probleemidega, siis teises suutsid üksnes topsikutest mingit möga suhu toppida ning mõttetut pläma ajada.

Ometi oli „Wremjal“ kindlasti oma sihtgrupp. Vaimusilmas terendub see raskelt töölt (saeveskist, autoremonditöökojast) õhtul koju jõudnud lihtsa eesti mehena, kes on paar-kolm „Bocki“ või „Sortsi“ hinge alla pannud ja keda sõnad „perse“ või „kõht lahti“ samamoodi lõõgastuda aitavad nagu tema antipoodi martini.

Pedmansonini stsenaristi- ja Millingu – Normanni koomikukarjääri jätkas väärikalt Kanal 2 „Õpetajate tuba“, mis pakkus lisaks terve ansambli häid näitlejaid. Kahjuks sai sellele osaks ebaõiglaselt karm kriitika. Nimelt on enamik pedagooge-televaatajaid vananevad üksikud naised, kes reeglina võtavad iga nalja isikliku solvamisenä.

„TEEVEEJAHUTAJA“

Millises vahekorras rakendavad eesti telesarjade tegijad kolme peamist koomika haru – situatsiooni-, karakteri- ja sõnakoomikat?



„Wremja“.
Zorro –
Jan Uuspõld ja
Nisu Uuno –
Dan Põldroos.

Huvitav, et Eesti TV-traditsioonis puuduvad sellised *show*'d nagu inglastel Benny Hilli või soomlastel Spede oma, kus üks autor või väike autorite kollektiiv teeks kõik ise ära: mõtleks välja stsenaariumi, lavastaks selle, mängiks ise peaosi ja laulaks vahelduseks mõne lõbusa laulugi. Meil on ikka nii, et stsenarist kirjutab, lavastaja lavastab, näitleja mängib ja laulja laulab. Kõige lähemal klassikalisele TV-*show* variandile on olnud „Kreisiraadio“, aga sellelgi jäi maailmastandardiga võrreldes puudu hoogsusest ja liikuvusest.

Seevastu tüüpilisi *talk-show*'sid näeb ekraanil iga hooajaga enam, nende tase paraneb ja naljagi on rohkem. Võimalik, et narratiivi domineerimine situatsioonikoomikaga võrreldes tuleneb eestlaste kultuuritraditsioonist. Jutuvestmine oli juba meie esivanemate armastatuim meelelahutus pikkadel talveõhtutel. Enda vaimukust tantsides, žongleerides või riietega vette kukkudes eksponeerida polnud pimedas ja kitsas suitsutares võimalik.

Naljasarjade buum on sel hooajal muutunud nii suureks, et kvaliteeti enam tõsta ei saa. Peamine takistus seisneb selles, et nõutaval tasemel stsenariste on Eestis vähe ja seegi hooaeg pole peale Gert Kiileri kedagi juurde andnud. Põ-

hiline raskus on pidevalt lasunud Toomas Kallil, Peep Pedmansonil ja Andrus Kivirähil.

ETV sketšivõistlus möödunud suvel korraldatigi uute talentide leidmiseks. „Teeveejahutajas“ nähtav on aga paiguti skandaalselt madalal tasemel ja seda just viletsate stsenaariumide tõttu (erandiks ongi Gert Kiiler). Häda poleks ju midagi, kui tegu olnuks iga-aastase või vähemalt regulaarse konkursiga nagu Eesti Näitemänguagentuuri näidendivõistlused. Aga arvestades, et osalejatel oli selleks valmistumiseks aega „terve elu“, on tulemus üllatavalt nõrk. Vead on tüüpilised. Koomiline lõim on liiga pikaks venitatud, puánt kas puudub, on verevaene või etteaimatav. Süžeed on primitiivsed, piirdudes tavaliselt kahekõne või halvemal juhul kahe läbisegi esitatava monoloogiga. Pildikeelt ei kasutata. Sageli on tegelasteks üheplaani mandunud tüübid: joodikud, lollid, asotsiaaalid, vaesed pensionärid. Nalja tegemine küll põhinebki üleolekutundel nalja objektist, kuid tõeline meister saavutab selle ka „maailma vägevate“ suhtes. Näiteks Kalli TV-looming („M klubi“, „Pehmed ja karvased“ kuni 2003. aasta lõpuni) just sellele toetuski.

Teatrilaval võib üks näitleja oma särava mänguga nõrga lavastuse päästa (näi-

„Pehmed ja karvased“,
27. XII 2001.



Ulo Josing/ETV fotoarhiiv

teks Tõnu Kilgas „Vanalinnastuudios“ Jean Anouilh’ „Lindudes“), teleekraan on selleks liiga steriilne ja vaatajakauge. Et näitleja üldse mõjule pääseks, peab ta olema kaadris sama sageli ja suures plaanis kui Rowan Atkinson. Rohkem sobib TV-sketše võrrelda nukuteatriga. Näiteks „Pehmed ja karvased“ näeks teatris ja TVs päris sarnane välja.

Otsest teatrilava ja teleekraani võrdlemise võimalust pakkuski „Teeveejahutaja“, mida näidati kõigepealt teatripublikule. Kahjuks on lavakavale hiljem lisatud sketšid kiskunud keskmise taseme nii madalaks, et Salme Kultuurikeskuses mittekäinu umbusku on raske hajutada. Ometi oli seal saadud mulje palju parem: head karakterrollid näitlejatelt, lava- ja videosketšide vaheldus, lavastaja Eero Spriidi kavalalt konstrueeritud süžee (tõusujoones lõpp) ning muidugi ka naeru nakkavus publiku hulgas. Mitte asjata ei lase TV-show’de autorid eetrisse spetsiaalselt lindistatud naerukohti. Isegi kui vaatajale tundub nähtav üldse mitte naljakas, tõstab tema tuju petlik tunne, et kusagil siiski on inimesi, kelle jaoks tegijate vaev täie ette läks.

RISKI HIND

Selleks, et nali teleekraanile jõuaks, peavad mitmed asjaga seotud ametime-

hed ja -naised võtma endale riske, kusjuures riskiaste on näiteks produktsendil ja näitlejal kapitaalselt erinev.

Lavastaja töö on suhteliselt kitsapiiriline, oma kontseptsiooni on raske läbi suruda. Ei tohi ju muuta koomilist materjali mittekoomiliseks ja ei saa muuta mittevaimukat materjali vaimukaks. (Viimast küll olude sunnil üritatakse.)

Häid koomilisi näitlejaid on meil rohkem kui nende rakendamisvõimalusi TVs. Näiteks mitu suurepärast rolli „Õpetajate toas“ (Maria Klenskaja, Margus Tabor) igatsevad lisa, kuid kas seda tuleb, on küsitav. Raivo Rütütlü Markiid võib ikka jälle imetleda „M klubi“ kordustes – aga miks ainult seal? Tõnu Kilgase meisterlikkusest oli juba juttu; paraku näeb sedagi vaid teatris.

Kuivõrd näitlejate tase on kõrge, pole neil ka suurt riski – ka professionaalsete suusahüppajad riskivad vigastusohuga vähem kui algajad. Kehv produktsent või kehv stsenaarist kukuvad kehva saatega läbi, aga kehv näitleja ei pääse stuudiossegi.

Erinevalt teatrikunstist puudub televisioonil püramiidi alumine ja suurem osa ehk harrastustelevisioon, kus saaks dramaturgilisi terasid sõkalde hulgast ilma majandusliku riskita välja tuulata ning põnevaid, kuid riskantseid labori-

katseid ette võtta. See muudab ettevõtjate riski suureks ning produtsendid ja rahastajad sedavõrd ettevaatlikuks, et sarja tehes minnakse välja kindla peale ehk loodetakse peamiselt tuntud näitlejatele. (Iseenesest üsna primitiivne mõteteviis; umbes sama kui Mati Alaver arutleks enne teatesõitu: esimesed kolm vahetust pole olulised, aga no viimasesse panen Veerpalu!)

Mõnel määral täidab sellist „labori“ ülesannet televisiooni väiksem vend raadio. Pole juhus, et „Kreisiraadio“ ning „Vanad ja kobedad“ sündisid just raadioeetris ning küllap on selline tee perspektiivikas ka edaspidi.

Käesolev hooaeg tõi ka vastupidise pretsedendi „Kitsa kinga“ raadiosse kolimise näol. Kunagisest novaatorlikust ja telepärasest sarjast sai sisutu lobaajamine. Kui sellest isegi TV-reklaamiklippi ühtegi nalja ei leita, on asi lootusetu. Niisiis on raadio mitte ainult telesarjade sünnipaik, vaid ka vanadekodu.

Aga kindlasti on seegi oluline märk huumoribuumist.

Veel olulisem märk on kõikvõimalikud kordussaadet ja *greatest hits*’id, suvetuurid ning galad, eriti aga pikad ja põhjalikud reklaamiklipid kõigi nende kohta, kus suur osa nalju igaks juhuks ette ära näidatakse. Seda ei saa kuidagi võrrelda muusikalidest väljanõpitud laulude etenduse korraldamisega, sest head muusikat heas esituses võib korduvalt nautida, ühte ja sama nalja aga mitte.

BUUMIST UPUTUSENI

Koomilist ei leidu mitte ainult huumorisarjades. Ei saa ju väita, et näiteks „Õnne 13-s“ koomiline element puudub. Advokaat Sumberg (Allan Noor-mets) on antud päris satiirilises võtmes, linnapea (Veikko Täär) osaliselt samuti. ETV „Lasteekraani“ „Buratinos“ (stsenarist Jaak Urmet) leidub aga sageli nii nüansirikast koomika ja tõsise piiril ba-

lansseerimist, et see teeks au igale täiskasvanute sarjale. (Ehk ainult „Vanad ja kobedad“ kannataks selles suhtes võrdluse välja.) Ka „Buratino“ näite-seltskond on silmapaistvalt tugev.

Üldse on huvitav, et kirjutamata traditsiooni kohaselt peavad lastesaated Eestis olema vaimukad, noortesaated aga idiootlikud.

Kui sarjadele lisada veel kõikvõimalikud telemängud, rohkem või vähem humoorikad jutusaated (näiteks ETV „Terevisioon“ mahub ju viimaste alla) ning viimase trendina isegi lõbusad aimesaadet („Tatikad“, „Muinastee-vee“), siis saame pildi mitte enam buumist, vaid tõelisest naljauputusest.

Vaimukuse täielik puudumine nagu sarjas „Kodu keset linna“ on selle keskel suur erand. Sentimentaalsete-romantiliste, vaatajalt nuttu välja kiskuvate seebiooperite produtseerimine on jäetud ladinaameeriklaste hooleks. Aga sellest tõuseb ka oht. Kui Eesti oma teletegijad rõhuvad üksnes naljale, jättes kõrvale armastuse, romantika, traagika, draamatika ja muu mittelõbusa, siis on see muidugi mugav ja vastutusest vabastav. Kui keegi kritiseerib, saab alati väita, et „ah, me teeme ju ainult nalja“. Nii saaks eesti rahvas esialgu naljateleviisiooni, lõppkokkuvõttes aga invateleviisiooni, sest liiga palju nalja ei ole enam naljakas.

Kuigi telekas jääb lõpuks igaüks lolliks, on selle saavutamiseks peale lõbusa plämaajamise ja iroonilise pilkamise veel palju rafineeritumaid vahendeid.

Kui palju võib naljasaateid korrata?

Tundub, et kordamine iseenesest ei ole probleemiks. Olen mõnda Benny Hilli *show*’d vaadanud kolm-neli korda. Kui mõni sketš on vaimukas, siis on ta ka kolmandal korral vaimukas; kui ei ole, siis ei ole ka ühekordselt. Benny Hillil õnneks tavaliselt on. Aga „Teeveejahutaja“ hilisemate osade armetut pusi-mist on ainuski kord piinlik jälgida.

TELEHUUMORI KÕRVAL

Kui huumor õitseb ühes meedia- või kultuurikanalis, siis peaks see kuigivõrd avaldama mõju ka teistele.

Teatrilavadelt pole algupärane komöödia kunagi kadunud ja selle tase on olnud kõrge. Seda peamiselt tänu Kalile ja Kivirähile. Arvestatava jõuna on lisandunud Jaan Tätte. Silmas pidades teatripubliku suhtelist elitaarsust keskmise televaatajaga võrreldes, on pilt muidugi mitmepalgelisem, pooltooniderohkem, nüansirikkam. Persoonide pooldest on seis aga televisiooniga sarnane: häid koomilise kallakuga dramaturge on vähe, lavastajaid piisavalt ning näitlejaid isegi üleliia. Esimeste puudusest aitab muidugi üle saada välisautorite kasutamine.

Täiesti sööti on jäänud humoristlike telerevistuste ja kinofilmide põld. Esimeses vallas suutis ETV 1980-ndatel peamiselt Ago-Endrik Kerge juhtimisel saavutada nii kõrge taseme („Pisuhänd“, „Vigased pruudid“, „Kuulsuse narrid“), mis on järeltulijatel ilmselt üritamisüha ära võtnud.

Pärast 1991. aastat toodetud Eesti mängufilmides on huumorit vähem kui Marsil vett. (Dokumentaal- ja animafilme ei maksa TV-sarjadega võrrelda, sest huumori rakendamise spetsiifika on põhimõtteliselt erinev.) Ilmselt on EESTI FILMI tegemine juba iseenesest nii püha ja vastutusrikas ettevõtmine, et nali ei tule kõne allagi.

On küll üks suur ja õnnelik erand – „Vanad ja kobedad saavad jalad alla“ (Rando Pettai režii, Peep Pedmansonisenaarium, 2003), mille püsiväärtusi kisub alla üksnes kaleidoskoopiliselt kirjuks aetud lõpp. Aga kuigi filmil on palju üksnes suurel ekraanil ilmikstulevaid pildilisi voorusi, põhineb selle edu peamiselt siiski varem teleekraanilt tuntuks saanud karakteritel ja elufilosoofial.

Valdur ja Maie** olid ennast juba teileks piisavalt lolliks teinud.

VASTAVAD STSEENARISTID

Ühe autori nägemus Eesti telekanalitest kiirgavast huumorivoost on paratamatult piiratud, seega tendentslik. Sestap küsisin lisa Toomas Kallilt (T. K.) ja Peep Pedmansonilt (P. P.) kui juhtivatelt stsenaaristidelt. (Mõned küsimused on esitatud ainult T. K-le.)

Pedmanson'i järjepidevam suhe komöödiaseerialidega algas 1999. aastal. Tema töödeks on „Jälle see Jäpe“, „Vanad ja kobedad“ ja „Õpetajate tuba“, ka mulluse „Pühapäevitaja“ raamidesse mahtunud „Tants ümber kohvimasina“.

Milline on üldpilt Eesti TV-kanalite huumorimaastikust viimase umbes viieteist aasta jooksul? Kus on kõrgendikud ja uhked tipud, kus sood, kus lausa mädasood? Kas seda aega võib kuidagi periodiseerida?



Toomas Kall.

T. K.: Lihtne ja kindel viis periodiseerida on: enne ja pärast midagi, mida võib nimetada sündmuseks. Aga see, mida keegi peab sündmuseks, oleneb iga hindaja maitsest ja kogemusest (mida ta üldse on teinud või näinud). Minu jaoks on veelahe „M klubi“. Enne seda ma ei olnud teinud eriti midagi. Tuleb meelde ainult üks lamenukusari „Kadrriorus tiigi ääres“, kus Kadrrioru loomad, oravad, ja luiged-pardid (kunstnik Rein Lauks), arutasid päevapoliitika üle, kuni lõpuks jõudsid kohale ka presidendi (siis Meri) jalad. Nii et seda ma võin pidada „Pehmete ja karvaste“ eelkäijaks. Ja pärast „M klubi“ ma vaevalt

enam kunagi midagi selles mahus teen. Aga periodiseerida laiemalt ma ei oska, sest puudub ülevaade.



Peep Pedmanson.

P. P.: See vastus nõuaks omaette artiklit. Viisteist aastat tagasi lõpetasin alles Moskvas multifilmiõpinguid. Mõne aja pärast sattusin mitmeks aastaks elama Soome. Sestap pole mul adekvaatset ülevaadet. Aga „M klubi“ vast tõuseb üle kõige. Eriti kogu muu ajastu kontekstis.

Juhan Peegel kirjutas kunagi (1984): „... olen üliõpilastele sada ja üks korda rääkinud, et nali kas on või seda ei ole. Mingit vahepealset astet ei ole. Minul tuli välja just see vahepealne aste.“ Kui palju te seda „vahepealset astet“ meie huumorisaadetes näete? Ja mis peasi: kuidas seda vältida?

T. K.: Miks vältida? Vahepealne aste ongi see põhiaste — nalja ei ole, aga eeldused selle tekkeks on loodud: tegelased ja keskkond, millest vaataja teab, et see on kergelt kiivas ja kohe võib midagi juhtuda. Nii on „Pehmetes ja karvastes“ see, et koos tegutsevad loomad ja poliitikud, nalja tekkeks iseenesest soodus pinnas. Nüüd piisab vaid sellest, et Jännes ennast ootamatult väristaks, ja juba võibki olla naljakas.

Kui aga tõsta seesama Jännes sinna astmesse, kus nalja olemuslikult üldse ei ole, näiteks diktori asemel ootamatult järgmist AK uudist lugema, siis see ei ole vaataja meelest naljakas, vaid lihtsalt jama.

Jama on muidugi ka siis, kui seda vahepealset astet liiga palju usaldada. Päris üksi ta ei tööta. Kui ei ole tekstis ja tegevuses ootamatusi ja pööordeid, on tulemus lahja ja igav. Nii et kui midagi vältida, siis jah, seda „vahepealset astet“ liiga kaua puhtal kujul.

P. P.: Juhan Peegli lause ajal olid tõesti žanrid paigas ja ringhäälingueeter kanoniseeritud. Naljal olid omad nurgad, raadios „Meelejahutaja“, ETV „Reklaamklubis“ Kärna-Ärni sõnavõtt jms. Tänapäeval on eetris huumorivürtsil baseeruvaid saateid ja saatejuhte väga palju. Õieti polegi meelelahutusel ja killuviskamisel jäika vahet. Lõbus plära (vanasti öeldi „huumor“) või ilkumine (vanasti öeldi „satiir“) täidab suures mahus igasugust eetrit ja sedakaudu ka kogu huumoriskaalat. Muutusi on kõige parem iseloomustada ehk muusika kaudu: kujutagu keegi tänapäeval näiteks autoraadiot kruttides või *Soulseek*'is *search*'ides ette, et parkümmend aastat tagasi said Tallinnast kaugemal elavad hormoonidest pakatavad puberteetikud välismaist poppi ja kodumaist rokki kuulata vaid igal pühapäeva hommikul pool tundi saates „Soovid, soovid, soovid“. Ja oi kui õnnelikud oldi, makid lindistamiseks valmis.

Nagu muusika, nii on vabadesse pääsenud ka huumor, seda on igal pool ja igal tasandil, Peegli mainitud „on“-ist kuni „seda pole“-ni välja. Saatekavasse trükitud märge „huumorisaade“ on kogu ümbritsevast huumorist vaat et kõige väiksem osa.

Aga hea, et niigi läits. Karmi lahterdamise aegu vaevalt keegi tagasi tahab.

Kas on häirivaid tendentse eesti huumorisarjades, mis võivad taseme alla viia või on juba viinud?

P. P.: Huumorisarjadest rääkides peab kindlasti vahet tegema *sitcom*-tüüpi komöödiaserialidel ja sketšisaa-detel. Nende kirjutamine-tegemine on

erinevad asjad. Aga ma pole ilmselt originaalne, väites, et labatsemine on häiriv igas eluvormis, mitte üksnes huumoris. Ehkki „Vanu ja kobedaid” tihti just selles viimases süüdistatakse, saab seda teha siiski vaid pealiskaudne ja kurt vaataja, kes pelgalt peategelaste garderoobi järgi otsustab.

Ja loomulikult ka kurjus ja küünitsemine on asjad, mida ma ilmselt juba oma vanuse tõttu ei oska enam nautida, eks teoreetiliselt kulge ju iga inimese esteetiline väärtustik elu jooksul piltlikult öeldes „Sex Pistolsist” Bachi suunas.

Isse olen püüdnud hakkama saada rohkem n-ö üldinimlikumas võtmes, konkreetset poliitikute või avaliku elu tegelaste personaalsetesse nüanssidesse tungimata. Aga veel kord, spetsiaalseid huumorisarju on üldistusteks liiga vähe, kõikide muude põhitoonilt humoorikate saadetega võrreldes.

T. K.: „Häirivad” on palju öeldud, ma ei mõtle neile asjadele päeval ja ööl. Aga imestama paneb see kergus, millega kutsutakse välja avariibrigaad Bas-kin—Ever. Samuti see kergus, millega nad kohale ilmuvad. Diletantide ja meistrite koosmängust sünnib paratamatult eklektika. Keegi nagu poleks kuulnudki, et hea huumori tunnuseks on just eklektika vastand — stiil.

Ilmselt pole kahtlust, et Eesti TV-kanalites on võimalik pakkuda veelgi naljakamat ja vaimukamat kodumaist programmi kui praegu. Mida selleks teha tuleb? Kellel seda teha tuleb?

P. P.: Saan rääkida ainult iseenda eest. Võiksin olla andekam, nagu ma võiks olla ka pikem, ilusam, rikkam ja tervem.

Aga mõttehiiglane Väino vastaks küsimusele umbes nii: „Kõige tähtsam on raha. Sest aeg on raha, ja väga paljude asjade kvaliteet sõltub ajast, mida sellele pühendada saab. Suuremad honorarid

meelitaksid ka tegijaid juurde ja tase tõuseks, jee. Ühtlasi tiheneks konkurents ja — ära sa märgi, ülepakkumine viiks hinnad taas alla... Kirjutajad kaoksid taas põhitöökohaga mujale ja, nojah, oleme alguse juures tagasi. Heh, kurat.” Valdur: „Teoreetik oled sa kõva.” (Tegemist on „Vanade ja kobedate” meespeategelastega.)

T. K.: Ah, see on nii pikk jutt, ma ei viitsi seda rääkida. Üldiselt peaksid iga alaga, ka kõnesolevaga tegelema geniaalsed fanaatikud, siis võib midagi tulla.

Kui palju teie või teie kolleegide ideedest, nii palju kui te neist teate, jääb realiseerimata:

- a) raha puudusel
 - b) tehnika puudusel
 - c) hea lavastaja puudusel
 - d) heade näitlejate puudusel
- Või saab kõik realiseeritud?**

T. K.: Raha ja tehnika puudus on enam-vähem üks ja sama asi. Aga seda, kui palju ideedest jääb realiseerimata, ma ei saa kunagi teada: lepingulisi töid täites tuleb mõelda reaalsetes piirides (näitlejate arv, võttekohtade arv, võtteks antud aeg jne). Võib muidugi küsida: kas see on üldse loominguiline mõtlemine? Jah, ei ole, see on tööne mõtlemine.

Aga üldiselt ma arvan, et Eestis on probleem vastupidine. Lavastajate (ja vaatajate) unistused jäävad realiseerimata heade stsenaaristide puudusel. Lavastajaid ja eriti näitlejaid meil ju on. Võin rääkida koguni isiklikust tragöödiast seoses „M klubiga”: see võttis mult igaveseks võimaluse veel kunagi öelda: „Andke mulle korralikud näitlejad ja ma teile näitan!”

Kust neid stsenaariste võtta? Seda ma ei tea, aga produtsentidel tasuks esialgu ette võtta kogu eesti kirjandus ja vaadata, mis seal on tehtud. Üldiselt on kirjandusteosed valminud oluliselt pikema mõtlemisajaga kui meil tavalised siuh-

säuh valmis visatud stsenaariumid, nii et just kirjandusest peaks leidma päästerõnga seriaalindusele. Kui aga selgub, et ma eksin ja eesti kirjandus ei olegi nii tugev? Siis tuleb vaadata väliskirjandust.

P. P.: Televisioonile kaastöö tegemine pole vähemalt tänapäeval ilmselt grafomaanlik sahtlisse kirjutamine ja fannaatiline kanalite pommitamine oma ideedega. (Mistõttu pole ma saanud ka viisakaid vastuseid, et „sorry, aga teie geniaalse idee jaoks puudub meil raha, tehnika või piisavalt head lavastajad-näitlejad“.)

Telehuumori puhul on paratamatult tegemist masinavärgiga, kus stsenaarist võidakse tiimi kutsuda ka kõige viimaseks. Ideid, raha, tehnikat ja loomingulise personali hädust korreleerib omavahel siiski „kõrgem jõud“. Nii et küsimus sellisena tuleks esitada pigem protodsentidele.

Ilmselt pole ma ainus, kes telehuumorit kirjutab põhitöö kõrvalt, mistõttu realiseerumatute ideede genereerimiseks ei jää kahjuks aegagi.

Mis teeb teile kõige rohkem nalja Eesti TV-kanalite mitte-naljasaadetes?

P. P.: Kahe otsaga küsimus. Mitteenaljasaadetes saab nalja teha ilmselt ainult miski, mis iseenesest naljana pole mõeldud, seega midagi totrat. Aga ega selliste totruste üle kaua ei naera, õige ruttu hakkavad „naljakad mitte-naljasaated“ pigem pinda käima. Tegelikult pole ma mingi suuremat sorti teleka-vaataja, nii et jään sisulise vastuse võlgu. Lõppkokkuvõttes on ju igale saatele kuskil oma tänulik vaataja.

T. K.: Need loomad, kes ETVs vahepeal saadete vahel jooksid. Eriti nende klippide lõpud olid naljakad: see, kuidas nende tegevus katkes. See on omaette kunst, selle nimi on pänt.

Kas naljasaateid on teie arvates Eesti TV-kanalites piisavalt?

T. K.: Juhtide arvates ilmselt on, sest miks muidu on ETV „Pehmed ja karvased“ ja Kanal 2 „Ärapanija“ ühel ajal. Tegelikult võiks muidugi rohkem olla, aga ka mitte liiga palju rohkem, ükskaks ehk veaks veel välja.

Kui palju te jälgite või olete jälginud teiste kirjutatud, nii kodu- kui välismaiseid TV-sarju? Millised viimastest on teile kõige rohkem meeldinud?

T. K.: Vähe, häbematult vähe. TV on mulle eelkõige uudiste- ning alles seejärel kunsti- või meelelahutuskanal. Püüan nii vähe kui võimalik vaadata telekat ainult sellepärast et „peab“, et on ju viisakas olla kursis, mida kolleegid ja konkurendid teevad. Pole ka olnud ühtegi siin maal sündinud asja, mida oleks tahtnud vaadata lihtsalt sellepärast, et „see on nii hea“. Kõik viimaste aastate katsed naljasaateid teha, mida mina tean, on läbi kukkunud. Nii et kõige naljakamad ongi olnud vahepeal ETV ekraanil saadete vahel ukerdanud loomad. Nüüd on ka need kadunud.

Ainus tõeliselt lootustandev asi üle aastate on Kanal 2 „Ärapanija“. Tegijad ja nipp on olemas. Kui seda saadet arendada, lisada vahelduseks paar uut püsirubriiki, ei tohiks selle saate esikohta lähemal ajal küll keegi ohustada.

Välismaa sarjadest on jäänud meelde „Kivikasvot ja Merirosvot“ (umbes kolmekümne aasta eest Soome TVs), neid püüdsin vaadata küll nii, et ükski vahele ei jääks. See võib olla optiline peite, aga tundub, et tookordne tase on jäänud ka soomlastel endil ületamata, meist rääkimata.

* Vaata ka Peep Pedmansonini versiooni (vastus küsimusele nr 2).

** Muuseas, leedu keelde on „Valdur ja Maie“ tõlgitud „Aleksas ir Ema“.

INTELLIGENTNE NARR HÜLJATUD PÜHAKOJAS

PILLE-RIIN PURJE

William Shakespeare, „Hamlet”. Tõlkija Georg Meri, lavastaja Lembit Peterson, kunstnik Lilja Blumenfeld, valguskujundaja Kalle Karindi, grimm: Helga Aliis Saarlen, helikujundajad Eva Eensaar, Marius Peterson, Lembit Peterson, lavavõitlus: Indrek Sammul. Osades: Marius Peterson, Roman Baskin, Kaie Mihkelson, Aleksander Eelmaa, Maria Peterson, Andri Luup, Mart Aas jt. „Theatrumi” esietendus 13. X 2003. a Tallinna Püha Katariina kirikus.

Olen „Theatrumi” „Hamletit” näinud seni kaks korda: oktoobri keskel (esietendus) ja novembri algul (seitsmes etendus).

Lavastaja ja näitleja Lembit Peterson on seoses „Hamletiga” muigamisi lausunud, et eesti teatripublik näikse armastavat tavatuud ja ekstreemseid mängupaiku. Tõepoolest, jahenev Katariina kirik oli rahvast tihkelt täis, sealhulgas palju koolinoori. Suurtesse soojadesse hallidesse tekkidesse „mähkund” pub-

lik samastumas Helsingõri pärisasukatega. „Tähevalge, väga külm,” väidab näidendi avaremark. Ei olnud väga külm, laes hõõgusid küttekehad, vaheajal pandi tööle hiiglasuur gaasipuhur, aga ikkagi kerkis tegelaste huulilt koos sõnadega hingeauru ja auras ka sureva Hamleti keha... See kõik lisas hoopis isemoodi tõeluse- ning võõritusmõtme. Lavastust jälgiti ahnelt, kuulati erk-salt: ikkagi ligi viis tundi Shakespeare'i teksti Georg Meri tõlkes, minimaalsete kärbetega, kahe vaheajaga. Lugupidamist äratav Lembit Petersoni otsus esitada täispikk „Hamletit” versioon, mis ei tee publikule ega näitetrupile hinnalalandust. See põhjalikkus vääristab ja väärtustab osasaamise elamust. Kui palju avastamata tekstikohti, mida kuulsin esmakordselt – näidendi lugemine ja kuulamine on siiski erinevad kogemused. Tekstist hoovab heldelt ajatunnetust ja -tundlikkust – ma ei mõtle ainult otseseid aktuaalseid paralleele, neist markantseim muidugi Hamleti tekst



Ophelia –
Maria Peterson ja
Hamlet –
Marius Peterson.



Esiplaanil
Näitleja –
Eva Eensaar ja
Esimene näitleja –
Lembit Peterson.

kinnisvaradega hangeldava advokaadi pealuust, mis publikus elevust tekitas. Tänuulikuks tegi Georg Meri tõlke kasutamine – see tõi taas meelde mu elu esimese lava-„Hamleti“, Mikk Mikiveri 1978. aasta lavastuse Draamateatris, nimiosas Juhan Viiding. Sealsed intonatsioonid hakkasid nüüd mälus kaasa kõlama, sest vahepealsetes lavastustes on kasutatud uusi tõlkeid.

Petersoni „Hamlet“ seostub minu jaoks veel ühe hiljutise Shakespeare'i-elamusega, Nekroosiuse „Othello“ draamafestivalil. Mitte et kipuksin noid kaht lavastust kõrvutama, vastuoksa, nad on igati erineva kujundikeele ja lavastajakäekirjaga loodud nähtused. Aga vaataja subjektiivne tänutunne ikkagi sarnane. Mina küll ei taipa, miks peaks publikut pikema lavastuse puhul ilmtingimata tabama „totaalne kurnatus“ vms. „Othello“ viimane vaatus köitis mind just nimelt kõige rohkem, oleksin tahtnud veel pikki tunde jälgida Othello hingelist üksiolekut ja leina pärast Desdemona tapmist – finaali aga pakkus lausa katarsise.

Elame ju üha rabeledamas ajas, mil süvenemissuutmatust igapäevane kaaslane ja vilgas lihtsustamine suisa kohustuslik. Kui antakse võimalus süüvida teatri abiga iseendasse, muutuvad meeled ärksamaks, ümbritsev maailm saab

terviklikumaks, ilmaelu selgineb. Eks kinnita mitmed Linnateatris nähtud olulised „täispikad“ etendused, et väärt lavastuse puhul ongi neljas tund see „igavese kaifi“ tund! Too „neljanda“ maagia ilmutas end tänu Viktor Pelevini romaanile „Tšapajev ja Pustota“ Mart Kolditsa lavastuses Linnateatris (esietendus 13. detsembril 2003, kaks kuud pärast „Theatrumi“ „Hamletit“). Muuseas, Pelevin viitab oma teoses ka neljale pealikule „Hamleti“ finaalis. Eks lausu ju Fortinbras: „Me neli pealikut las kanda Hamlet kui sõdur lavale...“ Mis Pelevini keeli „igavene kaif“, on Petersoni lava- ja mõtteilmas Halastus – tähendusmahult kindlasti suure algustähega.

Lilja Blumenfeldi lakooniline kujundus on „Hamletis“, nagu ka kunstniku varasemates ühistöödes Lembit Petersoniga, lavastaja taotlustega ideaalses kooskõlas. Kiriku enda arhitektuuri kaasatakse mänguruumi mõõdukalt, just parajal määral, lisandub näitelava tinglikkus. Põhikujundiks võim ja igavik: kaks trooni kallakil pinnal ja hauapõhi otse nende ees. Eriti tähendustiine viiv sünnib, kui troonidele istuvad koraks päevatööst hinge tõmbama kaks hauakaevajat – haua tõde on alati lõplikum kui võimu tõde. „Kena täispööre, kui meil ainult oleks nutti seda taibata!“

Claudius –
Roman Baskin
ja Gertrud –
Kaie
Mihkelson.



„Theatrumile“ iseloomulikult napp on seegi kord helikujundus: läbivaks motiiviks iselaadne vileheli, mis seostub Isa Vaimuga, rõhudes Hamleti sisekuulmeid ja kõlades viimset korda koos Gert-rudi surmaga. Mõjusa ruumilisuse efekti ja ähvarduse loovad sõjaväe lavatagused marsisammud. (Vaid kukelaul kõlas korraks üleliia ehtsana, mõjus kohaltult koomiliselt.)

„Hamleti“ lavastamise põhieelduseks on Hamleti olemasolu. Marius Petersoni osatäitmine tõestab, et „Theatrumi“ trupis on oma Hamlet olemas: sümpaatne, sarmikas noor mees ja mis peamine, elu põhiküsimuste üle mõtlev inimene. Näitleja isiksuslik aura mõjub rollis kaasa. Olen ennegi teadnud, et Marius Peterson on hea huumorisoonega (karakter)näitleja, aga Hamleti puhul üllatas või isegi ehmatas kerge saatanlikkuse või pahelisuse kirmetis, mis narrimängudes hetkiti välja lõi. See Hamlet võtab enda kanda veiderdaja rolli, ta ei näe muud lahendust ja ega tal seda olegi. Arukas, intelligentne ja irooniline veiderdaja – narr kuningakojas. (Oluline on kogu lavastuses teatraalne grimm, läbiv klouni- või narrikujund ka kostüümide detailides, näiteks hauakaevajate peakatted.) Esietenduse närv võimendas rolli elevust lausa eufooriani, teist

korda vaadates oli Marius Petersoni Hamletis „lustakust“ vähem ja tõsipingestatust enam. Selles Hamletis ei adu (liiga) süvitsi traagikasse kaevumist. Tema nõtked narrimängud kestavad isegi duelli ajal Laertesega, mille Hamlet osatades teatraalseks väänab. Ei saagi aru, kas ta aimab saatuslikku surmalõksu? Minu arvates mitte. Aga „valmisolek on kõik“ püsib hingeseisundina sellegipoolest: kui ka pole otsest eelaimust, on illusioonitus juba krooniline.

Lembit Petersoni enda päralt on „Hamletis“ kaks kontrastset osatäitmist. Tema ilmumine Isa Vaimuna kujuneb lavastuse kulminatsiooniks, juba puhtmisanstseeniliselt, rääkimata monoloogis sisulisest sugestiivsusest. Ülesanne, mille Isa Vaim pojale usaldab, on lavastussõnumi kvintessents. Selle on lavastaja ise kõige selgemini sõnastanud: „Kuidas on võimalik kätte maksta ilma hinge rüvetamata?“ Siin ei pääse mööda mängupaiga tähendusväljast – (hüljatud) kirikust. Seetõttu kõlab erilise sisendusjõuga Isa Vaimu pihtimus, aga ka Claudiuse palvestseen koos Hamleti veendumusega, et palvetajat ei saa tappa... Ma ei ole üheski varasemas lavastuses seesmiselt võpatanud, kui Laertes sõgedalt hoopleb: „Ma lõikan kirikus tal kõri läbi!“ Missuguste silmadega Clau-



Ophelia –
Maria Peterson ja
Polonius –
Aleksander
Eelmaa.

dus seepeale Laertest vaatab, millise pausi välja peab!

Esimese näitleja rolli on Lembit Peterson seevastu koomiliselt lahendanud: kui Hamlet annab sisulisi juhtnõure, tegeleb too ilmselt keskpärane näitleja ainult väliste väljendusvahenditega, näiteks harjutab sujuvat tagurpidi kukkumist, „selg ees suremist“! Kahe Petersoni partnerluses on ses stseenis vaimukaid lisanukkeid, kui poeg mängib isa lavastajat.

Mina ei ole varem näinud nii põnevast Claudiust kui Roman Baskin. Osalahenduses on jõudu, kontsentreeritust ja intensiivsust, mida näitleja Roman Baskin iseenda lavastustes mängides endalt naljalt ei nõua. Poliitikuna on see Claudius üsna ilmselgelt juhmad, riigimehe kohustused teda kuigivõrd ei huvita, küll aga veetleb võim kui niisugune. Troonil kenitleb ta esimese tuhinagaõhinaga nagu süüdimatu, muretu laps. Need Claudiuse mõttelagedad, enesega rahulolevad ümmargused silmad valitsusskeptriga mängides või mürgikapsliga sõrmust takseerides! (3. novembri etendusel kukkus hõbedane skepter kuninga käest maha ja läheduses ei viibinud ühtki amat, kes oleks selle teenistusvalmilt üles tõstnud. Claudius jõllitas mõnda aeg mornilt ja nõutult, siis

korjas võimusümboli ise üles.) Palveta misstseenis pöördub Claudius otse saali, nagu meid kaassüüdlasteks värvates. Tema monoloogi mahub meeletehte ja silmakirjalikkuse intrigeeriv sulam. Teadmine, et Jumalaga ei anna tingida – ja ometi lootus „Ehk läheb hästi veel...“! Finaali agoonias krabab kuninga valges kindas käsi trooni järele, tema võimuahned krampuvad sõrmed jäävad hauast välja nagu armetul näppajal.

Aleksander Eelmaa Polonius on samuti särav roll: edev vanamees, kes kostitab saali koketeeriva ilukõnega, sooritab himukalt kõnekunsti piruette, lausub „kõrvale“. Aga teisel vaatamisel tabasin Poloniuse üürikese ebakindluse hetke – kui ta näitelavale üksinda jäädes korraks toetub troonidele, tunneb hirmu tuleviku ees. Eelaimusena võiks kõlada ka Poloniuse „hüvasti!“ Claudiusele enne vaiba taha luurele minekut – aga otsekohe teatab kantsler reipalt naeru kõhistades, et tuleb pärast tagasi ja kannab ette, mida teada sai.

Millegipärast ei saavutanud Aleksander Eelmaa samasugust lihvitut Hauakaevaja tänuväärses sõnamängulises rollis – kas läks kogu energia Poloniuse rolli viimistlemisele? Hauakaevajate dialoog jäigi lavastuses oodatust nõrgemaks, ehk puhkeb see õide kevadel.

Naistegelased on seekord kasinama isikupäraga ja (ju siis autoritruult) passiivsemad. Mingi häirima jääv siseladus ilmselt kuulub nii Gertrudile kui ka Opheliale, aga kumbki ei paota seda. Kaie Mihkelsoni Gertrudist jäävad meelde suured hingestatud silmad. Tema pole võimeline Claudiuse ja Hamleti vahel valima, poja pihtimus magamistoas ema mõttemaailma ei muuda. Pigem kaugeneb Claudius ise naisest, oma sisepaanikas. Pole varem näinud misantstseeni, kus Gertrud võtab mürgikarika otse Claudiuse sõrmede vahelt, ent samas pahaaimamatult.

Maria Petersoni Ophelia on alles lapseohtu. Teisel vaatamisel sain aimu, et temagi tahaks sisimas protestida luuramise süsteemi vastu. Ainus väljund on traagiline hullumine, sest veiderdamise intellektuaalset kunsti see süütu hing ei valda. Naised on võimuintriigide Helsingöris üksi ja kaitseta jäetud.

Lavastusele on ette heidetud, küllap täie õigusega, „Theatrumi“ noorte kõrvalosatäitjate allajäämist materjalile – aga eks ole ka, millele alla vanduda! Koolitööna on „Hamlet“ tingimata oluline, arendav valik. Esietendusel andis ansambli ebaühtlus eriti teravalt tunda. Tegelikult olid siis vist kõik närvis, päris tihti hakkas värss lonkama, tekstikomistused riivasid kõrva, ent neist tuldi enam-vähem välja – kõige osavamalt sai sellega muuseas hakkama Hamlet ise, Marius Peterson improviseeris ka oma sõnadega laitmatus Williami rütmis. Siia sobib tsitaat Georg Meri järeلسõnast „Hamletile“: „Vaataja tajub, et Hamlet otsib alles oma teed, kuid tema mõte on vinnas, sest ta on võimeline teravalt ja tabavalt reageerima kõigele, mis tema ümber sünnib. Ta ei kaota hetkekski oma vaimset üleolekut.“

Kõige atraktiivsemaks kõrvaltegelaseks mängis end Tarmo Song õhulise, lendleva Osricuna, kes duellistseenis oluline persoon (kogemata suurendas

rolli mõju imelik väline sarnasus Kibuspuuga, kes sama rolli täitnud Mikiveri lavastuses!). Teist korda vaadates hakkas mind salamisi võluma Horatio kohalolek ja ustavus Hamletile – Mart Aas mõjub Horatio rollis haprana, natuke ilmapõõrana, kurvasilmse Pierrot' hingesugulasena. Kuidas tema maailmas ilma Hamletita hakkama saab, ei kujutle. Üks nüanss jäi silma: „Hiirelõksu“ stseenis ei jälginud Horatio kuigi teraselt Claudiust, teda paelus pigem näitemäng ise – ei tea, kas see oli taotluslik, aga näis rolli unistava natuuriga üsna kooskõlas.

Uuesti vaadates jäi kõige nõrgemaks lüliski Laertes – esietenduse lavanärviga mängides oli Andri Luup isegi etem, ta Laertes mõjus poisikeseliku tühi-kehklejana, eneseimetlejana, seega tõesti vana Poloniuse pojana. Teist korda vaadates muutus Laertes tekstiandmine õõnsaks, „kire räbalaiks käristamiseks“.

Kohmetuna mõjub reeturite tandem Rosencrantz – Guildenstern (Kaido Rannik ja Kristo Toots) ja seegi pigem näitleja kui rolli kohmetus. Lavastuslikult hea võte on samade osatäitjate ilmutamine finaalis: nad tulevad teatama, et Rosencrantz ja Guildenstern on surnud – kesk ümbritsevat traagikat huvitab neid ainult „Kust saame tänu?“ ehk vaevatasu. Reetmise katkematu, ühenäoline ahel.

Kevadel hakatakse „Hamletit“ taas mängima. Väljakutsena ajale ning inimparvele, kes Hamleti sõnul on „vaid kaasaja põhitooni ning välise suhtlemise vormid omaks võtnud, mingisuguse pärmise segu, mis kobrutab sügavate mõtete põhjalikult läbituulatud linnastel; aga puhu sa neile prooviks peale – ja mullid on kadunud“.

TEATRI UPGRADE

ERKKI LUUK

„Showcase“. Autor ja lavastaja: **Richard Maxwell**. Tõlkija: **Katre Koit**. Osades: **Liina Vahtrik, Taavi Eelmaa, Erki Laur, Juhan Ulfsak, Karin Lätsim** (Eesti Nukuteater) ja **Anu Lillby**.

Von Krahli Teatri esietendus 24. I 2004. „Sokos Hotel Viru“ 15. korrusel.

„Stiil ehk mis on maailma nimi?“ Mati Undi näidend **Raimond Queneau** stiilis. Lavastaja, lavakujundus ja muusikaline kujundus: **Mati Unt**. Kostüümikunstnik: **Reet Ulfsak**. Osades: **Liina Vahtrik, Tiina Tauraitte, Taavi Eelmaa, Erki Laur** ja **Juhan Ulfsak**.

Esietendus 31. X 2003. Von Krahli Teatris.

Kui otsustada ainuüksi nende kahe viimase lavastuse, „Showcase’i“ ja „Stiili“ põhjal, on Von Krahl liikumas järjest radikaalsema ja tekstikesksema teatri suunas. Muidugi ei saa ammendavat üldistust teha ainult kahe lavastuse põhjal, aga hetkeseis on selline. Mõlemad lähtuvad millestki, mida ükski normaalne eesti lavastaja teha ei võtaks, kuna talle on koolis õpetatud, et sellest ei tule midagi. Pean siinkohal silmas eelkõige kaht asja: narratiivi puudumist „Stiilis“ ja ambivalentset segast/poeetilist teksti „Showcase’is“. Peatuksin esmalt teisel.

On vana tõde, et poeesia teatris ei kannata. Poeetilist mono- või polüloogi ei võta vaataja väidetavalt „lihtsalt“ vastu, ja deklamatsioon on omaette žanr, mida etenduse ülejäänud osadega samas taktis enamasti esitada ei õnnestu. Sellest tingituna (halb vastuvõetavus, ambivalentne tähendus jne) on poeetilisus olnud alati teatriuueenduse rindejoonel, seal, kus mõne sissetöötatud keele asemel alles otsitakse seda, millega midagi „tähendada“. Poeetilisus teatris kujutab

endast ülesannet – esmalt muidugi dramaturgile; kuid talle ehk isegi kõige vähem, kuna dramaturg ei pea siin enam üldse teatri „spetsiifika“ peale mõtlema, vaid võib rahulikult keskenduda oma tööloigule (milleks on teatavasti tekst). See, mis edasi juhtuma hakkab, on juba lavastaja probleem. Ideaalis on lavastaja see, kes teksti juba lõputu hulga valmisolevate seast välja valib või ise kirjutab, kuna tema on (vähemalt peaks olema) ainus inimene, kes konkreetse lavastuse vajadusi täpselt ette kujutab. Niisiis on lavastaja a ja o, näitlejad on enamasti ka vajalikud, kuid see, kas, kes ja kui palju, sõltub lavastajast, käesoleval juhul Richard Maxwellist, kes on ühtlasi ka teksti autor. „Showcase“ on tema soolo üsna samamoodi, nagu „Stiil“ Mati Undi oma (tekst, lavastus, lava- ja muusikaline kujundus).

Just seoses poeetilise teksti ettekande eritingimustega, ja mitte niivõrd lavastuse sisuga, tuleb mängu ruum, hotellituba, kus „Showcase’i“ esitatakse. Kuna etenduse poeesia ei pillu kulunud märke ega kilde, nõuab see publikult isiklikku suhestumist karjana reageerimise asemel. Teatrisaalis on see teatavasti raskendatud, juba ainuüksi publiku arvukus annab selle reageeringutele jõu, mida üks selle liige ei saa niisama lihtsalt ignoreerida. Väiksemas ruumis ja vähema publikuga seda probleemi ei teki, pigem tekib võimalus end vastandada selle ühele või teisele liikmele või kogu publikule, vms (millele hotellitoa „anonüümsus“ omalt poolt veel kaasa aitab). Mis inimestesse puutub (ja mis ei puutuks?), siis mahutavad hotellid, niisamuti nagu laevad, suurtes kogustes „anonüümsust“ ja „kõikelubatavust“. Ütleb ju ka inglise vanasõna: „what goes



„Stiil“.

on tour stays on tour”. Need ei kohusta justkui milleski. Just seal saab inimene olla „aus” (olles samas muidugi „anonüümsuse”, „kõikelubatavuse”, oma soovide ja nendega võitleva „viisakuse” vastandliku surve all). See võimalus – rääkida võõraga nagu iseendaga – on „Showcase’i” üks alguspunkt. Teine on poeesia, kolmandat vist polegi, kui mitte pidada selleks esimesest otseselt tuletatavat võõrandumist/üksindust/urbanismi ja tervet müriaadi muid tähendusi. Maxwelli on iseloomustatud kui lavastajat, kelle näitlejad mängivad tehislikut, puiselt, emotsioonivabalt jne. „Showcase’i” puhul (minu toas mängisid Erki Laur ja Anu Lillby) ma midagi sellist ei täheldanud. Ühest küljest on ju selge, et väikeses ruumis ei saa publikusse mängimise, tunderõhkude ja ekspressiivsusega üle pingutada, vastasel juhul oleks tulemus koomiline või öudne (kujutlege Hitlerit kümnele inimesele sünnipäevakõnet pidamas). Teisalt aga ei olnud Lauri ettekandestiil elutu või

masinlik, vaid täiesti normaalne, umbes nagu filminäitlejal, kellelt teadupärast ju erilist teatraalsust ei oodatagi, kuna rõhkude eest hoolitseb ka kõige diskreetsem kaameratöö peaaegu sama hästi nagu intiimne ruumgi (eeldades, et näitleja miimika on ekraanil näha, jne). Distanti puudumine surub peale vaashoituma stiili. Vähegi ekspressiivsem näitleja oleks mõjunud juba ebanormaalselt, eriti kui arvestada teksti, mis nõudis küllaltki pingsat jälgimist, kuid jäi sellest hoolimata veel hämaraks, mis on ka üks „poetilisele” iseloomulik tunnus.

Mis sisusse puutub, siis „Showcase’i” tegevus, õigemini tegevusetus leidis aset hotellitoas. See teeb hotellitoa etenduse toimumispaigana muidugi eriliselt „realistlikuks”, millega situatsioon – alasti Erki Laur oma hoolimatult vaba tekstiga, Anu Lillby tema (samuti küllaltki vaba) Varjuna ja kümme inimest seda kõike pealt vaatamas – võrdlemisi veidras nihkes on. Kuna tegelane „räägib iseendaga” (see tehakse

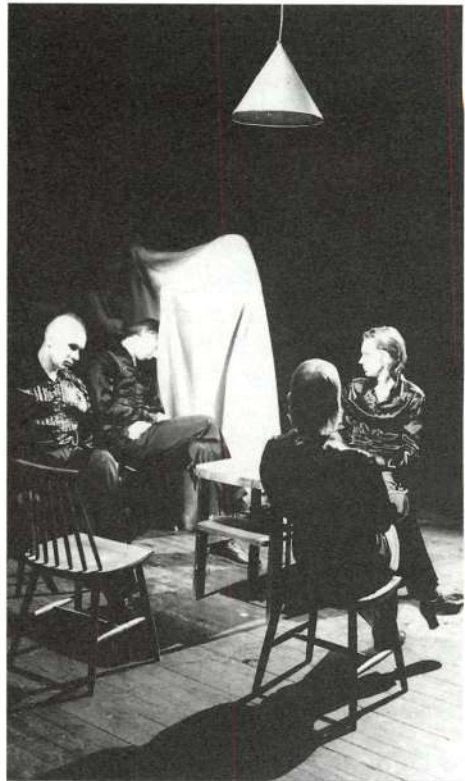
etenduse alguses kohe selgeks), on teksti segasus, metafoorsus, otsekohesus ja kohatine deliirsus omal kohal. Neist omadustest punub Maxwelli pooletunnine lavastus iseäraliku verbaalse poeetika, mis on kompromissitum ja sügavam kui Mati Undi „Stiili“ oma*. Mis seda poeetikat iseloomustab? Sõltumatus nii väljendus- kui ka moraalinormidest, kuid eelkõige kompromissitu (ja programmiline) sõltumatus publikust, mis kummatigi ei tähenda, et näitleja vahepeal otseselt publikule ei adresseeriks. Kuid ta teeb seda ilma, et ootaks nende vähimatki reaktsiooni. Parimal juhul on see test, kas sa reageerid või mitte, kus reageerimine tähendab „läbikukkumist“: kuivõrd näitleja pealtnäha just nimelt sulle adresseerib, räägib ta tegelikult ikkagi veel iseendaga. Sellest sugeneb tõesti teatav võõristus või „elutus“, mis Maxwelli lavakeele veelgi huvitavamaks teeb (mida ma võin kirjeldada küll vaid ühe koosseisu esinemise põhjal).

„Showcase'i“ iseloomustab kaitsetus kriitika ees. Teda võib edukalt rünnata nii süüdistustega pretensioonikuses kui ka koormavuses „tavavaataja“ jaoks. Pool tundi on tõesti selle etenduse piirmäär, kauem ei kannataks sellist ängistuse jõhkrat ja ekshibitsionistlikku „luulevormi“ valamist lihtsalt välja. „Showcase“ lähtub kontaktist, mis on ühtaegu isiklik ja anonüümne**, kutsudes selle kunstlikult esile a) hotellitoa konnotatiivse konteksti ja b) iseendaga rääkimise mudeli kaudu, ning viies läbi vastava võõrandav-ekshibitsionistliku rituaali. Meid sunnitakse jälgima perverssevõitu rituaalset enesepaljastust, kuid kogu etenduse vältel pole vaataja vaba kahtlustusest, et see rituaal ka teda varjatult osalema sunnib, mis teeb tema olukorra muidugi veelgi ohtlikumaks. „Showcase“, mille aluseks on isiklik kontakt, nõuab vaatajalt ka isiklikku seisukohavõttu, mistõttu vastakad hinnangud

Maxwelli loomingule ei pane just imesutama. „Showcase“ pole kindlasti kõigile vastuvõetav, kuid igatahes on tegu avangardismi ja teatavate tunnetuslikult relevantsete ideede kujustamisega.

Kogu sellest kunstipärasest, peaaegu dekadentlikust „raskusest“ ei saa loomulikult olla jälgegi Mati Undi „Stiili“ puhul. Esiteks sellepärast, et Unt (keda ma kahtlustan võimetuses seda laadi kommunikatsiooniks) selle lavastas, teiseks lavastuse korrapärastatud/matemaatilise iseloomu tõttu. Vaatluse all on stiil kui selline, hõlmates endas kõike alates väljendusviisist, riietusest, klišeedest, tekstist jne – seega väga lai tõlgenud sõnale „stiil“. Ja on üks „lugu“, mida üha uutes stiilides üha uuesti ette kantakse. Pole ühtki mõistlikku seletust, miks Unt valis just selle loo. Stiiliantoloogia jaoks oleks sobinud midagi lihtsamat ja lakoonilisemat (kas või „markiis väljus kell 5“), saanuks rohkem näiteid ja – „sünkroonilise“, st eelkõige võrdlusmomendil põhineva lavastuse eesmärkidele vastavalt – paremini „tunnetuslikku erinevust“ ja „hullumeelsust“ esile tuua. Seda ka tehti, kuid erinevused ja üleminekud oleksid võinud olla tunduvalt järsemad ja lavastus seega keskeltläbi radikaalsem, mis muidugi ei tähenda, et see olnukski lavastaja eesmärk. Kindlasti üritas Mati Unt pigem midagi sellist, mis võiks meeldida nii „avangardistidele“ kui ka laiemale publikule, see seletab veidi ka loo motiive („elust enesest“, „maalähedane“, „eestlus“, „kirjandus“, „looming“, „arvustused“ jne). Tervikuna oli lugu minu maitsele siiski liiga pikk, st liiga palju takerduti ühte ja samasse, kui sellesama aja oleks võinud millegi täiesti „uuega“ sisustada. Väga hea mulje, nagu peaaegu alati, jätsid Von Krahli näitlejad, kelle jaoks „Stiil“ oli ideaalne *showoff*, mille käigus nad võimalikult erinevate vahenditega end kehtestasid. Selles lavastuses tõuseb monumentaalselt esile

näitleja (mitte tegelaskuju), kuna suure osa ajast viibiti ettekande suhtes metatasele, arutati ühe või teise stiili eelseid jne. Muidugi, kui seda metatasele poleks olnud, vaid üks ja sama „lugu“ oleks erinevates stiilides „lõputult“ ja pealtnäha vägivaldselt kordunud, oleks tulemus olnud juba päris hullumeelne ja seega veelgi nauditavam. Siis oleks näitleja tõusnud masina positsioonile, kuid õigustusi sellisele etendusele oleks leidunud rohkesti (ehk küll lühema aja vältel kui nüüd). See oleks siis muidugi olnud ka märksa hermeetilisem, avangardistlikum lavastus, mille järele ma eesti teatripildis endiselt suurt puudust tunnen. Tahaksin siiski Mati Unti tehtu eest kiita, kuna „Stiil“ pakkus mitmeid eesti teatris harva esinevaid rõõme, nagu nt „intellektuaalsus“, „jalaga perse narratiivile“ jm selletaolised. Onnestunud oli ka Undile nii tüüpiline lavastuse koostus erinevatest elementidest – stiilinäiteid, tekst/tegevus, erinevad lavaruumi, kostüümi, helikujunduse ja „esinemise“ tasandid jne –, kui metatase, teatavad „tasakaalustused“ ja häbelikud vihjed poliitilisele korrektsusele välja arvata. Unt võiks üldse publikule vähem allteksti ja tähenduslikke „vihjeid“ anda, nendeta oleksid tema lavastused palju huvitavamad, st need peaksid tema töödes muidugi sisalduma, kuid mitte nii ettesõdetud kujul. See mõjuks loomulikumalt, mitte nii väga „lavastuse“ moodi. „Äratundmisrõõmu“ pakub „Stiil“ kuhjaga juba kas või klišeede tõttu, millest tuntake iga üldkehtivat stiili (õnneks pole piiratud ka ainult üldkehtivatega, kuigi klišeid on muidugi rohkesti); ent Eco tähelepanek, et kui üks kliše tekitab ükskõiksust või põlgust, siis sada händust polegi võib-olla kokkuvõttes nii vale. Kuna „Stiili“ klišeid ei moodusta midagi väljendavat narratiivset jada, siis mingist piiritletud tundest selle etenduse järelmõjude puhul kõnelda ei saa,



Priit Grepi fotod

„Stiil“.

küll aga väga programmilisest lähemisest lavastuskunsti arsenalile, nii et seda võiks peale muu soovitada isegi õppematerjalina noortele lavastajatele ja näitlejatele – koos enesestmõistetava hoiatusega (ning soovitatavalt ka mõningate näidetega), et „loetelu pole täielik“, sest oma eeldustele vaatamata on „Stiil“ ikkagi hämmastavalt ühtne ja äratuntava käekirjaga lavastus.

* *Bis!* Maxwelli tõlkijale! Samas tuleb ette ruttavalt öelda, et „Stiil“ oma väljenduste antoloogia, naljadega jne lööb jällegi seal, kus „Showcase‘iga“ midagi peale pole hakata.

** Varju tegelaskuju kehastab otseselt mõlemat aspekti.

INSTITUTIONAALNE JA MARGINAALNE KOLUMATS

MADIS KOLK

H. Hoffmann/J. Crouch/P. McDermott, „Kolumats“. Lavastaja **Christian Römer** (Saksamaa), kunstnik **Jacqueline Quinn** (Suurbritannia), muusikajuht **Rivo Laasi**, koreograafia **Marge Ehrenbusch**. Osalevad: **Katariina Lauk, Tanel Saar, Janek Sarapson, Margo Teder, Carmen Tabor, Margus Prangel, Sven Kuntu, Eve Pütsepp, Mart Soo ja Rivo Laasi.**

VAT Teatri esietendus 1. X 2003. a Kuresaare Linnateatris.

M. Zohner, „Kalevipoeg“ (Fr. R. Kreutzwaldi ainetel). Lavastaja **Markus Zohner** (Šveits). Osades: **Katariina Lauk, Tanel Saar, Janek Sarapson ja Margo Teder.**

VAT Teatri esietendus 30. XI 2003. a Tallinna Linnateatris.

Eesti teater kui selline on kohalikule intellektuaalile nagu rahvuseepos „Kalevipoeg“ – kohustuslik suhtumine sellesse on küll kergelt üleolev, kuid ometi on kõigil sellest oma „Pisuhänd“ (loe „Kolumats“) peas valmis. Teadmine, et milline ta on ja milline ta peaks olema, sõltumata vahetu kokkupuute sügavusest. Ilmselt on *off*-teatrid kui vaba vaimu väljendusvorm adekvaatseimaks lakmuspaberiks ka institutsionaalsele teatril ning selle põhjal saab teha mõningaid üldistusi ka ühiskonna teatrivaimu tervise kohta laiemalt. Antagu mulle andeks, et piirdun *off*-nähtuste nimetamisel siinkohal vaid kolme pealinna-trupi: VAT Teatri, Von Krahli Teatri ja „Theatrumiga“. Kriteeriumiks antud juhul lihtsalt tegijate (valdavalt) professionaalne ettevalmistus, enam-vähem mahtumine „sõnateatri“ mängumaale ning selgemini määratletav siht-

grupp ja retseptiooniline hoiak kui trupi imagoloogilised põhimoodustajad. Selle viimase kriteeriumi põhjal on üldistusi teha mõneti riskantne, sest „tänuväärne“ ja „tänuulik“ publik võib oma suhtumisega sageli teatril hoopis karuteeneid osutada, kuid paraku on see risk, mis peaks igal lavastajal ja näitlejal juba vaikimisi töölepingus seisma.

Midagi pole parata, trupp võib teha kõige „sõltumatumat“ kunsti, kuid kuna mängitakse ju publikule, ei tehta mitte ainult vaatajat paariks tunniks ja esteetilisel pinnal mängu osaliseks, vaid saadakse ka ise mänguga seotuks ja seda juba sotsiaalsel pinnal, kus „tuttav soovitas“ või „leht kirjutas“, ja siis alluvad reeglid juba massipsühholoogia seaduspäradele. Väljakujunenud eelarvamused ei valitse mitte ainult institutsionaalse teatri puhul, vaid osalt rohkem isegi neil juhtudel, kus miskit „teistsugusust“ oodatakse. On see nüüd pika orjapõlve teene või lihtsalt rahvuslik eripära, kuid keskmisel eestlasel on igasuguse „kroonulikkuse“ suhtes siiski küllalt kaine hoiak – respektiiv, sest teatrit ju armastatakse, kuid mitte ka kaasajooksev, sest oma ideoloogiline närv hoitakse teisteks olukordadeks.

Ei taha selles kuidagi tegijaid süüdistada, kuid tendents n-ö vaba vaimu institutsionaliseerimisele on tunduvalt suurem *off*'i vallas. Institutsionaalset teatrit on suhteliselt mugav inertsuses süüdistada: esiteks on sellel peaaegu alati ka tõepõhi all ja teiseks ei saagi see kuigivõrd teisiti olla. Nõtket vaimu ei saa kohustuslikuks teha ei riigi palgal olevale masinavärgile ega ka selle publikuenamusele. Need ajad on kahjuks

Carmen Tabor,
Tanel Saar,
Margus Prangel
ja Margo Teder
„Kolumatsis“.



möödas, mil teater ühiskonnas mingit tõe list rolli mängis. Intellektuaali aju peaks olema aga õlitatum ja (vähemasti) mastaabilt väiksem masinavärk, seega on mõistetamatum ja andestamatum kui selles inertsilminguid kohtab. Vaba vaimu institutsionaliseerimise all mõistangi aprioorset jagatavaid plusspunkte *off*-teatri ette kujutatud rikkumatusetele ainuüksi selle eest, et ta ei ole paadunud ja konformistlik riigiteater. Ma ei taha öelda, et selline hoiak oleks sisuliselt väär paljudel konkreetsel üksikjuhtudel, kuid olemuslikult on riigiteater sellises kunstlikult võimendatud vastasseisus pigem nagu arukas tehasedirektor, kelle näoga nukku võivad tööliselid suitsupausi ajal peksta.

Küsimus, miks arvab kultuurikriitik, et tal on pidevalt suitsupaus, juhib küsimuseni, miks eesti kultuuriinimesed ülepea kipuvad oma energiat pseudo-probleemide peale kulutama, kleepides oma tegevusele külge mõne näpuga ette näidatud võitluse sildi? Piirdugem siinkohal vaid tõdemusega, et lahtist vära-
vat on lihtsam rünnata, simuleeritud tandril on mugavam võitlusinstinkti rahuldada. „Teisitimõtleva“ teatri aeg sai liiga ruttu ümber, inerts ja nostalgia püsisivad, olgugi et kiivalt kaitstud vära-

vaid ja pidevalt uuenevast kontekstist tulenevaid valupunkte, mis süsteemset lahendust nõuavad, tekib pidevalt juurde nii institutsionaalsuses kui ka marginaalsuses. Ühelt poolt tahaks ju õhata, et meie dünaamiliselt arenev ühiskond ootab juba ammu jõulist *off-off*’i, teisalt – ju on aga meil siis kõik liigagi korras, sest üle praeguste servade ikka nii väga midagi ei pulbitse. Pigem tuleks siis ehk olemasolevat loomunguliselt „seestpoolt õõnestada“, kuid selles rohkem lõpuni minna.

Just seda lõpunimineku valmisolekut peegeldavad VAT Teatri sügisesed uuslavastused „Kolumats“ ja „Kalevi-poeg“. See on loov lõpunimineku konkreetse eesmärgi raames, mida ei ole jõutud ka veel mingi kindla ja kohustusliku retseptioonilise hoiaku kaudu ära kodustada. VAT on selles mõttes isegi õnnelikumas seisus kui Von Krahl ja „Theatrum“. Nende kõigi pääs aktsepteeritud „päristeatri“ staatusse on algusaastail olnud konarlik. Suhtumine oli küll heatahtlik, kuid seda sellepärast, et see ei olnud sama tõsine kui tegijail endil. Kui hakati taipama, et „süütud muretud mängud“ on tegelikult avar-
dunud teatristruktuuri täieõiguslik osa, kippus see tõdemus kultustuma asjana



Carmen Tabor,
Katariina Lauk,
Margus Prangel ja
Margo Teder
„Kolumatsis“.

iseeneses: erinevalt riiklikust meelelahutusmonstrumist kompab Von Krahli Teater piire ja lõhub kaanoneid ning „Theatrum“ süüvib olemise süvakihtidesse. Nii see ju ongi, kuid sellele vaatamata ei tohi loojalt võtta õnnestumise ja ebaõnnestumise võimalusi ning objektiivset tagasisidet tema märgi ekspuataerimise ja väsitamise läbi. Kuningad ei jää nii kergesti alasti, kui kardetakse, ja loomingulist inimest ei tohi alavääristada tema inkubeerimise kaudu. Marginaalsus ei tohiks saada puutumatuks, *off* ofitsiaalseks ja tema kaubamärk elitaarseks.

VAT Teatril on ehk enim õnnestunud säilitada oma dünaamilist vaheasendit teatri institutsioonilises struktuuris. Pakutakse küll peavoolust erinevaid lahendusi, kuid vaatamata sisulisele loovusele ja leidlikkusele ei tehta seda välise prentensioonikusega. Samuti ei ole neile sappa haakunud üleliia palju eestkostvaid ideolooge, vaba vaimu institutsionaliseerivaid kaubamärgistajaid. Kunstiline kõrvalhoovus ei saagi seisneda ei käteväideldud staatuses ega ka irriteerimisest toitavas erinemisihas, vaid iga hetke sissehingavas kooskõla otsingus ümbritsevaga, isegi kui välja ei hingata alati kramplikult „puhast kunsti“.

VAT Teatri vormimängud ning füüsilise dominandiga kujundilooe võivad ju eesti teatri üldpildi taustal mõjuda tõesti eripärasena, kuid mingit maaletoaja rolli või erilist kaanonite lõhkumist neile selles osas ikkagi omistada ei saa. Esiteks ei ole tegu siiski millegi nii põhiolemuslikult uuega ja teiseks ei kuma sellist enesekehtestamissoovi ka teatri enda hoiakust. Oskus kriitikut referentsiaalsel tasandil ära petta ja liimile ajada ongi ju üks institutsioonivälise teatri olulisi funktsioone ühiskondliku südametunnistuse erksana hoidmisel. Skandinaavias ja saksakeelses kultuuriruumis lausa domineerivat teatrikeelt ei ole sedapuhku eesti lavale transporditud mingi elutu pakendina, millega edevalt üllatusefekti taotleda, vaid sellega aetakse ikkagi päris oma asja, kus väline külg on lihtsalt üks paljudest võimalikest abivahenditest.

Seda laadi teatritegemine aitab kummutada (modernistlikku) ekstarvamust, et marginaalse väiketeatri põhiülesanne on progressimüüti järgiv dramaturgiline või tehnoloogiline võidurelvastumine, konkurentsis ideelist tühjust kiirgava riigiteatriga. Kui see oleks nõnda, siis oleks see võitlus juba ette võidetud, kuid paraku ei saa selliselt isegi oma eesmär-

ke püstitada. (Rõhutan veel, et ega trupid ise ei tarvitsegi püstitada, selline suhtumine võimendub pigem kunstinõudliku publiku hoiakust, kes värskendavate hoovuste ootuses laseb end vahetevahel ära kanda ka olemuslikult ammu kehtestunud avangardi järellainetustest.) Kohmakas riigiteatrimasin peaks justkui vastama kõigi huvigruppide ootustele, kuid kuna kõigi meele järgi olla ei saa, tuleneb selle pahupoollest pahatihti hoopis elitaarsus negatiivses tähenduses, ummikseis, kus soovis kõnetada kõiki, ei kõnetata tegelikult kedagi. Reaktsioonina sellisele suletusele hakkas ka kuuekümnendatel ja seitsmekümnendatel mujal maailmas hoo- gustuma väiketruppide liikumine, kus dünaamilisus ja inerti puudumine teenis integreerivaid huve: mitte maha magada impulsse, mis vaimses ja ühiskondlikus sfääris otse õhus ripuvad, ning samuti potentsiaalset publikut, kellega seda jagada. Lavaline integreerimine ei tähenda „kõigi maade prolettaarlaste ühinemist“, mis meil justkui kompleksina säilinud oleks. See on teatri esmaste põhiküsimuste küsimine, mis ühiskonnas võimendub ikka siis, kui inerts ametlikus peavoolus pendli liiga äärmusse ajanud. Sellele tasakaalustava jõu otsimine ei dikteeri kunstilist vormi (agit-prop, tänavateater vms), vaid vormide paljususe ja sisulise motivatsiooni- kriisi ületamise — kes lõhub müüre laseriga, kes mantraga, kuid igal juhul võetakse endale riske, mida ei tohiks ju- ba algaasis ära kodustada, sest selle tule- museks on samasugune suletud eli- taarne sektantlus, nagu seda pakub riigiteatergi, lihtsalt mõõtmel teised.

Teatri vahendite ja publiku huvi- gruppide integreerimine eeldab tugevat sideainet ja aluspõhja. Paljud teatriõpe- tajaad on pidanud selleks oskust lastele lugusid jutustada, sest see eeldab võim- met lugu ja publikut koos hoida. Ka dra- maturgia deformeerimine nõuab kind-

lat tunnetust sellest, mille peal oma kat- seid tehakse. VATi tugev külg mõtesta- tud sõnumit kompaktselt edasi anda on lapspubliku peal rohkem tõestust leid- nud ja nõnda ei lagune koost ka „Kale- vipoja“ ja „Kolumatsis“ vormimängud, mis esmapilgul võivad mõjuda ju ka lihtsalt pilkupüüdva trikitsemisena. Kuigi see pole nende väliselt müüdi- pu- rustamist meenutavate lavastuste puhul esmane, võib läbi mängulise teatriku- jundi seirata koguni sotsiaalset sõnumit: ei pea hakkama oluliselt Hoffmanni ümber pöörama ja dekonstrueerima, et näha „Kolumatsis“ hoiatust paljukõnel- dud madala iibe ja ühiskondlike repres- sioonimehhanismide algpõhjastajana vanemliku armastuse, või üldse inimli- ku armastuse puudumises. Kuna laps on lihtlabasuse suhtes parem tester kui sotsiaalseid mängureegleid järgiv lapse- vanem, siis pole ime, et muinasjuttude ja lapse psühholoogia on olnud inspirat- sioonipinnas paljudele teatritruppidele, kes on püüdnud oma võttestikku post- modernses keskkonnas rikastada. See ei vea alt ka „Kolumatsis“, mis olevat pea- legi alla 12-aastastele keelatud.

Teatrisituatsioonis, kus „madalat iivet“ kiputakse kompenseerima kolu- matside produktsiooniga, kuid (teatri)- armastuse puudumine selle algpõhjuse- na mõjub liiga lihtlabaselt, tulebki alus- küsimusi kompida läbi muinasjutuloo- gika. Seda mitte üksnes narratiivi pin- nal, vaid kõiki mõeldavaid kontekste kaasates. Millestki sellisest kõneles ku- nagi ka Artaud. Mõnede arvates ta ek- sis, kuid pani ometi aluse eksitava teo- ria tõlgendustraditsioonile. VAT Teater ei ühine teoretiseerijatega teemal, kas Artaud' julmuse teater on võimalik või ei ole, vaid esitab sellest poleemilise ja paroodilise mängu, kuid teeb seda nii veenvalt, et lõpptulemus vaataja tead- vuses ei ole mitte poleemika ja paroodia kui eesmärk iseeneses, vaid uus esteeti- line üldistustasand, kus selle saavuta-

mise vahendid ei ole enam põhiteemaks.

Selle aluseks on ühelt poolt näitlejatoõ. Ma ei pea siin rõhutamisväärseks mitte ainult seda, et kasutatakse rohkem kehalisi vahendeid kui meie teatripildis kombeks. Pigem seda alussuhtumist, millega kehateatrit oma vahendina mõtestatakse. Aeg-ajalt võib kohata arvamust, et klassikaline teatrikool lööks nagu näitlejas lukku mingid mehhanismid, millega uusi vorme teatrikunsti päästmise teenistusse rakendada. Kül-
lap sõltub see paljuski konkreetse näitleja närvikavast ja muidugi ka sellest, et meil ei olegi erilist nõudlust kõigi aluskoolituses omandatud oskuste loova rakendamise järele. Eesti laval kohtab julgemat kehalist eneseväljendust küll harva, kuid vähesedki olemasolevad näited kinnitavad, et võhma ja füüsilist ettevalmistust pakutakse ka teatrikoolis. Ilmselt mõjub see aga enamasti rāpakalt seetõttu, et ta on lavastusliku idee efektitaotluslik kõrvalprodukt, mitte kontseptsiooni orgaaniline osa, mille pinnalt saaks areneda näitleja roll.

Valitseva teatrikaanoni rutiinsust kritiseeritakse palju, kuid mistahes ravi-
vahendeid – kehakujund, tehnoloogilised lahendused, dramaturgiline novaa-
torlus või sõnumi sügavus – käiakse välja läbi teoreetilis-verbaalse tõlke, mit-
te lavaspetsiifika siseselt, selle nõudmis-
test tõukudes. Sellest näib piisavat nii
praktikuile kui kriitikuile. Margo Tede-
ri, Janek Sarapsoni ja Tanel Saare per-
fektsus ning sisu- ja väljendusplaani ta-
sakaal näitavad aga VAT Teatri suure-
mat huvitatust otsida teatri selgroogu
ja energiaallikaid selle sisemusest.

Tavalooigika kohaselt peaks psühho-
loogilise teatri näitleja end sellises selts-
konnas ebamugavalt tundma, kuid Ka-
tariina Laugu puhul võib VAT Teatri la-
vastustes rāākida niisama keerukatest,
nūansirikastest ja usutatavatest r o l l i -
d e s t, nagu tema teisteski teatritõodes.
Ka selleks, et mängida välja distants ja

ambivalentseid tõlgendusvõimalused,
tuleb kogu oma psühho-füüsisega alus-
tada asja s e e s t. Näitleja märgilisuse
übermāng ikooni, indeksi, sümboli
või „libidinaalsete teisalduste“ vahel
võib lavastaja kontseptsioonis pakkuda
küll teoreetilist naudingut ning vältida
üheselt mõistetavale ja ratsionaalsele
„tähistatavale“ taandamist, kuid repres-
seerivaist labürintidest saab välja juhti-
da ikkagi vaid näitleja, kes tunneb nii
nende sisemust kui ka seda, mis võima-
lused väljaspool terendavad. Vastasel
korral ei sünni ka „tähistajate vabamān-
gu“ ning vaataja ratsionaalset meelt
mitte ei vabastata, vaid väsitatakse.

Katariina Lauk ei kohta neis lavas-
tustes mitte lihtsustavaid ega ka teisest
maailmas pärit nõudmisi, vaid võima-
lust täita oma psühho-füüsilise aparaa-
di valdamisega ka see kontekst. Samuti pa-
kub „Kolumats“ üllatuslikku väljendus-
vahendite avardumist Carmen Taborile,
kelle senise rollislepi põhjal võiks kõnel-
da pigem sissepoole mängivast näitle-
jast. Seegi on üks integreerivaid aspekte,
millele keskendumiseks vahest väike-
teatrites rohkem eeldusi kui riigiteatris
proovigraafikute kokkusobitamise vahel.

Kunstiliikide sõnumit kandvast in-
tegratsioonist annab tunnistust ka Eriti
Kurva Muusika Ansambli osalemine
„Kolumatsi“ lavastuses. Sellel ei ole kül-
jes originaalitemise märki, vaid see mõ-
jub, vastupidi, ainumõeldavana, kuna
on ületatud epateerimise kiusatus ning
muusika (ka koreograafia) on loo lavas-
tuse ja loo jutustamise kooshoidev režii-
komponent, mitte kistud ja kontekstivā-
line illustratsioon. Sarnaselt leiab põh-
jenduse ka „Kalevipoja“ näiliselt eripā-
rane kehakeskne metafoorsus. See ei
mõju mitte põksuva südamega soorita-
tava pūhaduseteotusena, vaid asetub
enesestmõistetavana eepose tõlgendus-
traditsiooni – vähe sellest, et „Kalevi-
poega“ on meil kogu aeg loovalt ümber
kirjutatud ja mõtestatud, Enn Vetemaast

Tanel Saar,
Margo Teder,
Katariina Lauk ja
Janek Sarapson
„Kalevipojas“.



Priit Grepi fotod

või Juss Pihost Kivisildnikuni välja, oli ka Kreutzwald ise ju põhiolemuselt brikolaazi harrastaja. Millegi enneolematuga, mis asjana iseeneses lisaväärtust omaks, ei ole selles vallas kuigivõrd võimalik välja tulla. Saab ainult traditsiooni edasi kanda ja teha seda võimalikult väärilt.

Lisaks oma kunstilistele saavutustele seisneb väiketeatrite ühiskondlik roll ka selles, et trotsida liigselt kinnistuma kippuvaid eelarvamusi, nagu eespool mainitud, südametunnistuse kandjana. Suurtel süsteemidel on alati oma seaduspärad ning kuni neid ei ole otsustatud hävitada, tuleb hoolitseda nende

paindlikkuse ja ajakohasuse eest. Väikestel süsteemidel on see aga lausa kohustus. Ka liiga enesestmõistetavaks saanud vastasseis – institutsionaalne ja alternatiivne – võib kätkeada endas stagnatsiooni ja inertsi, kui seda pidevalt ei revideerita. Ühelt poolt tahaksin väga, et väiketeatrid tõuseksid üha tõsiseltvõetavamalt esile oma loominguliste saavutustega, teisalt aga ka seda, et täites oma integreerivat rolli, ei muutuks see märkamatuks assimileerumiseks. Selleks on vajalik tugev enesemääratlusvõime, millega VAT Teatri uuslavastused on viimase aja teatripilti elavdavaid tendentse toonud.

TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUM 80. HEINO VAKS — TEATRIMUUSEUMI ASUTAJA

EIKE VÄRK



Heino Vaks.

Märtsikuul tähistas Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum oma 80. aastapäeva. Muuseumi muusikakogu aluseks sai Saaremaalt pärit muusikamehe Peeter Süda (1883–1920) raamatu- ja noodikogu, sealhulgas ainulaadne orelinootide kollektsioon. 1912. aastal lõpetas Peeter Süda Peterburi konservatooriumi ja asus seejärel elama Tallinna, kus tegutses vabakutselise helilooja ja organistina. Aastail 1919–1920 oli ta Tallinna Kõrgema Muusikakooli orel- ja kompositsiooniõppejõud. Tagasihoidlikust sissetulekust hoolimata oli Peeter Süda aastate jooksul kogunud hulganisti muusikaalast kirjandust ja noote ning üles kirjutanud eesti rahvaviise ja pilli-

lugusid. Helilooja loometee katkes ootamatult 3. augustil 1920. aastal.

Kohe pärast Peeter Süda surma moodustasid tema lähemad sõbrad (Cyrillus Kreek, Mart Saar, Anton Kasemets, Leenart Neuman ja August Pulst) Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ajutise Toimkonna. Süda helitööde ja noodikogu korraldamise võttis enda kanda helilooja Mart Saar. August Pulsti initsiatiivil paigutati Süda pärand Tallinna Eesti Muuseumi juurde Kadrioru lossi, kus 1921. aastal sisustati Peeter Süda tuba, mis jäi avatuks 1926. aastani.

1924. aasta märtsis registreeriti Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühing ametlikult. See sündmus tähistabki Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi sündi. Asutajatena kirjutasid alla muusikateadlane ja koorijuht, hiljem USAs Detroitis Lully Muusikaakadeemia õppejõuna ning organistina tegutsenud Anton Kasemets, orelimängija, koorijuht ja pedagoog August Topman ning muusikategelane ja kunstnik August Pulst. 1929. aastal otsustas ühing oma tegevust avardada, võttes ülesandeks kõikide eesti helikunstnike mälestuste jäädvustamise. 1931. aastal reorganiseeriti Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühing Muusikamuuseumi Ühinguks. Juba 1929. aastal oli Süda pärand viidud Kadrioru lossist Tallinna konservatooriumi käsutuses olevasse hoonesse. 1. märtsil 1934 avati külastajaile Muusikamuuseumi väike ekspositsioon Tallinna konservatooriumi hoonega külgnevas Assauwe kaitsetorni alumises toas, milles varem asus Artur Kapi

kompositsiooniklass. Selle tarvis oli tornis eelnevalt tehtud ümberehitus: arhitekt Anton Soansi projekti järgi ehitati rõdukorrus ja puutrepp.

Isemajandava asutusena tuli muuseumil muretseda oma ressursside täiendamise ja rahaliste sissetulekute suurendamise eest. August Pulst (1889–1977), kelle sünnist möödus käesoleva aasta jaanuaris 115 aastat, töötas aastail 1932–1937 Muusikamuuseumi asjaajajana. Tema eestvedamisel hakkas muuseum korraldama tasulisi rändetendusi, mille kavad koosnesid eesti rahvamuusikast. Sageli olid etendused üles ehitatud rahvakommete tutvustamisele. Aastail 1937–1944 oli Pulst Muusikamuuseumi (a-st 1941 Teatri- ja Muusikamuuseum) juhataja, 1944–1946 teadur. Ta alustas 1911. aastal ainelise vanavara kogumist ja selle eksponeerimist, juhtis Põhja-Eestis laialdast kogumistööd, korraldas kogu Eestis rahvamuusikat ja -kombeid tutvustavaid muusikapidustusi ning kogus rahvamuusikat ja -pille. Hariduselt oli ta kunstnik, olles õppinud aastail 1911–1915 Riia kunstikoolis ning töötanud seejärel (1915–1917) „Estonia“ teatri dekoraatorina. August Pulst on tegutsenud ka akvarellkunstniku ja joonistusõpetajana.

1930-ndate aastate algul hakati teatringkondades üha sagedamini kõnelema vajadusest teatrimuuseumi järele. Teatrimuuseumi küsimus oli arutluse all juba I teatrikongressil 1931. aastal, kus teatrid lubasid anda muuseumi loomise heaks etenduse. Kas aga tegelikkuses lubadustest kaugemale jõuti, ei ole teada. Sellel kongressil valiti muuseumi komisjon koosseisus näitleja ja näitejuht Heino Vaks, Draamastuudio Teatri üks asutajaid ja majandusjuht Otto Aloe (Aaloe), kirjandus- ja teatrikriitik ning esseist Bernhard Linde. Reaalselt teatrimuuseumi asutamiseni siis veel ei jõutud. Alles 1937. aastal loo-



Emmy Treumundt, Anna Markus, Ella Uuehendrik, Heino Vaks, Taavet Mutsu, August Sunne ja Martin Libene „Vanemuises“ u 1913–1915.

di Teatrimuuseumi Ühing, mille varad liideti 1941. aastal Muusikamuuseumiga ühiseks Teatri- ja Muusikamuuseumiks, mille teatrikogude aluseks sai Heino Vaksi teatriajalooliste materjalide kogu.

Üheks teatrimuuseumi loomise mõtte fanaatilisemaks algatajaks ja muuseumi rajajaks oli teatrialaste materjalide kolleksionäär Heino Vaks (1886–1943). Öieti oli Heino Vaksi enda jutu järgi „teatrimuuseumi mõtte isaks“ lavastaja, näitleja ja teatrijuht Karl Jungholz (1878–1925). Nimelt tulnud Jungholz kord Vaksile külla, kandes kaenlas mingit eset, mis oli mähitud Ibseni „Norra“ etenduse müürilehte. Vestluse käigus viidanud Jungholz lauale jäänud müürilehele ja öelnud, et oleks viimane aeg hakata koguma niisuguseid materjale eesti teatri ajaloo kohta. Vaks haara-

nud sellest mõttest kinni, silunud kokkukärgardatud müürilehe siledamaks ja sellest saanudki tema kogu esimene eksponaat. (TMM T93:1/1:18-19)

Heino Vaks (enne 1935. aastat Heinrich-Johannes Vaks) sündis Tartus kordniku pojana 27. septembril 1886. aastal. Tema viiekümne kuuest elatud aastast üle neljakümne olid seotud teatriga. Tullevase teatrimehed haridustee sai alguse Tartu Linnakoolist, mille ta lõpetas 1900. aastal, seejärel õppis H. Laakmanni juures trükiladumist. Tollal tegutses Tartus Noortemeeste Selts, kus peeti kõnesid, ergutati huvi kirjanduse vastu, arendati muusikalist tegevust ning näitemängu. Ka Heino Vaks oli juba 15-aastaselt seal aktiivselt tegevuses, olles esialgu ühtlasi seltsi raamatukoguhoidja abi, seejärel raamatukogu juhataja. Hiljem töötas ta seltsi esimehe ning juhatus ja pidu-toimkonna liikmena. Heino Vaksi kirevasse noorusaega langeb osalemine Tartu Saksa Teatri kooris alates 1902. aastast ja „Vanemuise“ kooris. 1903. aastal pidas ta talusulase ametit ning 1905. aasta revolutsiooni päevil ühines sotsiaaldemokraadina sadamatöölise liikumisega. Korrakaitseorganites töötanud isa eeskujul tegutses ta ka korrakaitsejana Tallinna Rahva Miilitsaväe Komitee juures. Hiljem oli Vaks ka Tallinna Omakaitse liige.

Kuigi Heino Vaksi lavategevus sai alguse 1902. aastal Tartu Saksa Teatri kooris, pääses noormees iseseisva osaga lavale 1904. aastal Tartus „Võru saalis“ Taavet Mutsu (1880–1947) lavastuses „Tähtraamatu tegija kimbatus“. 1908/09 teatrihooajal võttis Heino Vaks osa Karl Jungholzi kolmekuulistest teatrikursustest, mis olid esimesed omataolised Eestis. Oma päevikusse on Vaks 14. I 1909 kirjutanud: „... Jungholzi juures – käisin ennast sisse kirjutamas – kursusteks – mida tema nüüd ise toime paneb – kuuldavasti vististi „Taara“ ruumides –

mina võtan „Ilulugemist“ ja „Üleüldist näitemängu teaduse“ kursust.

Jungholz on „Vanemuisest“ nüüd 1. jaanuarist saadik prii, selle pärast, et tema rahalist palka ei tahetud viie rubla võrra rohkendada. Nüüd on tema asemel „Vanemuise“ näitelava korraldaja Mutsu“ (näitejuhi abi Taavet Mutsu – E.V.). (TMM T93:1/3)

Kõrvuti osalemisega teatrikursustel jätkas Heino Vaks näitlemist Tartu Noortemeeste Seltsi ja spordiseltsi „Taara“ näiteringides. Viimases oli aastail 1901–1905 tegutsenud näitleja ja näitejuhina ka Karl Jungholz. 1909/10 mängis Vaks August Wiera trupis, mis andis etendusi peamiselt „Bürgermusse“ saali laval. Vaksi tähtsamad tööd selles trupis olid Lembitu osa Saali „Vambolas“ ja Jaani osa P. Jakobsoni „Udumäe kuning“. 1911. aastal valiti Heino Vaks Tartu karskusseltsi „Karskuse Söber“ kutsetiseks näitejuhiks juhatus poolt, mille esimees oli tollal Karl-August Einbund (a-st 1935 Kaarel Eenpalu, riigitegelane ja jurist). 1913. aastal palgati Heino Vaks „Vanemuise“ näitlejaks, kus ta oli väga hõivatud, kuigi enamasti tuli mängida väikerolle. Nimetada võiks selle perioodi töödest doktor Wondenschuri E. Rosenowi draamas „Kust varjud ei kao“ (1913), salakütt Frey'd O. Ludwigi kurbmängus „Metsaülem“ (1913), Masa Antsu ja kiriku vöormündrit Viiraku Märti vastavalt A. Kitzbergi näitemängudes „Kauka jumal“ (1915) ja „Püve talus“ (1916).

1914. aastal lahkus „Vanemuise“ teatrijuhi kohalt Karl Menning, kelle tööd asus jätkama Ants Simm. Võttes enda peale teatrijuhi kohustused, lootis Simm jätkata Menningu-aegse „Vanemuise“ ansambliteatri põhimõtteid sisutiheda repertuaari lavaletoomisel. Paraku tegi ta ühe kompromissi teise järel, mille tulemusena teater kaotas oma autoriteedi. 1916. aastal avaldas Menningu trupi põhituumik, s.o 11 näitlejat,



TMMi arhiivi fotod

Draamateatri ringreis u 1922.

teiste seas ka Heino Vaks, protesti teatri kahe viimase aasta töö kohta. Kuna see protest jäi eestseisuse poolt tähelepanuta, lahkusid nad „Vanemuisest“ ja asutasid Tallinnas uue kutselise teatri Pandorini Seltsilt tüüritud majas Väike-Tartu maanteel. Esialgu töötati „Pandorini“ Rahvateatri nime all, 1917. aastast jätkati tegevust Eesti Draamateatri nime all. Alates 1918. aastast hakati etendusi andma Tallinna Saksa Teatri ruumides. 1920. aasta alguseks oli Draamateater suutnud võita tunnustust nii publikult kui ka kriitikalt. Juriidiliselt aga saavutati kindlam alus Draamateatri Seltsi põhikirja ametliku registreerimisega 28. II 1920, millele ühena teatri asutajaist kirjutab alla ka Heino Vaks. Paraku osutus aga teatrimaja üür trupile peagi üle jõu käivaks ning 31. detsembril 1924 andis Draamateater oma lõppetenduse. Paljud näitlejad, ka Heino Vaks, jätkasid oma tööd taas „Vanemuises“.

Draamateatris lõi Heino Vaks „kaasakiskuva kuju“ Vagura-Vanana L. Anzengruberi „Ristitegijates“ (1916), kus ta „viimase lahkumise eel kõrtsist [- -]

jaksas oma hingepiina uskuma panna“ („Päevaleht“ 21. XII 1916). Olulisemad rollid selles teatris olid veel Tatarlane Gorki „Põhjas“ (1917, 1921), Mäeotsa Peeter Pint Koidula „Säärases mulgis“ Otto Petersoni lavastuses (1920), Johanna isa Schilleri „Orleans'i neitsis“ Paul Sepa lavastuses (1923) jt. Spetsiaalselt Heino Vaksile oli kirjutatud Toomas Vöhiksemi (või Vöhiksoni) roll A. Tammani „Kriisis“ (1921, lavastaja Paul Pinna). Aastail 1918–1919, mis oli Draamateatrile väga raske aeg, töötas Heino Vaks ka „Estonia“ teatris näitleja ja inspiitsiendina. Draamateatris töötamise ajal tegutses ta ühtlasi Tallinna Gustav Adolfi Gümnaasiumi ja Komertsgümnaasiumi näiteringides näitejuhina.

Aastail 1925–1926 mängis Heino Vaks „Vanemuises“ muu hulgas Nordlingi H. Bergeri „Uputuses“ (August Sunne lavastus, 1926). Aastal 1926 asutas Vaks aga koos August Sunne, Rudolf Kleini (Ruut Tarmo) jt Rändteatri (põhikiri kinnitati 14. XII 1926). Teatri kunstiliseks juhiks sai lavastaja

ja teatripedagoog Paul Sepp. Vastavalt põhikirjale oli teatri juhatuse asukohaks Tallinn, tegevuspiirkonnaks aga kogu Eesti. Rändteater püüdis pakkuda oma publikule kõrge kunstitasemega repertuaari. Lavastusrahade nappuse ja kurnavate ringreiside tõttu jäi Rändteatri tegevusaeg lühikeseks. 1928. aastal ühines Rändteatri trupp Draamastuudio Teatriga (1937. a-st Eesti Draamateater), Heino Vaks aga siirdus Narva algul „Ilmarise“, hiljem „Võitleja“ näitlejaks ja näitejuhiks. Vaks on tegutsenud näitejuhina ka Kuressaare Teatris, tuues seal lavale G. Hauptmanni „Kangrud“ (1929) ja A. Mälgu „Vaese mehe ututalle“ (1933). Aastail 1930–1938 töötas ta Haridusliidu konsultant-näitejuhina, korraldades näitekursusi kõikides maakondades. Juba 1936. aastaks oli ta korraldanud üle viiekümne kursuse väikelavade näitemängu arendamiseks. 1937. aastal oli Heino Vaks tegev ka Draamateatri nukuteatris, lavastades kahasse Leo Kalmetiga kolm lühinäidendit: A. Labuse „Pauka“, A. Piirikivi valmi „Viisk, põis ja ölekõrs“ dramatiseeringu ja enda kirjutatud nukutüki „Tsirkus“.

Näitlejana oli Heino Vaks tuntud kui säravate karakterrollide looja, seda ka lastelavastustes. Priit Põldroos on oma mälestusteraamatus meenutanud Vaksi kõigepealt kui lasteteatri näitlejat: „Vaks armastas lapsi ja talle meeldis esineda lastelavastustes. Olin ühel lasteetendusel, tüki nime enam ei tea, aga see on meeles, et selles oli liblikaid, maipõrnikaid ja muid sitikaid ning mõni väike inimene ka. Saalis olid ka Vaksi kaks poega, kaks armast marakratti ja neile tegi see väga nalja, et isa mängis laval sitasitikat. Oli selili maas ja sibas kätejalgedega. Igatahes mulle jäi sellest tore mälestus.“ (P. Põldroos. Teel enda ellu. Tallinn, 1985)

Et Vaksile lasteteater südamelähedane oli, näitab tõsiasi, et ta kirjutas ka ise lastenäidendeid, millest lavale jõudis

kümme ja trükki neli näidendit. (Heino Vaks teatriinimesena pühitseb juubeleid. „Rahva Sõna“ 25. IX 1936). Draamateatris mängiti neist „Kuidas Ants põrgus käis“ August Sunne lavastuses (1921), „Rotikuningat“ (G. H. Görneri järgi) Eduard Türgi lavastuses (1924) ning „Tuutulinna moosekante“ (H. Ch. Anderseni järgi) Leo Kalmeti lavastuses (1929). Viimast mängiti ka „Ugalas“ (1930). Leo Kalmeti mäletamist mööda Draamastuudio Teatri repertuaaris lastetükkidest valdava osa moodustanud saksa muinasjuttnäidendite kõrval oli „lastele just lähedasem ja mõistetavam“ Vaksi „Tuutulinna moosekandid“. (Leo Kalmet. Pool sajandit teatriteed. Tallinn, 1982)

Kõrvuti lastelavastustes mängimisega ja lastenäidendite kirjutamisega oli Heino Vaks aktiivselt tegev mitmete laste- ja noorteringide juhendamise ja koostööga. Leo Kalmet on oma raamatus meenutanud, kuidas Kloostri tänava Nikolai gümnaasiumi õpetajate ja õpilaste (viimaste hulgas ka hilisem Draamateatri lavastaja, näitleja ja teatrijuht Leo Kalmet ning näitleja ja näitejuht Ilmar Nerep) eestvedamisel organiseeriti koolidevaheline Dramaatiline Ring, kus oli üle viiekümne liikme. Lavale toodi Lutsu „Paunvere“ (1919), Kitzbergi „Kosjasõit“, Pakkula „Parvepoisid“ jt. Näitejuhiks Heino Vaks, hiljem Eduard Türk.

Priit Põldroosile oli Heino Vaks üheks oluliseks inimeseks, kellega ta oma teatritee alguses kokku puutus. Vaks meenutas Põldroosile „millegipärast õpetajat, aga armast õpetajat. Ta alustas oma juttu: „Mul tuleb meelde...“ Ja tal oli ka palju meeles sellest, mis kunagi kuskil oli või ette tuli. [- - -] Vaks näis vanemana, kui ta oli, mõjus isegi vanamehelikult, kuid temas oli palju lapselikku õrnust ja ta oli lapselikult terane.“ (Priit Põldroos. Teel enda ellu. Tallinn, 1985)

Kõige muu kõrval oli Heino Vaksil

ka Kaupmehe tänaval paberi valmistamise töökoda. 1929. aastal Narvas teatritööl olles tegutses ta ühtlasi põllumajanduslike majapidamiste registreerijana-üleskirjutajana. Aega jäi ka lemmikharrastusele – kalapüügile.

Sellega seondvalt on omaaegse ajalehe „Esmaspäev“ naljanurgas pseudonüümi „Siil“ all esinenud artikli autor maalinud Heino Vaksist humoorika pildi: „Kalad on ka näitelaval Vaksile oma teene osutanud. Nimelt siis, kui Vaks mängis „Nukitsamehes“. Ei ole ju midagi välja kannatamatumat, kui see, et kaasnäitlejad sind ettekande ajal silmitsivad kulisside tagant. „Hüpnotiseerivad“ verest ära. Sõnaga – Vaksile see ei meeldinud. Ja on siis „Nukitsamehes“ üks niisugune stseen, kus Tõlpa ja Mõhk söövad silke. Vaks siis nii kui silgu võttis, poole hammustas ära ja teise poole viskas kulisside taha. Ja nii, et varsti olid kõigil piilujail näod tedretähti täis. Ent pärast seda jäi piilumine ära.“ (Siil. „Heino Vaks. Mees, kes elab minevikule.“ „Esmaspäev“ 18. XI 1939)

1936. aastal, mil Vaks tähistas oma viiekümnendat sünnipäeva, sai ta Eesti Näitlejate Liidult kuldse rinnamärgi. 1937. aastal anti Heino Vaksile kui üle kahekümne aasta näitekunsti alal tegutsenud inimesele tunnistus selle kohta, et ta on registreeritud Haridusministeeriumi Kutseoskuste osakonnas näitekunstnikuna. Niisugune tunnistus andis õiguse võtta vastu töid ja tellimusi, kuulutada oma kutsetegevust, omada õpilasi ning anda neile õpetust omal erialal vastavalt Haridusministeeriumi määrusele.

Paraku sundis „raskekujuline peaaegu halvatus“ Heino Vaksi 1938. aastal enneaegselt aktiivsest näitejuhialasest tegevusest tagasi tõmbuma. (TMM T93:1/8:20) Viimased eluaastad pühendas Vaks teatrimuuseumile, kogudes ja korrastades teatrialaseid materjale. Oma kogu kinkis ta 1942. aastal Eesti riigile.

Heino Vaks suri 14. veebruaril 1943. aastal ja maeti 21. veebruaril Tartu Maarja kalmistule. Teatrilukku on Heino Vaks läinud eelkõige teatrimuuseumi rajajana, aga ka aktiivse teatrielu edendajana, Draamateatrile ja Rändteatrile alusepanijana ning arvukate karakterrollide loojana.

Teatri- ja Muusikamuuseumile kuuluv Heino Vaksi fond sisaldab teatrimeehe ja tema pereliikmete isiklikke dokumente, kirjavahetust, Heino Vaksi päevikuid, luuletusi ja teisi kirjanduslikke katsetusi.

Heino Vaksi kolm päevikut aastaist 1908–1909, 1910–1915 ja 1933–1934 pakuvad rohkem tundmusi, mõtteid ja meeelolusid kui fakte elust ja loomingu. Kirjapandud leheküljed avavad valdavalt isikliku elu läbielamisi, väga vähe on neis juttu teatrialasest tegevusest. Nii näiteks on viimases päevikus edasi antud retrospektiivseid mälu pilte, tagasivaateid seni elatud elule, armastusele. 9. III 1933 on sellesse päevikusse kirjutatud read: „Kord, seda on palju ... oi kui palju aastaid tagasi, ajal kui polnud veel ununenud koolipõli, nägin ma vana hallipäilist rändurit, kes astus õuest-õue, laulis, sammus jälle edasi, kuni ta viimaks kadus laiale maanteele, kus lõppes linna piir. See oli ühel ilusal suveõhtul, – ma kuulasin tema laulu... ja sellest ajast on püsinud mälestuses sõnad: „Ei ole mul kodu... ei ole mul kallimat. [- - -]“

Ja kui ta need annetused, mis talle laulu eest anti, oli kokku kogunud, keerutas ta rõõmsalt oma peakatet ja hüüdis: „Juhei, mu päralt on maailm, kus truim sõber maantee!“ – Olen palju laulusid kuulnud, olen palju rändureid näinud, aga see hall-pea, ega tema sõnad, need pole kustunud mu hingest. – Sa tunned teda ... Ta sammub sinuga koos, see olen mina, tema järeltulija, kui gi teises olukorras, õnnelikum, – sest tema oli üks.“

12. VII 1933 Hageris on kirja pandud: „Käesolev põuane suvi on nii palju just viimastel päevadel meelde tuletanud, veel enam, kui lehest lugesin, et samane, põuane suvi on olnud 1914. a. – 1914. aastal – [- - -] juulis 19 aastat tagasi. – Kui teist aastat olin „Vanemuise” laval. – Kolmandat aastat abielus. – Pisikesed, väikesed poisid – Ao, Ott! – Kuis see kõik on muutunud. – Mutsu pere, kellega koos olime, – lapsed suured: eks minu ristitütar mehel [- - -] ja „Mutsu van” (Taavet Mutsu isa – E. V.) surnud. – Ja kus minu enese Ema ja Isa? – Mullas. [- - -] Kui kiiresti, kui ruttu see kõik on läinud... ” (Heino Vaksi päevik 1933–1934. TMM T93:1/5:4)

Suure osa Heino Vaksi fondist moodustavad tema enam kui kolme aastakümne jooksul kogutud materjalid. Näiteks on ta alles hoidnud mitmesuguseid dokumente erinevatest teatritest: arvestusi „Vanemuise” näitlejate töötasu ja trahvirahade kohta August Wiera ajal (aastatest 1892–1895); tagasivaade „Vanemuise” lauluseltsi 25-aastasele tegevusele (1890); annetuste lehed „Endla” uue hoone ehitamiseks (1911), „Estonia” teatri juhtimise kava (1916–1917), teatrite põhikirjad jne. Vaksi kogus on August Wiera (1853–1919) käsikirjalisi materjale, lavastusmaterjal „Udumäe kuninga” kohta „Estonias” (1918), Hugo Techneri (1863–1946) kultuuriloolised mälestused, protokoll „Karskuse Sõbra” eestseisuse koosolekust Techneri näitejuhiks võtmise küsimuses, kirjad Paul Pinnale kui Draamateatri komandandile (1919), Paul Sepa kirjad August Sunnele jne. Fondis on ka dokumente Amalie Konsa, Eduard Türigi, Liina Reimani, Ants Lauteri jt teatritegelaste kohta. Haruldasi materjale sisaldab Heino Vaksi mapp Wiera-aegse „Vanemuise” näitlejate fotodega. Ühel vanemal fotol sellest mapist on näitlejanna Looni Teks Jessica osas esimeses Shakespeare’i näidendi lavastuses eesti

rahvusliku teatri laval – „Veneetsia kaupmehes” 1888. aastal. Tänu Heino Vaksile on säilinud Artur Sachkeri joonistus eesti teatriajaloo vanimast pilddokumendist – Reinhold Sachkeri 1868. aasta fotost „Vanemuise” seltsis ette kantud õpetlikust stseenist „Teomes ja karjapoiss”. Foto enda asukoht on aga teadmata. Vaksi fotokogus on hulgaliselt lavastuste fotosid, aga ka portreefotosid kirjanikest, lavastajatest, näitlejatest jt. Tema fondis on arvukalt näidendiramatuid, mitmesuguseid trükiseid, ajalehelõikeid, noote jm. Seal on Paul Pinna karikatuurid; näitleja ja botaaniku Albert Üksipi visand näitleja Aleksander Trilljärvest (1917); Heino Vaksi eksliibris; kirjaniku, karikaturisti ja teatrikriitiku Karl August Hindrey karikatuur I eesti näitlejate kongressist (1917) jne.

Muuseumi teatrialastest materjalidest on oluline koht Heino Vaksi ligi tuhandeköitelisel raamatukogul, mis sisaldab algupäraste draamateoste esi- ja kordustrukke ning eesti keelde tõlgitud näidendeid. Seal on Koidula „Saaremaa onupoja” esmatrükk 1871. aastast, Kitzebergi, Vilde jt näidendeid.

Heino Vaks ise on oma elu, käidud teed ja valikud võtnud kokku päeviku lehekülgedel. 31. märtsil 1933. aasta sissekandest võib lugeda: „Kolm aastat maanteel... Koduta... perekonnata... ilma ühegi, kes ka sinu järele küsiks. Teie, kes te maanteed ei tunne, ei oska enesele ka ette kujutada missugune ta on ja mis sealt leida. – Teil pole vistist kunagi sarnast juhust olnud, kus öeldakse: „süda tilgub verd, aga suu naerab”. – Kas sarnane on see elu, kus sammun. – Olen selle aja kestel päikesepaistet ja vihma saanud. Olen nutnud ja kaevelnud, aga veel mitte kordagi kahetsenud, et olen asunud sellele teele – teele, kus kõige peale vaatamata, nii palju üllatavat... ” (Heino Vaksi päevik 1933–1934. TMM T93:1/5:4)

EESTI TEATRI AASTAAUHINNAD 2003

Sõnalavastuste auhinnad

Žürii: Jaak Allik (esimees), Andres Keil, Andres Laasik, Pille-Riin Purje, Ivika Sillar, Boris Tuch ja Aime Unt.

Lavastajaauhind

LEMBIT PETERSON – W. Shakespeare'i „Hamlet“, „Theatrum“.

Meesnäitleja auhind

MAIT MALMSTEN – Konferansjee („Cabaret“, „Vanalinnastudio“), Max („Bent“, „Vanalinnastudio“), Padraic („Inishmore'i leitnant“, Eesti Draamateater).

Naisnäitleja auhind

KERSTI KREISMANN – Helene Alving („Kummitused“, Eesti Draamateater).

Meeskõrvalosa auhind

TÕNU AAV – Boss Mangan („Südamete murdumise maja“, Eesti Draamateater).

Naiskõrvalosa auhind

MERLE JÄÄGER – Mercy Lott („Mesimees“, „Vane muine“).

Kunstnikuauhind

PILLE JÄNES – „Tšapajev ja Pustota“, Tallinna Linnateater.

Žürii eriauhind

PEETER JALAKAS JA SAŠA PEPELJAJEV – „Luikede järve“ lavastamise eest Von Krahli Teatris ja Von Krahli Teatri näitetrupp (Taavi Eelmaa, Erki Laur, Tiina Tauraitte, Juhan Ulfsak, Liina Vahtrik): ereda ja meisterliku näitlejaloomingu eest lavastustes „Luikede järv“, „Lumi“ ja „Stiil“.

Kriitikaauhind

Auhinna määrab Eesti Teatriliidu juhatus.

SVEN KARJA – 2003. aastal ilmunud teatriartiklite eest.





Kristallkingakese rändauhind

ARGO AADLI – osatäitmised lavastustes „Kaotajad“, „Et keegi mind valvaks“ ja „Tšapajev ja Pustota“ (Tallinna Linnateater).

PRIIT VÖIGEMAST – osatäitmised lavastustes „Minu pere ja muud loomad“, Nipernaadi“, „Thijl Ulenspiegel“ ja „Koturnijad“ („Ugala“).

Muusikalavastuste auhind

Žürii: Raili Sule (esimees), Evi Arujärv, Kristel Pappel, Immo Mihkelson ja Erkki-Sven Tüür.

ROLAND LIIV – vokaalselt kandva, stabiilse, artistliku ja karakterit hästi tabava esituse eest: Maxina C. M. von Weberi ooperis „Nõidkütt“ ja Clemina B. Britteni lasteooperis „Väike korstnapühkija“ (Rahvusoper „Estonia“).

AIVAR TOMMINGAS – ereda karakteriga ja muusikalise rollilahendusega Fagini osa eest L. Barti muusikalis „Oliver“ („Vanalinnastudio“ ja „Smithbridge Production“).

Muusikalavastuste žürii eriauhind

GEORG MALVIUS – L. Barti muusikali „Oliver“ mitmekihilise lavastuse ja Tallinna Linnahalli lavaruumi oskusliku kasutamise eest. („Vanalinnastudio“ ja „Smithbridge Production“).

Balleti- ja tantsuteatri auhind

Žürii: Jaak Põldma (esimees), Helmi Puur, Tiiu Randviir, Heili Einasto ja Kustav-Agu Püüman.

SERGEI UPKIN JA LUANA GEORG – nimiosalised balletis „Romeo ja Julia“ (Rahvusoper „Estonia“).

MART KANGRO – tantsulavastuse „Mart on stage“ eest.

Ants Lauteri nimeline näitlejaauhind

Žürii: Aarne Ülsküla (esimees), Anu Lamp, Reet Neimar, Elmo Nüganen, Katri Kaasik-Aaslav ja Üllar Saaremäe.

RIHO KÜTSAR – osatäitmised lavastustes „Kuningas Lear“, „Susi“, „Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga“, „Hamleti tragöödia“, „Laulatus“, „Potteri lõpp“, „Kirsiaed“, „Pühak“, „Vend Antigone, ema Oidipus“ ja „Kihnu Jõnn“ („Vanemuine“) ja „Teisel pool“ (Emajõe Suveteater).

HILJE MUREL – osatäitmised lavastustes „Noad karnade sees“, „Don Carlos“, „Harold ja Maude“, „Kär-



bes", „Kevade“, „Shopping & Fucking“, „Deemon ja ingel“, „Minu pere ja muud loomad“, „Dekameron“, „Vagiina monoloogid“ („Ugala“) ja „Teisel pool“ (Emajõe Suveteater).

Priit Põldroosi nimeline auhind

Žürii: *Lea Tormis (esimees), Merle Karusoo, Peeter Tamme-aru, Ingo Normet ja Kalju Orro.*

INNA TAARNA – kauaaegsele teatripedagoogile, Priit Põldroosi õpilasele mitme teatriraamatu koostamise, Eesti näitlejakoolituse ja Näitlejate Liidu ajaloo uurimise eest ning silmas pidades 2003. aastal ilmunud raamatuid „Riiklik Lavakunstikool“ ja „Tallinna Teatrikool“.

Aleksander Kurtna nimeline auhind

Žürii: *Urmas Lennuk (esimees), Ene Paaver, Jaan Tätt, Ülar Ploom ja Hendrik Toompere.*

ANNE LANGE – järjepidevalt mitmekülgse loomingu ja 2003. aastal lavale jõudnud näidendite, Jim Cartwrighti „Vaikse hääle tõus ja langus“ ja Gregory Burke'i „Gagarini puiestee“ tõlkimise eest.

Salme Reegi nimeline auhind

Žürii: *Janno Põldma (esimees), Margot Visnap, Juta Vallikivi, Hille Ermel ja Rein Oja.*

AIVAR TOMMINGAS – lapsi austava ja mõistva näitlejaloomingu eest, mis peegeldab väarikat ja tõsist suhtumist lastesse nii saalis kui laval. (Osatäitmised lavastustes „Väikese onu saaga“, „Charlotte koob võrku“, „Kardemoni linna rahvas ja röövliid“, „Inetu“ („Vanemuine“), „Huck“ (Emajõe Suveteater), ja „Oliver“ („Vanalinnastudio“ ja „Smithbridge Production“).

Georg Otsa nimeline auhind

Žürii: *Teo Maiste (esimees), Pille Lill, Anu Kaal, Taisto Noor ja Ardo Ran Varres.*

JASSI ZAHHAROV – tunnustades järjepidevat professionaalset kõrgvormi ning esile tõstes säravaid osatäitmisi muusikalavastustes: Johhanaan (R. Straussi „Salome“), de Guiche (E. Tambergi „Cyrano de Bergerac“), Escamillo (G. Bizet' „Carmen“), Nabucco (G. Verdi „Nabucco“), Macbeth (G. Verdi „Macbeth“) ja Pearu (T. Raadiku „Vargamäe tõde ja õigus“) Rahvusoperis „Estonia“ ning Jean Valjean (A. Boubliili – C. M. Schönbergi „Hüljatud“, „Smithbridge Production“) ja Härra Bumble (L. Barti „Oliver“, „Vanalinnastudio“ ja „Smithbridge Production“).



OOPERI TULEVIK

DAVID POUNTNEY

(Algas TMK 2004, nr 3)

Iga ooperiteatri ülim eesmärk peaks olema näidata, et see muusika on elujõuline ka tavaliste tänapäeva inimeste jaoks (...) et selle jõud ja tundeline sügavus seostub ka meie endi eluga, mitte ainult mineviku kostüümidraamaga...

Kes siis peaks sundima heliloojaid pingutama suurema publikumenu nimel? Juhtkond! See on nende töö, kuid see on töö, millest nad on lahti öelnud, „tänu“ täiesti ajast maha jäänud „looja võõrandamatute õiguste“ ideele. Olu-kord oleks palju tervem, kui juhtkond võtaks vastu otsuse, et uus ooper peab olema rohkem uue muusikali kui uue ooperi moodi. See tuleks samamoodi armutult allutada äritegemise reeglitele, seda peaks samamoodi väsimatult ümber töötama, see peaks samamoodi häbitult edu taga ajama, nagu seda tegi üks suurepärase minevikumuusikal...

Gounod' „Faust“! Just nimelt! See klassikaline XIX sajandi menutükk ei ole midagi enam ega vähemat kui üks võrratult hästi kirjutatud muusikal – häbitult oma aja maitsele mängiv laitmatu tükk oskustööd, maitsekas maitsetus. Ja selle produtsentideks olid loomulikult need oma aja Cameron Mackintoshid – armutu Carvalhode¹ abielupaar. Lugegem vaid tänapäeva kriitikute kirjutisi Gounod'st ja Carvalhost. „Kus küll on,“ hüüavad nad, „need kadunud osad Faustist, mis see brutaalne ja metsik mäenedžer välja jätta käskis?“ Kuidas küll jälile saada meistriteosele, mida Gounod tegelikult kirjutada tahtis? „Faust“ on võrratult hästi kirjutatud, kuid Carvalhol oli vaja teatrit ülal pidada, niisiis tegi ta kõik, et sellest sünniks kõigi aegade kõige edukam ooper. Praegu ei kiida teda selle eest keegi, aga ma arvan, et see teda ei huvitakski.

Ta võis ju olla põlastusväärne patukott, kuid mitte selline abitu lambuke nagu tänapäeva ooperijuhtkond, seistes silmitsi uue ooperiga. Osaliselt on uus ooper end ise loominguulisse tupikusse ajanud, kuna sinna on ajaloolised ja kultuurilised jõud seda suunanudki. Osaliselt on juht roolirattast lahti lasknud ja samas on uus ooper mingil määral selline praegu just seetõttu, et mõned tahavadki, et ta selline oleks. Maitse-eelistusi vorminud tähtsad isikud töötasid selle nimel, et ainult väga kindlat tüüpi muusikalised ja teatrilised ambitsioonid väärksid tähelepanu ja etendamist, publiku võõrandamine uuest ooperist oli selles võitluses vaid väike kaotus. Õnneks on modernismi ennast täis faas nüüd läbi. Suurbritannias on palju noori heli-

loojaid, kes näevad ooperis hea meelega elujõulist ja kommunikatiivset kunstiliiki, mitte austusavaldust mingitele ähmastele pseudointellektuaalsetele põhimõtetele. Nüüd peaks juhtkond taastama kontrolli selle protsessi üle tasakaalustamiseks arusaamu sellest, mis uus ooper tegelikult on. Heliloojad vajavad, et juhtkond süstiks neisse aeg-ajalt parajat realismiannust, täpselt nagu kirjanikud vajavad toimetajaid. Parajasti kui *sir Birtwistle*² jalutas oma murul, mõtiskledes aastaegade vaheldumise üle, võinuks mõni sigarit näriv realist tema tähelepanu juhtida asjaolule, et kui ta kõnnib daaliatest mööda rohkem kui kaks korda, sureb publik igavuse kätte ära. Keerulistel lugudel on oma koht. Kuid aeg, mil tunnustuse võitmise esimeseks eelduseks oli keerulisus, on möödas, ja on vaid hea, et selline arusaam kadus enne uue sajandi saabumist. Muusikal on endale näpanud parimad rõivad ooperi garderoobist – võtke need tagasi. See on juba ammusest aegadest saati üks tähtis osa ooperi olemusest.

Leidke lood, mis inimestele midagi tähendavad, ja leidke muusika, mis paneb neid tahtma kuulata. Seda see hirmus väljend „kergestimõistetavus“ tähendabki. Ärge unustage Cowardi³ kuulsat lauset: „Oh, seda odava muusika võimu!“ Ooperi tulevik ei sõltu institutsioonidest, juhtkonnast, nõukogudest, administraatoritest, ta sõltub eelkõige just uutest teostest. See on ainus kontekst, milles ka mineviku pärlite taaskülastamine säilitab huvitavuse.

Kardan, et enamik teist ootab, et ma jõuaksin ükskord juba nõukogude, juhtkonna ja administraatorite juurde, ning räägiksin pigem ooperiteatritest kui ooperitest. Ma otsustasin, kas või ükski kord, rääkida enne kunstist. Võib-olla mõned teist usuvad, et tulevikus ooperiteatreid enam ei olegi, et kõik kandub üle televisiooni või internetti. Kindlasti

osaliselt nii juhtubki, kuid ma loodan, et tulevikus kasutatakse neid meediume targemini. Nagu grammofoni- ja CD-plaatki, on nende tööks huvi äratamine „päris“ asja enese vastu. Karta pole midagi, võita aga palju, juhul kui me otsustame ooperit mehaanilise meedia jaoks mugandades kasutada pisut oma kujutlusvõimet ja näidata üles vähem aukartust. Ma loodan näiteks, et aeg on ümber saanud sellise piinavalt tüütu ja ebasobiva nähtuse jaoks nagu teleülekanne ooperietendusest. Mul on kahtlane tunne, et keegi kusagil ministeeriumi mingis osakonnas peab seda heaks viisiks, kuidas publikut ooperi juurde tuua. Tegelikult on see kindel viis, kuidas publikut veenda, et ooper kui selline on metsikult igav. Ooperietenduse teleülekanne on kohutav ooper ja ütlemata halb televisioon. Kui ooperit soovitakse panna telekraanile – ja miks ka mitte? –, siis peaks see nägema hea välja eelkõige televisiooni seisukohast. Ooperilavastus on liiga suur, liiga pikk ja suures plaanis liiga inetu, et telepilt seda välja kannataks. Televisioon vajaks midagi, mis on lühike, hästi monteeritud ja pungil visuaalset kujutlusvõimet. Nagu pop-video. Pooletunnine „Rigoletto“, lavastajaks Brian de Palma, pooletunnine „Wozzeck“, lavastajaks Ken Loach. Selline peaks välja nägema ooper teleekraanil. Ja see meelitaks inimesed teatrisse, mitte mingi jama, mille sa välja lülitad, et minna kööki süüa tegema.

Ja internet – see on kahtlemata võratur tööriist ooperi puhul loomaks spetsiifilist õppematerjali; kahtlemata võratur võimalus välja töötada nutikat, erutavat ja spetsiifilist materjali, et sobida kokku interneti veidra olemusega, mis seob endas juveele ja rämpsu, huvi ja igavust. Aga nagu televisioonigi puhul tuleb kujutluslikult läheneda just sellele meediumile mõeldes, mitte arglikult taastootes materjali, mis tegelikult kuulub lavale.



Bregenzi festivali peakorraldajad: festivali intendant aastani 2003 Alfred Wopmann, intendant aastast 2003 David Pountney ja festivali president Günter Rhomberg.

Lava jääb ka tulevikus ooperi päris-koduks, dimensiooniks, kus paljastuvad tõeliste inimeste talendid ja vead, kaaslasteks vaikselt jälgiv teatrisaal. Milline võimas koht võib uuel meelelahutussajandil olla ooperiteatril! Aga kuidas seda teatrit juhitakse? Ja mis peamine — kes selle eest maksab?

Olen öelnud, et kommerts element on tähtis osa uute ooperite loomise juures. Niiviisi öeldes olen kinnitanud, et traditsiooniliselt on ooper olemuslikult alati olnud populaarne, vulgaarne selle sõna parimas tähenduses. Kas see tähendab, et ma näen ka ooperi institutsionaalset tulevikku kommertslikuna? Kui „Faust“ oli muusikal, siis miks ei võiski ooperiteater funktsioneerida kommerts teatrina?

Põhimõtteliselt sellepärast, et me oleme rafineerinud ja edasi arendanud demokraatia mõistet ja sellega kaasnevaid sotsiaalseid implikatsioone. Nüüd on meil palju sallivam ja demokraatlikum arusaam sellest, mis on demokraatia, kui oli Gounod'-aegsetel inimestel — siis olid kunstipärlid kättesaadavad vaid neile, kes suutsid endale lubada pileti ostmist. Praegusel ajal on kunst majanduslikult kättesaadav peaaegu kõigile ühiskonna liikmetele, kui nad seda vaid soovivad. Sellepärast ma tooni-

tangi ooperiteatri juhtimises kommertslikkuse tähtsust, kuid samas sooviksin ma näha, et taas tõstetak au sisse riigi rahalise toetusega seonduvad põhimõtted ja ideaalid; uuel sajandil peaks neil olema üha tähtsam osa kunstide rahastamisel.

Niimoodi öeldes tunnen ma juba, kuidas keegi mõtleb: „hädaldav kunstiniimene“. Aga hädaldamine tähendab kaebamist ja kerjamist. Mina vastupidi soovin hoopiski rõhutada üht fundamentaalset põhimõtet, mille üle ma olen uhke — kunst on demokraatia tervise seisukohalt eluliselt tähtis. Võim ilma kujutlusvõimeta on needus, ning kunst on kujutlusvõime kopsud. Igaühe kujutlusvõime on loomulikult igaühe enda asi ja ta võib seda toita ja selle eest hoolitseda, kuidas soovib, ilma riigi abita. Aga demokraatlik riik peaks samas mõistma asjaolu, et kujutlusmaailm, mille loob kunst, stimuleerib mõttevabadust, mis on riigi demokraatliku usaldusvääruse garantii; ning et kujutlusmaailma toitmisel on ka avalik, mitte ainult privaatne mõde. Riik sõltub oma valijaskonna vabadest valikutest, seega peaks riik toetama meetmeid, millega ühiskondlikku kujutlusvõimet stimuleeritakse, provotseeritakse, hoitakse ärkvel, masseeritakse, tervendatakse.

Teeme nüüd sentimentaalse rännaku läbi viimase viiekümne aasta Briti ooperiajaloo. Sõda lõpeb. Õhus on idealistlikku ülesehitusvaimu — „Peter Grimesi“ erakordne muusika ja draama ärkab ellu *Sadler's Wells*'is. Asutatakse kunstinõukogu. Kuninglik Ooper saab, esimest korda oma ajaloo jooksul, alalise trupi. Walesi Rahvusoper ehitatakse üles tänu isepäisele garaažiomanikule ja bussitäitele amatöörkoorilauljatele. Noor uljaspea Alexander Gibson⁴, tema hüüdnimi oli „noobel haggis“, loobub karjäärast suurlinnas ja naaseb Glasgow'sse, et luua Šoti Ooper. Stephen Arlen⁵ kavaldab kunstinõukogult välja

nõusoleku viia *Sadler's Wells* üle *Coliseum*'i⁶, teadmata täpselt, kuidas selle eest makstaks – Inglise Rahvusooper asutatakse rahastusega! Manchesteris nähakse pidevalt ooperiteatri miraaži, kuid lõpuks, tänu Lord Harewoodi osavusele, luuakse *Opera North* hoopis Leedsis. Pragmatismi, kavaluse, idealismi ja improvisatsioonilisuse segust valatakse vundament rahvuslikule ooperitraditsioonile. Selle tulemuseks on, et viiskümmend aastat hiljem on Briti regionaalsed ooperiteatrid ühed Euroopa tõsiseltvõetavamad institutsioonid ooperitegevuseks – ja mul on sellisteks võrdlusteks head alused – ning briti lauljad, lavastajad ja dirigendid on oma taseme ja professionaalsuse poolest tuntud üle kogu Euroopa. See on innustav lugu ja suurepärase saavutus, kuid sellegipoolest oleme me veidralt segadusse aetud ning võimetud selle üle rõõmutama või isegi seda kaitsma. Üks poliitik, võib-olla isegi heasoovlik, kes on oma ametis olnud viis minutit, teeb ühe hooletu märkuse ja raputab kogu ehitise alustalasiid.

Lubamatud ilmingud Kuningliku Ooperi nõukogus on järsku piisav alus millegi sellise lammutamiseks, mida on ehitatud viiskümmend aastat. Walesi Rahvusooper on tähtsaim kultuuriasutus, mis sel maal on kunagi olnud, varsti saavad nad uue kodu vee ääres Cardiffi dokkide piirkonnas. Aga seda ei lubata kutsuda ooperiteatriks – sõna „ooper“ tuleb igal võimalusel vältida, muidu kukub kogu projekt kokku! Ooperi kui sellise eksistents pannakse küsimärgi alla, justkui sellise lollpea nagu Lord Chadlingtoni ettevõtmised oleksid kuidagi suutnud rüvetada Bernard Haitinki dirigeeritud Mozarti ja Verdi etendusi. Britte on tabanud vastikus kultuuri vastu! Miks ei kaitse me jõulisemalt asju, mis me oleme nii suure pingutusega loonud? Ooperi tulevik vajab inimesi, kes on võimelised olema püstipäi uhked



Leoš Janáčeki „Příhody Lišky Bystroušky“ („The Cunning Little Vixen“), lav David Pountney, lavakujundus ja kostüümid Maria Bjornsson. *Teatro degli Arcimbaldi*, Milano, 2003.



Nikolai Rimski-Korsakovi „Kuldkikas“, lav David Pountney. Bregenzi festival, 2002.

ooperi kui sellise üle ja ta rolli üle tsiviliseeritud ühiskonnas.

Oli kord aeg, mil ühiskonnad vajasisid inimesi, kes oskasid ratsutada või laevu juhtida, juhuks kui tuleb sõda. Nüüd vajab ühiskond inimesi, kes oskavad mõelda, juhuks kui tulevad valimised. Mis veelgi tähtsam – ühiskond vajab foorumeid, kus avaldada austust kollektiivsele kujutlusvõimele. Ühiskond on mehhanism, mille paneb tööle jagatud jõud, ta peaks aru saama ka jagatud emotsioonidest. See on üha tähtsam ajastul, mil suhtlus meediaga on üha privaatsem – üksildane dialoog sünteetilise ekraaniga. Loomulikult vaatavad miljonid inimesed samu telesaateid, kuid nad saavad oma kogemusi

jagada alles järgmisel päeval, sorides eelmise õhtu tuhatoois. Üheaegne naerumõire või üllatushüüd on võimas kogemus – võib-olla hirmutav, võib-olla loov. Jalgpallimeeskond võib väljendada linna kollektiivset identiteeti ja pealtvaatajate üliemotsionaalne kaasaelamine teeb meeskonna niivõrd laia rõõmudest pettumusteni ulatuva tundeskaala omanikuks, et see tundub ühe mängu jaoks lihtsalt ebaproportsionaalselt võimas. Samamoodi võib ka teater puudutada linna kollektiivset hinge. Ühiskond koguneb teatripimedusse ja, kontvõõraste juuresolekul, laseb oma emotsioonide jõuliselt masseerida. Nagu jalgpalliski, võib mäng olla kerglane ja sisu põgus, kuid tunded, mida publik omavahel jagab, on tõelised. See on eluline ja tervistav – emotsioonide säärane jagamine on ülendav nii indiviidile kui ka ühiskonnale, mille osa ta on.

Publik, kes teatrisse siseneb, ei pea enam koosnema ülikutest, kuid nad peaksid, ükskõik kui ähmases mõttes, olema ülendatud, kui nad lahkuvad, isegi kui, – või eriti kui – neid on kõigest koos naerma aetud. See on vastus pidevalt korrutatavatele süüdistustele elitaarsuses. Kunst on nende erakordsete inimeste looming, kes olid võimelised kirjutama, maalima ja muusikasse panema nägemusi, mis olid hoomatavad nende kõrgelt arenenud kujutlusvõimetele, kuid on võib-olla kättesaamatud meile teistele. Need nägemused koondavad endasse kõige peenemad, sügavamad ja ülevamad tunded inimloomuses ning just ooper on sellise kultuuri üks kõrgemaid väljendusi. Just loojaid võib nimetada „eliidiks“, neid, kelle kujutlusvõime antennid võtavad vastu signaale, mis on teiste jaoks tuhmid, kuigi need inimesed eraelus kannatasid tihti viletsust ja vaesust. Küsimus kõlab – kellele kuuluvad need nägemused?

Riiklike toetuste ülesanne oleks teha need „eliidi“ nägemused demokraatli-

kus ühiskonnas valijaskonna omandiks. Lootus, et era- või ärilised annetused maksavad „meie eest“, ei kannu endas sama sõnumit.

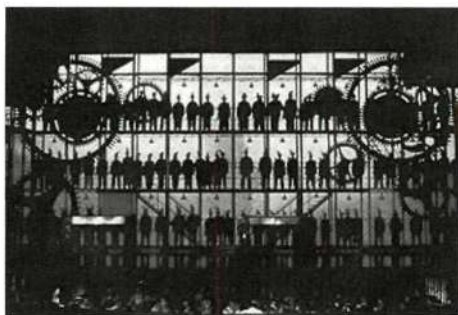
Ühiskond peaks selle omanikustaatuse üle uhkust tundma, isegi kui iga indiviid eraldi ei tahagi omandist otseselt osa saada. Selle ühiskonna valitsus peaks tundma uhkust, et suudab seda omanikustaatust toetada ja sellele garantii anda, sest nii näitab ta üles lugupidamist oma valijate vastu. Ei ole üllatav, et valitsused, mis üritavad piirata inimeste vabadusi, üritavad peaaegu alati esimesena saavutada kontrolli kunstide üle ja kitsendada nende õigusi. Me võime ju tunda, et ükski Briti valitsus ei saa olla ohtlik meie vabadusele, kuid seda enam on meil põhjust nõuda, et me valitsus näitaks üles austust mõttevabaduse vastu, mida toidab kunstis peituv kujutlusmaailm. Kui uusleiboristid reformiksid põhiseadust, tunnetamata oma vastutust valijate harimise ja nende silmaringi laiendamise eest, siis oleks see ebaaus tegu. Valitsus on teinud hiilivaid samme selles suunas, kuid need on olnud väga ettevaatlikud. Ta hiilib ringi, üritades saada endale au kunstide toetamise eest, ilma ise asjasse täiel rinnal pühendumata, ei põhimõtteliselt ega rahaliselt. Ooper on võib-olla luksuslik, kuid ta ei ole luksus; ta on demokraatia tervise seisukohalt hädavajalik abivahend.

Riigi toetus võib ooperiteatri seisukohalt tunduda mugav võimalus, kuid see toob endaga kaasa hiigelsuure vastutuse. Era- või äriühingondadest pärit annetaja on raskesti rahuldatav tegelane, kuid temaga ei kaasne selliseid moraalseid imperatiive, mida eeldab riigi toetus. Minu arvates on need peamiselt kunstilised eeldused. Ma oletan, et üks ooperiteater on tõhusalt ja säästlikult juhitud ettevõtte. See oletan võib tunduda rutakana, kuid enamust selle riigi ooperimaju juhitakse erakordselt hästi ning nad pakuvad teenitud raha eest usku-

matuna tunduvat taset. Kuna riigi toetuste mõte on väljendada kultuuri kuumist avalikkusele, siis on liiga kõrged hinnad selles kontekstis välistatud – õieti oleks tegu pettusega, sest publik maksaks kaks korda. Toetus peab olema piisav ning hinnad mõistlikud. Mõlemad osapooled peavad sellisest korraldusest kinni pidama. Ja kahtlemata on lisaks riigi toetusele siin oma koht ka sponsorlusel, kuid ainult juhul, kui leitakse, et osapoolte vahel on huvide vastuolu, millele tuleb pidevalt tähelepanu pöörata. Sponsor tahab oma annetuse eest ka tasu, see tähendab tavaliselt seda, et ta annetus oleks avalik. Aga kui riigi toetus peaks sümboliseerima ideed, et kunst kuulub rahvale, siis ei saa kunst samal ajal edastada sõnumit, et ta on maha müüdud korporatiivseks meelelahutuseks. Kui valitsus ootab, et erasektori raha teeks tööd nende eest, siis ta töötab samal ajal riigi toetuste põhimõtte vastu; ooperiteater peab pidevalt võitlema arvamusega, et ärituused on avaliku varaga minema jalutanud.

Riigi toetustega kaasnevad kunstilised eeldused on palju tähtsamad ning neid on palju raskem sõnastada. Kõik algab mõistmisest, et teatri kunstipoliitika põhineb intiimsel dialoogil spetsiifilise publikuga. Ooperimaja peab näima kalli, kuid ettearvatu ja provokatiivse sõbrana. Eelkõige peab tal olema iseloomu, ta peab olema keegi, kelle üle ja kellega koos saab vaielda, ja ta peab vastama publiku ja sõprade komplimentidele – ta peab vaatama neile silma, mitte jõllitama kaugusesse. Ooper on rahvusvaheline kunstiliik ja muusika on rahvusvaheline keel. Kuid iga ooperimaja ülesanne on seda keelt moduleerida konkreetset linna, publikut, aastat, konkreetset õhtut silmas pidades. Ainult siis mõistab publik oma staatust omanikuna, mis õigustab tema raskelt teenitud raha kulutamist.

Seda individuaalset kunstipoliitikat



Giacomo Puccini - Luciano Berio
„Turandot“, lav David Pountney,
lavakujundus Johan Engels.
Salzburgi festival, 2002.

ei tohiks kompromissile sundida ja lahjendada ka need etendused, mis rändavad sihitult linnast linna, näitamata eriti midagi muud kui majanduslikku heaolu. See on lennujaamakultuur – „duty-free ooper“ igas mõttes.

Kuid riigi toetuste sügavaim kunstiline eeldus peitub uute teoste loomises, sest see on suurim kompliment, mille kunst võib teha ühiskonnale, mis neid toetab. Ma olen rääkinud uue ooperigeneratsiooni kommertslikumast olemusest. Ma olen avaldanud oma äärmiselt idealistlikku nägemust ooperi rollist ühiskonnas. Kas need kaks seisukohta on vastandlikud? Minu arvates ei ole.

Säravaim tõde peitub asjades, mis on nii ilmselged, et nad näivad kõigile iseenesestmõistetavad. Suhtlemine ei ole nüri tegevus, nii et ma ei räägi nüristamisest. Tegelikult, olla arusaamatu on sama nüri kui olla banaalne. Üski ooperiteater pole pennigi toetust väärt, olles emb-kumb neist. Kui ooper tahab säilitada oma rolli ühiskonnas ja välja teenida toetust, siis ta peab kinni pidama ideaalist, mis nõuab kujutlusmaailma viljade väljendamist ja vahendamist võimalikult suurele osale ühiskonnast. Uute kommunikatsioonivõimeliste teoste loomine on osa sellest kohustusest. Inimesed tunnevad muusika vastu tohutut armastust ja austust, kuid millegipärast on tekkimas arusaam, et n-ö klas-

sikaline muusika on miski, millega suutsid suhestuda ainult minevikuinimesed. See on tõe hirmuäratav väärastamine. Iga ooperiteatri ülim eesmärk peaks olema näidata, et see muusika on elujõuline ka tavaliste tänapäeva inimeste jaoks; et see ei ole kõigest „meile pärandatud tööstus“; et selle jõud ja tundeline sügavus seostub ka meie endi eluga, mitte ainult mineviku kostüümidraamadega; et selle muusika kuulajatele avaneb tee mitte ainult mineviku-muusikasse, vaid ka muusikasse, mis peitub meie tänapäevas. Niimoodi peame me tagasi maksma võlga ühiskonna toetuse eest. Selline on ooperi tee tulevikku!

Loengust The Royal Over Sea's League'is Londonis veebruaris 1999
tõlkinud TANEL KUNINGAS

Kommentaariid:

¹ Léon Carvalho (1825–1897), prantsuse ooperilavastaja, 1866. aastast Pariisi *Théâtre Lyrique*'is, kus tõi esimesena lavale Gounod' „Fausti“ ja „Romeo ja Julia“, Bizet' „Pärli-püüdja“ ning Berlioz'i „Troojalased“. Tema abikaasa oli sopran Marie Caroline Carvalho (1827–1895).

² Mõeldud on tuntud inglise heliloojat sir Harrison Birtwistle'it (1934).

³ Sir Noël (Pierce) Coward (1899–1973), inglise helilooja ja kirjanik.

⁴ Sir Alexander (Drummond) Gibson (1926), tuntud šoti dirigent, tegutses 1951. aastast *Sadler's Wells*'i Ooperis, aastail 1954–1957 peadirigent, seejärel teatrikompanii noorim muusikajuht aastani 1959. Debüteeris *Covent Garden*'is 1957 „Toscaga“. 1929. aastast *Scottish National Orchestra* esimene šoti päritolu peadirigent, üks kuulsa Šoti Ooperi rajajaid.

⁵ Stephen (Walter) Arlen (1913–1972), inglise teatrijuht, olnud *Old Vic*'i ja *Sadler's Wells*'i peamäenedžer ja direktor.

⁶ Londoni *Sadler's Wells*'i Teater avati 1753; *Sadler's Wells*'i Ooperi kompanii loodi 1935 *Old Vic*'i juurde, 1968. aastal kolis see *Coliseum*'i, ja 1974. aastal loodi sellest *English National Opera*.

DAVID POUNTNEY (1947) on praegu maailmas üks tunnustatumaid ooperilavastajaid. Ta on õppinud Radley College'is ja Cambridge'i Ülikoolis. Lavastajana debüteeris Janáček'i ooperiga „Kát'a Kabanová“ Wexfordi teatris 1972. aastal. Aastail 1975–1980 oli ta Šoti Ooperi lavastaja, kus tõi lavale Wagneri „Nürnbergi meisterlauljad“, Tšaikovski „Jevgeni Onegini“, Straus'i „Nahkhiire“, Mozarti „Don Giovanni“ jpm; samuti Janáček'i ooperid koostöös Welsh National Opera'ga. 1973. aastal debüteeris ta Ameerikas Houstonis Verdi „Macbethiga“ ning 1978 Austraalias Sidney Ooperis „Nürnbergi meisterlauljatega“. Pountney on teinud hulga lavastusi Hollandi Ooperis, sh Philip Glassi „Satyagraha“ (1980), lavastanud Pariisis, Berliinis, Roomas, Bregenzi festivalil (selle intendand aastast 2003), Viini Riigiooperis, Chicagos; New Yorgi Metropolitan'is tuli tema lavastuses 1992. aastal Kolumbuse päeval maailma esiettekandele Glassi ooper „The Voyage“. Inglise Rahvusoooperis debüteeris ta David Blake'i ooperiga „Toussaint“ (maailmaesietendus) 1977. aastal ja oli sama teatri lavastaja aastail 1982–1993, kus ta töötas koos kunstnik Stefano Lazaridi ja dirigent Mark Elderiga. Selle perioodi õnnestunumateks lavastusteks peetakse tema ekspressionistlikke ja mõneti isegi anarhistlikke „Doktor Fausti“ (1986), „Leedi Macbethi Mtsenski maakonnast“ (1987) ning „Wozzeckit“ (1990). Tema lavastatud on ka 2002. aastal Salzburgi festivalil lavale jõudnud Puccini ooperi „Turandot“ Luciano Berio uus versioon. David Pountney'le on tema teenete eest antud aunimetused „Commandor of the British Empire“ ja „Chevalier des Arts et Lettres“.

BALLET KUNSTIDE SÜNTEESINA: NELI NÄIDET DJAGILEVI AJASTUST BORDEAUX' OOPERI BALLETRUPI VAHENDUSEL

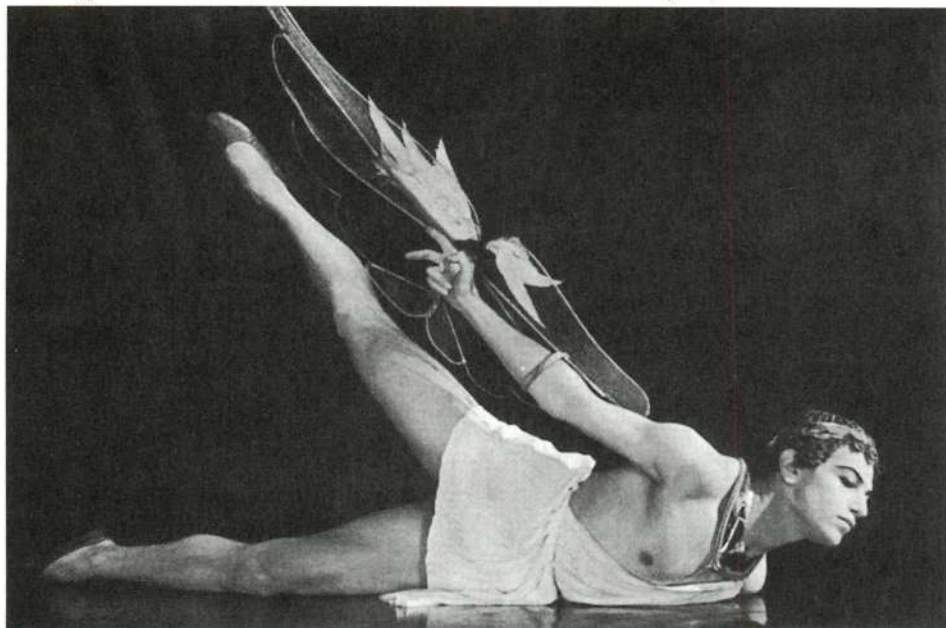
HEILI EINASTO

Kuigi mõte kunstide sünteesist balletis ei ole XX sajandi väljamõeldis, omandas see tänapäevase varjundi just eelmise sajandi algul Djagilevi juhitud Vene Balleti (*Ballets Russes*) kaudu. Ja pole ka ime: Sergei Djagilev (1872–1929) oli mitte lihtsalt maalimist ja komponeerimist õppinud kunstiarvustaja, vaid pühendas kogu oma elu kunstidele ning omas harukordselt head nina uute annete avastamiseks ja esiletoomiseks. Tema eestvedamisel loodud Vene Ballett oli alates oma sünnist 1909. aastal pühendatud kunstide sünteesile, kusjuures tugev rõhuasetus oli uuendustel.

Inglise tantsukriitik Arnold Haskell on väitnud, et Djagilevi Vene Ballett oli Lääne-Euroopas kakskümmend aastat ainus arvestatav balletitrupp. „See oli enam kui balletitrupp, see oli terviklik kunstiline liikumine,“ rõhutas ta.¹ Djagilevi trupi esietendus Pariisis oli alati erutav sündmus: publiku hulgas olid kõrvuti seltskonna koorekihiga ka kunstnikud ja vaimueliit, kes ootasid põnevusega, millega neid seekord üllatatakse, millistele kunsti- ja moesuundadele seekord tuge antakse ning missugused on uued skandaalid.

Djagilevil oli ka hea nina uute annete

Serge Lifar Ikrosena oma samanimelises balletis. Pariisi *Opéra*, 1935.



leidmisel: ilma temata oleks tantsumaa- ilma vaevalt jõudnud Léonide Massine (1895 – 1979) ja Serge Lifar (1905 – 1986), kellel puudus regulaarne klassikaline balletikoolitus. Djagilev tellis Igor Stravinskilt (1882 – 1971) suurema osa tema ballettidest („Tulilinnu” 1910, „Petruška” 1911, „Kevadpühitsuse” 1913, „Ööbiku laulu” ja „Pulcinella” 1920, „Pulma” 1923) ja innustas modernseid kunstnike teatri heaks töötama – viimaste hulgas ka Pablo Picassot (1881 – 1973), kes ühtekokku on loonud kujunduse üheksale balletile (neist neli Massine’i töödele); nendeks on „Paraad” (Erik Satie muusika), „Kolmnurkne kübar” (Manuel de Falla arranžeerimise), „Pulcinella”, „Cuadro flamenco” (Manuel de Falla muusika), „Fauni pärasilõuna” (Claude Debussy muusika) 1922. aasta uuslavastuseks; „Mercure” (Erik Satie muusika), „Sinine rong” (Darius Milhaud’ muusika), „Le rendezvous” ja „Ikaros” (1962. aasta versiooniks). Neist kolmest tuleb juttu edaspidi.

Kui Djagilevi balleti varasema perioodi tööd, kus koostööd tegid koreograaf Mihhail Fokin (1880 – 1942), heliloojad Nikolai Tšerepnin (1837 – 1945) ja hiljem ka Igor Stravinski ning kunstnikud Aleksandr Benois (1870 – 1960) ja Lev Bakst (1866 – 1924), on eesti publikule tuttavad vähemalt kirjanduse ja televisiooni kaudu, siis Djagilevi Vene Balleti hilisem periood on jäänud varjatumaks. Seetõttu haarasin kahe käega võimalusest näha nelja tööd Djagilevi balleti teisest kümnendist Bordeaux’ Ooperi balletitrupi vahendusel möödunud aasta Edinburghi rahvusvahelisel festivalil ja tänan siinkohal Eesti Kultuurkapitali saanud toetuse eest.

Bordeaux’ Ooperi balletitrupi kavva ühendpealkirjaga „Picasso ja tants” kuulus neli balletti aastaist 1917 – 1935, need olid (esitamise järjekorras): „**Paraad: realistlik ballett ühes vaatuses**”, koreograaf Léonide Massine, stsenarist

Jean Cocteau, helilooja Erik Satie, kunstnik Pablo Picasso; „**Kolmnurkne kübar: ballett ühes vaatuses**”, koreograaf Léonide Massine, stsenarist Gregorio Martinez Sierra, helilooja Manuel de Falla, kunstnik Pablo Picasso; „**Ikaros: koreograafiline legend kahes pildis**”, koreograaf ja stsenarist Serge Lifar, rütmi autor Serge Lifar, orkestreerijad Arthur Honegger ja Joseph-Émile Szyfer, kunstnik Pablo Picasso (1962. aasta variandil) ja „**Kadunud poeg: ballett kolmes pildis**”, koreograaf George Balanchine, stsenarist Boris Kochno, helilooja Sergei Prokofjev, kunstnik Georges Rouault.

„**Paraad**” pakkus vaatamishuvi juba seetõttu, et varasemas balletikirjanduses on selle kohta valdavalt negatiivsed hinnangud: see olnud jama, see näitavat hilisema Djagilevi balletitrupi mandumist ja tantsu allutamist kujutatavale kunstile ja soovile iga hinna eest publikut šokeerida.²

Oma mälestustes räägib Massine, et „**Paraadi**” idee autor Jean Cocteau soovis tuua balletti tsirkuse, filmikunsti, džässi ja *music-hall*’i elemendid ehk teisisõnu siduda kõrgkunsti rahvakunstiga tsirkusetelgi ees toimuva paraadi kaudu, mille tegelasteks oleksid köietantsijad ja akrobaadid. Kogu kontseptsioonist innustus Picasso, kes arvas, et kostüümid peaksid olema kubistlikus stiilis, ja sellistena ta need ka kavandas.³ Kõige kubistlikumad on prantsuse ja ameerika mäenedžeride kostüümid, mis annavad aimu nelikümmend aastat hiljem sündinud Alwin Nikolais’ Tantsuteatrist, nimelt on tantsijad kuni puusadeni hiiglaslikes, kubistlikult kujundatud kastides, nii et näha on üksnes nende jalad; need on ka ainsad, mis saavad vabalt liikuda – ülakere on täielikult kostüümi all (mis on kaks korda nii pikk kui keskmine inimene). Seega saab tantsija liikuda üksnes painutuste või kerepöörete ulatuses. Mäenedžerid kujutasid



Pablo Picasso joonistatud kostüümikavandeid.

Vasakul kavand Manuel de Falla balleti „Kolmnurkne kübar“ esmalavastusele, paremal kavand Stravinski balletile „Pulcinella“.

hiiglaslikke plakateid ja pidid toonitama teatava reklaami ja mänedžeritüübi labasust.

Ideetuumikuga liitus Erik Satie, kes kirjutas vaimuka, pisut satiirilise muusika, millesse oli lisatud ka olmehelisid, nagu laevasireen, lennukimootori müra ja kirjutusmasina klõbin, mis pidi toonitama tolleaegse elu ja linna olemust. Cocteau soovis etenduses kasutada ka kõneteksti ja tuua Djagilevi publiku ette rääkima, kuid too oli sellele täielikult vastu, leides, et balletis ei ole kohta sõnale.⁴ Massine kirjeldab indu, mis etenduse loojaid haaras: „Iga uuendus – heliefektid, kubistlikud kostüümid, megafonid – käivitas uue koreograafiliste ideede jada, mida ma näitasin Djagilevile.“⁵

Seitsekümmend kuus aastat hiljem on selle ironilisus mahenenud ning töö mõjub laheda ja humoorikana. Tegelas-

teks on peale nimetatud mänedžeride veel tsirkusehobune, keda kujutab kaks kanga alla peidetud tantsijat ja kes publikule oma trikke näitab. Nii tõuseb ta tagajalgadele, „istub“ maha ja paneb veel jala üle põlve, lööb takka üles ja sooritab liikumiskunsttükke. Hiinlane moodustab jäsemetega kõikvõimalikke geomeetrilisi kujundeid, liigestest pea-aegu välja minnes, ja neelab siis alla nähtamatu muna. Akrobaadid näitavad ette XX sajandi alguse filmidest tuttavaid võtteid, spagaate ja tõsteid, lisades sellele uisutamist meenutava liikumise üle lava. Koolitüdruk jookseb graatsiliste sammudega lavale, ettepoole kummargil, võtab siis sisse ettevalmistava asendi ja sooritab rodu piruette ja korrektseid balletihüppekesi. Pärast kõiki- de tegelaste ühekaupa tutvustamist tuleb seltskond lavale ja näitab oma oskusi üheskoos.



Léonide Massine balletis „Paraad“.

Kui välja jätta klassikalise balleti austajate pahameel, siis kunstijüngrid hindasid „Paraadis“ püüet tõlkida rahvakunst uude vormi. Kuigi oli kasutatud *show-bisnise* elemente, olid need tõlgitud siiski liikumiskeelde ja kasutatud neid vastavalt oma eesmärkidele – luua midagi uut ja kujutada oma ajastut. Nagu eespool mainitud, annab „Paraad“ aimu visuaalsest tantsuteatrist, milles kujundusel ja kostüümidel on tantsuetenduse kui terviku loomisel sama suur roll kui koreograafial. See oli ka Picassole esimene töö balleti juures. Massine meenutab: „Nägin, et Cocteau ammandamatu leiutiste voog ergutas Picasso väga distsiplineeritud nägemust. Ta oli just maalikunstnikuna tunnistust leidmas ning „Paraadi“ kujundamine oli tema teatritegevuse algus. Tsirkuseteema sütitas tema kujutlusvõimet kohe algusest ja avapildiks maalis ta suurepärase tahvli, mis tabas täielikult ära tsirkuseelu räpaka veetluse ja

seltsimehelikkuse.“⁶

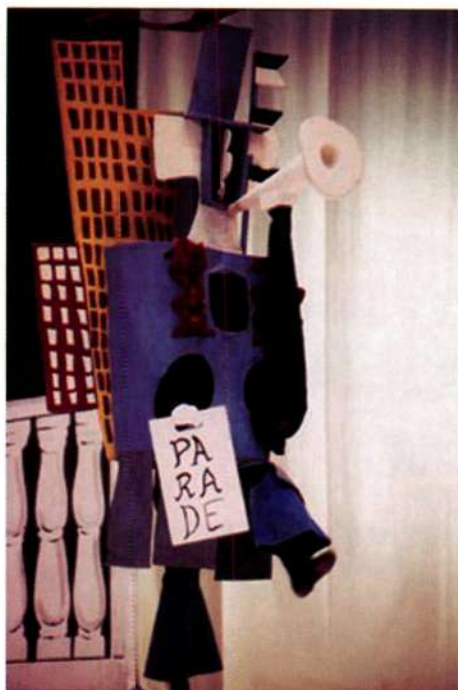
Pärast „Paraadi“ otsustati koostööd Picassoga jätkata, seekord aga peeti vajalikuks kavva võtta mõni hispaaniaaineline teos. Djagilevi jaoks oli kujutav kunst ammandamatu inspireerija; nagu meenutab George Balanchine, ei olnud maalikunst Djagilevile mitte üksnes nauding, vaid ta näis teoseid lausa endasse imevat.⁷ Ta pidas kujutavat kunsti koreograafi parimaks õpetajaks ning viis oma soosikuid kunstinäitustele ja muuseumidesse. Kujutav kunst, täpsemalt Velazquese maal inspireeris ka Djagilevi trupi esimest hispaaniaainelist teost „Las Meninas“, mis osutus meenukaks ja julgustas samal teemal veel jätkama, kuigi seekord sooviti öukonnaelu asemel kujutada talupoegi. Massine meenutab oma mälestustes, et kord kutsunud Manuel de Falla neid väiksesse Barcelona teatrisse vaatama Gregorio Martinez Sierra ühevaatuselist farssi „El Corregidor y la Molinera“, millele heli-

looja oli muusika kirjutanud. Farss tugi-nes XIX sajandi romanisti Pedro Antonio de Alcaróni jutule XVIII sajandi Hispaania külast, kus naabruses asuva linna kuberner üritab mõldri naist võrgutada. De Falla muusika oma pulseerivate rütmidega tundus väga põnev, teema sobis ning Djagilev ja Massine käisid heliloojale välja idee kirjutada muusika täispikale balletile.⁸

Muidugi oli ka vaja uut tantsukeelt ning teemaga peeti sobivaks *flamenco*'t, mida õpetas tervele trupile ühes Lõuna-Hispaania tavernis tantsinud Felix Fernandez García. Ta oli algselt kavandatud ka uude balletti peaosa tantsima, kuid vähehaaval selgus, et ta ei olnud suuteline ära õppima kellegi teise loodud tantsusamme, mis tegi tema rakendamise balletilaval võimatuks. Esialgu aga, kavandades tööd, mis hiljem hakkas kandma nime „Kolmnurkne kübar“ (*Le Tricorne*), sõitsid Djagilev, Massine, de Falla ja Picasso neljakesi mööda Hispaaniat ringi ning õppisid tundma eri piirkondade muusikat ja tantsu.

Seekord pidas Picasso vajalikuks kasutada XVIII sajandi stiili ning kavandas ülimalt lakoonilise, kuldselt kumava kujunduse. „Kolmnurkse kübara“ esietendus toimus 1919. aastal Alhambra ning seda saatis tõeline triumf. Paraku oli ainus, kes seda triumfi ei nautinud, trupi *fulmenco*-õpetaja, kes oli löödud sellest, et ta ei saanudki laval tantsida, ja sooritas mõni aeg hiljem enesetapu.⁹

„Kolmnurkse kübara“ algvariant on tõepoolest „eksootiline Hispaania“, selles hõõgub Picasso päikesekollane, mille taustal kostüümide valge ja must loovad sellise kontrasti, mida üks põhjamaalane lõunamaiseks peab. Massine'i koreograafiline tekst lähtub tegelaste iseloomust ja olemusest: noore mõldri (keda esietendusel tantsis Massine ise) liikumine on peaaegu ainult *flamenco*-võtteid kasutav, mõldri noore naise lii-



Pablo Picasso kujundas balleti „Paraad“ kostüümide kubistlikus stiilis. Näha on vaid tantsija jalad.

kumises on *flamenco*'sse sulandatud klassikalisi poose ja elemente (arabeskid, *attitude*'id), talupojad liiguvad pehme, kassiliku sammuga, end samal ajal küüru hoides; mõldri naist võrgutav vanahärra aga liipab sisse, tehes kohati krapsakaid *flamenco*-samme naise tähelepanu võitmiseks. Kogu liikumine on hästi „muusikas“, st järgib täpselt muusika rütmistruktuuri, mida liigutused siis võimendavad. Kuigi süžee poolest tühine, seisneb selle balleti võlu muusika, liikumise ja kujunduse koosmõjus.

Djagilevi Vene Balleti viimaseks tööks trupi rajaja eluajal oli „**Kadunud poeg**“ Sergei Prokofjevi muusikale, mille lavastas George Balanchine, kes on nentinud, et neli ja pool aastat Djagilevi juures oli tema hariduse teine väga oluline staadium (esimene oli Petrogradis) – see oli aeg, mis kujundas tema esteetilise ilmavaate ja viimistles maitse.¹⁰

„Kadunud poeg“ esietendus kolm



Pablo Picasso kujundatud eesriie balletile „Paraad“.

kuud enne Djagilevi surma 1929. aastal. Selle kujundus oli tellitud Georges Rouault'lt, kellele see oli esimene teatri töö. Kuid esimene oli see ka tervele trupile selles mõttes, et pärast mitmeid avangardseid võtteid oli see tagasipöördumine lihtsa, lineaarselt kulgeva jutustava balleti juurde. Djagilev tundis töö vastu suuremat huvi, kui mitmete vahepeal kavas olnud ballettide vastu.

„Kadunud poeg“ tugineb piiblliloole noorukist, kes kodust põgeneb, oma varanduse kahtlaste sõprade ja kergemeelsete naiste juures läbi lööb ja siis murtuna koju isa juurde naaseb. Piiblliloos esineb ka teine vend, kes jääb koju ja aitab isa ning kellele isa rõõm kojunaasnud poja üle vastukarva oli, kuid sellest liinist loobuti kohe. Balleti stsenaariumi kirjutas Boris Kochno, kes lükkis sinna arvukalt vaimukaid vahepalasid, mis paraku aga tantsukeelde tõlkimiseks liiga keerukad. Balanchine ise on hiljem kommenteerinud, et teatud suhteid on

tantsu abil väga raske näidata, näiteks seda, kes on isa ja kes poeg. Ilmselt seetõttu loobuski Balanchine hiljem süžeealistest ballettidest ja leidis, et tantsu sõnum on tantsus endas.

„Kadunud poeg“ annab siiski juba aimu Balanchine'i hilisemast käekirjast, kuigi ei krugi üles sellist tantsutempot, mida ta rakendab oma Ameerikas loodud töödes. Koreograafiline joonis on selge ja lihtne, isakodu on loodud peamiselt lihtsaid pantomiimivõtteid kasutades, kus isa ja õdede liikumine seisneb peamiselt plastilistes käteliigutustes. Teose põhiraskus langeb siiski nooruki „sõprade“ ja Kaunitari kujutamisele. Kui Poja liikumises on noorukilikku nurgelisust ja tema kasutatud liikumissõnavara rõhutab poisikeselikkust ja avatust, siis „semude“ koreograafiline tekst on jõuline, täis keerukaid hüppeid ja tuure, samas aga kuidagi vormitu ja voolav, viidates nende lõdevusele ja iseloomutusele. Kaunitar ilmub lavale varbaots-

tel tippides, tema napp kleit, kõrge egiptlaslik müts ja pikk verev mantel toovad esile tema kõrkuse, seksuaalse ahvatluse ja hiljem ka apluse. Kõrtsilauad muutuvad narideks ja purjekaks, mille purje moodustab kaunitari ettekaarduv keha. Kaunitari liikumises on üht-teist üle võetud võimlemisest, akrobaatikast ja tsirkusest. Meenutagem siinkohal, et Leningradis oli Balanchine eksperimenterinud koos Fjodor Lopuhhoviga, kes pöördus uute koreograafiliste ideede otsinguil samuti spordi poole ja lisis balletileksikasse tänaseks nii tavaliseks muutunud spagaadid ja „rattad“ ning teised pigem võimlemise kui tantsu juurde kuuluvad elemendid.

Kuigi „Ikaros“ ei kuulu enam Djagilevi perioodi, seob seda tööd viimasega Serge Lifari isik. Kiievist pärit Lifar oli viimane Djagilevi „loodud“ koreograaf. Pärast Djagilevi surma oli Lifari elu seotud Pariisi Ooperiga, mille balletitrupit ta „üles töötas“, viies uutele alustele truppi töödistsipliini ja lavastades seal nii uut kui ka vana klassikalist balletti. Lifar jätkas klassikalise balleti arendamist ja töötas välja süsteemi, mis tugineb kolmele koreograafilisele printsiibile: koreodraama, plastilised juhtmotiivid ja detailideni välja töötatud tehnika. Lifar oli ka veendunud, et tants peab olema muusikast sõltumatu ning et tantsuetenduses on primaarne eelkõige liikumine. Tema esimene katsetus vabastada tants muusika ahelatest oli 1935. aastal, mil esietendus „Ikaros“. Nii kirjutas ta balletile vajaliku rütmstruktuuri, mille löökriistadele orkestreerisid Arthur Honegger ja Joseph-Émile Szyfer. Teos on väga lakooniline, koreograafiline keel on äratuntavalt klassikaline, kuid neoklassikaliselt nurgeline ja terav. Picasso kujundus 1962. aasta uuslavastusele toob selged ja puhtad jooned teoses veelgi enam esile: pörand on jaotatud horisontaalselt kolmeks võrdseks osaks, mis on maalitud vahelduvalt punaseks, valgeks ja



Seoses George Balanchine'i 100. sünniaastapäevaga toodi tema koreograafia-ga ballett Sergei Prokofjevi muusikale „Kadunud poeg“ veebruaris 2004 lavale ka Royal Ballet' poolt Londoni Covent Garden'is.

punaseks, kujunduses ja must-valgetes kostüümides tuuakse esile joon ja keha-kontuur. Peale Daidalose ja Ikarose on tegelaseks veel rühm, mis antiikdraamaga sarnaselt on tegevuse kommenteerija, reageerija ja võimendaja. Rühm moodustab liikudes geomeetrilisi kujundeid, nagu ring, poolkaar ja publiku poole avatud kolmnurk, mis on alati sümmeetrilised. Kui rühma liikumises valitseb lakooniline rangus, siis Daidalos ja Ikaros mõjuvad oma paatoslike pantomiimsete žestidega tänapäeva vaatajale kohati pisut kummalistena, kuigi nende tantsuline osa on veenev oma lihtsuses.

Lifar ise on jaotanud liigutused kolme rühma. Esimesse kuuluvad teadvustamata liigutused, mida inimene teeb siis, kui püüab edastada tundeid või teisi sõnadest väljapoole jäävaid nähtusi. Teise rühma kuuluvad mehaanilised liikumised, mida Lifar seostab eelkõige mingit tööd või konkreetset tegevust sooritavate liigutustega. Kolmanda rühma moodustavad kokkuleppelised ja allegoorilised liigutused, mis võivad väljendada erinevaid asju sõltuvalt tavast, kuid millel puudub otsene side väljendatavaga. Lifar peab esimest rühma ko-



„Kadunud poeg“ Bordeaux' Ooperi balletitrupiga.

reograafilistest võimalustest kõige rikkamaks, kuid rõhutab, et selliseid liigutusi ei saa kasutada mingi sündmuse või tunde kirjeldamiseks. Teist laadi liigutustel on piiratud kasutusvõimalused, kuna neil puudub loov ja muljet tekitav omadus. Kolmandat laadi liigutusi ei pea Lifar üldse oluliseks ja nõuab nendest loobumist XX sajandi balletis.

„Ikarost“ vaadates võib siiski nentida, et täielikult ei suutnud Lifar neist kokkuleppelistest liigutustest loobuda, sest nii Daidalose kui ka Ikarose liikumistes on mitmeid lääne balletitavade tulinud pantomiimseid žeste.

See, mis tegi need neli balletti huvitavaks mitte üksnes tantsuajaloolisest seisukohast, vaid ka tänapäeva vaatevinklist, oli etenduse kujundus, sellele viitas ka kava ühendpealkiri „Picasso ja tants“ (kuigi kõigi kujundajaks ei olnud Picasso). Seda mitte üksnes Picasso tõttu. Kõik nimetatud tööd oluksid koreog-

raafiliselt vaadeldavad ka ilma selle kujunduseta, kuid kujundus lisas neile seletamatu „miski“, mis liitis helilooja ja ballettmeisteri kavatsuse visuaalselt põnevaks. Olen näinud mitmeid „Kolmnurkse kübara“ ja „Kadunud poja“ etendusi (mõlemaid ka Mai Murdmaalt), kuid kumbki pole eriti köitnud, nende algversioonidel aga ei saanud silma lavalt lahti. Võib-olla on põhjuseks ka tõik, et nii Picasso kui Rouault tundsid tõsist huvi tantsu vastu ja armastasid balletiproovidel käia. Picassole meeldisid eriti proovi vaheajad, talle meeldis vaadata puhkavate või venitusi sooritavate tantsijate kehade jooni, pinge ja lõdvestuse vaheldumist. Seetõttu tajus ta hästi tantsu ja suutis koostöös koreograafiga võimendada selle loomingu visuaalset külge. Ja tuleb tänada neid truppe, mis XX sajandi algupoole Vene Balleti meeskonnatöid tänapäeva publikuni toovad, sest nad pakuvad nii esteetiliselt naudingut kui ka kinesteetilist ja intellektuaalset pinget.

Viited

¹ Bernard Taper. Balanchine. A Biography. Berkley, Los Angeles, London: Univ of California Press [1963] 1987, lk 76.

² RoseLee Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present. London: Hudson and Thames, [1979] 1989, lk78.

³ Massine, Léonide. My Life in Ballet. London: Macmilan and Co, 1968, lk 105.

⁴ Samas.

⁵ Samas.

⁶ Samas, lk 105 – 106.

⁷ Taper. Balanchine, lk 76-77.

⁸ Massine. My Life.

⁹ Massine. My Life, Lydia Sokolova. Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova. Edited by Richard Buckle. L: John Murray, 1960.

¹⁰ Taper. Balanchine.

AVATUD MUUSIKA FESTIVAL

„opeNBaroque“

TOOMAS VELMET

Festival avati kontserdiga „opeN-Overture“, mille sisuks polnud ei rohkem ega vähem kui Johann Sebastian Bachi Missa h-moll BWV 232. Kas avakontserdi nimetamine „avatud avamänguks“ tuli tagasihoidlikkusest või oli tegemist hoopis pretensioonikusega, selgus siis, kui kogu festival oli kuulatud. Festival oli avatud V–XXI sajandi muusikale ja see ajavahemik hõlmati kaheksa kontserdiga Tallinnas, kuid korduskontserte toimus ka Tartus, Paides, Sillamäel ja Viljandis. Bach pani oma missa kokku aastatel 1745–1750, kasutades selles juba palju varem komponeeritud teoseid. Vaatamata sellele või just selle pärast tuleb seda teost koos tema viimaste instrumentaalteostega „Muusikaline ohver“ ja „Fuugakunst“ hinnata kui autori elu loomingulist kokkuvõtet. Arvan, et minuga nõustutakse, kui väidan, et viimase poole sajandi jooksul on muusikamaailmas toimunud kõige kardinaalsemad muutused Johann Sebastian Bachi loomingu interpreteerimisel. Lõppes „romantilis-paatoslik etlemisajastu“ ja algas täpselt vaatleva ja nähtust jutustamise aeg. Sellest lähtuvalt meenutaksin ameerika teadlase Ursula Kirkendale 1980. aastal ilmunud uurimust „The Source for Bach's „Musical Offering““, kus ta leiab teose vormis otsesed puutepunktid Rooma oraatori Quintilianuse retoorikaõpikuga „Institutio Oratoria“. Kirkendale on arvamusel, et J. S. Bachi juhtis Quintilianuse juurde Leipzigi Tooma-kooli rektor Johann Matthias Gesner. Igatahes on Gesner pidanud vajalikuks oma 1738. aasta Quintilianuseväljaandes avaldada ka tüseda ääremärkuse Bachi kiituseks. See ehk seletab ka



Harri Rospu foto

Festivali kunstiline juht
Andres Mustonen.

pisut, miks ja kuidas on teisenenud Johann Sebastian Bach meie kaasajal. Kontserdil „opeNOverture“ 30. I „Estonia“ kontserdisaalis osalesid missa ettekandel solistid **Dita Kalniņa** (sopran, Läti), **Mikael Bellini** (kontratenor, Rootsi), **Algirdas Janutas** (tenor, Leedu), **Juha Kotilainen** (bass, Soome), **Ivo Sillamaa** (orel), segakoor „Latviija“ (kunstiline juht Māris Sirmais), **ERSO** ning selle „püsti“ solistid **Imbi-Malle Kuus** (viul), **Mihkel Peäske** (flööt), **Riivo Kallasmaa** (oboe) ning **Aleksei Saks** (*cornu da caccia*) – viimased ei peaks mitte anonüümseks jääma, nagu seekordsel kavalehel oli juhtunud. Dirigendipuldis festivali kunstiline juht **Andres Mustonen**. Kui missa ideaalesituseks



Natalja Gutman.

seada „esisaparaadi“ läbipaistvus ja täpsus koos partituuri selektiivsusega, siis selline nauditav kõlapilt saavutati kohe pärast esimest koori *Kyrie eleison*’it. Mida edasi, seda enam kerkis esile sihipärane kvaliteedi taotlus ning tähenduse kaotasid juhuslikud vääratused, mis nii suure teose puhul on ehk välditavad ainult „konservis“ (st helisalvestisel). Praegusel juhul võib tegelikult rääkida ikkagi suurematest või väiksematest õnnestumistest. Suuremate õnnestumiste eri staatuses oli Mikael Bellini, kellele hästi sekundeeris Dita Kalniņa ning nende kõrvale asetaks võrdväärsetena orkestrisolistid Mihkel Peäske ja Riivo Kallasmaa. Kadedust tekitab, nagu ikka, segakoor „Latvija“, mille kammerliku täpsuse (ka dünaamilise täpsuse) ning kui vaja ka oratoriaalse võimsuse varud tunduvad olevat ammendamatud. Dirigent Andres Mustoneni on olnud võimalus kuulata-vaadata üsna erinevate teoste ettekandeil. Säilitades algusest lõ-

puni kustumatu emotsionaalse energia-laengu, teab ta täpselt, kus on vaja jõuliselt sekkuda, kus aga lasta muusikal omapead voolata. See vist ongi hea dirigendi tarkus, muusikust rääkimata. Täpne vaatlus ja kirglik jutustus, mis ei jäta kuulajaid erapooletuks – selline oli Mustoneni Bach. „OpeNOverture“ oli suursu-gune avalööök „opeNBaroque’ile“.

31. jaanuari lautokontsert hõlmas instrumentaalmuusika õitseaega ehk XVIII, XVII, XVI ning pisut ehk ka XV sajandit. Ungari lautokunstnik **István Kónya** on lauto eriala lõpetanud Haagi Kuninglikus Konservatooriumis 1994 ja teinud nii solisti kui ka kammermuusiku karjääri kogu Euroopas ning 2002 ka eduka turnee USAs. Lauto on põnev pill juba oma keelte arvu poolest, varieerudes 4–24 keeleni. See tekitab tõsisit häämingut, kuidas on nii suure arvuga keeltel võimalik helikõrgustes orienteeruda. Tuleb vist tõsiselt võtta vana tuntud lugu lautomängijast, kes oma kuuekümne esimesel sünnipäeval arvutanud kokku, et ta olevat sellest nelikümmend aastat kulutanud pilli häälestamisele. István Kónya lükkas küll sellise pila ümber, sest kontrollis ainult paar korda häälestust ja sellest tundus piisavat. Tunnistan ausalt, et minu elusa lautomängu kuulamise kogemus algas sellest kontserdist. Olen küll varem kuulanud suure huvi ja naudinguga heliplaatidel Johann Sebastian Bachi loomingut ja eriti neid teoseid, mis on autoril nii tšello kui ka lauto versioonis, ning leidnud sealt üht-teist õpetlikku ja kasulikku. Selge on ju see, et ma ei ole pädev andma hinnangut interpretatsiooni kohta, kuid minu suhe lautosse kui ajaloolisse pilli sai selgemaks ning hilised lauto-muusika autorid, nagu Robert de Visée ja eriti Bachi kaasaegne Silvius Leopold Weiss (1686–1750), mõjusid vististi ka enamalt kui „ajalootund“.

Niguliste muuseum-kontserdisaalis jätkas **Eesti Rahvusmeeskoor 1. veeb-**

ruaril rännakut vene vaimuliku koori-
muusika ajalukku selle ala tunnustatud
asjatundja dirigent **Anatoli Grindenko**
juhatusel. Seegi kontsert hõlmas aega
XVI sajandist kuni lausa XX-ni. Nigulis-
tes on esmapilgul interjööor sellise muu-
sika esitamiseks, kuid teisel pilgul osu-
tub see suure osas vastupidiseks. Saali
8-sekundine kaja ning dünaamika nivelle-
eringuaste ületavad piirid, hägustavad
esitajate head mõtted ning teevad
üsnagi mõttetuks nähtud töö ja vaeva.
Siiski oli võimalik tuvastada, et tööd ja
vaeva oli instrumentaalse (kontrabass,
gamba) taustaga Anatoli Grindenko kõ-
vasti teinud ning eelkõige kaunistas näht-
tud vaev RAMi intonatsiooni puhtust ja
viimistletud kõla. Grindenko oli kava
koostanud tinglikult kolmest osast. Esi-
mene koosnes nn lipukestega teksti ko-
hale märgitud muusikast XVI ja XVII sa-
jandist, kus nii ühe- kui mitmehäälsust.
Teine oli Grindenko liigituse järgi itaalia
mõjutustega vene barokk, mis haaras
teoseid XVII, XIX ja XX sajandist ning
mille kohta Grindenko on andnud hin-
nangu, et see on kirjutatud vene keelt ja
meloodiate sakraalset tähendust tund-
mata. Kolmas osa ehk „uus kunst“ si-
saldas XX sajandi muusikat, millel tu-
gev protestantismi mõju, ja mida Grin-
denko nimetab vene vaimuliku muusi-
ka vihjetega stilisatsiooniks. Viimasest
leiame ka Gretšaninovi ja Rahmaninovi
teoseid. Rahmaninov jättis käesoleva
loo ilmselt protestantliku taustaga auto-
rile soodsaima mulje, kuigi ei julge tema
spetsiifilist pealkirja „V molitvahh ne
ussõpajuštšuju“ päris ilma kõhklusteta
tõlkida. Ikkagi oleks soovinud kontserti
kuulata kas või Pärnu Kontserdimaja
suurepärasest akustikast, olen veendu-
nud, et oleksin nautinud kogu kava kui
tervikut.

3. veebruari „Vox Clamantise“ ja
„Hortuse“ kontsert, kus lisaks gregoo-
riuse laulule kõlasid Knaifeli ja Pärdi
teosed sealsamas Nigulistes, jäi mul



Janne Thomsen.

kuulmata, millest on tuline kahju. Ni-
melt oli Eesti Kontsert mulle hoopis bro-
neerinud koha samal ajal „Estonia“
kontserdisaalis toimunud „Uue Tallina
Trio“ kontserdile, mille eest suur aitäh.

Niisiis, järgmine „opeNKontsert“ 4.
veebruari Tallinna Kammerorkestri ja
solistide **Natalja Gutmani** ning **Janne
Thomseniga**, dirigent **Andres Musto-
nen**. Kontsert algas Arvo Pärdi „Colla-
ge’iga B-A-C-H“ (1964), mis Mustoneni
interpretatsioonis kõlas pehmelt, ütlek-
sin isegi sametiselt, kaasa arvatud ka 10-
häälsed klastrid, rääkimata Bachi tsitaa-
dist. Tuli konstateerida nüüdseks nelja-
kümneaastase teose sootuks uut interp-
retatsioonilist kvaliteeti. Kontserdi teise
poole alguseks oli Mustonen valinud
tšehhi päritolu helilooja František An-
tonio Rosetti (1750–1792) sümfoonia
g-moll. F. A. Rosetti esineb vahel ka F.
A. Rösleri nime all, kuid teda ei tohi sa-
mastada ei itaallasest Antonio Rosetti



Inglise sopran Catherine Bott.



Gambavirtuoos
Jordi Savall ja
sopran
Montserrat
Figueras.

ega Jan Josef Rösleriga, kelleks teda ekslikult on peetud. Igatahes valmistas F. A. Rosetti *g*-moll sümfoonia meeldiva üllatuse. Kes nüüd varem oma sümfoonia *g*-mollis kirjutas, kas Wolfgang Amadeus Mozart (1788) või tema kaasaeagne František Antonio Rosetti, kelle üheksateistkümmne sümfoonia kirjutamisaega ei õnnestunud tuvastada, on teadmata, kuid ühiseid meeleolusid on neil kaasaegsetel peale helistikugi küllaga. See jutt on siin selleks, et tõsta Rosetti väärtust, mitte vastupidi. Tegelik kontserdiidee oli aga instrumentaalkontserdid ning neid oli sellel koguni viis. Kaks Vivaldi kuulsat flöödikontserti, „Il Gardellino“ ja „La Notte“, Donizetti kaheosaline sonaadiseade flöödile ja orkestrile ning Vivaldi *h*-moll ja Haydni Tšellokontsert *C*-duur, millele lisas erilist värskust Natalja Gutmani enda ülipõnev I osa soolokadents. Meeldivad üllatajad olid mõlemad solistid. Janne Thomsen kui fenomenaalne flöödikunstnik oli minu jaoks lihtsalt uudis, aga ammune lemmik ja hea tuttav professor Natalja Gutman lükkas täiega ümber kerge pettumuse, mis tekkis pärast tema esituses kuulnud Schumanni kontserti Kuhmos. Ikka ja jälle tuli meelde austatud tšellokunstniku karjääri alguses (1962) tema kohta öeldud sõnad:

„Lumikelluke, aga tamme juurtega“ (Grigori Pjatigorski). Nii et minu imetus kestab. Ette rutates tunnistan, et see kontsert oli subjektiivselt minu maitse järgi ja jääb mulle meelde kui märk 2004. aasta festivalist.

5. veebruar järele **Nigulistest**, jälle ajalugu, muusika **V–XV sajandini**, seekord **armeenia traditsiooniline ja vaimulik muusika**. **Armen Andranikjan** on mees, kellele võlgname tänu sellise armeenia ja eesti muusikute („Hortus“) koosmusitseerimise eest. Tänu temale saime kuulda Etšimadzini arhiivist pärit ülirariteetset muusikat. Andranikjan on Armeenia Apostliku Kiriku esindaja Eesti Kirikute Nõukogus. Ta on õppinud klaverit ja viiulit, lõpetanud Jerevani PI raadiotehnika ja inglise keele erialal ning EMK teoloogilise seminaril Tallinnas. Laulab vaimulikke laule eesti, armeenia, heebrea, ladina ja kreeka keeles. Andranikjan juhtis seda ajaloolist ekskursiooni eesti keeles. Peab aga ütleva, et see kindlasti põnev ja oluline info haihtus Niguliste võlvide alla ja enam tagasi ei tulnud, nii et ei saanudki midagi teada, kuigi kontserdi esimene pool kestis seitsekümmend viis minutit. Vaimulikke laule esitas professor **Horem Balian** ning instrumentaalset muusikat dudukidel **Araik Bahtikjan** ja **Vazgen**

Makarjan. Eriti sobisid Nigulistesse dudukid. Need aprikoosipuust valmistatud lestuulikuga puhkpillid on eba-maiselt fantastilise maheda keelpillitämbriga; kuulda sai ka ülikeerulist permanentset hingamist teiselt duduki-mängijalt ehk damkašilt, kes seda kasutab katkematu heli tekitamiseks. Nendel puhkpillidel musitseeriti Armeenias teada olevalt VII sajandil enne Kristuse sündi!!! Kontserdi teine pool oli aga tõeliselt avatud ning toimus õnnestunud *jam*, kus Andres Mustoneni juhatusel musitseerisid, õigemini improviseerisid armeenia ja „Hortuse“ muusikud, nii lauljad kui instrumentalistid, ning sai kuulda ennastunustavalt hasartset ning fantastilist lusti täis esinemist. No sellel toimetamisel oli tõelist jumet.

6. veebruaril Mustpeade Maja Valges saalis esinesid inglased: sopran **Catherine Bott**, fiidlitel ukraina päritolu **Pavlo Beznosiuk** ning **Mark Levy**. CV-d kõigil äärmiselt sisukad. Näiteks Catherine Bott on viimase viieteistkümne aasta jooksul salvestanud rohkem kui seitsekümmend heliplaati, alates Bachist ja Monteverdist kuni Nielsenini ja Korn-dorfini. Beznosiuki iseloomustab tema hüüdnimi: „keskaegse viiuli Heifetz“.

Mark Levy alustas Cambridge'is matemaatikaga, kuid lõpetas muusikatead-lasena *King's College*'is ning Haagi Ku-ninglikus Konservatooriumis. Muide, minu hinnang kontserdile langeb nende atestaatidega kokku. Eelkõige tahan ära märkida harvakuuldavalt head ansambli-sulamit, instrumentalistide „laul-vust“ ning laulja „instrumentaalsust“, millele lisage veel absoluutselt vahetu, samas intiimne artistlikkus. Ette kanti hispaania, prantsuse ja itaalia laule armastusest, igatsusest ja leinast XII–XV sajandini ja vahelduseks sama ajastu virtuoosset muusikat soolofiidlitel ja duos. Ehk oli sellel kontserdil enim festi-vali filosoofiat „mitte taastada ajastut“, vaid olla sellele kaasajal võimalikult to-



Löökpillimängija Pedro Estevan.

lerantselt avatud. Mulle tundus, et esi-nejate meisterlikkus ja jäägitu endast andmine võis meile midagi avada.

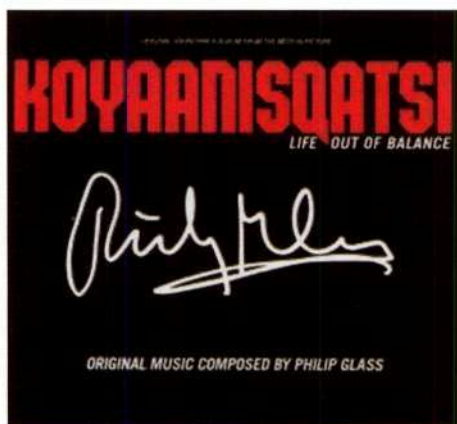
Kontsert „**openFinale**“ toimus **7. veebruaril** „Estonia“ kontserdisaalis rohkearvulise publiku ees ja esinejaks „**Hesperion XXI**“ ning kavas hispaania muusika XVI–XVIII sajandist. Ansambel on „perekondlik“, selle moodustavad äratuntavalt juht ja ideoloog, maailmas tunnustatud vanamuusik **Jordi Savall** (*viola da gamba*), tema abikaasa **Montserrat Figueras** (sopran), nende tütar **Arianna Savall** (barokkharf, sopran) ja hea perekonnatuttav, löökpilli-mängija **Pedro Estevan**. Tunnistan, et sellist peenkammerlikku löökpillikunstnikku kohtasin esmakordselt. Need *piano pianissimo* skaalas esitatud rütmid suuruselt ja tämbrilt erinevatel instrumentidel sisaldasid kõiki vajalikke impulsse, mis lihtsalt ei kaasnenud esitatava muusikaga, vaid muutsid kujundid reljeefseks ja mõistetavaks. Ning milline vaatamisväärsus! Halli rinnuni täishabeme ning sama uhke enesevärikusega artist. Sisult võis kontserti võr-relda inglaste omaga, kuid mis oli nagu teisest žanrist. Mitte alati perfektne, aga väljapeetult kontsertlikult artistlik, mis ka suure saali vääriline. Jordi Savalli soolokontsert huvitaks tulevikuski, eriti, kui kavas oleks hilisem barokk.

Festival „**openBaroque 2004**“ oli pa-rajalt tihe ja lühike, huvi kontsertide vastu säilis lõpuni.

PHILIP GLASS MUUSIKA KIRJUTAMISEST FILMILE JA TEISTELE KUNSTILIIKIDELE: „KOYAANISQATSI“ LUGU

CHARLES MERRELL BERG

(*Algas* TMK 2004, nr 1)



Kas teie tööd on mõjutanud keegi tuntud filmitegijaist, heliloojaist või teoreetikuist, kes on arutlenud formaalsete seoste üle pildi ja muusika vahel? Näiteks tihe koostöö nõukogude filmitegija Sergei Eisensteini ja nõukogude helilooja Sergei Prokofjevi vahel filmides „Aleksander Nevski“ ja „Ivan Groznõi“ kannustas Eisensteini kirjutama küllalt pikalt muusika rollist filmis. Eisensteini arusaamad sellest, mida ta nimetas „vertikaalseks montaažiks“, nagu ka tema eriliselt tihe töösuhe Prokofjeviga, näib olevat paralleelne paljude formaalsete ning ka interpersonaalsete dünaamikatega, mis on tulnud ilmsiks teie enda koostöös Reggioga nii „Koyaanisqatsi“ kui ka „Powaqqatsi“ juures.²⁵

Jah, ma olen kuulnud Prokofjevi partituuridest Eisensteinile. Aga minu tead-

mised pärinevad hoopis teistest allikatest ja kogemustest. Nagu ma mainisin, pärineb minu põhiline taust teatrist.

Te mõtlete sellega nii ooperit kui balletti?

Jah. Minu kaks kõige tähtsamat teatricalast kogemust olid töötamine Julian Becki *Living Theater'* ning seejärel John Cage'i ja Merce Cunninghamiga.²⁶ Neil puhkudel me räägime olukordadest, kus tähendus tekib pildi ja muusika kõrvutamisel, aga pisut spontaansemal moel. Kui ma mõtlen näiteks Cunninghamile ja Cage'ile, siis nende tantsu ja muusika ühtesulatamise tähendus avaneb igale üksikule vaatajale tagantjärele. Nende töö on polnud omaenese implitsiitset sisu. Teiste sõnadega, see oli olukord, kus iga vaataja pidi looma ise endale tähenduse.



Helilooja Philip Glass ja
Philip Glass Ensemble.

Praegu ma ei lähene asjale sel moel. Ja ma pole kasutanud oma töös juhuslikke protseduure nagu Cage. Aga vaataja kaasamise õppetund ei läinud mulle kaduma. Näiteks, kui jutustada publikule kümnendik loost, loob ta ise ülejäänud üheksa kümnendikku tähendust või narratiivi või mida iganes. Õigupoolest pruugib rääkida loost väga vähe. Ma mõtlen siin põhiliselt mingit liiki narratiivi jutustamist. Aga tegelikult toimib asi täpselt samamoodi minu enda koostööde puhul.

Minu varasemas teatritöös õhutati mind vahel hülgama seda, mida ma nimetan „ruumiks“ pildi ja muusika vahel. Tegelikult on vaja just nimelt seda ruumi, et publik omandaks vajaliku perspektiivi või distantsi, et luua omaenese individuaalsed tähendused. Kui seda ruumi ei oleks, kui muusika oleks liiga lähedal, see tähendab otse pildi peal, siis ei oleks vaatajal ennast kuhugi paigutada. Sel juhul lõpeb asi nii nagu reklaamides. Just seetõttu näevad tele-reklaamid välja rohkem propaganda kui kunsti moodi.

Ma tõepoolest ei usu enamiku reklaamide muusikat. Muusika ütleb teile täpselt, mida igal sekundil vaadata. See on nii, nagu võtaksid filmitegija ja helilooja teineteisel käest kinni ja sõna otsees mõttes juhiksid te silmi ekraanil. See on täpselt see, mis toimub propaganda



puhul. Nad ei lase teil vaadata. Nad sunnivad teid vaatama. Nad ei lase teil näha ja reageerida ega mõelda iseiseseisvalt.

See, mida ma teen, see, mida ma õppisin teatrist, on kogemus, et suur ruum, mille sa jätad vaatajate ja selle vahele, mida nad vaatavad, saab alaks, kus nad personaliseerivad teose. Me kõik oleme kahekümnenda sajandi inimesed ja oleme õppinud vaatama või visualiseerima just niimoodi, kas me siis teame seda ise või mitte. Me ei ole üheksateistkümnenda sajandi inimesed, me ei vaata teistmoodi. See, mis mõnes mõttes on naljakas ja tõesti veider ning mõtlematu, on see, et filmi-, televisiooni- ja reklaamimuusika maailm pole seda sammu üldse teinud. Siiski on see olemas tantsu- ja teatrimaailmas, eriti progressiivses eksperimentaalse tantsu ja eksperimentaalse teatri maailmas ning samuti progressiivsemate filmi- ja videonimeste töödes. Aga kui see jõuab meedia peajoone maailma, siis muudab see muusika kasutamise viisi reklaamfilmis ja samuti videos.

Minule on üks kõitvaid aspekte „Koyaanisqatsi“ puhul see, et, vaadates filmi teist, kolmandat või neljandat korda, tähendused või kogemused, mida film loob, muutuvad. Viimasel õhtul näiteks oli minu kogemus fil-

mist üsna erinev sellest, mis ta oli aastaid tagasi, kui ma seda viimati nägin.

Just nimelt! Te märkasite seda. Väga hea. Mina olen sellest mõõtmest samuti väga rabatud. Neli aastat tagasi näiteks arvasime, et „Koyaanisqatsi“ on väga poliitiline film. Nüüd ei tundu ta mulle üldse enam poliitilisena.

Jah, ma olen nõus. Nüüd on filmi kriitika moodsa ühiskonna aadressil üpris teisejärguline. „Boeing 747“ pildidel, pilvelõhkujatel, isegi liiklusel on seda liiki vitaalsus ja ilu, mis on tüüpilisemad eksperimentaalfilmile või dokumentaalfilmi poeetilisematele vormidele.²⁷

Jah, see on väga täpne. Me vaatame sellele praegu teistmoodi. Tõesti, Godfreyle on olnud väga õpetlik näha, kui palju on vaatamisviis muutunud. Ja tööpoolest, ma arvan, et see on muutunud, sest me ei lähenerunud millelegi liiga kindla sõnastusega, ja see on võimaldanud filmil ellu jääda, muutuda koos ajaga.

Lubage mul juhtida meie vestluse teie suhetelt Godfreyga sellele, mida me nägime eile õhtul, „elavale esitusele-linastusele“, parema termini puudumisel. Mis motiveeris teid minema ansambli ja filmiga välja tänavale?

Idee tuli põhiliselt Tom Luddylt, Francis Ford Coppola loomingulise osakonna direktorilt. Luddy oli olnud seo-

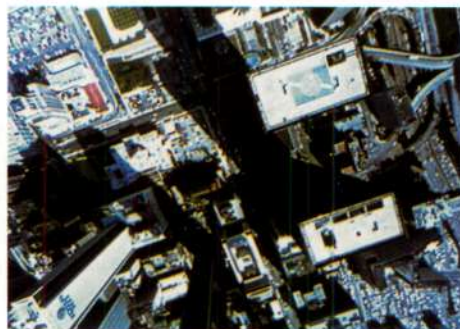
tud Abel Gance'i „Napoleoni“ esitamisega koos Coppola isa Carmine'iga, juhatades muusika *live*-esitust filmi *road-show* turneel.

See oli uskumatu sündmus. Esitus Kansas Citys on üks kõige meeldejäävamaid filmikogemusi, mis mul iial on olnud. Seal oli Carmine Coppola imeiline sümfooniline partituur, samuti 35 mm restaureeritud koopia Gance'i 1927. aasta meistriteosest. Projekti edu üks põhjusi oli see, et „Napoleoni“ vaadeldi sõna otseses mõttes uues valguses, valguses, mis õhutas paljusid kriitikuid ja õpetlasi mõistma seda uuel moel, kui ühte vaikiva ajastu ilmsel pöördepunkti.

See oli vaimustav! Ma nägin kohe, et elav muusika suurendas pildi efekti. Ma sain ka aru, et see oli fenomen tummfilmi päevilt, mille jäljed me olime kaotanud. Oma filmiajaloo oleme lasknud selle spetsiaalse dimensiooni, mille annab elav muusika, kaotsi minna. Aga kui ma nägin, et Tom oli „Napoleoni“ projektiga selle taas avastanud, mõistsin ma, et meie oma projekt pretendeeris samsugusele mõõtmele. Tom on minu sõber, nii me siis rääkisime sellest, kuidas „Napoleon“ oli organiseeritud. Ma küsisin, kas selline julgustükk võiks tegelikult anda ka kasumit. Tom ütles, et tegelikult olid nad teinud sellega hulka raha.

Meie projekt pole mingi eriline rahategija, aga ta pole ka raha kaotanud. Eile

Kaadrid filmist „Koyaanisqatsi“.



õhtul näiteks oli meil üle 2000 inimese, mis oli minu arvates üsna muljetavaldav. Ja neile paistis see tõesti meeldivat. Samuti on meeldiv, kui partituur hingab uuesti iga esitusega. Ma mäletan, et kui me lõpetasime partituuri ja sulgesime ta „Koyaanisqatsi“ esimese väljaande *soundtrack*'i, siis üks osa minust kahtses, et pidi selle nii-öelda „tsementi valama“. Nüüd, sellel turneel kahekümne viies linnas on muusika igal õhtul vaba ja elav.

Kuidas te ajastasite ansambli partituuri nii, et „elav“ saade seostuks pildiga sama tihedalt nagu esialgne lindistatud *soundtrack*?

Kõigepealt tuli esialgne sümfooniline partituur kohandada vähendatud koosseisuga, umbes kümnest muusikust koosnevale rändansamblile. Järgmiseks tuli vaadata, kas me ka tegelikult suudame esitada muusikat *live*'i kujul nii, et see läheks sünkrooni Godfrey filmi pildiga.²⁸ Sellepärast võttis ettevalmistus mitu aastat. Siis me pidime mine-ma välja ja turnee tegelikult ette valmistama. Nüüdseks on meile selgeks saanud, et muusika muutub tegelikult väga elavaks ja filmile vastavaks. Näiteks eile õhtul märkasime, et Michael [Riesman, *Philip Glass Ensemble*'i dirigent] lõi dünaamilisi varjundeid, mida originaalpartituuris ei olnud. Ja ma mõtlesin, et see on just see, mida me ootasime.

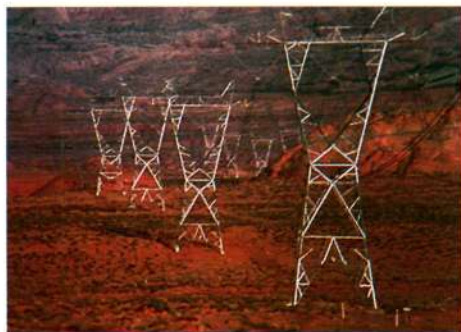
Isegi kui see erineb originaalpartituurist?

Jah. See on tegelikult protsess, mida meil kunagi pole olnud võimalust uurida. Ja Michael reageeris viisil, nagu iga hea muusik muusikapalale reageeriks. Kui te näiteks annaksite Michaelile, või mis tahes kompetentsele muusikule klaveripala, siis pärast kümnendat või viieteistkümnendat läbimängu hakkaks ta seda personaliseerima. Seda te tundlikult interpreedilt ootategi. Niisiis peab dirigent olema interpreet.

Te olete ansambli juht ja ka helilooja. Miks te jätsite dirigeerimise Michaelile?

Kui me tegime Michaelist dirigendi, siis seda tema hea tehnika tõttu. Tal on väga täpne ajataju, miski, mis minul täiesti puudub. Fakt on, et minu meetrumitaju veab kõvasti alt. Kui ma mängin, siis pole see sugugi metronoomile vastav. Aga Michael oskab seda. Nii et see on anne. Michael on väga täpne muusik ja ta on seda kõike õppinud. Mina mitte. Mina pühendasin palju aega õppimisele, kuidas muusikat kirjutada.

Nii et Michaeli aeg on metronoomiline, peaaegu nagu kell. Tema on selle töö peale õige inimene. Ma ei tea, kui hästi te filmi tunnete, aga Michael ei jäänud kunagi rohkem kui vaid mõned kaadrid maha... ainult sekundi murdosa täiuslikust ajastamisest. Ja kui ma räägin perfektsest ajastamisest, siis mõtlen



sellist ajastamist, mida me oleme harjunud nägema filmi salvestatud *sound-track'*i puhul.

Ma olen aru saanud, et dirigendi partituur sisaldab joonistusi, mis klapiivad kokku võtmestseenidega filmist ja mis näib toimivat nagu *story-board*, mida paljud filmi- ja joonisfilmide tegijad kasutavad tootmiseelse planeerimise eesmärgil. Kas see aitab ajastamisele kaasa?

Jah. Michael teeb seda visuaalselt. Kõigepealt võttis ta partituuri ja õppis selle pähe. Ta teab, mida ta peab igal konkreetset hetkel nägema. Siis pani ta pildid partituuri äärtele. Nii on tal visuaalsed märgid, mis meenutavad talle ajastamise tähtsamaid punkte. Praegu me oleme kahekümne viiest linnast kahesteistkümnendas. Enne seda harjutasime umbes kaks nädalat. Lisaks sellele harjutas Michael filmi videoga ja partituuriga enne, kui me harjutasime muusikutega. Nii ma ütlesin, et Michael tunneb filmi üsna hästi. Niisiis on kõik tõesti üsna hästi paigas.

Kui te olite siin kaks aastat tagasi koos ansambliga, olid siin mõned inimesed, kes nurisesid ülemäärase helitugevuse pärast. Eile õhtul, kuigi muusika mängis nagu ikka, ei kuulnud ma ainsatki kaebust tugevuse üle. Kuidas te kõigi oma elektrooniliste klahvpillide ja võimenditega valitsete helitugevust?

Noh, sellel reisiril on asi palju parem, kuna meil oli *mixer* saalis. Keegi on tegelikult koos publikuga saalis, ja see teeb kontrollimise palju hõlpsamaks. Sageli on meil *mixer* ka laval. Nii me üritame pidevalt jälgida tagasisidet *mixer* ist, et saada õige helitugevus. Aga see on alati raske ja igal saalil on oma akustilised eripärad. Kuidas eile õhtul oli?

Kena.

Mina arvasin, et suurepärase. Ja nagu te teate, oli meil ainult väga lühike helikontroll, kuna meie lend jäi ära. Aga me olime mänginud selles ruumis varem ja see oli suureks abiks.

Üks intrigeerivaid aspekte „elava muusikaga“ „Koyaanisqatsi“ puhul, nagu ka „elava muusikaga“ „Napoleoni“ puhul, on see, et igal esitusel, nagu te ütlesite, on oma isiklik identiteet või käekiri.

Jah, muusika saavutab filmiga elava suhte. Filmidega on see probleem – ja sellega peaks nõustuma isegi kõige tulusem filmihuviline –, et nad on ajas tardunud. Nendest saab dokument. Seda ei saa muuta. Te tahaksite minna tagasi ja muuta mõningaid asju, aga seda ei saa teha.

Mulle meenub lugu ühest suurest prantsuse kunstnikust. Kui ta oli juba vana mees, võis teda sageli kohata Pariisi muuseumides puudutamas oma maalile! Valvurid viskasid ta muidugi välja. Aga tema tegi seda, mida iga kunstnik tahaks teha! Ta püüdis hoida oma teost elavana! Filmiga on seda väga raske teha.

Kui me vaatame filmi, isegi klassikat, nagu „Kodanik Kane“, sisaldab see alati paratamatult kübekest nostalgiat. See film ei saa enam uueks muutuda. Ja nii on ta mõnes mõttes saanud ajalooks.²⁹

Filmist saab ajalugu kiiremini kui teistest kunstidest, kuna tal ei ole vahendeid kohandada aja vooluga. Muidugi kehtib see ka maalikunsti kohta, aga maalid – kuigi see on kummaline viis seda sõnastada – degenerereeruvad teataval määral.³⁰ Mis mulle filmi puhul muret teeb, on see, et erinevalt ooperi ja balleti partituuridest, on filmi partituurid „valatud tsementi“, nii et ma ei saa nendega enam midagi peale hakata. Erandiks on muidugi midagi sellist, mida me teeme praegu, nagu te sõnastasite, „elava muusikaga“ „Koyaanisqatsiga“.

Sel puhul ma saan näha, mis toimub filmi partituuriga. Seesama kehtib nii minu kontserdimuusika kui ka ooperite kohta. Kui elustada näiteks ooper, siis on probleem erinev, kontseptualiseerimine erinev, kuigi partituuri järgitakse täpselt. See on sarnane kontrastiga, mis ilmneb, kui näitleja loeb Shakespeare'i viiekümneaastaselt või kahekümne viie aastasel. Niisiis, filmimuusika puhul pole tegelikult võimalik olla interpreteeriv kunstnik. Aga meie ringreisil „Koyaanisqatsiga“ toimuvad partituuris muutused, nagu ma ennist mainisin. Eile öhtul näiteks märkasid ma „pilvede lõigus“ pikka *crescendo*'t ja *diminuendo*'t vaskpuhkpillide partiis, mida algul partituuris ei olnud. Nüüd on see osa muusikast!

Eile öhtul avaldas mulle muljet kogemuse tervik – teie ja ansambli liikmed otse laia ekraani all, rõivastatud musta, genereerimas muusikat ja toetades sellega Godfrey hämmastavaid pilte, mis meie peale lahvatasid. Kummalisel kombel meenutas see Fritz Langi „Metropoli“ [1926], kus ansambli asemel olid lavatöölised, Langi sümboolsed „käed“, film ekraanil oli nagu Langi sümboolne „aju“ ja muusika ise, suur armastuse vahendaja, Langi sümboolne „süda“, lepituse jõud.

See on huvitav. Õigupoolest on see konfiguratsioon midagi, mis kerkib sagedamini esile nüüd, kui ma huvitun üldse vähem kontsertidest, kuna ma olen neid viimase kahekümne aasta jooksul nii palju teinud. Nüüd olen ma palju rohkem huvitatud kontserdivormi võimaluste avardamisest teatris, mistõttu „Koyaanisqatsi“ ongi mulle nii põnev olnud. See on lubanud mul pääseda kontserdisituatsioonist välja laiema publikuni. Nüüd hakkab ma kirjutama teoseid, mis on oma loomult dramaatilisemad ja teatraalsemad, teoseid, kuhu

on võimalik kaasata *Ensemble*'it.

Tulles tagasi eilse öhtu juurde, kas me meenutasime teile neid uue teatri inimesi, kes vahetavad dekoratsioone, neid poisse, kes riietuvad musta ja liigutavad rekvisiite? See on tõesti natuke sedamoodi, kuigi see polnud taotluslik. Ma lihtsalt juhtusin ühel päeval märkama, et see sarnaneb tolle uue teatri situatsiooniga. Aga me kanname musta peamiselt sellepärast, et me ei taha juhtida tähelepanu kõrvale filmi visuaalselt efektilt. Nii et seetõttu on ansambli üsnagi silmatorkamatu välimus. Aga, nagu te ütlete, see kõik on samal ajal üsna rabav. Teil on pillid, kogu varustus. Kõik on väga fokuseeritud. Ja selle taga on, praegusel juhul, üpris vägev visuaalne esitus.

Kas hea koostöö on samuti miski, mida te edaspidi otsite?

Jah. Kuna mu juured on *Living Theater*'s ja John Cage'i ning Merce Cunninghami juures, on meeskonnatöö mulle väga tähtis. Niisiis jätkan ma situatsioonide otsimist, mis kaasaksid ansambli, mis lähtuksid grupinägemusest ja kus grupi autorlus muutub praktiliseks ja mugavaks töötamisviisiks – kontsept, mis on siiani üsna uus. „Koyaanisqatsi“ on sellest hea näide. See on ühistöö, kus nägemus tuli pigem koostöötavalt kunstnike grupilt kui ühelt indiviidilt. See on protsess, mis on tegelikult üsna idealistlik, aga see toimib ja on tõusuteel.³¹

Kommentaariid ja viited

³¹ Laiemalt võib Glassi tausta kohta lugeda Glassi enese raamatust „Music by Philip Glass“, toim Robert T. Jones (New York: Harper & Row, 1987), mida kaaneümbrisel kirjeldatakse kui „meie aja tuntuima ameerika helilooja ametialast autobiograafiat“ ja mis sisaldab väärtuslikku kataloogi tema helitöödest, samuti täielikku heliplaadi nimesitiku. Samuti on soovitatavad Allan Kozinni „Philip Glass“, *Ovation* (veebruari, 1984):

12–16 ja Robert T. Jonesi „Philip Glass“ ajakirjas *Musical America*.

² Lühikesi ülevaateid kino autoriteooriast võib leida Dudley Andrew teosest „Valuation (of Genres and Auteurs)“, *Concepts of Film Theory* (New York: Oxford UP, 1984), 107–32 ja Gerald Masti ja Marshall Coheni töödest väljaandes *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 2. kd (New York: Oxford UP, 1979), 637–91, mille peatükk „The Film Artist“ sisaldab selliseid tähtsaid arvamusartikleid kino autoriteooriast nagu Andrew Sarris „Notes on the Auteur Theory in 1962“ (1963), Pauline Kaeli „Circles and Squares“ (1963) ja Peter Wolleni „The Auteur Theory“ (1972).

³ Philip Auslander. „Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture“. *The Drama Review* 33:2 (suvi 1983; T 122): 119–136.

⁴ Auslander, 120.

⁵ Linda Frye Burnham. „High Performance Art, and Me“. *The Drama Review* 30:2 (T 122), 15–51, tsiteerinud Auslander, 122–123. Vahendatud massikultuurile vastanduv radikaalselt õonestav element, mida Burnham peab tõeliselt kontrahegemooniliste esteetiliste vormide vajalikuks koostisosaks, kuulub eluliselt kahekümnenda sajandi avantgardikunstnike antikodanliku, anti-establishment'liku positsiooni juurde, alates Euroopa dadaistidest ja sürrealistidest 1920. aastatel kuni tänapäeva mustanahaliste räppmuusika popbändideni. Sarane Alexandriani, „Surrealist Art“, tõlk. Gordon Clough (New York: Praeger Publishers, 1969) ja „Surrealism“, toim Herbert Read (New York: Praeger Publishers, 1971) pakuvad suurepäraseid ülevaateid Euroopa dadaistide ja sürrealistide põhilistest seisukohtadest ja nende omavahelistest sidemetest.

⁶ Auslander, 123, tsiteerib Tania Modleski teost „The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory“, *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, toim Tania Modleski (Bloomington: Indiana UP, 1986), mis väidab, et *slash*er filmid vastanduvad peajoonele oma rünnakutega sellistele kodanlikele institutsioonidele nagu perekond ja kool.

⁷ Vt Raymond Williams, „Television: Technology and Cultural Form“ (New York: Schocken Books, 1974), tsiteerinud Auslander, 124.

⁸ Vt Andreas Huyssen, „After the Great Di-

vide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism“ (Bloomington: Indiana UP, 1986), tsiteerinud Auslander, 133.

⁹ Auslander, 132.

¹⁰ Mitmed Kurtzweili elektroonilised klavripillid, mida *Philip Glass Ensemble* on kasutanud, maksavad 65 000 dollarit tükk.

¹¹ Soov võita laiemat publikut on üks teema, mida Glass oma intervjuus vabalt arutab. See soov on tulnud ilmsiks ka Glassi sellistes projektides nagu saatemuusika kirjutamine 1984. aasta Los Angelese suveolümpiamängude ava- ja lõputseremooniale, samuti tema albumi puhul *Songs from Liquid Days* (CBS Masterworks, 1985), kirjutatud ja esitatud koos lüürivate/lauljate Laurie Andersoni, David Byrne'i, Paul Simoni ja Suzanne Vega-ga.

¹² Lisaks tema teistele aunimetustele valis *Musical America* 1985 Glassi aasta muusikuis ja tema pilt oli ajakirja 25. sünnipäeva raamatupakuse erinumbri *Musical America: 1985 International Directory of the Performing Arts* kaanel. Samuti on ta kirjutanud muusika menukatele ooperitele „Einstein on the Beach“ (1976), „Satyagraha“ (1980), „Akhnaten“ (1983), „the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down“ (1984) ja viimati ooperitele „The Fall of the House of Usher“ (1988) ja „The Making of the Representative for Planet 8“ (1988) [„Planeedi 8 esindaja kujunemine“], mis põhineb Doris Lessingi romaanil. Ta on teinud koostööd „Tony“ auhinna saanud näitekirjaniku David Henry Hwangiga ja disainer Jerome Sirliniga multimedia-teatritükis „1000 Airplanes on the Roof“ (1988).

¹³ Kuigi Glassi on kirjeldatud kui erakut (vt Jones), on ta siiski astunud üles „Saturday Night Live'is“ ja „Late Night with David Lettermanis“, mis on järjekordne märk tema kuulsusest ja meeldimisest paljudele popmuusika- ja rockifännidele, nagu ka niinimetatud nüüdisaegse „tõsise muusika“ jüngritele. Glassi staatusele kahekümnenda sajandi muusika raskekahurväena on siiski ka vastuväiteid. Jones näiteks märgib, et Glassi kaldumus arpedžodele, kordustele ja kõvale helitugevusele, mis on nii armsad rockisõpradele, on põhjuseks, miks „Glassi muusika on ülistatud ja vihatud, armastatud ja põlatud [ja] on pakkunud nii rõõmu kui tekitanud nõrdimust. Kas ta on muusikaline messias või antikristus, seda võib ainult oletada,

aga tema panust maailma muusikasse ei saa eitada”.

¹⁴ Glass kirjeldab „Koyaanisqatsi” kui „mõtisklust loodusest, tehnoloogiast ja nüüdisaegsest elust, mis kasutab ainult pilte ja muusikat, ilma dialoogi, jutuliini ja isegi näitlejateta”, *Music by Philip Glass*, 203.

¹⁵ Michael Dempsey „Qatsi Means Life: The Films of Godfrey Reggio”, *Film Quarterly* (kevad 1989), 2–12 arutleb „Koyaanisqatsi” mittenarratiivse struktuuri ebaselguse ja paljude erinevate „lugemisvõimaluste” üle, mida on välja toonud nii kriitikud kui publik ja mida Glass ka ise oma intervjuus käsitleb.

¹⁶ „Koyaanisqatsi” näidati esmalt septembris 1982 *Radio City Music Hall*’is, New Yorgi filmifestivali ja *Lincoln Center*’ filmiühingu patronaazi all, suuresti sellepärast, et kuulus režissöör Francis Ford Coppola nõustus siduma oma nime teosega kui „esitleja”. Seejärel linastus see peamistel filmifestivalidel Berliinis, Hongkongis, Nõukogude Liidus, Tokyos, Havannas, Cannes’is ja L. A. *Filmex*’is ning kognas tähelepanu terve hulga tuluõhtutega erinevate keskkonnakaitseliste ja desarmeerimisrühmade tarbeks, enne kui tuli ekraanidele üle kogu maa aastal 1983.

¹⁷ Adam Parfrey arutleb oma artiklis „The Pre-Recorded Audience in Two Dimensions”, *Performing Arts Journal* 9: 2–3 (26–27), 213–218, rockkontsertide ja salvestuste intertekstuaalsete suhete üle, kui originaal-esitus, *live*-kontsert või salvestus muutuvad individuaalsete kaasuste teemaks. Parfrey arutlust laiendab Auslander (128), kes väidab, et kui salvestatud versioon kujutab endast indiviidi esimest kokkupuudet tööga, siis *live*-esitust võib vaadelda kui salvestuse asjastamist, kuna salvestatud esitus siis veel üksnes viitab elavale esitusele.

¹⁸ Üht osa Glassi muusikast „Koyaanisqatsile”, pealkirjaga „The Grid”, on *Philip Glass Ensemble* esitanud kontsertidel alates 1985. aastast.

¹⁹ Kaks aastat enne 1987. aasta turneed etendati „Koyaanisqatsi: *Live*’i” kahel korral täissaalidele *Avery Fisher Hall*’is, New York Citys, osalt ka selleks, et katsetada rahvusliku *road-show*’ teostatavust. 1985. aasta linastusi saatnud *Philip Glass Ensemble*’it täiendasid *Western Wind*’i vokaalgrupp ja mitmed teised muusikud, nii et orkestri suurus oli enam-vähem sama mis algse *soundtrack*’i salvestamisel 1983. aastal. 1987. aasta rah-

vuslikul turneel vähendas Glass oma ansambli koosseisu märkimisväärselt, kasutades ainult kümmeliikmelist; eelnevalt salvestatud vokaalpartiid *Western Wind*’i vokaalgrupi esituses ja bass Albert de Ruiter’ d.

²⁰ Glassi uudishimu pälvivid kõrgetasemelised teooriad muusika kasutamisest tummfilmis; vt ka Charles Merrell Berg, „Silent Film Principles and Techniques”, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896–1927* (New York: Arno Press, 1976), 170–237.

²¹ Teise koostööaspekti kohta „Koyaanisqatsi” loomisel vt Ron Gold, „Untold Tales of *Koyaanisqatsi*”, *American Cinematographer* (märts 1984), 62–74, mis kajastab innovatiivse filmimehe Ron Fricke’i olulist panust filmi.

²² Nähtuste-rollide järjekord ja nimed, nagu nad esinevad 1987. aasta turnee „Koyaanisqatsi: *Live*” programmis, on „Opening”, „Organic”, „Clouds”, „Resource”, „Vesels”, „Pruit Igoe”, „Clouds and Building/Stomo People”, „The Grid”, „Microchips” ja „Prophesies – Closing”.

²³ Taas tuleb mainida filmimees Fricke’i, sest tema oli sama palju vastutav „Koyaanisqatsi” stiili ja visuaalse külje eest kui režissöör Reggio. Vt Gold.

²⁴ Pildi ja muusika vahelise kontrapunkti strateegia on üks neist, mida on arutanud paljud teoreetikud, sealhulgas Paolo Milano „Music in the Film: Notes for a Morphology”, *The Journal of Aesthetics and Arts Criticism* 91 (1941), 89–94 ja Dominic A. Infante ja Charles M. Berg eksperimentaaluuringus „The Impact of Music Modality on the Perception of Communication Situations in Video Sequences”, *Communication Monographs* 46 (juuni 1979), 135–141.

²⁵ „Powaqqatsi”, mis on teine osa Reggio kavandatavast triloogiast (kolmas osa saab nimeks „Naquoyqatsi”, juhul kui talle leitakse finantseerijaid), tuli linalle aastal 1988 ja sai peamiselt negatiivse kriitika osaliseks, seda eelkõige temaatiliste ja stilistiliste sarnasuste pärast „Koyaanisqatsiga” ja selle tõttu, mida üldiselt peeti fookuse puudumiseks. John Powers materdas oma artiklis „Kitschy Quatsi”, *California* (juuni, 1988), 126, Reggio teist filmi, märkides, et „erinevalt halvast öllereklamist ei tea „Powaqqatsi”, mida ta müüb, kui välja arvata mõni õhuline viide autentsele elule. Selle asemel

et valgustada elu keerulisust ja mitmepalgelisust, taandab Reggio oma teemad odavale ikonograafiale... „Powaqqatsi“ kõrvutab pilte üle kogu planeedi, kuid ei näita meile ometi kordagi, kuidas need omavahel seostuvad, välja arvatud mõned kulunud väljendid „kosmoselaev“ Maa kohta. Lisainformatsiooniks Eisensteini ja Prokofjevi koostöö kohta filmides „Aleksander Nevski“ (1938), „Ivan Groznõi“, I osa (1945) ja „Ivan Groznõi“, II osa (1946, linastunud 1958), vt Yon Barna, „Eisenstein“, tõlk. Lise Hunter (Bloomington: Indiana UP, 1973). Eisenstein kirjutas põhjalikult ka pildi ja muusika suhetest, kasutades „Aleksander Nevskit“ kui näidet, oma töös „Form and Content: Practice“, *The Film Sense*, tõlk. Jay Leyda (1942; kordustrükk New York: Meridian Books, 1967), 155–216.

²⁶ Glassi varasema koostöö kohta Julian Becki ja Judith Malina *Living Theater*’ga ja John Cage’i ja Merce Cunninghamiga vt ka „Apprenticeship of Sorts“, *Music by Philip Glass*, 3–24.

²⁷ Kuigi tal pole dialoogi ega „stoorit“, võib „Koyaanisqatsi“ siiski leida narratiivse struktuuri, nagu ka Glass selgelt eeldab. Filmi võib paigutada ka dokumentaalfilmi ja eksperimentaalfilmi rubriiki. Raamatus „Understanding Movies“, 4. trükk (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1987), lk 330, dokumentaalfilmile pühendatud peatükis kirjutab Louis Giannetti, et „dokumentaalfilmid ja avangardifilmid paigutatakse tavaliselt stilistilise spektri vastastippudesse, aga igal reeglil on erandeid. „Koyaanisqatsi“ on kummaline hübriid, mis sulatab need vastandäärmused ühte. Painavad pildid (pildistanud Ron Fricke) on võetud tegelikkusest, kuid see tegelikkus on sürreaalsem kui uni. Neid saadab üksnes pulseeriv muusikaline partituur Philip Glassilt, mis tugevdab veelgi filmi kummalist ebareaalsusetunnet.“

²⁸ Vt „Koyaanisqatsi“ elava muusikaga esituse võimalikkuse kontrolli aastal 1985 kahes *Avery Fisher Hall*’i etenduses, viide 19.

²⁹ Siin on Glassi seisukoht minu arvates mõnevõrra suvaline. Sama hästi võib „Kodanik Kane“ olla näide filmist, mille narratiiv ja kinematograafiline jõud „kõnelevad“ nüüdisaegsele publikule, hoolimata sellest, kas vaataja vaatab filmi esimest korda või „külatab vana sõpra“, nagu klassikalise muusika asjatundja otsib välja tuttava,

kuid siiski innustava „kaaslane“ näiteks Mozarti „Don Giovanni“ näol.

³⁰ Glassi argument „degenereerumisest“ kui protsessist, mis aitab maalil „kohaneda“ „aja vooluga“, on miski, mida saab sama hästi rakendada filmile, meediumile, mille fotokeemilised omadused on tegelikult palju ebapüsivamad kui ainete gamma, mida kasutab enamik kunstnikke. Kui pidada silmas sellist mitte-interventsioonilist kunstilist „kohanemist“, võiks Glassi väidet järgides öelda, et film on tegelikult kõrgem kui maalikunst. Minu arvates laiendab Glassi argument, kuigi nutikas ja polemiseerimisel vajalik, mõiste „elav kunstiteos“ teispoole tema kasulikkust praktilise kontseptuaalse strateegiana.

³¹ Kui see artikkel septembri keskel 1990 trükki läheb, planeerivad Glass ja tema ansambel parajasti teist „elava muusikaga“ „Koyaanisqatsi“ turneed läbi Ühendriikide kirdeosa. 1991. aastal reisivad Glass ja *Philip Glass Ensemble* Euroopa tähtsamates linnades Reggio järjega „Koyaanisqatsile“ nimega „Powaqqatsi: Live“. Mõlemad turneed on järjekordsed tõestused Glassi ainulaadsest staatusest kõrgetasemelise ja kaubanduslikult eluvõimelise *performance*’i kunstnikuna ning osutavad minu arvates tõsiasjale, et niisama ainulaadne ja eriliselt kõitev nähtus on elava muusikaga filmilinasust ise kui *performance*’i kunsti üks alaliik.

Raamatust „*Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism*“ (University of California Press, Ltd. London, England)
tõlkinud KAIA SISASK

DOKTOR KUMMALINE MEEDIA

ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat III

D. N. RODOWICK

(*Algus TMK 2004, nr 2*)

Digitaalne kujutis viib need probleemid aga hoopis teise suunda. APKd (arvutipõhised kujutised) ei ole autograafilised kahel põhjusel: „sünteesilise“ kujutisena ei saa neid pidada autori käe füüsiliseks aktiks, samuti ei realiseeru nad „lõpp-produktina“. Digitaalsete kujutiste üks suuremaid loovaid jõude ongi suletuse puudumine: neid on lihtne töödelda, ümber kohandada ja uude konteksti asetada. Süntees, diskreetimine ja reastamine on digitaalsete kunstide puhul loomeakti alus. Selles on nad aga autograafiliste kunstide antitees. Teine võimalus on, et tegemist on allograafiliste kunstide paradigmaga, kuna iga koopia on „originaaliga“ täielikult identne. Sellel on kindel põhjus. Võiks öelda, et digitaalse kujutise diskreetimine ja töötlemine on selle uus esitlus või isegi, et uus esitlus on „originaali“ tsiitaat või parafras. Kuid isegi kui filmid või muusika võivad samuti hiljutisi töid „tsiteerida“ või „parafraseerida“, ei ole nad siiski samamoodi allograafilised kunstid nagu arvutipõhised teosed. Miks? Sellepärast, et neid digitaalseid tehisesemeid toodetakse range märgistiku kaudu, milleks on algoritmid, programmid või instruksioonikogumid, mille alusel neid „välja arvutatakse“. Kuigi „Lelulool“ on sama palju „autoreid“ kui ükskõik millisel suure-eelarvelisel Hollywoodi filmil, on see paradoksaalselt nii täielikult süsteemne, nagu ei saaks olla ükski digitaalse ajastu eelne film.

On oluline rõhutada, et Goodmani väide ei ole „esteetiline“, kuna allkirja ja unikaalsuse kriteeriumid ei ole kunstivormide ontoloogilise spetsiifika hindamise ega defineerimise alus. Sellest hoolimata näiksid kontseptsioonid *autograafilisest* ja *märgistikulisest* toimivat loovate aktide „esteetilis“ olemust defineerivatena. Autograafiliste kunstide selgeimad näited eeldavad unikaalset autorit, kelle töö teostatakse üheetapilises aktis. Kaheetapilised kunstid eeldavad, et nende esteetiline alus oleks ideaalselt muutumatus märgisüsteemis. Film ei vasta täielikult kummalegi kriteeriumile. Teise võimalusena kujutab sünteesiline kujutis endast radikaalset juhtumit: see on küll kahtlemata kaheetapiline kujutis, kuid seda võib pidada ka täiesti märgisüsteemseks. Sama programmi või algoritmi taastootmine loob kujutise, mis on identne „originaaliga“, kui üldse saab öelda, et selline originaal on olemas.¹ Erinevalt teistest kaheetapilistest kunstidest on iga „esitlus“ sama instruksioonikogumi identne looming. Ei muusika ega tants ole sellised. Ja paradoksaalselt oleks selle kriteeriumi järgi sünteesiline kujutis esteetiline sellisel moel, millisel film ei ole. (Ja kõige hirmuäratavam järeldus oleks, et kõigil teistel kunstidel peale filmikunsti on esteetiline väärtus!)

Filmi keeruline staatus suhtes märgisüsteemsuse kontseptsiooniga on olnud filmiteooria võtmeidee, eriti sõjajärgse perioodi strukturalistlikes ja semioloo-

gilistes lähenemistes. Ja siin me võime huvitavate järeldestega pöörduda tagasi filmi ja filmikunsti erinevuse juurde. Filmiteooria sai palju juurde sellest, kui Etienne Souriau määratles filmi, mida vaataja võtab vastu projektsiooni jooksul, kui *filmofaani*. See katse täpsustada filmiteooria erinevaid analüütilisi dimensioone — *proffilmiline* ruum kaamera ees, *ekraani* ruum (fotograafiline dimensioon), *filmi* ruum (ajaline dimensioon), *publiku* või psühholoogiline ruum — sai alguse Gilbert Cohen-Séati poolt 1946. aastal loodud fundamentaalsest kinematograafiliste ja filmiliste faktide eristusest.² Nagu Christian Metz märkis oma selles eristusetemalises kommentaaris raamatus „Language and Cinema”, et sellel, mida me kultuuriliselt defineerime „filmina”, on segadusse ajavalt palju kattuvaid ja tihti vastuolulisi konnotatsioone: füüsiline objekt, mis asub plekk-karpides; majandusliku vahetuse objekt; esteetiline objekt, mida saab defineerida nii ainsuses kui ka üldiselt. Metz jaoks oli Cohen-Séati definitsiooni väärtus selles, et ta asetas filmiteooria kindlale metodoloogilisele alusele, sest „filmilised faktid” isoleerivad filmi kui „lokaliseeritav tähistav diskursus” suhtes tema erinevate sotsioloogiliste, majanduslike, tehnoloogiliste ja tööstuslike kontekstidega.³ Siin on „film” tähelepanu all kui uurimisobjekt kindla semioloogilise faktina, mis on eristatav filmikunsti fenomeni laiemast ühiskondlikust ja ajaloolisest alast, millest osa võib sekkuda *enne* tootmist (majanduslik ja seadusandlik infrastruktuur, stuudio organisatoorne külg, tehnoloogilised leiutised ja innovatsioon, loovtöötajate elulood), teised *pärast* filmi (publik ja kriitika, filmi ideoloogiline ja kultuuriline mõju, staarimütoloogia) ja ülejäänud filmi *jooksul*, kuid sellest *eraldi* ja *väljaspool* (filmivaatamise protsessi ülesehituslik ja kultuuriline kontekst jne).

Metzi eesmärk ei ole siin ainult filmiteooria objekti täpsustamine, vaid ka filmisemioloogia objekti täpne piiritlemine. Ning siin avaldub järsku tema raamatu „Language and Cinema” geniaalsus ja keerukus. Erinevus filmi kui tegeliku, konkreetse diskursiivse üksuse ja filmikunsti virtuaalsuse vahel viib meid filmiteooria virtuaalsuse uue käsitluse juurde. Cohen-Séat nimetab „filmikunsti” filmi ümbritseva, kuid sellest välja poole jäävate fenomenide summaks. Kuid filmiteooria ei saa hakkama filmikunsti kindla mõisteta, või vähemalt sõna „filmikunst” määratluseta, mida tavakeeles mõistetakse ka kui „filmide enda summat, õigemini tunnuste summat, mida filmides endis peetakse isoleerimiseks sellele, mida tajutakse kui kindlat „keelt”. [- - -] Samasugune suhe, nagu on filmikunstil ja filmidel, on ka kirjandusel ja raamatutel, maalikunstil ja maalidel, skulptuuril ja skulptuuridel, jne”. („Language and Cinema”, 22) Seetõttu, kui keegi räägib „Matrixi” kulminatsiooniepisoodi *paralleelmontaažist*, siis kui Neo ja agentide võitlus Matrixi simulatsioonimaailmas vaheldub „robotvalvurite” rünnakuga mässajate laeva „Nebuchadnezzari” vastu „päris” maailmas, viitab ta korraga nii filmi üksikujundile kui ka ütleb, et kujund on kinematograafiline; see tähendab, sellel on nii filmikunstile või filmikunsti semioloogilistele ja esteetilistele ressursidele kuuluvad omadused. Huvitava dialektilise pöörde tõttu kirjutab filmikunst end taas sisse filmifaktide hulka, nagu seda defineeris Cohen-Séat.

Seetõttu eeldab filmi ja filmikunsti semioloogiline eristus muutlikku dialektilist ringlust kahe termini ja kahe komplekti vahel. Siin film ja filmikunst kontrasteeruvad kui reaalsed ja ideaalsed objektid, mida tegelikkuses ei saa eristada. See on erinevus *énoncé* või kõne kui eraldi seisvate lausungite ja *langue* või keele kui virtuaalse erinevuste süs-

teemi vahel; või lihtsamalt, individuaalse ja konkreetse sõnumi ja sellele tähendust andva abstraktse koodi vahel. See tõttu ei saa filmi semioloogilist staatust kindlaks määrata ilma viitamata spetsiifilisusele, mis paradoksaalselt on kinematograafiline. Kuid see spetsiifilisus ei ole Metzji järgi defineeritud ei olulise enesesarnasuse kriteeriumi alusel (meediumi või materjali unikaalsus) ega ka esteetilise ontoloogia põhjal. Seda saab defineerida vaid kõigile võimalikele filmidele ja filmikujunditele toetudes, mida saaks ammutada kinematograafilise „keele” võimalustest, ja see keel on pidevas innovatsiooni ja muutuse seisundis.

Nii et nüüd on filmiteooria silmitsi kahte tüüpi ideaalse kogumiga. Üks grupeerib kõik kindla taju või esteetilise korra potentsiaalsed sõnumid, kattumata tingimata ühe ja unikaalse koodiga või homogeense materjaliga. Need on kõik tegelikud filmid, mis on tehtud või oleksid võinud olla tehtud, see tähendab esteetilised artefaktid, mida defineeritakse „filmikunstina” samas mõttes, kui Henry Jamesi romaane võiks defineerida „kirjandusena”. Kuid individuaalsete filmide mõtet või tähendust oleks võimatu analüüsida teist tüüpi ühtsuseta – koodi ühtsuseta. Siin lööb Metz lahku nii klassikalisest filmiteooriast kui ka klassikalisest esteetikast. Filmi raames on filmikunst sisse kirjutatud laialdase virtuaalsusena, mis sellegi poolest spetsiifiline ja homogeenne – see on kinematograafiliste koodide mõiste. Koodide mõistet ei saaks konstrueerida võimaluseta ümber grupeerida, vähemalt kontseptuaalselt, „kõiki kindla aistingumodaalsusega sõnumeid”, see tähendab kõiki filme, mis moodustavad filmikunsti. Kuid ainult sõnumid on konkreetsed ja ainsad; koodid on virtuaalsed ja „kinematograafiline” omadus ei tulene sugugi tähistaja füüsilisest olemusest. Siis kood „konstrueeritakse pigem kui sisemine ühtsus ja see ei eksisteeri

enne analüüsi [- - -] [Nemad] on [- - -] ühikud, mis püüdlevad formaliseerumise poole. Nende homogeensus ei ole aistitavas, vaid pigem loogilises sidususes, selgitavas jõus ja loomisvõimes”. („Language and Cinema”, 28, minu kursiiv)

Seega seisneb kinematograafilisuse omadus või kui veelgi söakamalt väita, siis kinematograafilist spetsiifikat defineeriv omadus koodi või koodide analüüsis ja defineerimises, mis on ikkagi sisemiselt omane kõigile filmidele. Kuid immanentsus tähendab seda, et tema alus on kas tähistaja ontoloogias või materjalispetsiifikas. Kinematograafilise tähistaja materjal, nagu Metz tihti väitis, on heterogeenne. Tema aluse moodustavad viis väljendusvahendit: liikuvad fotograafilised kujutised, kõne, heliefektid, muusika ja graafilised jäljed. Veel enam, ükskõik milline narratiivne film sisaldab koodide paljusust, nii kinematograafilist kui ka mittekinematograafilist, mille olemus seisneb selles, et ta on kontseptuaalselt heterogeenne. Siin kujutab filmikunst olulist õppetundi tänapäeva esteetika filosoofias, sest kasutu on tahta defineerida ükskõik millise meediumi spetsiifikat, lähtudes ontoloogilise eneseidentifikatsiooni või olulise enesesarnasuse kriteeriumidest. Kõigi filmide (mis on heterogeensed ja varieeruvad nii väljendusviisidelt kui ka neid organiseerivate koodide mitmekesisuselt) kogum on ebakindel territoorium, mis on pideva muutumise seisundis. See iseenesest kontseptuaalne virtuaalsus, kuigi seda asustavad konkreetsed objektid, muutub pidevalt ja see tõttu on narratiivi ning kultuurilist tähendust andvate koodide eraldamine protsess, mis, nagu Freud ütles, on lõputu.

Tundub, nagu oleks film väga ebakindel objekt. Ja just see ebastabiilsus teeb ta mõnele haaravaks ja vaimustavaks ning teistele kultuuriliseks skandaaliks. Töödeldud materjali kindlat

ontoloogilist ankurdust on väga raske haarata, tootes kunsti, mis toetub nii palju rohkem kui ükski teine kunst kujutletava kogemusele. Sellel alusel saab filmi virtuaalsus veel uue mõtte. Lühikeses, kuid säravas essees defineerib Raymond Bellour filmi kui „*le texte introuvable*“, „leidmatu tekst“. Siin pöörduvad filmisemioloogia probleemid kaudselt esitusviisi küsimuste juurde, mille tõstatas Goodman. Kirjanduslikke tekste võib tsiteerida kriitiliselt ja analüütiliselt samas esitusviisis nagu nende allikat. Kuid film kaotab selle, mis on talle kõige spetsiifilisem hetkel, kui ta püütakse mõnda teise analüütilisse meediumi: stopppkaadris puudub liikumine, mis on sellele konkreetsele visuaalsuse vormile omane: „Ühest küljest laotub (film) ajas nagu pilt; teisest küljest sukeldub ta aega nagu lugu, mille järgnevus kirja panduna võrdsustub enam-vähem muusikateosega. Selles on ta kummaliselt tsiteerimatu, kuna kirjutatud tekst ei saa taastada seda, mida projektor võib näidata; liikumine, mille illusiooni garanteerib reaalsus.“ („*Language and Cinema*“, 25, minu kursiiv) Siin seisneb filmi põnev paradoks selles, et tema materiat ei saa haarata, kuna ta paneb kirjutamisele vastu. Ja strukturalistliku filmiteooria ja narratoloogia üheks huvitavaks tulemiks on see, et nad demonstreerisid filmijutustust kui keerukat, äärmiselt põhjalikku ja kodeeritud süsteemi, mida sellele vaatamata ei saa märgisüsteemi asetada. Samamoodi viib filmi ajalise ja ruumilise kattumine, fakt, et seda ei saa mõne teise märgisüsteemi abil tabada, teise mõtteni, nimelt Metz'i definitsioonini, mille järgi film on „kujutletav tähistaja“. Strukturalistliku käsitluse üleminek psühhoanalüütilisele kontseptsioonile filmisemioloogias tõukas Metz'i filmi ümber defineerima „aistingumodaalsuseks“, mis on ühtlasi ka füüsiline struktureerimine. Filmivaataja ei otsi kombatavat objekti või stabiilset

eneseidentsset vormi, vaid puuduvad, tegelikult puudu olevat objekti. Metz'i elegantse kirjelduses ajab vaataja psühholoogiliselt alati taga kahetist puudumist: nii puuduva referendi hallutsinatoorset projektsiooni ruumis kui ka ajas mineva libisevaid kujutisi. Kujutisele loomupärane virtuaalsus on filmivaatamise alusolek, milles filmi kui „esteetilise“ objekti ontoloogiline ebamäärasus on asetatud ruumilisse ebakindlusse ja ajalisse ebastabiilsusse.

Nii, et isegi „filmofaaniline“ definitsioon, mis defineerib filmi olemust fenomenoloogilise sündmusena – milleks on filmiprojektsioonil kohalviibimine – avastab enda teatavast virtuaalsusest lõhestatuna. Ja selles suhtes arvan ma ikkagi, et kujutletava tähistaja kogemus on filmi kinos vaatamise puhul omaette psühholoogiline konstant. „Esteetilise analüüsi“ asemel muutub kinematograafiline spetsiifilisus muutuva konstandi asupaigaks, kindla soovi vormi algväärtustuseks, mis on korruga semioloogiline, psühholoogiline, tehnoloogiline ja kultuuriline. Siin on kasulik seos filmiteooria ja eespool mainitud ajaloolise argumenti vahel. Kogu 20. sajandi jooksul on filmitootmise tehnoloogilised protsessid pidevalt uuenenud, selle narratiivivormid on jätkuvalt arenenud ja selle levi ning esitlusviisid on samuti laialdaselt varieerunud. Kuid üks asi on jäänud samaks: kindel psühholoogiline investeeringu viis, soovi modaalsus. Filmiteooria ja selle ajalugu on jätkuvalt oluline, sest see on arendanud välja laia paleti kontseptsioone ja meetodeid defineerimaks „kinematograafilist“, vaatamata sellele, kui erinevad on need ideed ning kuna see on väärtustanud nii vaataja kogemust (tajutavat, tunnetuslikku ja emotsionaalset) kui ka hulka filmidest tulnud kultuurilisi tähendusi. Võib-olla on need teooriad mõnele liiga „suured“. Kuid selle võrra, mida pöördumine küllaltki lihtsustatud fi-

losoofilise empirismi poole (mis ajab segamini, nagu althusseriaanid tavatsesid öelda, reaalse objekti mõttelise objekti-ga) on võitnud teadmises üksikutest filmidest, nende tähistamisprotsessidest ning nende sotsiaalsetest ja ajaloolistest kontekstidest, on see ka kaotanud võimaliku teadmise kinematograafilisest, üldistavast teooriast, lasknud lahti kultuurilise ja isegi ideoloogilise hinnangu andmise julgemast ühiskondlikust ülesandest. Püüdes muutuda rohkem „teaduslikuks“ riskib filmiteooria kahjuks sellega, et muutub konservatiivsemaks ja reduktsiooniliseks.

(Järgneb)

Autori koduleheküljelt tõlkinud
ELEN LOTMAN

Kommentaariid

¹ Siin on olemas veelgi ebatavalisem paradoks. Nagu näitavad erinevad „sünesteetilised“ programmid „Color Music“ ja „Text-to-Midi show“, võib sama algoritmi kasutada tootmaks väljundeid erinevates meediumides: muusikalisi helisid võib muuta värviväärtusteks või ASCII teksti muusikaks. Selles mõttes on märgi seisukohalt tulemvärv või -heli matemaatiliselt identne oma „allikaga“ vaatamata sellele, et tajutatult on neil erinevad sisendid ja väljundid.

² Cohen-Séat arendab seda väidet oma kirjutises „Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma“, eriti alates leheküljelt 54. Souriau eristused on välja toodud artiklis „Les grands caractères de l'Univers filmique“. Ülevaade mõlemast mõtlejast inglise keeles vt Edward Brian Lowry „The Filmology Movement“ ja „Film Study in France“.

³ „Language and Cinema“, lk 12.

5. aprill
VALENTINA AVILOTŠEVA
balletiartist – 50

7. aprill
ASTRID LEPA
näitleja ja telelavastaja – 80

8. aprill
GALINA AGU
näitleja – 60

9. aprill
ELL SAVIAUK
pianist ja pedagoog – 70

11. aprill
MÄRT KUBO
kultuuritegelane,
1993 – 1995 TMK peatoimetaja – 50

12. aprill
NAIMA KASAK
näitleja ja liikumisjuht – 85

12. aprill
ILSE ADUSSON
balletitantsija – 70

16. aprill
HARRY GUSTAVSON
nukunäitleja – 60

18. aprill
LEIDA RAMMO
näitleja – 80

18. aprill
ARNE MIKK
operilavastaja – 70

23. aprill
IGOR RUUS
dokumentaalfilmide režissöör
ja operaator – 50

26. aprill
HARRY OLT
helilooja, muusikateadlane – 75

27. aprill
MAIE KERMA
televideomade produtsent – 60

30. aprill
UNO LAHT
luuletaja, dramaturg, publitsist – 80



RASSILINE KUULUVUS JA KINO II

DENIS MATROV

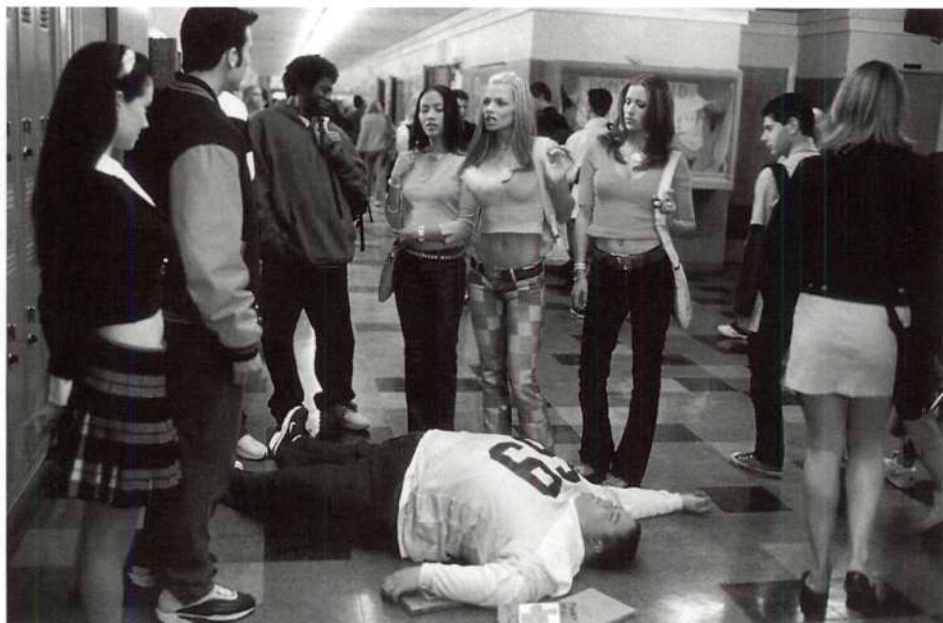
(*Algas TMK 2004, nr 3*)

2. 2. 1. Mustanahalised

1990. aastad on näinud rohkem mustanahalisi näitlejaid kui kunagi varem. **Eddie Murphy, Will Smith ja Samuel L. Jackson** on esimese kaliibri Hollywoodi tähed. Selline tendents peegeldab üldiselt Ameerika ühiskonnas toimuvat, kus paljudel kommertslikult edukatel spordialadel domineerivad neegrid ja kus räpparid oma *gangsta attitude*'iga müüvad miljoneid plaate. Siiski elab suur hulk mustanahalisi endiselt getodes, kuritegevuse protsent nende seas on väga kõrge isegi ameerika standardite järgi ja Hollywoodi filmides mängivad nad enamikus siiski teatud kindlaid rolle, isegi filmides, mis on suunatud eelkõige mustanahalisele publikule.

Komöödiaid, kus põhiosi mängivad mustanahalised, on oluliselt rohkem kui draamasid. Tüüpilised väiksema kaliibriga mustanahaliste rollid on seotud kuritegevuse ja allilmaga. Nii mehed kui naised on enamasti väga seksuaalsed ning neil on rohkem partnereid filmi jooksul kui valgetel tegelastel. Samuti on kuritegevus paljude mustanahaliste jaoks täiesti tavaline asi ning märgib üht osa nende igapäevarutiinist. Eriti noorte subkultuuride elu näitamisele keskendunud filmid käsitlevad tavaliselt geto elanike eluviisi kui teatud stiili, mida saab tahtmise korral kergesti vahetada mõne teise vastu. Nagu tahaks värvikalt rietatud ja vahest räppiv gängi liige olla selline, sest see on moekas ja stiilne. Kuritegevus, prostitutsioon, uimastiiri ja

„Mitte mingi tavaline noortekomöödia“. Režissöör Joel Gallen.



muud sotsiaalsed probleemid leiavad selliselt käsitletuna võrdselt ruumi „Hea elu“ rubriigis headest perekondadest pärit noorte marihuaana suitsetamise ja anoreksiaga.

Sage on mustanahaliste kasutamine märgina valgete tolerantsusest ja poliitilise korrektsuse kampaania edukusest. Nende ainukeseks valgetest eristavaks tunnuseks on jäetud naha värv, kogu kultuuriline kiht aga jäetud süžeest väljapoole. Mõnikord ei ole neil filmides mingit sisulist rolli ja jääb arusaamatuks, kas nad tõesti võeti filmi selleks, et mustanahalised oleksid esindatud ja tooksid oma raha kinodesse, või arvad filmitegijad, et nendele rollidele on just mustanahalised kõige sobivamad. Selline kaua kestnud olukord on teinud võimalikuks ka eneseparodeerimise momente, näiteks filmis „**Mitte mingi tavaline noortekomöödia**“ (*Not Another Teen Movie*, 2001) on mustanahaline Malik teadlik oma rollist ja ütleb otse välja, et ta on siin ainult selle pärast, et nii nõuab „hea komme“.*

Viimaste aastate üks palju kasutamist leidnud trend on „maagilise neegri“ (*magical nigger*) fenomen. Sellistes filmides nagu „**Roheline miil**“ (*The Green Mile*, 1999), „**Pereisa**“ (*The Family Man*, 2000), „**Legend Bagger Vance'ist**“ (*The Legend of Bagger Vance*, 2000) ja „**Igavene armastus**“ (*What Dreams May Come*, 1998) on üks kangelastest mustanahaline, kes omab teatud ebainimlikku jõudu või lausa maagilisi oskusi, kuid kasutab neid vähe ja tüüpiliselt selleks, et aidata hädast välja oma valget sõpra. (Crowdus & Georgakas 2001)

Tavaline on ka „valge-inimese-parima-sõbra“ roll, mis natuke haakub „maagilise neegri“ rolliga, välja arvatud see, et siin ei ole enam mustanahalisel maagilist jõudu.

Vaatamata sellele, et palju mustanahaliste rolle on seotud kurjategijate mängimisega ning vägivald mustade vahel (kuid mitte mustade ja valgete vahel) on tavaline asi, on mulje, mida need rollid jätavad, siiski enamasti positiivne. Mustade elu on täis tõelisi emotsioone, rüt-

„Roheline miil“. Režissöör Frank Darabont. Tom Hanks (Paul Edgecomb), Michael Clarke Duncan (John Coffey) ja David Morse (Brutus „Brutal“ Howell).



me, nad ei pea oma tundeid teiste eest varjama, võivad isegi pitsabaari akna sisse visata, ilma et keegi neid selle peale rassistideks hakkaks nimetama. Sugu vahelised suhted on veel vabad feminismi laastavast mõjust ja keerlevad rutiinse seksi ümber. Mustad mehed on otsekohesed, dominantset ja vägivaldset ning ei tea armastuse kontseptsioonist midagi, mustad naised aga on alluvad, promiskuiteetsed ja tahavad, et neid „pandaks“. Mustad on see tsivilisatsiooni koormast vabam rass, kes näib valgete silmis kui Romantiline Teine, kelle sarnaselt tahaks vahest nii kangesti käituda, kuid tsivilisatsiooni reeglid ei luba.

2. 2. 2. Asiaadid

Asiaadid on ameerika kinos tavaliselt kas hiinlased või jaapanlased. Nende stereotüüpiline kujutamisi viis on üsna kindel juba palju aastaid. Mehed on enamasti mitmesuguste võitluskunstide viljelejad, kes jagunevad kahte leeri, ühed on vaieldamatult head ja teised

vaieldamatult halvad. Head aasia mehed on tavaliselt varasest lapsepõlvest filosoofiat ja võitluskunsti omandanud, nende jaoks eksisteerib väga selge piir kurjuse ja headuse vahel ning tavaliselt ei oska nad kuidagi oodata, et teised hakkavad nende suhtes halvasti käituma. Kuid kui nendele on juba liiga tehtud, asuvad nad innukalt võitlusesse kurjuse vastu ja võitlevad kuni viimse veretilgani. Mõned asiaadid on juba vanad mungad, kes armastavad oma võitluskunsti teadmisi ja filosoofilisi eluvaateid noortele õpetada, tihti tulevad nad appi siis, kui näevad, et kellegi suhtes on ebaõiglaselt käitunud, ja suunavad seda inimest õigele eluteele, mille eesmärk on õigluse taastamine. Sagedane on süžee, kus asiaadist vanake õpetab Ameerika valgetele noortele oma teadmisi, mida nad pärast rakendavad halvade teiste asiaatide või mehhiklaste kallal.

Halvad asiaadid on kinnised ja sala-kavalad, nad on ka enamasti võitluskunstide profid, kuid natuke halvemad

„Legend Bagger Vance’ist“. Režissöör Robert Redford. Will Smith (Bagger Vance) ja Matt Damon (Rannulph Junuh).



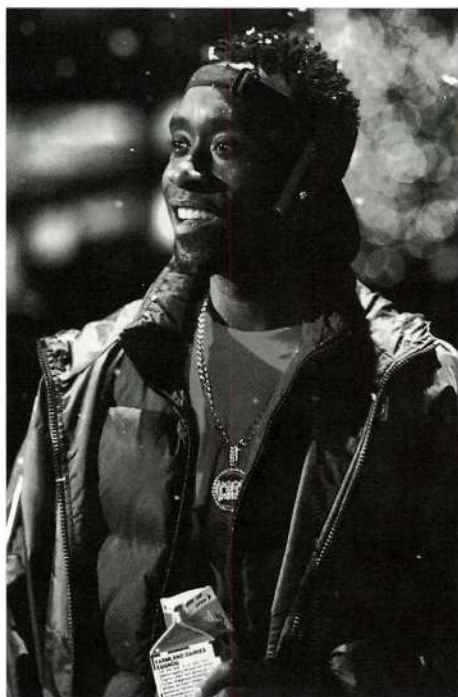
kui head asiaadid, sellepärast kasutavad nad igasuguseid alatuid trikke, et võitluse vaekausis oma kasuks kallutada. Halvad asiaadid on tavaliselt julmad ja sõnamurdlikud ning nende nägudel ei peegeldu ühtegi emotsiooni. Nende motiivid on raskesti mõistetavad, tavaliselt alluvad nad ühele suurele ja võimsale pealikule, kellel on plaan kas maailma valitseda või muul viisil väga võimaks saada.

Võitlused asiaatide vahel on tavaliselt visuaalselt nauditavad, paljuski sama peene koreograafiaga, nagu nõuaks ballett. Samuti teeb asja eripäraseks igasuguste iidsete kommete kasutamine ja need lausa ebainimlikuna tunduvad treeningud, mille kaudu püütakse näidata, kuidas saadakse oma ala meistriks.

Nii halvad kui ka head asiaadid on tavaliselt oma ala fanaatikud, väga korralikud töölised ja ei ilmuta erilist huvi naiste vastu. Näiteks **Bruce Lee** tavaline tegevus filmides oli treening või kaklemine teistega ja isegi see, et teda näidati üsna tihti palja ülakehaga, ei mõjunud üldsegi seksuaalselt. (Hall s. a.)

Aasia naised seevastu on tüüpiliselt kujutatud väga feminiinsetena, kes kergesti alluvad meeste domineerimisele ja kelle elu tähtsaim eesmärk on meeste nõudmiste rahuldamine. Eriti võrreldes Aasia meestega paistavad naised välja oma kõrgegenenud seksuaalsusega, mis on pipardatud idamaise eksootikaga.

Kui veel kümme aastat tagasi olid Aasia mehed Hollywoodi filmides peamiselt selleks, et tuleks hea käsivõitluse stseenidega märul, siis praegu, seoses geopoliitilise olukorra muutusega, mille tõid endaga kaasa NSVLi lagunemine ning Hiina ja Jaapani majandusliku ning poliitilise osatähtsuse kasv, hakatakse tasapisi kujundama uue globaalse vaenlase stereotüüpi. Seoses Jaapani üleolekuga kõrgtehnoloogia alal ja Hiina rahvastikukasvuga arvatakse peamist ohtu



„Pereisa“. Režissöör Brett Ratner.
Don Cheadle (Cash).

Lääne tsivilisatsioonile tulevat just sellest piirkonnast. Uus ulmefilmide laine, kus näidatakse barbaarseid ja julmi, kuid kõrgtehnoloogiat omavaid tulnukaid, viitab üsna selgesti 1950. aastate alguse samateemaliste teoste seeriale, mis tol ajal oli seotud hirmuga Nõukogude Liidu agressiooni ja võimaliku tuumasõja ees. Praegusi tulnukaid võiks seega vaadelda seoses uue olukorraga maailmapoliitikas, näiteks leiab Ziauddin Sardar (1999) oma „**Star Treki**“ tulnukate analüüsis palju viiteid orientalis-
mille.

2. 2. 3. Valged

Üldjuhul valgete stereotüüpselt kujutamist ei vaadelda siis, kui käsitletakse rassilisi stereotüüpe Hollywoodi filmides, kuid minu arvates eksisteerivad täiesti tajutavad tendentsid, kuidas neid tavaliselt näidatakse ja mida saab paigutada rassilise diskursuse konteks-



„Bruce Fingers“, 1965.
Bruce Lee.

ti. Vaatamata pidevale propagandale, mis on suunatud ameeriklastele eesmärgiga veenda neid etnotsentrismi ja inimeste rühmitamise nahavärvi järgi kahjulikkuses, vaadeldakse valgeid tavaliselt väljaspool üldkehtivat rassilist jaotust. Valgetel on eelis olla lihtsalt inimese etalon, kelle puhul ei pea täpsustama, mis värvi nahaga on tegemist. Ka praeguste filmiarvustustele on iseloo-

„Iseseisvuspäev“. Režissöör Roland Emmerich. Will Smith (kapten Steven „Steve“ Hiller) ja Harry Connick Jr. (kapten Jimmy Wilder).



mulik selletaoliste ütluste kasutamine: „Komöödia, milles politseinik oma mustast partneriga uurivad varguse juhtumit“ või „Uus film paljulubavalt pärismaalasest filmirežissöörilt“. (Dyer 2001: 540)

Valged moodustavad kõige suurema osa USA populatsioonist ja nende etniline koosseis on kõige mitmekesisem, samuti erinevad laialdaselt valgete religioossed tõekspidamised ja nende sotsiaal-majanduslik olukord. Vaatamata sellele raskesti stereotüüpiseeritavale mitmekesisusele on kõige sagedamini kinolinal kujutatavad valged keskklassist ja kõrgemast keskklassist, kes oma elutasemega kindlasti kuuluvad „Ameerika unistuse“ (*American dream*) reaalsuseks teinute hulka. Statistika näitab, et tegelikult moodustavad vaesed valged ameeriklased kolm korda suurema hulga kui kõik teised etnilised grupid kokku (Hall s. a.), kuid vaatamata sellele näeme me vaest valget ekraanil üsna harva. Üldse me näeme ekraanil vähe valgeid töölisi, peamised kangelased on kas intellektuaalid, spetsialistid või tudengid. Valged ameeriklased näivad lahendavat palju olulisemaid probleeme kui igapäevaelatise teenimine. Nad on enamasti oma maa patrioodid, kelle lemmiktoiduks on endiselt vanaema küpsetatud „ameerika pirukas“ ning kes on valmis esimese kutse peale oma eluga riskima järjekordses maailmapäästmise operatsioonis.

Armastus mängib nende elus märkimisväärselt suurt rolli võrreldes teiste rassidega, kuid feminism ja pikaajaline kultuuritraditsioon on teinud oma töö, nüüd ei piisa ainuüksi heaks inimeseks olemisest. Selleks, et partnerile muljet avaldada, tuleb tavaliselt mingi vägitegu sooritada, näiteks päästa maailm või jõuda viimasel hetkel oma ihalusobjekt maniaki käest ära päästa.

Mainimist vajab fakt, et enamik Hollywoodi filmides kujutatavatest per-

verssustest ja ebatavalistest seksuaalsetest sättemustest on seotud valgetega. Kes on tuntud kinomaniakid või -sadistid – ikka valged. Ka igasugused vaimset alaarenenud, haiged ja puudega inimesed on valged. Kui meile tahetakse näidata narkootikumide laastavat toimet, valitakse tõenäoliselt selleks järjekordselt valge näitleja. See on tegelikult üsna mõistlik, sest valge on inimese etalon ja kõige suurema emotsionaalse läbielamise osaks me võime saada ainult siis, kui näeme, kui raske võib olla tõelise inimese elu ja kui madalale võib kukkuda oma troonilt.

2. 3. Rassidevahelised suhted

Maailm tunnetab aina rohkem oma väiksust ja kontaktid erinevate kultuuride ja maailmavaadete vahel on vältimatud. USA üks kandev idee ongi rahvaste paabeli (või *melting pot*) tekitamine, kus algupärased erinevused kaotavad oma tähtsuse ja inimesi hakatakse hindama muude karakteristikute kui välimus, nahavärv ja sotsiaalne klass järgi. Sellepärast oleks loogiline eelda-

da, et Hollywood ametliku võimu häälekandjana kujutaks palju olukordi, kus erinevad rassid ja etnilised grupid kaotavad oma tähenduse millegi suurema ja tähtsama valguses. Tõesti, osas sfäärides, nagu näiteks kogu planeeti ähvardava ohu puhul, näeme, kuidas kujutatakse maailma rahvaste ja riikide koostööd ohu tõrjumisel, muidugi USA kindlal juhtimisel, ja asi lõpeb tavaliselt sellega, et Ameerika seni üldjuhul mitte millegagi eriliselt silma paistnud tüübid suudavad korra taastada [vaata näiteks „**Armageddon**“ (1998), „**Iseseisvuspäev**“ (*Independence Day*, 1996)]. Vahel kujutatakse ka seda, kuidas inimene vaimustub väga Teise kultuurist ja pühendub selle omandamisele ning selle järgi elamisele. Tüüpstsenaarium on valge inimese kiindumine mõnda aasia filosoofiasse või religiooni ja sellega kaasnev vaimne ümbersünd, vahel võib näha ka teisi variante, näiteks **Jim Jarmuschi** filmis „**Kummituskoer: samurai tee**“ (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) näeme mustanahalist, kes on veendunud jaapani samurai traditsioo-

„Kummituskoer: samurai tee“. Režissöör Jim Jarmusch.
Forest Whitaker (Kummituskoer) ja RZA.





„Romeo peab surema“.
Režissöör Andrzej Bartkowiak.
Jet Li (Han Sing) ja Aaliyah (Trish O’Day).

ni järgija, kuid selle filmi puhul on tegemist sõltumatu režissööriga.

Armastus on väidetavalt võimeline ületama kõik piirid, ka rassipiirid. Siiski on Hollywoodi filmitegijad pikka aega antud teemat peaaegu täiesti vältinud, ajaloo üks tuntuimaid sellele teemale pühendatud filme oli **Stanley Krameri „Arva, kes tuleb lõunale“** (*Guess Who’s Coming to Dinner*, 1967), kus kauaaegne mustanahaline näitleja number üks **Sidney Poitier** mängib valgesse naisesse armunud meest. Tookord ei olnud publiku vastuvõtt kuigi soe, mis tegi filmikompaniide bossid valvsaks. Samas tuli 2000. aasta suvel ekraanile mitu filmi, kus erinevast rassist inimeste vahel areneb armastus. Filmis **„Romeo peab surema“** (*Romeo Must Die*, 2000) oli selleks asiadist noormehe armastus mustanahalise tütarlapse vastu ja **„Võimatus missioonis 2“** (*Mission: Impossible II*, 2000) püüdis **Tom Cruise’i** mängitud kangelane vallutada mustanahalise kaunitari südant. (Croal 2000) Võib arvata, et selline süžee kandev idee hakkab tulevikus mängima olulisemat rolli, sest see aitab teatud määral stereotüüpe lõhkuda või vähemalt neid ületada.

(Lõpp)

Viide

* Malik: Sure, why not? I am the token black guy. I’m just supposed to smile and stay out of the conversation and say things like: „Damn“, „Shit“ and „That is whack“.

Kasutatud kirjandus

Croal, Anda 2000. Guess Who’s Coming to Dinner: Interracial Love on Screen. Saadaval http://www.africana.com/DailyArticles/index_20000720.htm

Crowdus, Gary & Georgakas, Dan 2001. Thinking About the Power of Images: An Interview with Spike Lee. *Cineaste* 26 (2): 4–9.

Dyer, Richard 2001. The Matter of Whiteness. In: Les Back & John Solomos (Eds.). *Theories of Race and Racism: A Reader*. London: Routledge: 539–548.

Hall, Mark s. a. The Literature of Television: Chapter Thirteen. The Mirror Crack’d. Saadaval <http://www.bctv.net/telcom/tel13/13ethnic.html>

Matrov, Denis 2001. Identiteet ja kino. Tartu Ülikool (avaldamata proseminaritöö).

Sardar, Ziauddin 1999. Science Fiction. *New Statesman* 12 (557): 35–37.

Žižek, Slavoj 2001. Enjoy Your Nation as Yourself! In: Les Back & John Solomos (Eds.) *Theories of Race and Racism: A Reader*. London: Routledge: 594–606.

GASPAR NOÉ

LISA NESSELSON

Gaspar Noé loomingu väiksel, kompaktsel kogumil – 40-minutine debüütfilm „Liha“ (*Carne*, 1991) ja kaks täispikka mängufilmi, „Üksi kõigi vastu“ (*Seul contre tous*, 1998) ning „Überpööramatu“ (*Irréversible*, 2002) – on prantsuse filmikunstis oma kindel koht, millel ei puudu sarnasus nišiga, millise löid omal ajal Salvador Dalí ja Luis Buñuel „Andaluusia koera“ (*Un chien andalou*) ning „Kuldajastuga“ (*L'Age d'or*). Noé pigem hüper- kui sürrealistlikud kujundid vahendavad agressiivselt niisuguseid meeleolusid ja tegevusi, mida mõned inimesed lihtsalt ei taha näha.

Kõige laiema võimaliku kaadri ja kaakofoonilise heliga Noé filmid on kahtlemata jõhkrad, aga ka kummastavalt naljakad ning üllatavalt õrnad. Olles ühtaegu stsenaarist, režissöör ja monteerija, rääkimata operaatoritööst, on Noé loonud odavavõitu linnakultuuri kaubamärgi, mis on niisama eksimatult äratuntav nagu Edward Hopperi üksinduse lõuendid.

Kuigi kaks esimest filmi, mille produktsendiks oli autor ise, esilinastusid Cannes'is rahvusvahelisel kriitikute nädalal ja tegid siis kaasa festivaliringi (esimeste fännide hulka kuulusid **Quentin Tarantino** ning **Vincent Gallo**), jäi Noé suhteliselt hästi hoitud saladuseks kuni 2002. aasta maini, kui pääses Cannes'is võistlusprogrammi „Überpööramatuga“. See nii kiidetud kui ka häbistatud film, mille staarideks on elus tegelikult ka koos elav paar **Monica Bellucci** ja **Vincent Cassel**, on tagurpidi jutustatud lugu armastusest ja kättemaksust. Esilinastus provotseeris publiku pahameeletormi ja arvamustelaviini ning tõestas veel kord, et kui film juba kord hinge läheb, siis võib kontekst selle paljude,

muidu päris intelligentsete inimeste jaoks ära rikkuda.

GASPAR NOÉ sündis 27. detsembril 1963. aastal Buenos Aireses argentiina tuntud maalikunstniku **Luis Felipé Noé** ja iiri päritolu sotsiaaltöötaja pojana. Varsti pärast Gaspari sündi kolis perekond New Yorki, sest Luis Felipé võitis Guggenheimi stipendiumi. New Yorgis töötas Gaspari ema Tähestikulinna (*Alphabet City*) vaeste ja viletsatega; siit sai alguse Noé sundimatu oskus käia ümber filmi heli ja visuaalsete võimalustega. „Me olime New Yorgis, kuni sain viieaastaseks, see oli popkultuuri kõrgaeg,“ meenutab ta ise. Pärast lummatavat tagasipöördumist Argentinasse, kus Noé koomikseid hakkas koguma (1950. ja 1960. aastate *mad*-žurnaalid avaldasid talle otsustavat mõju) ja kus ta kuuen-dast eluaastast alates iga päev kinos käis, kolis perekond 1975. aastal Pariisi.

Kuigi maalimine meeldis samuti, sai tema eesmärgiks kino. Seitsmeteistkümnenaastaselt astus ta Louis Lumière'is väärrikasse kooli, millest väljus kaks aastat hiljem kraadiga – vanuses, kus suurem osa üliõpilastest alles kolledžihariduse teele asuvad. Kaks aastat käis Noé lisaks veel filosoofialoengutes, siis hakkas lühifilmide stsenaariume kirjutama ja neid tegema, töötades ise samal ajal assistendina.

Liha ja veri, I ja II osa

1989. aastal lõi ta koos partneri **Lucile Hadzihaliloviciga** (kelle 52-minutilise filmil „Mimi“ läks festivaliringil pärast 1996. aasta Cannes'is esilinastust päris hästi) oma tootmisfirma *Les Films de la Zone*. Üheskoos on need kaks juba kolm korda võitnud *prix très spécial*'i – žürii poolt väljaantava aastapremia kõige

veidrama, võõristavama, kummastavama ja jultunuma linateose eest.

Töölislinnajao räigelt valgustatud, kahvatu ilmega maotu miljöö näitab filmides „Liha“, „Mimi“ ja „Üksi kõigi vastu“ mõlema režissööri ühesugust kiindumust linliku räämas labasuse vastu. Kuid see, mis mõjuks tavalises tõlgenduses lihtsalt üksluisusena, omandab 16 mm filmilindi puhul, mida saab suhteliselt lihtsalt viia üle 35 mm formaati, monumentaalsed piirjooned.

Film „Liha“, nõtke portree alandlikust tööloomast, pani taas kord aluse vähem kui tunnipikkuste filmide näitamisele Prantsusmaa kinodes. See on lugu üliarmetust lihunikust (**Philippe Nahon**), kes on Teise maailmasõja ajal orvuks jäänud, neljateistkümneaastaselt tööle läinud ja lõpuks oma isikliku lihunikupoe avanud, spetsialiseerudes hobuselihale. Kes on isaks tummale, nähtavasti alaarenenud tütrele, keda ta tolles elu pahupoole Pariisi äärelinnas üksi kasvatab pärast seda, kui lapse ema nad mõlemad maha jättis. Sattunud ekslikule arvamusele, et tütart on vägistatud, ründab lihunik süütut immigranti, mille tulemusena määratakse talle vanglakaaristus.

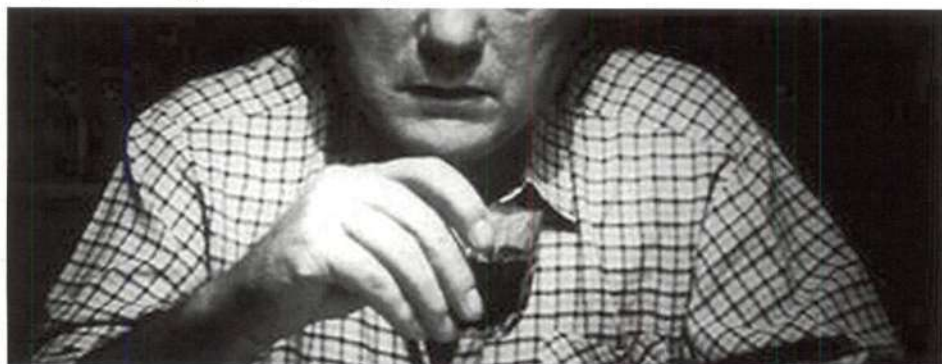
„Liha“ hakkas auhindu koguma (muu hulgas prestiižikas Georges Sadouli auhind) ning seitse aastat hiljem võttis Noé üles sellesama loo, järgides endise hobuselihuniku viletsat käekäi-

ku koos teda ahistava armukese ja autistliku teismelise tütrega nauditavalt räpases filmis „Üksi kõigi vastu“.

Film algab 1980. aasta jaanuaris ühes Lille'i eeslinna elamurajoonis: „Pablo Picasso torn“ on umbes niisama „kunstiline“ kui roiskveetoru. Nagu ma *Variety's* juba märkinud olen, on film ultra-laiakraaniline viilakas sappi, milles sünnib unikaalne, halastamatult labane, maagiline universum. Noé kaevub põhiolemuselt korraliku, keskpärase mehe hinge (jälle **Philippe Nahon**) ja toob lausa eepilisi mõõtmeid võtvas nõrдинud, slängisõnadest kubisevas sisemonoloogis esile tema kasvava viha kõigi ja kõige vastu. Noé mõistab väga täpselt, mis käivitab tema torisevat peategelast; samuti teab ta, kui lõbus on vaatajaid narritada.

Seetõttu, et Noé kare, irooniline ja ebamugavust tekitav naljakas temaatika hirmutas ära traditsioonilised rahastajad, võttis filmi lõpetamine aega üle nelja aasta (kaks ja pool filmimiseks, poolteist monteerimiseks). „Mulle andis jõudu mõte, et **David Lynch** tegi umbes samasugustel tingimustel filmi, ja „**Era-serhead**“ on ta parim,“ mõtiskleb Noé. Romantiseerimata läbikäidud raskusi, väidab ta end oskavat nautida „võlgade adrenaliini. Teadmises, et filmida tuleb väga õigesti ja täpselt, sest teise võtte jaoks pole raha, on midagi elektriseerivat. Kuigi mul pole midagi toeka eelar-

„Liha“. Philippe Nahon (lihunik).



ve vastu, pean mainima, et miski ei pane oma energiat ratsionaalsemalt kasutama kui paratamatus”.

Lõpuks aitas moelooja **Agnès B.**, suur „Liha” fänn, otsustavalt kaasa „Üksi kõigi vastu” lõpetamiseks vajalike summade leidmisele (tulemustest innustust saanud, asutas ta pärast koguni oma firma teiste väljapaistvate filmitegijate abistamiseks). „**Ümberpööramatu**” puhul koges Noé aga juba „uskumatult” muutunud suhtumist: nelja-aastase järgmise vintsutuse asemel leidis ta end tänu kuumale näitlejapaarile Bellucci ja Cassel ainult veidi rohkem kui kümme kuud pärast käsikirja esitamist Cannes’i filmifestivalilt.

Õnne pöördumine

Filmis „**Üksi kõigi vastu**” kasutab Noé köitvat üliliikuvat *zoom*’i, lisaks sellele fokuseeritakse kaader aeg-ajalt, ootamatult, teatud nurga alt. Toimuvat analüüsivad jõuliselt Godard’i laadis tekstid; lõpus loeb üks selline filmi viimaseid sekundeid ja teavitab vaatajaid, et neil on 30 sekundit – ei, 29 – aega kinosaalist lahkumiseks. Ka „**Ümberpööramatu**” esilinastusel ei olnud filmi lõppedes vaatajate väljapääsude juurde meelitamiseks ametlikku pöördumist vaja teha.

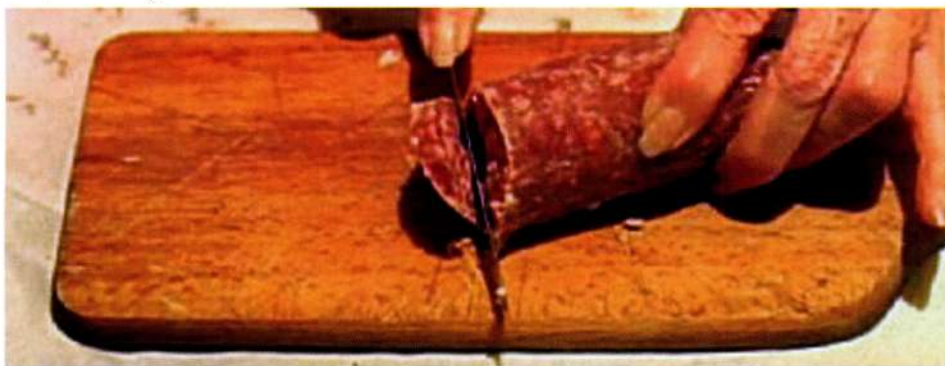
Mõned lahkusid eeldatavasti moraalseil kaalutlustel, teistel tekitas siia-sinna põiklev kaamera tõenäoliselt lihtsalt

kerge peapöörituse, mida tuli ette näiteks ka filmi „**Laineid murdes**” (*Breaking the Waves*, 1996) puhul. Nende jaoks, kellele Noé kaameratöö on vastuvõetav – koos seda raskastavate, lõigeteta digitaalefektide ning viimases kolmandikus relsivõtteoperaatori omapoolsete täiendustega –, on see vaimustavalt segane. *Memento mori* kujul, mida keritakse lahti tagurpidi, öökima ajavast vägivallast kuni leebelt vaadeldava, lausa üleva hel-luseni, on „**Ümberpööramatu**” nõudlik, kuid sisukas emotsionaalne odüsseia.

Film võib kiidelda seksi, vägivalla ja Bellucciga – vapustavalt ilusa naisega, kes riietatud liubuvasse kleiti, millele võib vabalt juurde mõelda niisamasuguse ikooni väärtuse nagu Marilyn Monroe hoolikalt kavandatud kleidile metroovõre kohal filmis „**Seitse aastat kihku**” (*The Seven Year Itch*, 1955). Belluccit rõivastas Yves Saint Laurent’i meisträtsep, kes tõi esile tolle täiusliku, virvendava „teise naha”, mis mõjub provotseerivamalt, kui oleks mõjunud alasti näitlejatar. Alex hoiab oma keha nõnda uhkelt, et kallaletung sellele tundub veelgi kohutavamana.

Kui ma *Variety* jaoks „**Ümberpööramatu**” retsenseerisin, siis väitsin, et vaatajad, kes annavad järele kiusatusele filmi esimeste kaadrite ajal saalist lahkuda, teevad vea. Mitte sellepärast, et järgnev kustutab mälust kaks esimest „vaatust” südant pahaks ajavat vägivall-

„Üksi kõigi vastu”.





„Ümberpööramatu“.
Vasakul Vincent Cassel (Marcus).

da, vaid et nad lasevad sellega ladestuda noil õuduse ja melanhoolia kihistus-
tel, mis vajutavad filmile kui kunstitööle
teatud pitseri. „Ümberpööramatu“
nõuab vaatajailt, et nad ei peaks mitte
midagi endastmõistetavaks, ei armas-
tust, sõprust ega lootust paremale tule-
vikule.

Filmi ümberpööratud ülesehitus on
muidugi trikk, kuid põhjendatud ja osa-
valt teostatud trikk. Alustades lõputiit-
ritega, annab Noé mõista, et lugu saab
alguse ühe põrguliku õhtu lõpust, ning
liigub siis tagasi selle alguse juurde.
Võttegrupp improviseerib Noé neljale-
heküljelise trakteeringu põhjal ja film
koosneb umbes tosinast pikast, inten-
siivsest ja briljantse koreograafiaga stsee-
nist, millest igatüks on iseseisev tervik
oma alguse ja lõpuga. Need stseenid on-
gi ehitusplokkidena kokku pandud,
ainult et kronoloogiliselt äraspidises
järjekorras.

Pärast seda, kui keegi mees (**Philip-
pe Nahon**) teatab mingis räpases toakes-
ses, et „Aeg hävitab kõik“, sööstab kaa-
mera õisele tänavale allpool, kus geibaa-
rist „Rectum“ tuuakse parasjagu kande-
raamil välja uimast, murdunud käsivar-
rega Marcust (**Vincent Cassel**). Talle
järgneb teine, veelgi uimasem Pierre (**Al-
bert Dupontel**), kellel on käed raudus
ja keda näägutavad politseinikud. Neid
korratuid sündmusi me näeme läbi just-

kui antropomorfse käsikaamera, mis
käitub hulljulge, uudishimuliku vaatle-
jana; mida vaevavad epilepsia ja pea-
pööritus (ehkki jutustuse edasi arenedes
stabiliseeruvad pöörlemine ja jõnksle-
mine ning värvid muutuvad loomuliku-
maks).

Pierre ja Marcus püüavad kannata-
matult leida informatsiooni, mis juhib
nad lõpuks „Rectumisse“, kus lugu va-
pustavalt šokeeriva pöörde võtab. Mar-
cuse viha algpõhjus, tema suhted Pier-
re'iga ning nende mõlema suhe võrattu
Alexiga (**Monica Bellucci**) hakkab sel-
guma siis, kui Alex astub filmi 43. mi-
nutil jalakäijate tunnelisse. Järgnevalt
teeb Noé tunneliga seda, mida **Alfred
Hitchcocki „Psycho“** (1960) tegi duši-
ruumiga. Bellucci ja see, kellega ta siin
kokku juhtub, esitavad jõuetuks tegeva
stseeni, mis on filmitud üheainsa võtte-
ga ja jubedust tekitava veenvusega. Sel-
lest kauakestvast vägistamisest on palju
räägitud, otsekui oleks seksuaalse vägi-
valla stseenidel filmis või elus mingi
kindel pikkus ette nähtud.

Cannes'is ütles üks reporter Noéle
pressikonverentsil põlglikult: „Ma ei
tea, kuhu teil siit edasi on minna – kas
järgmine projekt on *snuff*-film?“ Režis-
sööri paneb imestama mõte, et kui film
kujutab vägistamist või mõrva, siis
autor justkui andestaks sellise teo. Kas
keegi stüdistas „**Pearl Harbori**“ (2001)

režissöör **Michael Bayd** selles, et ta kait-
ses Jaapani kurikavalat õhurünnakut?

Pealtvaataja silmades

Noé ainult tunnistab „Ümberpöörat-
matus“ inimeste loomlike instinktide
olemasolu, ning kannab need tselluloi-
dile, kusjuures tal on detailide suhtes
väga terav silm. Noé tunneb küll veidi
muret niisuguste vaatajate pärast, keda
see sisetunde või tasakaaluhäirete tõttu
rivist välja võiks viia; samas teeb talle
nalja, et Quebecis oli filmiplakatil karm
hoiatus kaameratöö suhtes, mis võib kü-
lastajail südame pahaks ajada, kuid ei
sõnagi vägivallast.

Cannes'i filmifestivali ajal informee-
ris hämmastav – ei, pigem alarmeeriv
– hulk kriitikuid lugejaid sellest, et
mees, kes filmi alguse paiku tulekustu-
tiga surnuks pekstakse, ongi „vägista-
ja“, see tähendab keegi, kes on karistuse
ära teeninud, ehkki tingimata mitte otse
ekraanil ja kindlasti mitte nii veriselt
ning naturalistlikult. Tegelikult ei ole
selle metsiku kättemaksu ohver vägis-
taja. See kohutavalt realistlik kättemak-
sustseen (millega Noé ja ta kompuutri-
tehnoloogid kuude kaupa vaeva nägid)
on kõike muud kui kodanikuõiguse
ülistus. Pigem süüdistus mõttetu vägi-
valla pärast, samuti näide sellest, mis
võib juhtuda, kui ka kõige meeldivama-
te kommetega meest ekstreemselt pro-
votseerida.

2002. aasta augustiks oli Prantsus-
maal „Ümberpööramatule“ müüdud
650 000 piletit, mis on prantsuse filmi
kohta sellel pakkumisterohkel turul pä-
ris kenake hulk. Ja kuna Cannes'i furoor
tuli turustamisele kahtlemata kasuks,
on filmi müüdud ka üllatavalt paljudes-
se maadesse.

Mõnel võib Noé kujundite palge ees
valus hakata, see-eest on režissöör ise
kõike muud kui piinatud kunstnik. Sa-
mavõrd kui tema filmid on agressiivsed,
käitub ta ise vägagi meeldivald, ammu-

tades filmitegemises jõudu meeskonna-
tööst: „Kui kõik on ühel lainepikkusel,
siis tekib võtteplatsil selline vastastiku-
ne mõistmine, millisele on raske võrdset
leida.“ Noé mahategijaid võib üllatada
see, et ta on teinud isegi ühiskondlikku
tööd. Osaledes prantsuse valitsuse alga-
tatud graafiliste kujundite propaganda-
ürituses kondoomide õigest kasutami-
sest, tegi Noé 1998. aastal lühifilmi „**So-
domiidid**“ (*Sodomites*), samuti hoidis ta
kaamerat Hadzihalilovici filmis „**Head
poisid kasutavad kondoomi**“ (*Good
Boys Use Condoms*, 1998).

Kui „Ümberpööramatut“ oli Pariisis
juba paar nädalat näidatud, küsiti režis-
söör **Costa-Gavraselt**, kellel oli just päe-
vakorras seoses draamaga „**Aamen**“
(*Amen*, 2002) tekkinud segadus, mille
olid põhjustanud svastika ja krutsifiks
plakatil, et mida ta arvab vastukajadest
Noé filmile. „Ma ei ole seda veel näi-
nud,“ vastas mees. „Vastaksin, et Pom-
pidou Keskuses on praegu suurejoone-
line näitus „Sürrealism“, ja see ei šokeeri
kedagi. Me kipume unustama, kui tuge-
vasti sürrealistid omal ajal vaatajaid
ehmatasid (70 aastat tagasi).“ Seda ei
saa keegi öelda, mida meile toovad eel-
seisvad kümnendid filmis; ka mitte se-
da, kuidas Noé uusi projekte tulevikus
vastu võetakse (praegu mõlgub tal neid
meeles kaks: üks „psühheedeeliline“ ja
teine „erootiline“); kindel on aga see, et
kes on näinud filme „Liha“, „Üksi kõigi
vastu“ või „Ümberpööramatu“, ei unus-
ta nende kujundimaailma ning meelee-
olu veel õige kaua.

*Aastaraamatust „Variety International
Film Guide 2003“
tõlkinud VAPPU THURLOW*

LISA NESSELSON on „Variety“ arvus-
taja, kes põhiliselt kirjutab Pariisis ja Euroo-
pa filmifestivalidel toimuvast. Tema „Let-
ter from Paris“ ilmus sarjas „Facets Featu-
res“.

PRANTSUSE ESPRII TAGURPIDI

Ümberpööramatu

RAINER SARNET

„**LIHA**“ (*Carne*). Stsenarist ja režissöör **Gaspar Noé**, operaator **Dominique Colin**, monteeriija **Lucile Hadzihalilovic**. Osades: **Philippe Nahon** (lihunik), **Blandine Lenoir** (lihuniku tütar), **Frankie Pain**, **Hélène Testud**, **Lucile Hadzihalilovic**. 35 mm, 40 min, värviline. Prantsusmaa, 1991.

„**ÜKSI KÕIGI VASTU**“ (*Seul contre tous*). Stsenarist ja režissöör **Gaspar Noé**, produtsendid **Lucile Hadzihalilovic** ja **Gaspar Noé**, operaator **Dominique Colin**, monteeriija **Lucile Hadzihalilovic** ja **Gaspar Noé**, muusika: **Johann Pachelbel**. Osades: **Philippe Nahon** (lihunik), **Blandine Lenoir** (lihuniku tütar *Cynthia*), **Frankie Pain**, **Martine Audrain** jt. 35 mm, 93 min, värviline. Prantsusmaa, 1998.

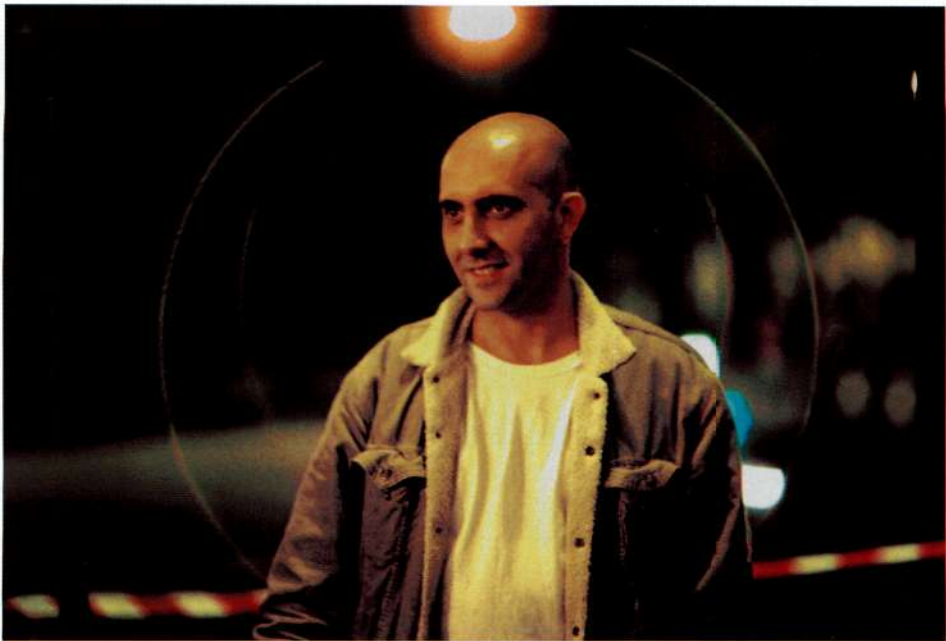
„**ÜMBERPÖÖRAMATU**“ (*Irréversible*). Stsenarist ja režissöör **Gaspar Noé**, produtsendid **Christophe Rossignon**, **Gaspar Noé**, **Vincent Cassel**, **Brahim Chioua** ja **Richard Grandpierre**, operaatorid **Benoît Debie** ja **Gaspar Noé**, monteeriija **Gaspar Noé**, helilooja **Thomas Bangalter**, kasutatud muusikat **Ludwig van Beethoveni** „7. sümfooniast“. Osades: **Monica Bellucci** (*Alex*), **Vincent Cassel** (*Marcus*), **Albert Dupontel** (*Pierre*), **Jo Prestia** (*Le Tenia*), **Philippe Nahon** (*Philippe*), **Stéphane Drouot** (*Stéphane*) jt. 35 mm, 95 min, värviline. Prantsusmaa, 2002.

Kohe esimestest kaadritest peale on vedru **Gaspar Noé** filmides täiega pingul. Ta tormab oma filmide kallale nagu vihaseks aetud härg. Verejanuline ja põikpäine. Tema filmid on täis toorest jõudu ja energiat. Samuti moraali, mis ilmub tihti plokk-kirjas otse ekraanile ja

lajatab sirgjooneliselt. Tema montaaži kaubamärgiks on püstolilask, mille saatel kaadrid vahetuvad. Ja inimesed põgenevad saalist. Noé viimase filmi „**Ümberpööramatu**“ linastusel Cannes'is tuli inimesi kanderaamiga välja viia. Mis on siis Noé nii vihaseks ajanud, kust ta ammutab oma jõu? Nagu Shakespeare, kelle kohta Peter Brook on öelnud, et ta põletab pildid vägivald ja verrega vaataja ajudesse, tõmbab ka Noé käratseva publiku tähelepanu osalt vägivaldaga, aga tema intensiivsus seisneb milleski muus.

Noé vägivald on alati meeleheitlik, enesehävituslik ja masohhistlik. Tema tegelane ründab kõige jõhkramalt iseennast. Piinab ennast nagu looma, silme ees kujutluspildid endale suhu suunatud püstolist, sodiks lastud ajudest. Me näeme agressiooni, mis köeb tegelase sees. Noé vägivald on tegelaskuju enda seisund, mitte rähklemine teistega. See on justkui H. R. Gigeri maailm kunstis või Sarah Kane'i näidendites, kus kehasid läbistavad orad, äralõigatud käed ja keeled tähistavad mingit permanentset valu.

Noé kaks esimest filmi, „**Liha**“ ja „**Üksi kõigi vastu**“, on üks tervik, läbivate pea- ja kõrvaltegelastega. Noé kütab ennast esimese filmiga üles, et jätkata sealt, kus ta pooleli jäi. Teine film algab nagu poolelt hingetõmbelt, kohe hullumeelse tempo ja juba raevuka tormlemisega. Peategelaseks on lihunik. Turske ja vähese jutuga mees. Lugu on jutustatud tema vaatepunktist, moraal, mida esitatakse, on tema moraal. Esialgu ei ole tal mingit moraali, see kujuneb. Lihunik kasvatab üksinda tüdart ja valmistab hobuselihast *steak*'i, mida nad kahekesi tüt-



Gaspar Noé.

rega õhtuti söövad. Lihunik armastab head veini ja televiisorit vaadata. Siis vägistab araablasest võõrtööline ta tütre. Lihunik tapab meeleheitel vale araablase, satub vangi, vangist vabanedes on ta kaotanud töö, tütar elab varjupaigas, varsti kaotab ta ka eluaseme, siis sõbrad, siis eneseusu ja nii ta läheb. Tüüpiline asotsiaali elulugu. Iga kaotusega kasvavad enesesüüdistused ja vimma, mis esialgu kõevad lihuniku peas.

Vaoshoitud ja sõnaahtra tegelaskuju liikumist Pariisi äärelinna tänavatel saadavad mõttes peetud dialoogid iseendaga. Dialoogid kasvavad ärevast sosinast kuni karjumiseni. Parim *voice-over*, mida kuulnud. Tavaliselt *script doctor*'id, uue aja tsensurid, leiavad, et filmile peale loetud tekst on stsenaariumi nõrkus. Kuid kuidas edasi anda abstraktseid mõtteid? Noé on siin lihtne ja sirgjooneline nagu kõiges muus. Abstraktsed mõtted tulebki esitada abstraktsete mõtetena. Paljude filmide häda ongi selles, et režissöör tahaks nagu midagi öelda, aga

otsib sellele „filmilikku ekvivalenti“ ja satub niimoodi sümbolismi sohu. Või jätab üldse ütlemata ja valib igaks juhuks madalama profiili, kui algselt plaanis.

Palavikulised dialoogid endaga meenutavad Fjodor Dostojevski romaani „Ülestähendusi pörandalt“. Sarnane Dostojevskiga on ka tegelaskuju probleem; kuidas käituda, kui pähe astutakse, kas tulistada kuul pähe neile või iseendale. Nii lihunik kui ka Pörandaalune rõhutavad oma ausust. Nad on valmis kõigepealt ennast ise karistama, vaipa enda alt tõmbama. Fookus, kuhu suunata vaenlane, hajub, nii on kõik vaenlased ja kõige suurem vaenlane endale olen ma ise. Lihunik pole nii rafineeritud tegelane kui Dostojevskil, kuigi ka tema arutleb revolutsiooni üle. Lihunik leiab, et enam pole Robespierre'i ega solidaarsete rahvahulkade aeg. Revolutsiooni jaoks on tänapäeva inimesed liiga üksikud ja egoistlikud, nii et tal tuleb võidelda üksi. Ta käiab peas läbi kõik sotsiaalselt kriitilise mõtte stereotüübid. Rikas-



„Umberpööramatu“.
Albert Dupontel
(Pierre),
Monica Bellucci
(Alex) ja
Vincent Cassel
(Marcus).

tel on oma moraal, vaestel oma. Rikkad omavad, aga ainsad, kes kõige eest maksavad, on vaesed. Rikkad loovad seadusi, et neil parem oleks. Ühiskond püsib ahnusel ja egoismil. Lihuniku mõttekäigud ei erine mis tahes riigi vaeste omadest. On need õiged või valed? Lihunik on liiga loll, et seda teada, ta teab, et kõige eest tuleb võidelda, ennast tuleb maksma panna. Ellujäämine on geneetiline soov, teatab vahetiiter. Mida teeb vitaalne, kuid nurka surutud mees? Mureseb relva ja ootab oma tundi. Raha ja mõtted saavad otsa, kõrvus undab, mees sihib püstoliga kord baariomanikke, kellele ta maksta ei jõua, siis endale suhu. Ka mõtted peas pole enam loogilised, ainult kähe sõim.

Kuigi Noé kujutab, kuidas töötuks jäänud mehe ees kõik võimalused vaikselt ahenevad, pole tema film poliitiline. Ta kujutab ikka sedasama, et ohver muutub ohtlikuks. Ta kujutab destruktsiooni sündi. Ka vene revolutsioon ja mastaapne vägivald ei saanud võimalikuks mingi õige poliitilise idee äratundmisest, vaid paisu tagant pääses valla destruktsioon, vimma ja pime viha. *Voice-over*'is ehk elu mõtestamises toimub lühis. Ainus, mida lihunik teha oskab, ta toob varjupaigast oma tütre, vägistab ta, siis tapab kõigepealt tütre ja lõpuks iseenda. Tegelikult ei teinud ta seda. See oli

mehe kujutus, millest ta isegi kohkub. Mees süleleb oma tütart. Tulevad pisarad, ma armastan sind, ma armastan sind. Ilmub tiiter: inimesel on moraal.

Sentimentaalne stseen, aga me ei tea, kas uskuda hüsteerilist meest või mitte. Me ei tea, mida ta järgmisena teeb. Kuigi Noé ise väitis kuskil intervjuus, et tema jaoks toimus vägistamine päriselt, aga vaatajatele on jäetud võimalus. Enne jõhkra stseeni ilmub ekraanile kiri, mis hoiatab vaatajat vägivald eest. Talle antakse aega lahkumiseks üksteist sekundit. Tablool hakkavad jooksuma numbrid ja vaatajat hoiatatakse veel kord punase ohumärgiga. Seda võib võtta nii, et tegelane on kaotanud kontrolli. Kõik on võimalik. Inimliku taluvuse küsimus, moraalileidmise küsimus.

Stseen on orgaanilisest loo kulgemisest eraldatud ja teda võib võtta ka kui asja iseeneses, epateerimisena näiteks, sest nii on distants suurem. Vägivaldal esitatakse kui mehe kujutlust, kui sise-mist painet, pisaraid ja leppimist aga kui päris elu.

Noé viimane film „Umberpööramatu“ on seni ta kõige skandaalsem, kuigi mitte nii tihe, kui „Üksi kõigi vastu“. Puänt seisneb selles, et lugu jutustatakse lõpust algusesse. Nii tekib Noé puhul ootamatu *happy end*'i efekt. Film algab väga masendavalt ja üha helgemaks lä-

„Ümberpööramatu“.
Vincent Cassel
(Marcus) ja
Albert Dupontel
(Pierre).



heb. Tegelikult on kõik muidugi vastu-
pidi. Caspar Noé võrdles seda filmi see-
netripiga, kus ka alguses on kõik väga
õudne, aga mida edasi, seda õnnelikumaks
muutub.

Kui film lõppes (ja lugu tegelikult al-
gas), oli üllatus suur, kas see oligi kõik?
Lugu on masendavalt lihtne. Kui aga
kõiki asju tuleb tagant ettepoole näida-
ta, ei saagi lugu väga keeruline olla. Fil-
mi alguses näeme me ikka sama lihu-
nikku, kes elab nüüd kuskil homobaari
läheduses. Üksinduses. Siis sukeldub
kaamera homobaari. Kaamera sukeldub
sõna otseses mõttes. Tehes katkematult
360-kraadiseid pöördeid vähemalt vee-
rand tundi järjest. Valguseks on strobo-
vilkumine. Ka see võis olla põhjus, miks
inimesi kandraamidil kinost välja vii-
di, sest suur ekraan võimendab kogu seda
pöörlemist, mis isegi videot vaadates
pani diivanist kõvemini kinni hoidma.

Lugu, mis on filmitud tagurpidi, kõ-
lab õigetpidi järgmiselt: naine jätab oma
mehe maha. Filmi pikim dialoog toimub
metroos, kus maha jäetud mees küsib
naiselt, et miks kõik nii läks. Mees olevat
teinud voodis kõik, mida naine tahtis.
Sa oleksid pidanud tegema seda, mida
sa ise oleksid tahtnud, vastab naine. Me-
he nauding võib olla vahel ka naise nau-
ding, räägib naine.

Iroonia või traagika seisneb selles, et
sellesama naise vägistab ja tapab juhus-
lik mööduja metroos. Vägistaja teeb, mis
tahab, ja mehe nauding ei ole seekord
naise nauding. Filmi lõpus ilmub tiiter,
mis kuulutab, et aeg hävitab kõik. See
on üheaegselt õige ja lame. Tekib rahul-
damatuse tunne, oleks oodanud midagi
veel, mingit kommentaari või seletust.
Palju jäi ju ütlemata. Oleks tahtnud me-
he ja naise vahel pikemaid ja rahuldust
pakkuvamaid stseene. Aga see, et ütle-
mata jäi, ongi julm ja lihtne mõte. See
lihtsus mõjub lõõvalt, suvalise, kuid
karmi reaalsusena.

Noé intensiivsus seisnebki harjuma-
tus primitiivsuses, ta tulistab justkui ka-
hurist, aga täpselt. Ka tema intervjuud
ei sisalda mingeid pikki mõtteid ja näi-
teks Noé kohta ilmunud kriitika netis
on kongeniaalne Noé enda filmidega:
„Kõva, super!“

PEAASI, ET EI SODI

RAIMO JÕERAND

„TÄNA ÖÖSEL ME EI MAGA“. Lavastaja **Ilmar Taska**, tootja **Kristian Taska**, kaastootja **Harold S. Nathan**, operaator **István Borbás**, kunstnik **Kalju Kivi**, kostüümikunstnik **Mare Raidma**, grimmi-kunstnik **Katrin Sangla**, monteerija **Michael Duthie**, tootmisjuht **Erika Laansalu**, heliloojad **Sven Grünberg** ja **David Bergeaud**, heli: **Mart Otsa**, stsenaaristid **Jaana Tätte**, **Kristian Taska**, **Mihkel Ulman** ja **Ilmar Taska**, konsultant **Andres Anvelt**. Osatäitjad: **Carmen Kass** (Älis), **Priit Võigemast** (Kristofer), **Maria Avdjuško** (Evelin), **Peter Franzén** (Harri), **Veikko Täär** (Leo), **Helen Mahmastol** (naistenisist), **Ivo Uukkivi** (Kuldar), **Oleg Rogatšov** (Oleg), **Ülle Kaljuste** (ettekandja), **Ksenja Agarkova** (Helen), **Rain Simmul** (Markus) jt. 35 mm, 90 min, värviline. © „Taska Film“, 2004.

Kinost väljudes kuulsin üht tüdrukut telefoni rääkimas: „Tead, mul ei ole lihtsalt sõnu.“ Ühest internetikommentaarist lugesin, et see film on nii halb, et see võib teda isegi veel päästa. Keegi kirjutas, et see film on tehtud nagu kont-

rolltöö, mida üldse ei oska, aga see-eest on ta ilusti vormistatud ega ole soditud.

See on esimest korda mitmekümne aasta jooksul, kui kriitikud ja publik on filmile hinnangu andmisel ühel meelel, ja väide, et tegu on ikkagi Eesti asjaga, mida seetõttu tuleks kuidagi mööndusega vaadata, ei ole pääsenud kõlama. Lihtsalt film on selline kunstiliik, kus maailmatase on sul kogu aeg võrdluseks, sa pead võitlema maailma tippliigas, sest publik allahindlust ei tee.

Lugesin veel mitmeid promointervjuusid tegijatega, kus nii isa kui poeg Taska rõhutasid, et nende meelest on nad viimaks ometi teinud filmi, mis peaks meeldima nii publikule kui olema edukas ka festivalidel. Ja et **Ilmar Taska** on kasutanud kujundlikku filmikeelt (*sic!*). Ühest **Maria Avdjuško** intervjuust mäletan, et tema meelest on see film tehtud äärmiselt professionaalselt – täpselt nii, nagu režiiplaanis kirjas, nii filmitigi, mis tähendas, et võtteperiood ei veninud ja kõik sai õigeks ajaks valmis. Jah, ning film tuli ka õigel ajal kinodesse. Mitte nii nagu viimati Cannes'is, kus oodati programmi Tarantinot, Bergma-



„Täna öösel me ei maga“.
Ivo Uukkivi
(Kuldar) ja
Peter Franzén
(Harri).

nit ja Kusturicat, aga keegi neist ei jõudnud õigeaks ajaks valmis. On rõhutatud ka, et tegu on esimese niivõrd rahvusvahelise projektiga, kus filmi monteeriti Hollywoodis ja Itaalias ning heli lihviti Rootsis. Monteerija **Michael Duthie**, kes on harjunud töötama kümneid kordi suurema eelarvega filmidega, mainis viisakalt, et selle eelarve kohta on tulemus suurepärane... Ma ei kahtle, et tal võib õigus olla, ent sel juhul oleksid kõik ülejäänud eesti filmid lausa geniaalsed. Olen tähele pannud, et erilisel palju on selle filmi kohta käivates tekstides kasutatud sõna „professionaalsus“, kuni Ilmar Taska väiteni, et öeldagu mida tahes, aga keegi ei tohiks selle filmi kohta öelda ebaprofessionaalne.

Mina tahaksin seda küll teha, samas ka natuke uurida, kust läheb professionaalsuse piir Eesti filmitootmises.

Kõik teavad, et mängufilmi ei saa teha üksinda ja kiiresti. Kõik nõuab aega, inimesi ja loomulikult raha. Enamikul juhtudel ei anna tulemus filmi tootmiseks kulutatud raha tagasi. Seepärast on Euroopas olemas mitmed fondid, kes tootjaid toetavad ja eksisteerimise üldse võimalikuks teevad. Ühe filmi valmimine võtab aega vähemalt kaks aastat, millest lõviosa moodustab arendusperiood. Arendatakse idee looks, lugu stsenaariumiks, stsenaarium võimalikuks fil-

miks, kus on paigas kõik elemendid, mida reaalselt filmimiseks vaja: näitlejad, võttekohad, meeskond. Samal ajal püütakse oma looga meeldida kõikvõimalikele rahastajatele, et veenda neid selle filmi vajalikkuses. Kui see õnnestub ja eelarve suudetakse katta, siis filmitakse lugu kahe kuuga üles, monteeritakse kolme kuuga ja paisatakse sobival ajal kinodesse. Aasta-poolteise jooksul ringleb film festivalidel ja kodumaa kinodes, loetakse vaatajaid ja vastukajaid, seejärel lastakse sobival ajal välja DVD ja VHS. Veel mõni kuu hiljem näidatakse filmi televisioonis. Kõik. Kui on hea film või on suudetud mängima võtta mõni välismaa filmitäht, siis on selle ostnud mõni välismaa telekanal. Kui on väga hea film, siis näidatakse seda välismaa kinodes. Viimasel juhul on võimalik isegi kulusid tagasi teenida. Eks ole lihtne. Film on kaup, millele tuleb leida suur hulk tarbijaid. Lisatööna tuleb ka tarbijale selgeks teha, et kui ta ei tarbi, siis jääb ta millestki olulisest ilma.

Kui keegi väidab, et film on kunst ning on häbiväärne teda kaubaga võrrelda, siis jumal temaga, miski ei keela filmil ka kunst olla, üksnes tema tarbijate sihtgrupp on siis teine. Kas kitsam või laiem, see sõltub kunsti arusaadavusest. Üldjuhul, kui rahastajad on väljastpoolt Eestit, tehakse see arusaadavuse määra

„Täna öösel me ei maga“.
Priit Võigemast
(Kristofer),
Carmen Kass
(Älis),
Maria Avdjuško
(Evelin) ja
Veikko Täär
(Leo).



selgeks enne võtteperioodi, ja see, mis määravaks osutub, on lugu – lihtsalt lugu. Kuivõrd suudab see olla univerversaalne, puudutada iga inimest ja teda haarata. Professionaalsuse esmane tingimus on elementaarse jutustamisoskuse valdamine. Seda ei tohi segi ajada filmides esineva rahvusliku omapäraga, mis on antud juhul taust, abivahend loo jutustamiseks, ja pigem soovitatav kui taunitav, sest eks ole kodumaine publik ju esmane, kellele filmi tehakse. Igal pool maailmas suudab üksnes kohalik film konkureerida vaatajate arvult USA tööstustoodanguga, mis on ju Euroopa subsidiumide eraldamise esmane eesmärk. Eestis oli 2002. aasta vaadatuim „Nimed marmortahvlil“ ja 2003. aastal „Vanad ja kobedad saavad jalad alla“, kui vastas seisid „Matrix“ ja „Sõrmuste isand“. Julgen oletada, et „**Täna öösel me ei maga**“ ei saa nendele kahjuks ligilähedale, ehkki ta on Eestis viie koopia- ja ning sai esimesel nädalavahetusel üle 6000 vaataja. Kas see on praegu kinokaivate uudishimulike piirarv?*

Ometi on „eesti filmi Koidula“ ja rahastajate paipoiss produtsent **Kristian Taska** teinud selle filmi puhul peaaegu kõik eeskujulikult. Ta on võtnud aluseks universaalse põneva süžee, kutsunud dialoogikirjutajaks kõigi lemmiku **Jaan Tätte**, asetanud tegevuse kohalikuks

keskkonda, toonud filmi esinema ihaldatuima eestlanna **Carmen Kassi**, seksikaima soomlase **Peter Franzéni**, filmogeense ja armsa **Priit Võigemasti**. Ta on palganud operaatoriks Cannes'is käinud **István Borbáse** Rootsist ning monteerijaks Kevin Costneriga töötanud **Michael Duthie** Hollywoodist ning rakendanud seda kõike reklaamima „Stat-oili“ ja „Simpeli“. Kui see kõik ei kõla veel nagu film, siis vähemalt on sellel suur kogus glamuuri ja kuulsuse hõngu juures, mis aga paljude jaoks moodustabki filmikunsti põhituumat. Ma kardan, et ka **Ilmar Taska** jaoks, kes ei-tea-kust ja ei-tea-mispärast saabus äkki selle filmi režissööriks. Eeskujulik produtsent oli läbi lasknud suure vea, millele ma ei näe ühtegi muud seletust peale selle, et vanemate sõna tuleb kuulata. Muidugi võis olla ka nii, et isa andis pojale valida: „Kas mina, Kass, Duthie ja üks väike vanamees (kes esilinastusel korra laval seisis, kuid keda ei tutvustatud, aga kes arvatavasti on filmi kaasprodutsent) või üksnes sina, Võigemast ja su naine.“ Produtsent pidi siis valima filmi ja mitte-filmi vahel ja valis filmi, mida pärast esilinastust paljud, mina kaasa arvatud, peavad aga ikkagi mittefilmiks. Miks siis ikkagi nii?

Õigustamaks oma eelnevat kerglast tooni, katsun põhjendada ja välja tuua



„Täna öösel me ei maga“.
Priit Võigemast (Kristofer),
Oleg Rogatšov (Oleg) ja
Ivo Uukkivi (Kuldar).

filmi peamised puudused. Enamik tähelepanekuid pärineb esilinastuselt, kus ma istusin saali keskel ja tajusin ekraani liiga suurena ja pilti liiga tühjana. Teine kord istusin viimases reas ning film tundus parem. Tean kahjuks, et seda tunnet ei tasu enam uskuda.

Ehkki film on kollektiivne looming, on režissöör see, kes kannab kõige suuremat vastutust. Platsil on tema ainus, kes teab, kuidas miski peab olema; tema on see, kes dirigeerib, kes paneb kõik andma oma parimat, sest mitte keegi peale tema ei oma loost paremat ega selgemat ülevaadet. Ja kui miski ebaõnnestub, siis süüdi on ikka režissöör. Teised tulevad ja teevad oma töö ära, režissöör aga elab oma filmiga aasta ja kogu ülejäänud elu.

See film räägib loo tänapäeva noortest inimestest, kes elavad oma mõtete ja ihadega justkui puuris, millest väljamurdmiseks neil pole jõudu. Nii mees kui naine tahavad teineteist tappa, aga ebaõnnestuvad. Naine (**Maria Avdjuško**) laseb impulsiivselt maha vale mehe, mistõttu luhtub ka mehe (**Peter Franzén**) plaan, kes oli naise tapmiseks palganud paar kõrilõikajat. Kui kõrvaldada kaks juhuslikku tunnistajat – noor mees (**Priit Võigemast**) ja noor naine (**Carmen Kass**) –, siis oleks mehel tee taas tegutsemiseks vaba, kuid viimasel

hetkel otsustab ta ümber, tapab ise kõrilõikajad ning osutub noorte ja oma naise päästjaks.

See lugu kõlbaks lühifilmiks, aga praegu on selle jutustamiseks kulutatud 90 minutit. Loomulikult võib sellega sisustada ka pika filmi, kuid sel juhul peab seal olema palju asju veel. Selle filmi õnnetus on, et rohkem midagi ei ole.

Tavaliselt ja esmatähtsana algab kõik tegelaste karakterist: kes nad on, miks nad on, mida nad tahavad. Tegelasel räägivad või mängivad selle selgeks esimese kahe stseeniga, sest siis on vaatajal huvitav nendega edasi elada, tekib tahtmine teada saada, mis edasi juhtub. Kui filmi eesmärk on seda saladuses hoida, siis tuleb anda vaatajale mõni teine pide, teine vaatepunkt. Taska filmis saame aga kõige rohkem teada mehest, kes viis minutit pärast algust maha lastakse, ja siis ka üksnes seda, et ta on ülbe ja paha. Seega siis paras, et maha lastakse.

Tundes tegelast ja tema vajadusi, on vaatajal enamasti üsna kerge tema tegemisi jälgida, sest iga tema samm on talle omane, põhjendades ja kehtestades tema karakterit. Mida enam film kestab, seda loomulikum on vaatajale tegelase tegevus ja motiivid, justkui tegutseks vaataja ise. Karakterist tulenev tegevus on ainuvõimalik ja õige. Ausalt öelda



„Täna öösel me ei maga“.
Priit Võigemast
(Kristofer) ja
Carmen Kass
(Älis).

ei mõistnud ma selles filmis kuni lõpuni mitte ühegi tegelase käitumismotiive. Iga kord, kui keegi kuhugi läks (ja seda juhtus filmiajaks olnud ühe öö jooksul kogu aeg, sest nad muudkui sõelusid ringi), tegi ta seda sellepärast, et nii oli stsenaariumis kirjas. Miks, tahtsin ma kogu aeg teada. Miks läks filmi alguses Franzén prügiämbrit välja viima, aga tõstis selle oma tuttuue BMV pagasiruumi ega võtnud seda mitte kunagi enam välja, miks see Avdjuškot hirmsasti ehmatas, miks läks Avdjuško revolvriga baari ja lasi end mõnitada; miks sattus seal juhulikult mööduma Võigemast, kes elas üsna kaugel; miks läksid Võigemast ja Kass koduteel lahku, kuigi palju võimalusterikkam oleks nad koos korterisse riideid vahetama saata, kus nad oleksid võinud ka asjast rääkida (nagu inimesed ikka teevad); miks pidi Kass üldse riideid vahetama; miks viis Võigemast Kassi mere äärde kive loopima, kuigi lubas talle midagi näidata; miks nad linna tagasi tulid ja miks Kass autos laulis; miks rääkis Võigemast rongidest ja kalapüügist, selle asemel et Kassilt üht-teist tema enda kohta pärida, nagu teevad normaalsed inimesed; miks pidi autole üldse bensiini võtma; miks Kass klubiaknast ei põgenenud, vaid lihtsalt laeva vahtis (õigemini vaatajale näitas); miks Avdjuško öösel Võigemasti juurde läks ja siis nad koos tagasi tulid jne, jne. Kuni sinnamaani välja, miks Franzén lõpuks heaks hakkas.

Mul on tunne, et need tegevused leiavad põhjenduse selle kaudu, mis järgneb, aga mitte eelneva tõttu, nagu see filmides tavaks on. Oleks selline süžee programmiline, siis annaks andeks, aga see film ei ole „Memento“. Hullematel juhtudel pole tegevus aga üldse põhjendatud, sest näiteks Andres Laasik kirjutas „Eesti Päevalehes“, et prügikott pandi selleks pagasiruumi, et näidata, kuidas selle luuk BMW-l elektriliselt töötab... See teeb arusaadavaks

ka, miks filmi keskel oli ootamatu videoefekt, kus pilt tagurpidi olekust õigetpidi keerati. Nimelt hakkas kaader pihta autorattast, millel oli BMW logo, kust kaamera liikus üldplaani – üldplaanis toimus pildipööre õigeks: ilma efektita oleks too logo olnud tagurpidil Uskumatu.

Märgilistele tegelastele üles ehitatud lugu ilma igasuguse teise plaani või üldistustaotluseta on hirmus väsitav jälgida. Seal pole eluraasugi. Kui tegija taotlus on kruvida pinget ja põnevust, siis ilma vaataja kaasaelamiseta on see tühi töö. Asi on selles, et vaatajal on selleks hetkeks täiesti ükskõik, mis juhtub, sest juhtuda võibki ükskõik mis. Võib vaid küsida, misjaoks on üldse vaja vaatajat.

Väga raske on kirjutada negatiivset arvustust. Tavaliselt, kui seda viisakalt tegema peab, siis kiidetakse operaatoritööd – mis on selge märk sellest, et lugu ei tööta, sest seda ei tohi märgata, nagu ka kunstnikutööd ega muusikat. Selle filmi puhul on kõik filmi elemendid selgelt näha, sest seal ei ole elu, seal pole kirge, see film ei ole kellelegi tegijatest hingelähedane. Operaator on saanud vabalt tegutseda, on trikitanud ja filminud võrede vahelt, et tekitada vaatajas tunnet, et kõik tegelased ongi muudkui puuris. Aga ei tekkinud sellist tunnet, sest seda tunnet tehakse teisiti – kaasaelamisega. Operaator üksi ei suuda midagi, kui teda ei toeta stsenaarium, näitleja, vaataja, kelle ühendamine on režissööri ülesanne.

Kindlasti ei taha ma ütelda ühtegi paha sõna näitlejate kohta, sest mida sa teed, kui oled täiesti omapäi, ja režissöör löikab katki või lõpetab ootamatult kõik stseenid, kus sa vähegi midagi teha saaksid. Võigemastil oli väga häid kohti, kust oleks võinud midagi arenema hakata, aga jälle... polnud midagi ega kuhugi areneda. Taas kord pidi üks tegelane kuhugi ära minema. Aga stseenis, kus ta Carmen Kassi autoparklas julgus-

tas ja neljani luges, oli ta paljude naiste rõõmuks nagu noor Hugh Grant.

Mis jääb järele siis, kui *soft*-pornofilmist pornokohad välja võtta? Järele jääb tobe markeeritud tegevus, mis oma naeruväärusel moel järgib mingit süžeed, mille olemasolu mitte kellelgi kunagi vaja ei ole. Selle eesmärk filmis on üksnes põhjendada kaamera ees amevate inimeste koosseisu muutumist, et siis, kui film lõpeb, oleks end paljaks võtnud: naine üksinda, naine mehega, naine teise naisega, naine teise mehega ja mees kahe naisega. Filmi „Täna öösel me ei maga“ esilinastusel tekkis mul tunne, et täpselt sellist filmi mulle näidataksegi, kuid porno asemel ei ole midagi või on kolmandajärguliste rahastajate promo. Kui porno järele on alati nõudmist, siis promo eest tänapäeva maailmas pigem põgenetakse.

Viimasel ajal on Eestis seniselt režissöörikeskselt filmitegemiselt hakatud rajama teed produtsendikeskse lähene-mise poole. Käesolev film on aga äärmuslik näide, kuidas koos pesuveega on lennanud ka laps. Väga selgel moel kummutab ta naiivse veendumuse, et kui enamik tegijaid on maailmatasemel professionaalid, siis ei pea see režissöör enam teab mis asi olemagi, et kindla peale hea film välja tuleks. Peab küll. Ja käesoleval juhul eriti. Sest kui tuleb töö-

tada oma ala parimate tegijatega, peab režissöör olema nendest pea jagu üle. Võrdlus orkestri ja dirigendiga on siinkohal paras, sest me võiksime ette kujutada orkestrit, mis koosneb parimatest muusikutest, kuid nende dirigendiks peab asuma mingi teise orkestri admini-straator, et juhatada oma elu esimest sümfooniati. Mida aga arvata sellest mä-nedžerist, kes niisuguse kontserdi korraldada võtab? Seda analoogiat võiks kaugemalegi arendada, kuni sinnamaani, kust sai mänedžer orkestrantidele palgaraha... Hea filmi sündimiseks ei pea seal olema parim operaator, parim kunstnik ja parim monteeriija, isegi pa-rim stsenaarium ei aita, kui kehv režis-söör kõik ära vusserdab. Vastupidine variant tuleb aga kõne alla: keskpärane meeskond võib hea režissööri käe all teha imet, koguni mittemidagiütlevast stsenaariumist hea loo välja võluda.

Seda kõike peaks professionaalsed filmitegijad ja nende üle otsustajad tead-ma, ja kui ei tea, siis on midagi mäda. Praegu on mäda see, et 2004. aastal li-nastuvatest eesti mängufilmidest on esi-mene pool selge praak ja kasutamis-kõlbmatu.

Märkus

* Kolmandaks nädalavahetuseks oli „Täna öösel me ei maga“ kogunud 16757 vaatajat.

„Täna öösel me ei maga“.
Carmen Kass
(Älis) ja
Priit Võigemast
(Kristofer).



„TÄNA ÖÖSEL ME EI MAGA” — ÜHE KULTUURI HAIGUSE LUGU

KATRIN KIVIMAA

Selle artikli inspiratsiooniks on lugu sellest, kuidas briti kultuuriuuriija ja kunstiajaloolane Adrian Rifkin pidas üliõpilastele loengu teetassist. Selline ebatraditsiooniline valik oli minu jaoks märk sellest, kuidas ükskõik milline visuaalvõi materiaalse kultuuri objekt, mis ei pruugi sugugi kuuluda nn kõrge kunsti valdkonda, räägib meile midagi kultuurist ja ajast, milles ta loodud on. Täpselt samamoodi osutub (ilmselt väga teadlikult) pigem kaasaegse massikultuuri kui elitaarkultuuriga suhestuv uus eesti mängufilm „Täna öösel me ei maga” (režissöör **Ilmar Taska**) konkreetse kultuuri ja ajahetke sümptomiks ja peegeldajaks. Eesti filmikriitikalt — suuresti õigustatult — pigem negatiivse kui positiivse hinnangu saanud film osutub (ootamatult?) huvitavaks materjaliks neile, kes uurivad postsotsialistliku Eesti hüpermedialiseeritud kollektiivset enesepilti. Ning vähemalt selles mõttes võib väita, et see, milliseks filmi sõnum osutub, on iga konkreetse vaataja enda teha. Kuid kõigepealt sisust või õigemini filmi narratiivist.

„Täna öösel me ei maga” tegevus on üles ehitatud nelja tegelase, kahe naise ja kahe mehe elude juhuslikult ristumisele. Tõsine *macho* ja allmaailmaga seotud politseiboss Harri Hunt (**Peter Franzén**) tellib endistelt kurjategijatelt oma naise Evelini (**Maria Avdjuško**) mõrva, kuna viimane on otsustanud mehe maha jätta. Evelin jõuab oma hüsteerilistel eksirännakutel mööda pimedaid vanalinna tänavaid kohvikusse, kus noor tibi Älis (**Carmen Kass**) kohtub oma rikkurist armukesega. Kui viimased kohvikust väljuvad, lastakse mees maha. Evelinist saab koos Älisi ja mõõdakäija Kristoferiga (**Priit Võigemast**) mõrva tunnistaja. Älis ja Kristofer märkavad ka kiiresti lahkuvat kahte meest, kes, nagu peatselt selgub, ongi Harri käsku täitvad kurikaelad.

Sellest hetkest peale on Harri ja Evelini vastasmängijateks üsna etteaimatavalt teineteise kaisus lõpetavad Älis ja Kristofer ning neli tegelast asuvad tagajamiste ja tõe otsimiste keerises filmi esmast sõnumit välja mängima. Älisi ja Kristoferi kuju ning nende suhe on välja joonistatud alternatiivi ja vastandina



„Täna öösel me ei maga”.
Priit Võigemast
(Kristofer) ja
Carmen Kass
(Älis).

Harri ja Evelini valikutele. Viimaste ebaõnnestunud abielu rajanes mehe poolt rahahimul ja vägivallal, naise poolt n-ö ühiskondlikult pealesurutud rolli aktsepteerimises ja sellest lähtuvate valikute tegemises. Kristofer on ainus süütuna esitatud kuju selles õhutus „ilusate ja vaprate“ (all)ilmas: näitleja Priit Võigemast meenutabki oma süütu ilmega ühte viimase aja tuntuimat pühendumise ja aususe võrdkuju filmilinal – kääbik Frodo Bagginsit.

Tegelaste ja nende lugude peegelpildilisse suhtesse seadmine pole iseenesest halb idee, eriti kui arvestada seda, et me analüüsime omaenda valikuid ja elukäiku alati võrdluses teiste ja tihti täiesti juhuslikult kohatud inimestega – ja ma ei pea siinkohal silmas teiste elude materiaalseid näitajaid. Kedagi teist meenutav keegi – antud juhul siis Kristofer, kes meenutab Evelinile tema poissi, kelle asemel ta Harri valis – on alati potentsiaalne võti inimese alateadvusse. Kuid peeglikujutise metafoori liiga püüdlik järgimine on antud juhul viinud selleni, et kõik neli vastasmängijat kipuvad olema liiga üheplaaniised. Ja stereotüüpidele on väga raske veenvat psühholoogilist sügavust anda. Sama kehtib ka nende tegelaste tehtavatesse valikutesse. Osa n-ö ühiskondlikult soositud valikutest on seatud kahtluse alla, teisi aga korratakse uuesti. Evelin ütleb küll, et Harri-

sid eelistatakse vaid rumalusest, kuid Frodo, vabandust, Kristofer saab oma süütuse, aususe ja headuse eest auhinna ikkagi kõhna ja modellivälimusega tüdruku. Sellises vastandumiste loogikas võib Älisi valik Kristoferi kasuks tähistada küll puurist väljumist, kuid see, et Kristofer tahab just Älisit, viib tegelased samasse puuri tagasi.

See puur, kust tegelikult ükski filmi tegelane ega film tervikuna ei välju, on seotud kaasaegse ühiskonna mentaliteedi ja domineerivate ideoloogiate ning nende nähtavate väljunditega. Kapitalistliku tarbimiseideoloogia ja kujutiste lõputut ringlemist produtseeriva massikultuuri globaalse leviku kirjeldamiseks on kasutatud erinevaid mõisteid, mis kõik juhivad tähelepanu sügavuse kadumisele nii meie kultuuris kui inimtunnetuses. Postsovetlik Eesti ja selle inimesed on sellisele vaatemängu ajastule olnud magus maiuspala.

„Täna öösel me ei maga“ on sellise kultuuri peegeldaja ja produkt. Nii filmi keelt kui meeoleolu on üsna lihtne kirjeldada „pinnalisuse“ metafoori kaudu, kuigi teisalt johtub see paramatult filmikunsti enda eripärast. Samuti ei maksa „pinnalisust“ samastada sõnaga „pinnapealne“ selle igapäevases tähenduses, sest näib, et rõhuasetus visuaalselt vaatajat võluvale pildile suunata on olnud kavatsuslik ning selle kavatsuse teostasid

Carmen Kass ja Ilmar Taska filmi „Täna öösel me ei maga“ võtetel.



Katrin Uvorskaja fotod

filmi tegijad vägagi edukalt. Visuaalselt pakub film peaaegu igatühele midagi: ilusaid Tallinna vaateid, säärejooksu, mehe ilusat tagumikku, verd, autodega tagaajamist, nappides riietes tüdrukuid, kalleid interjööre, noore mehe süütut nägu, romantilisi vanalinna tänavaid jne.

Kui filmi tähelepanelikult vaadata, siis selgub, et autorid esitavad eelkõige massivaatajale mõtleava põnevusloo, visuaalse vaatamängu ja stereotüüpidega mängimise kaudu (või äkki hoopis kiustete?) mitu olulist küsimust. Paha poliitseiniku kuju kuulub ühiskonnakriitilisse diskursusse; (naiste) vabaduse ja (meeste) vägivalda metafoorid inimsueteemalisse debatti. Probleem seisneb aga selles, et valitud žanri ja vaatamängulisse kultuuri kuuluva pildiretoorika kasutus ei lase neil sügavust ja tundlikku lähene mist nõudvatel teemadel täielikult esile tulla. Neljast peategelasest lubab vaid Evelini hüsteeria ja vägivalda piiril kõikuv kuju rääkida psühholoogilise plaani arendusest. Aga filmi lõpplahendus jätab Evelini ikkagi puuriloomaks ning Älisi kuju valimine n-ö vabanemise tähistajaks ei veena. Älisi kuju kuulub tegelikult kõige rohkem vaid välisele pildile keskenduvasse maailmavaatesse ning model Carmen Kassi valimine sellesse rolli ainult võimendab seda kuuluvust.

Kuid mulle näib, et just tänu oma, õelgem siis kultuurilisele paigutumisele on „Täna öösel me ei maga“ väga tänuväärne film. Olles medialiseeritud, vaatamängule ja välisele keskenduva (massi)kultuuri produkt ja peegeldaja, näitab see meile sellise maailma umbsust ja tühjust. Nii vaatajad kui kriitikud peaksid endale ausalt tunnistama, et Eesti ühiskond, meedia ja oluline osa massikultuurist on vähemalt teatud mõttes selle filmi „sünnitajad“. Kriitilise vaataja jaoks on aga kõige olulisem teadmine, et haiguse ravi saab alata vaid pärast sümptomi äratundmist.

ILMAR TASKA on sündinud 21. mail 1953. aastal Kirovis väljasaadetute perekonnas. 1976. aastal lõpetas ta Moskvas ÜRKI filmiteadlasena ning seejärel oli paar aastat „Tallinnfilmi“ stsenaariumide toimetuskolleegiumi liige. 1978 asus ta elama Rootsi, kus ta tutvustas regulaarselt eesti kultuuri, filmi ja kunsti Rootsi TV saatesarjas „Naabermaa Eesti“. 1986 valmis tal stuudio „Sonet Film“ sarjas „Master of Art“ videofilm Paul Wunderlichist. Samal aastal siirdus Taska Hollywoodi, aastatel 1987–1988 oli ta Ameerika-Nõukogude Filmiinitsiatiivi üks viitsepresidente. Ameerikas tegutses Taska stsenaristina, produtsendina ja ajakirjanikuna. Ta oli Deran Sarafiani filmi „Back in the U. S. S. R“ (1992) produtsent ja kaasautor, selles mängisid Frank Whaley, Natalja Negoda ja Roman Polanski. 1993 oli ta Eesti-teemalise telemängufilmi „Küünlad pimeduses“ (Candles in the Dark) produtsent; filmi lavastas Maximilian Schell ja selles osalesid Alyssa Milano, Chad Lowe, Maximilian Schell, Natalja Andreitšenko, Aleksei Petrenko, Elle Kull, Lembit Ulfsak, Gita Ränk ja Helena Merzin. 1993. aastal rajas ta „Kanal 2“ ja oli 1997. aastani selle eesotsas. Taska oli ka Eestis ülesvõetud Aleksandr Buravsky filmi „Out of the Cold“ (1999) kaasprodutsent, selles mängisid Keith Carradine, Mia Kirshner, Mercedes Ruehl, Brian Dennehy ja Judd Hirsch. „Täna öösel me ei maga“ (2004) on Ilmar Taska debüüt täispika mängufilmi režissöörina.

KATRIN KIVIMAA (sünd. 27. juunil 1969. aastal Kohtla-Järvel) on lõpetanud 1993 Tartu Ülikooli kunstiajaloolasena ning 2004 Leedsi ülikooli Inglismaal kunstiajaloo doktorantuuri. Tänavu veebruaris kaitses ta doktorikraadi teemal „Rahvuslus, sugu ja kultuuriidentiteedid: eesti kunsti näide moderniseerumisest kuni nõukogudejärgse ajastuni 1850–2000“. Töötanud „Sirbis“ kunstitoimetajana, praegu Eesti Kunstiakadeemias kunstiajaloo õppejõud.

JA KÕIK ON KORDAMÖÖDA SURNUD

JOHANNES SAAR

„KAKSIKELU“. Stsenarist ja režissöör **Raimo Jõerand**, operaator **Arko Okk**, kunstnik **Kalju Kivi**, originaalmuusika: **Tõnu Kõrvits**, kostüümikunstnik **Britt Urbla**, grimeerija **Anu Konze**, helirežissöör **Ants Andreas**, monteerija **Anri Rulkov**, režissööri assistent **Anneli Ahven**, tootmisjuht **Andres Arro**, produtsent **Peeter Urbla**, kaasprodutsent **Anders Häglund**. Osatäitjad: **Martin Veinmann** (Anton), **Larissa Savankova** (Maria), **Charles Pinzon** (peopereemes), **Galina Tikerpuu** (politseiametnik), teksti loeb **Sulev Teppart**. Video Betacam SP, 20 min, värviline. Tootja: „Exitfilm“, kaastootja: Dagsljus AB. © „Exitfilm“, 2003.

Raimo Jõeranna lühifilm „Kaksikelu“ on kahtlemata žanriline saavutus. Režissööril on õnnestunud paarikümne minutiga mõjuvalt esile tuua kõikide jutustuste polüfoonilisuse probleem. Lihtne on mõni lugu minategelase silmade läbi algusest lõpuni lineaarselt vaataja ette laotada, allutada ühtsele perspektiivile. Monotoonne, statiivi pealt lindile võetud pildijada ajaliste järgnevuste ahelas. Märksa nõudlikumat montaaži nõuab aga kellegi teise kõrvalpilgu lisamine pildiritta. Ja siis veel ühe, kolmanda vaatenurga sissetoomine. Ja neljanda. Ja kui neljal inimesel on kamba peale kaks elu, läheb eriti keeruliseks püsimine mängufilmi arengutempos. Jõerannale on see jõukohane.

Ja ometi lõpeb film sõnadega „ei tea“. Meespeategelase viimseteks sõnadeks jäävad: „Maria, ma ei saa enam millestki aru.“ Kogu lugu, mis alguskaadreis paisis olevat triviaalsuseni tuttav ja labane, pöördub peagi sõlme, mis neelab lahtised otsad.



„Kaksikelu“.

Martin Veinmann (Anton) ja Larissa Savankova (Maria).

Rangelt võttes on „Kaksikelus” tegu armastusnelinurgaga. Abielus mees ja naine pluss nende armukesed. Igaühel neist on olukorra kohta oma arvamus ning igaüks sikutab kiivakiskuvat koos-elu enda poole. Kuid üsna pea, filmi esimeses kolmandikus ilmneb, et armukese rollis astuvad üles samad näitlejad – **Larissa Savankova** ja **Martin Veinmann**. Ja seda mitte teiste näitlejate haigestumise tõttu, vaid põhjusel, et need-samad teineteisest tüdinud abieluveteranid (filmi alguskaadreis) etendavad teisel teineteisele ka šarmantseid armukesi, kes unerähmaste „abielukate” selja taga kohtuvad hotellides ja just nagu juhuslikult ka suurilmalikel bankettidel. Laitmatult üleslööduina, hiilates lühtrite ja suurlinna *cool*’is tuledesäras.

Selgub, et polüfoonilisus pole ainult inimestevaheline probleem. Ka inimeses eneses on konfliktid, ihad, ebakõlad ja disharmooniad. Soovimata teineteist kaotada võideldakse tüdimuse vastu mänguga. Ilmutakse armsamale helistikes, mis petavad abielutülpimust. Kuid ka see on lõpuks väsitav. Selgub, et abieluveteranid alguskaadreis on hoopis armukesed, kes on tüdinud hotellitubades viirelemisest. Nad otsustavad valida, ja valida elu glamuursema poole, lõigates end ära elukaaslase pidžaamade, peldikute, kütüneseente ja vanade hambaharjade maailmast. Naisarmuke teeb meesarmukesele ettepaneku ära koksa-ta naisukese seaduslik abikaasa.

Samal ajal on aga sarvekandjast abielumeeski otsustanud oma naise armukese maha lüüa. Abielumees Anton läheb armukese Antoni vastu, ehk nagu ühes ilusas filmis öeldi „mina ise tulin endale peale”. Isiksuste mänguline lõhestamine leiab dramaatilis-paradoksaalse lõpu – Anton laseb end pikalt distantsilt snaipripüssiga maha. Kuid surnukambris ei suuda naine kadunukese tuvastamisel selgusele jõuda, kes kelle kasti löi ja kuhu kadus see, kes ellu

jäi. „Ma ei tea,” ütleb ta, kui talt päritakse lahkunu nime. Üks kuul kustutas kaks elu ja juhatas sisse Maria kolmanda elu – ilma ühegi meheta. Mina aga ei imestaks, kui selgub, et Raimo Jõerannale meeldivad David Lynchi mosaiiksed kollaažid inimsuhetest, kus elulood arusaamatul kombel inimeste vahel käest kätte käivad. Ja kõik on kordamööda surnud.

RAIMO JÕERAND (sünd. 15. juulil 1972 Tallinnas) on õppinud 1990 – 1995 Tartu Ülikoolis eesti keelt ja Eesti Humanitaarins-tituudis teoloogiat, 1996 – 2001 õppis ta Tallinna Pedagoogikaülikoolis dokumentaalfilmide režissööriks, 2001. aastal lõpetas ta üli-kooli dokumentaalfilmide režissööri ja operaatorina, kõrvalerialaks montaažirežissöör. Ta on töötanud ajakirjanikuna, toimetajana ja tõlkijana, 1999 – 2003 töötas Concordia Rahvusvahelises Ülikoolis Eestis telestuudio tehnika- ja tootmisjuhina. Ta on juhendanud elektroonilise meedia erialal kursust „Art of Editing”. 2003. aastast töötab ta OÜs Eetri-üksus (filmiproduktioonifirma „Ruut”) mängufilmide produtsendina, praegu on ta filmiosakonna peaprodutsent. Filmid: 1998 „**Mahtra 140**” (dokfilm, op, rež koos Andres Maimikuga); 1999 „**AA. Ravi**” (dokfilm, sts, rež, op ja monteeriija); 2001 „**Väliseesti**” (dokfilm, sts, rež ja monteeriija, Eesti Kultuurkapitali noore filmitegiija preemia 2001 – julguse ja uuenduslikkuse eest dokumentaalfilmis); 2003 „**Kaksikelu**” (lühimängufilm, sts ja rež). Olnud operaatori assistent ja monteeriija teiste režissööride filmide juures ning teinud teleprogramme stsenaristi, režissööri ja monteeriijana.

AUHINNAD TEEVAD AJALUGU, FILMIAJAKIRJANIKE TOEL

ANNIKA KOPPEL

Kui palju te teate inimesi, kes on nõus vaatama neli kuni viis filmi päevas ja seda nädala kuni kümne päeva vältel, ja veel pärast südaööd nende üle kolleegidega arutlema? Kui mõnda teate, on teil ilmselt tuttav filmiajakirjanik.

Filmiajakirjanikke ei ole palju ja väikeses Eestis neid ei saagi palju olla. 1993. aastal loodud **Eesti Filmiajakirjanike Ühingu** (EFÜ) kuulub 27 inimest.

Kui tsiteerida **Andres Maimikut**, kes samuti EFÜ ridadesse kuulub, siis eesti filmiajakirjanikud on kõik usurpaatorid. Nad on mingil hetkel lihtsalt hakanud kirjutama, sest on tundnud, et teisiti ei saa. Filmiajakirjanikku lükkab tagant heas mõttes fanatism, teisiti pole sellel alal edasi liikuda võimalik.

Filmiajakirjanikuks või -kriitikuks Eestis otseselt õppida ei saa, enamasti on tegemist kõrvalerialaga: kes teeb ise filmi, see ka kirjutab filmist; kultuuriajakirjanik spetsialiseerub filmile, aga ei saa endale lubada luksust ainult sellele pühenduda. Kultuuriteoreetik teoretiseerib meelsasti filmikunstist, kirjanikule aga on nagoonii kõik lubatud. Kogemus tuleb aastatega: filme vaadates, enast täiendades, festivalidel käies, erialast kirjandust lugedes. Vahest ainult **Lauri Kärk** saab Moskvas omandatud eriala diplomi lauale lüüa ja muidugi on ta ka üks asjatundlikumaid filmist kirjutajaid.

Kuid üldiselt tuleb nõustuda filmiajakirjanik **Karlo Funkiga**, kes „Postimehe Arteris“ (Priit Pullerits. „Hollywoodi pealetungi ohvrid“, 18. VIII 2001) väljendab kahtlust, kas kriitikult saabki oma pädevuse tõestuseks nõuda formaalset tunnistust. Sest ka näiteks kirja-

nikult ei nõua keegi atestaati, mis tõestaks tema kompetentsust eluprobleemide lahkamisel.

EFÜ koosneb tugevatest isiksustest, kelle ühe mütsi alla saamine on juba iseenesest kunsttükk, aga seda seltskonda ühendab püsiv huvi ja armastus filmi vastu ja tahtmine midagi ära teha. Ja on tehtud ka.

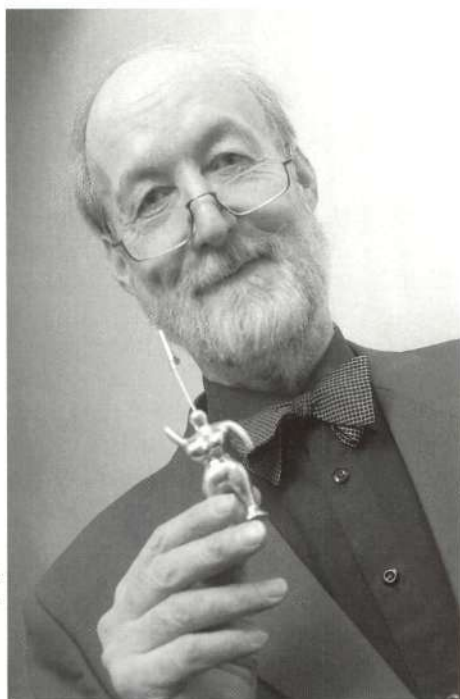
Filmiajakirjanikud valivad igal aastal ka enda hulgast parima. Alates 1995. aastast on aasta parima filmiajakirjaniku tiitli pälvinud (kronoloogilises järjekorras) **Lauri Kärk, Jaak Lõhmus, Ilmar Raag, Sulev Teinemaa, Andres Maimik, Karlo Funk, Jaan Ruus, Tarmo Teder** ja **Kristiina Davidjants**.

Eesti filmiellu on EFÜ end ehk kõige enam jäädvustanud „**Aasta filmi**“ auhinda välja andes. Tänavu toimus see juba üheteistkümnendat korda. „Aasta filmi“ auhind on eesti iseseisvusaja vanim filmiauhind ja ka ainuke omasugune. Tõtt-öelda Kultuurkapitali preemiate kõrval rohkem filmiauhindu ei olegi.

„Neitsi Maali“ ilmub lavale

Kord näitas EFÜ esimees **Jaan Ruus** siinkirjutajale Šveitsist kaasa toodud väikest kujukest, mis nägi välja nagu saleduskuuri läbi teinud Willendorfi Venus, ja küsis, kuidas meeldib. „Pole viga,“ vastasin äraootavalt. Jaan Ruusil oli – nagu enamasti ikka – üllatus varuks. Selgus, et ta on kujukese Eestisse toonud mõttega, et sellest võiks saada EFÜ „Aasta filmi“ auhinna sümbol. Sest filmimaailmas on kombeks kujukesi jagada – küll Oscareid, karusid, palmioksi, Jussisid, Taaveteid...

Aeg oli niikaugel, et vaja oli sümbolit



Jaan Ruus ja „Neitsi Maali“.

ja sümbolile nime. EFÜ liikmed tulid kokku ja hakkasid arutama, mis kuju nimi võiks olla. See toimus kolm aastat tagasi, mil tegija oli tädi Maali, vanem naisterahvas, kes elab maal ja kes tihti-peale asjadest suurt aru ei saa. Ruus ütles, et auhinna nimeks saagu „Neitsi Maali“, sest see viitab, et tegemist on noore naisterahvaga, kel kõik veel ees. Ja et elu edasikandja on naine ja et nii kanname selle auhinnaga edasi eesti filmi elu.

Jutt oli ilus ja mõjus, mõningaid vastuväiteid ju oli, samuti alternatiivseid pakkumisi, millest aga ükski polnud nii hea, et oleks „Neitsi Maalile“ konkurendiks saanud. Ja kui lõpuks hääletamiseks läks, siis sündiski, et „Neitsi Maali“ sai eluõiguse.

Siinkohal oleks vist õige teha kõrvalpöige ja meelde tuletada, et EFÜ on rahvusvahelise filmiajakirjanike organisatsiooni FIPRESCI liige. FIPRESCI žüriid töötavad kõigi maailma suuremate

ja olulisemate filmifestivalide juures ja nende auhind on filmitegijate seas kõrgelt koteeritud. FIPRESCI auhinnaga tunnustatakse noort arenevat filmikunsti ja seda joont peaks ka EFÜ oma auhindadega silmas pidama.

Esimese „Neitsi Maali“ sai „Aasta filmi 2001“ auhinnaga kaasa Priit Tender joonisfilmi „Mont Blanc“ eest.

„Film puudutab esteetiliselt võluvas stiilis kaasinimeste hülgamise ja tippu tõusmise ainekku, kasutades täpselt ja maaliliselt lühivormi kõiki võimalusi. „Mont Blanc“ mõjub kui puhta kunsti puudutus,“ kõlas filmiajakirjanike põhjendus.

„Aasta filmi 2001“ auhinnale kandideerisid veel Peeter Simmi mängufilm „Head käed“, Andres Maimiku ja Jaak Kilmi dokumentaalfilm „Isamaa ilu“, Jüri Sillarti dokumentaalfilm „Peeter“ ja Raimo Jõeranna dokumentaalfilm „Väliseesti“.

Sageli on küsitud, kuidas auhinna üle otsustatakse. Vastus on lihtne: demokraatlikult hääletades. Demokraatia on aga teatavasti enamuse võim vähemuse üle. Viimastes voorudes võib minna tulisteks väitlusteks, kus igaüks püüab näidata oma kandidaadi eeliseid teiste ees, suisa kaklust pole ette tulnud. Kui olin aga möödunud aasta novembris Mannheim-Heidelbergi filmifestivali FIPRESCI žüriis, rääkis Serbia-Montenegro kolleeg, kuidas ühes FIPRESCI žüriis oli auhinnafilmi pärast nii tõsiseks kakluseks läinud, et festivali korraldajad pidid vahele tulema.

Kired auhinna ümber

Ka EFÜ auhinna jagamine pole alati valutult läinud. 2003. aastal, kui EFÜ andis „Aasta filmi“ auhinna välja kümnendat korda, sai selle Marko Raadi mängufilm „Agent Sinikael“. Motiveering kõlas järgmiselt: „Idealistliku eetilise laetusega mitmeplaaneline „Agent Sinikael“ uurib Eesti ühiskonda, kus

uus eliit on endale kehtestanud oma mängureeglid, ja avastab nii mõndagi naeruväärset. Groteskset põnevikku laeb kaasaegne sotsiaalkriitika, filmis vastanduvad „mängu ilu” ja see, et elu pole mäng. Vormilt väljapeetud eksistentsiaalse alatooniga töö seob iroonia ja siiruse.”

Viie nominendi seas kandideerinud „Agent Sinikael” sai lõppvoorus kõige enam häáli. Konkurentsi pakkusid talle **Mati Küti** sürrealistlik nukufilm „**Nööbi odüsseia**”, **Priit Tenderi** groteskne nukumuinasjutt „**Rebasenaine**”, **Urmas E. Liivi** ambivalentne manipuleerimisdokumentaal „**Teine Arnold**” ja **Andres Maimiku** provokatiivne dokumentaal „**Welcome to Estonia**”. Kuuendana jäi sõelale aasta publikuhitt „**Nimed marmortahvlil**”, mis aga enam nominentide nimekirja ei mahtunud. Ka Kultuurkapital oli aastapreemiaga pärjanud „Agent Sinikaela”, andes filmile „**Nimed marmortahvlil**” debüüdi-preemia.

Konflikt oli õhus. Et mõista probleemi olemust, peaks teadma, et EFÜ auhinna käib kaasas ka raha. Esimesel aastal pani selle välja „Kodaki” Eesti esindus, hiljem aga kino „Sõprus” eesotsas direktriiss **Ene-Mai Kasega**. 2003. aastaks oli Ene Kask „Sõpruse” direktriissi ameti maha pannud ja auhinnaraha kogunes esmakordselt Eesti Rahvuskultuuri Fondi juures asuvas **Ene ja Tõnis Kase** fondis. EFÜga sidus perekond Kaske leping, millega nad andsid otsustusõiguse auhinna üle filmiajakirjanikele.

„Võib-olla peaks kohe vastama ka õhus olevale küsimusele, miks „Titanicu” vaadatavuse ületanud „Nimed marmortahvlil” nominentide hulgast välja jäi,” rääkis Jaan Ruus, kes oli valmistanud auhinda kaitsma. „Esiteks jäi ta välja napilt. Me valisime algul kõikide filmide hulgast viis nominenti, et siis nende viie hulgast valida üks. Tegime seda demokraatlikult, avalikult, oma

seisukohta motiveerides. [- -] Näib, et me kordame noore Friedebert Tuglase hinnangut, kui ta ei koteerinud kõrgelt „Kalevipoege”. Nagu „Kalevipoege” on mõjunud rahvusteadvusele ja rahvusidentiteedile, nii ka „Nimed marmortahvlil” on juba mõjunud noorele põlvkonnale, andes neile piltlikul kujul tagasi ajaloo. [- -] Nii film kui eelmainitud teos on romantilised, rahvusriiklusele üles kutsuvad ning sootsiumile ääretult vajalikud. „Nimed marmortahvlil” äratub paljudes inimestes kõige paremaid tundeid ja loodan, et see heal kunstilisel tasemel sotsiaalpedagoogiline film leiab ka mõne fondi või žürii poolt väärilist hindamist. Ent oma auhinna andmisel, lubatagu jälle seda kõrget võrdlust, Tuglast appi võttes, tahaksime ehk nooreestilikult hinnata meie filmikunsti ja mõelda meie filmikeele uuendamisele ning hinnata meie filmifenomeni kunstisuuhtlikkust.” Kuid see mõistmist saavutada püüdev jutt jäi hüüdjaks hääleks kõrbes. Kohe pärast seda, kui „Neitsi Maali” oli ulatatud Marko Raadile, tuli mikrofone ette Tõnis Kask ja seadis üsna emotsionaalses ja väga kriitilises vormis auhinna kahtluse alla, öeldes, et temale oleks meeldinud, kui selle oleks saanud „Nimed marmortahvlil”. Ta ei hoidnud kokku kibedate sõnadega filmikriitikute aadressil. Ehkki Ene ja Tõnis Kask olid eelneva lepinguga auhinna üle otsustamise õiguse usaldanud EFÜ-le, ei suutnud nad tegelikkuses sellega ometi leppida. Üks kena algatus jõudis seega mitte sugugi kena lõpuni.

Ühest enam ei piisa

Ehkki rahvusvahelise FIPRESCI auhinna raha ei kaasne, pole EFÜ tahtnud auhinna majanduslikust poolest loobuda ja on selle leidmiseks pidevalt erasektorist võimalusi otsinud.

Kõnealune summa pole ju kes teab kui suur, ent näiteks 1993. aastal oli ka 5000 krooni märkimist vääriv summa.

Tänaseks on auhinnaraha suurus 10 000 krooni. EFÜ „Aasta filmi 2003” auhinna sponsoriks sai „Olympic Casino Group”.

Seekord leidis aset enneolematu, nimelt otsustati auhind jagada kahe filmi vahel: **Sulev Keeduse** mängufilm „**Somnambuul**” ning **Jaak Kilmi** ja **Andres Maimiku** dokumentaalfilm „**Elav jõud**”.

Põhjendus kõlas järgmiselt. „Eesti Filmiajakirjanike Ühing andis auhinna „Aasta film 2003” *ex aequo* filmile „Somnambuul” naistegelase eksistentsiaalse lõhestumise kujutamise eest kahe ajastu liitekohas kunstiliselt nõudlikus vormis ja filmile „Elav jõud” ühiskondlike ja isiklike valikute leidliku avamise eest eel-euroopalikus ühiskonnas.”

Nominentide hulka jõudsid seekord veel **Ülo Pikkovi** animafilm „**Ahvi-aasta**”, **David Snowmani** animafilm „**Hungerburger**”, **Kristiina Davidjantsi** dokumentaalfilm „**Intiimne linn**” ja **Meelis Muhu** dokumentaalfilm „**Meelevaldaja**”.

„Aasta filmi” auhinna üleandmine toimus kinos „Sõprus”, mis valmistus parajasti uueks eluks väärtfilmikinona, koostööpartneriks kino operaator „Tallinnfilm”. Fotoaparaatide välgud sähvisid, filmikaamerad surisesid ja mis peasi – näidati filmi! Nominentfilmide treilerid käisid ekraanilt läbi, aga enne oli kõigi tuju lõbusaks teinud katkend vastselt videole jõudnud **Arvo Kruusemendi** filmist „**Don Juan Tallinnas**”. „Somnambuuli” lavastaja Sulev Keedus polnud küll auhinnatseremooniaks veel Rotterdami filmifestivalilt tagasi jõudnud, ent kohal olid operaator **Rein Kotov** ja näitlejanna **Katariina Lauk**. Meeleolu löid Andres Maimik ja Jaak Kilmi, kes tunnustasid Keedust ega unustanud ka ennast kiitmata, nad olid rõõmsad, et suutsid nii tugevale tegijale konkurentsi pakkuda.

Muide, Sulev Keedusele oli see kolmas kord üheteistkümne aasta jooksul

EFÜ auhind pälvida.

Kuluarivestlustes võttis ilmet seisukoht, et on aeg EFÜ „Aasta filmi” auhinna hakata jagama kategooriate kaupa: mängu- ja lühifilm, dokumentaalfilm, animafilm, sest nüüdseks on filmitootmine Eestis stabiliseerunud ja pole karta, et mõni kategooria päriselt tühjaks jääb. Ja veel räägiti „Neitsi Maalist” – et kuju võiks olla ikka mõne eesti skulptori tehtud ja toekam.

Kui tagantjärele EFÜ „Aasta filmi” auhinna nimekirja vaadata, siis pole häbeneda küll midagi, ei eesti filmil ega filmiajakirjanikel. Märkamatu on lahestunud lõiguke ajalugu.

EFÜ „Aasta filmi” auhinnad

Esimene auhind anti välja 1994. aastal 1993. aastal valminud filmile.

- 1993 – **Sulev Keeduse** dokumentaalfilm „**In Paradisum**”.
- 1994 – **Hardi Volmeri** mängufilm „**Tu-livesi**”.
- 1995 – **Piit Pärna** ja **Janno Põldma** joonisfilm „**1895**”.
- 1996 – **Jüri Sillarti** dokumentaalfilm „**Griša**”.
- 1997 – **Mark Soosaare** dokumentaalfilm „**Isa, poeg ja püha Toorum**”.
- 1998 – **Sulev Keeduse** mängufilm „**Georgica**”.
- 1999 – **Marko Raadi** dokumentaalfilm „**Esteetilistel põhjustel**”.
- 2000 – **Janno Põldma** ja **Heiki Ernitsa** joonisfilm „**Lotte**”.
- 2001 – **Priit Tenderi** joonisfilm „**Mont Blanc**”.
- 2002 – **Marko Raadi** mängufilm „**Agent Sinikael**”.
- 2003 – **Sulev Keeduse** mängufilm „**Somnambuul**” ning **Andres Maimiku** ja **Jaak Kilmi** dokumentaalfilm „**Elav jõud**”.

„GREEN SCREEN“ JA IIRI KINO VÄRSKE KAHURVÄGI

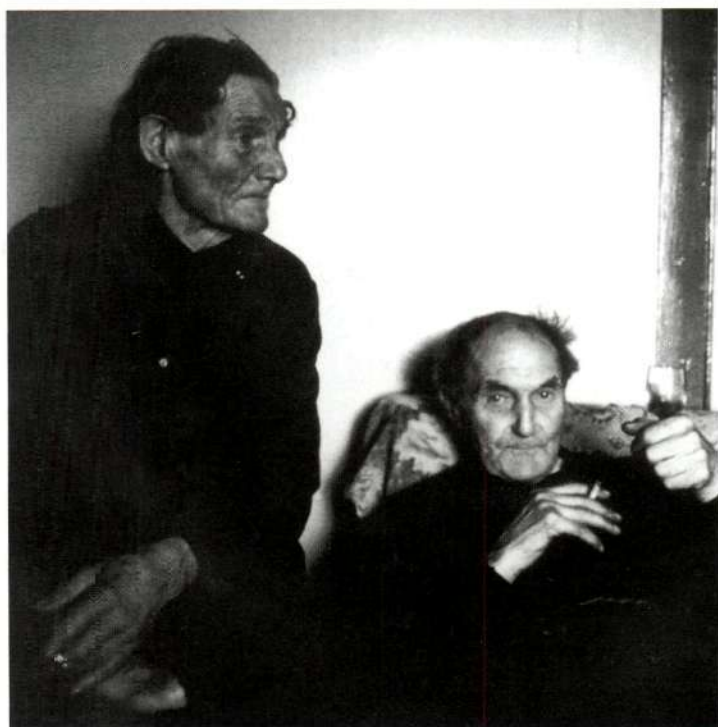
KATRIN RAJASAARE

Järjekordne tõestus selle kohta, et häid filme näeb ka muul ajal kui detsembris Pimedate Ööde filmifestivali raames, leiab kinnitust aprilli viimasel nädalal, mil kinos „Sõprus“ linastuvad iiri värsked linateosed. Rõhutamaks Iirimaa eesistujarolli Euroopa Liidus 2004. aastal, on Iiri Filmiinstituut ja Iiri Filmi Sihtasutus pannud kokku nüüdisaegse programmi kolmest täispikast mängufilmist, kahest dokumentaalist, ühest lühifilmist ja kahest lühianimatsioonist, mis rändab „Green Screeni“ nime all läbi kaheksa uue Euroopa Liidu liikmesriigi.

Keltide filmikultuurist on viimastel aastatel üha enam kõnelema hakatud. Lisaks omamaise filmitööstuse jalule-

upitamisele on iirlastel õnnestunud ka Hollywoodi rammusatel filmipõldudel künda, võtkem või **Jim Sheridan** („Ameerikas“) ja **Joel Schumacher** („Veronica Guerin“) saavutused. Ent rohkem kui kommertskinodes võib iiri uut filmi kohata mitmesuguste festivalide programmides ning paremate režissööride nimesid lugeda tähtsate auhindade võitjate nimekirjadest.

Vastupidiselt kõrvalseisjate tavapärasele ettekujutusele iiri kultuurist ei näe „Sõpruse“ kino ekraanil jõhkraid terroriste ega õllekannu taga jorisevaid talumehi. „Guinnessi“ õlu ja laialdaselt eksporditud pubikultuur on eilne päev, nüüd otsitakse oma gaelikeelseid juuri ja mõtestatakse minevikku. Nii uhkel-



„Tori Island“.
Režissöör
Pat Collins.



„If I Should Fall
From Grace“.
Režissöör
Sarah Share.
Shane
MacGowan.

dah peamiselt nooruslikest ja särtsakatest mängufilmidest koosnevas programmis teiste vahel vanameister **Pat Collins**i gaelikeelne dokumentaal *Tori saarest ja selle kummalistest asukatest*. „*Oileán Thóraigh/Tori Island*“ on klassikaline tõsielufilm elu kulgemisest ja muutumisest saarel, mida peetakse kõige kaugemaks asustatud punktiks Iirimaa maismaapiirist arvates. Jutustus väikesest 150-liikmelisest kogukonnast, selle kooseksisteerimisest ja rütmidest on pigem romantiline sissevaade lokaalsesse kultuuri kui rahvusvahelist kõlapinda nõutavasse filmikunsti. Kõrvuti suurte kunstnike portreedega, nagu PÖFFil linastunud „*Abbas Kiarostami*

– *elamise kunst*“ (*Abbas Kiarostami: The Art of Living*), ongi Collins'i dokumentaalide aineseks enamasti tavaliste inimeste igapäevaelu ja traditsioonide (dis)harmonia peegeldamine.

Edetabeleid murdnud ansambli „The Pogues“ albumilt pealkirja laenanud portreefilm „*If I Should Fall From Grace*“ bändi legendaarsest liidrist **Shane MacGowan**ist esitab eksklusiivsete intervjuude näol intiimse pildi boheemlikust folkpunk-ikoonist. **Sarah Share**'i kaheksa kuud kestnud „osalusvaatlus“ hambutu staari ukse taga on üks õnnestunud portreesid alkoholi- ja uimastisõltuvuses jutupaunikust, kes on osutunud edukaimaks kaubamärgiks iiri



„Song for a
Raggy Boy“.
Režissöör
Aisling Walsh.
Aidan Quinn
(William
Franklin).

„Disco Pigs“.
 Režissöör
 Kirsten Sheridan.
 Elaine Cassidy
 (Runt) ja
 Cillian Murphy
 (Pig).



ballaaditraditsioonide levitamisel. Rohkearvulised lõigud kontsertesinemistest vahelduvad MacGowani enda, tema pere-liikmete, sõprade ja muusikute kommentaaridega. Tulemuseks on kaks-ühes-toode: muusikaajalugu *par excellence* ning sissevaade selle kulisside taha.

Ajaloolist pilku lubab ka programmi avafilm, **Aisling Walsh** „**Song for a Raggy Boy**“, mis sarnaselt **Peter Mullani** „**Magdaleena ödedega**“ kritiseerib liirimaal liiga kaua aega eksisteerinud kristlike paranduskoolide süsteemi. Walshi „uusversiooni“ tegevus toimub 1939. aastal, kui Hispaania kodusõjas parima sõbra ja armastatu kaotanud

William Franklin (**Aidan Quinn**) asub St. Jude'i parandusasutuses koolitama kirjaoskamatu kaake, kelle suurimateks pattudeks on mõni kaalukam ulakus või hõivatud lapsevanemad. Vägi-kaikavedu fašistliku režiimi võrdkuju, jõhkra ülevaataja vend Johniga (**Iain Glen**) väljendub vorpidena õblukeste poiste kondistel kehadel ning on üles võetud sõnumit võimendava ökonoomsuse ja külma rangusega. Jäise pildi eest vastutab operaator **Peter Robertson**, kes on seni harjutanud kätt inglaste Hollywoodi-projektide *steadicam*-operaatori (nt „**Mary Shelley Frankenstein**“ ja „**Notting Hill**“) ning kaameramehena („**Harry Potter** ja **Tarkade kivi**“).

„Golfish
 Memory“.
 Režissöör
 Liz Gill.
 Flora
 Montgomery
 (Angie).





„Fifty Percent Grey“.
Režissöör
Ruairi Robinson.

Vägivallateemaga flirdib ka **Kirsten Sheridan** draama „Disco Pigs“, mis põhineb **Enda Walsh**i kaheksa aasta tagusel menunäidendil ja on nüüd valatud dogmaliku kaamerakasutusega närvilisse vormi. Filmi peategelasi, oma kummalises kaheinimesemaailmas elavaid Pigi ja Runti kehastavad **Cillian Murphy** („28 päeva hiljem“) ja **Elaine Cassidy** („Teised“). Need 16-aastased ilmselgelt häiritud psüühikaga noored pole sünnitushaiglast alates ümbritseva maailmaga sõbraks saanud ning tavapäraseid inimsuhteid asendab neil suhtlemisstiil, mis omavahelistes jutlemistes väljendub titelikus kõnepruugis, võõraste puhul aga põhjendamatus vägivaldas. Näiteks viinapoe purukspekstmises või pahaaimamatute tantsupartnerite läbikõlkimises. Seksuaalne ärkamine 17. sünnipäeva künnisel keerab noortevahelised telepaatilised ahelad sõlme ning seni iseenesestmõistetavad aktsioonid tekitavad järsku nõutust ja võõristust. **Oliver Stone**’i draamaga „Sündinud tapjaks“ võrreldud kasvamisfilm meenutab pigem **Gregg Araki** „Neetud supupõlve“ (*The Doom Generation*), kus jõhkruusele on raske leida põhjendust, sest see asetseb kuskil süsteemi sees.

Hoopis teisest puust on **Liz Gilli** 2003. aastal valminud romantiline komöödia „Goldfish Memory“, mis räägib paarisuhetest täiskasvanulikult mängleva moel. „Seksi ja linna“ stiilis armusuhtest armusuhtesse tüürivatel

tegelastel näikse olevat siiski eesmärk leida täiuslik partner, ent sool ja vanusel vahet tegemata tehakse palju kiireid boksipeatusi nagu muutuva ilmaga vormelisõidul. Ameerika noorsookomöödiatelt elemente ja vormi laenaval filmil on julge euroopalik erijoon: siin ei lööda risti ette homo- ja lesbisuhete ees. Lisaks julgus ja pealehakkamine panna ühte filmi esmapilgul hoomamatu hulka omavahel suhestuvaid tegelasi, noori ja ilusaid Dublini vallalisi, kelle väikesed laialivalguvad lood saavad oma mõtte litsaka keeleprofessori **Tomi (Sean Campioni)** luulelises teoorias kuldkalakese kolmesekundisest mälust.

Peale dokumentaal- ja mängufilmide saab „Green Screeni“ raames näha **Barry Dignami** Cannes’i võistlusprogrammis osalenud lühimängufilmi „Chicken“ ja kaht värsket animatsiooni, **Cathal Gaffney** joonisfilmi „Give Up Yer Aul Sins“ ning **Ruairi Robinsoni** 3D-animatsiooni „Fifty Percent Grey“, mõlemad 2001. aasta „Oscari“ nominendid.

KATRIN RAJASAARE (sünd. 9. augustil 1976 Tartus) õpib Eesti Humanitaarinstituudis üldist kultuuriteooriat bakalaureuseõppes. Ta on töötanud ajakirjas „Nädal“ kavatoimetuse juhatajana. Praegu on ta kino „Sõprus“ tegevjuht. „Sõprus“ taasavas oma uksed arthouse-kinona selle aasta 18. veebruaril.

Lapsepõlv ja kooliiga.

Olen sündinud 28. VIII 1977 Pärnus.

Vend ja õde on minust vanemad, neli ja seitse aastat. See on suhteliselt suur vanusevahe. Vennaga olin rohkem koos, aga seda ka siis, kui me mõlemad suuremad olime. Ema on mul lasteaiakasvataja, isa matemaatikaõpetaja.

Lasteaiast on meeles kõige selgemini see, kui oli võimlemistund ja ma ringi jooksin – olin nii paks, et põsed rappusid. Tegelikult ma vist ei olnud väga paks, vaid suhteliselt tüse. Mitte tüse, aga lapselikult pontsakas, ma pakun. Ja siis need korrad, kui külmaga keel metallist asjade külge kinni jäi ja mitte üks, vaid mitu korda.

Koolis, kui ma õigesti mäletan, oli mul kogu aeg käitumisega probleeme. Mitte et ma oleksin mürsik olnud, kes kakleb ja teeb kellelegi kurja, aga jäin kuidagi kogu aeg rataste vahele. Alati, kui keegi midagi tegi, jäin mina süüdi. Seisin nurgas.

Üks lahedamaid aegu oli umbes viiendas-kuuendas klassis. Poisid said alati nii veerand tundi enne tundide algust kokku ja rääkisid meestejuttu. Alati poisid, alati ühes koridorinurgas, ja siis räägiti seal midagi natukene. Elasin koolist eemal ja kõik mu klassivennad elasid hoopis teises kohas, pärast kooli läbikäimist eriti palju ei olnud. Need hommikumidused olid esimesed hea grupi tunnetamise hetked.

Kooliteater.

Laanemetsa kooliteater oli suhteliselt elitaarne koht. Nii vend kui õde käisid seal ja kui minu aeg kätte jõudis, siis tundus loomulik, et lähen ka sinna. See tahtmine sündis kuidagi täitsa loomulikult. Reedeõhtust teatrit ETVst vaatasin iga nädal ja käisime emaga ka päris palju teatris. Erilised fanaatikud me pol-

nud, aga teatriskäimine tundus loomulikult kultuurse inimese käitumise osa.

Ülikool.

Ma ei mäleta siiaamaani selliseid väga suuri ja tõsiseid otsuseid: nüüd hakkam tegeva niimoodi ja mu elu muutub siis niimoodi. Lavakunstkooli eelmisele vastuvõtule näiteks läks Külli Teetamm, kellega koos kooliteatris käisime; veel paljud kooliteatrist proovisid sinna. Ja siis me Janekiga, Joostiga, mõtlesime – ma mäletan isegi seda kohta, kus me seisime: kuule, aga järgmine kord läheme? Läheme. Sissesäämine polnud nagu üldse küsimus, aga just see „Läheme? Läheme!“.

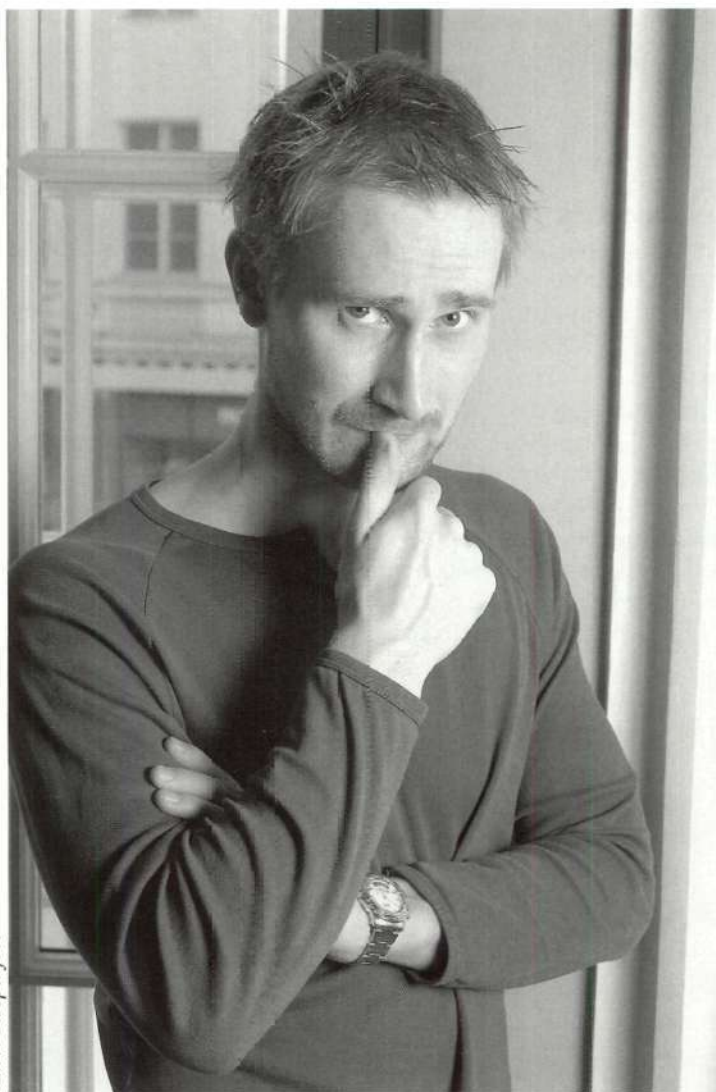
Kuna üks aasta oli aega ja ma ei tahtnud Pärnus tolgendada, läksin ülikooli. Klassikaline filoloogia tundus lahe ja ebapraktiline. Jah, võluvalt ebapraktiline. Nagu Taavi Eelmaa ütles: „printsilõbu“. Ja selle lõbu ma endale lubasin.

Lavakunstkool.

Miks lavastajaks? See jällegi kujunes niimoodi. Iga kord, kui olen kellelegi järele jooksnud, kellegi teise taktikepi järgi teinud, on sellest jama välja tulnud, ja kui ma olen seepeale mõelnud, et teen siis ise, on hästi välja tulnud. Juba kooli ajal. Ka hilisemas elus on see tõeks osutunud.

Juttude põhjal teadsin täitsa täpselt, kuidas lavakoolis õpitakse. Teadsin tunniplaani ja seda, kui tihe see on, ja kuidas inimesed hakkavad üksteisele lähema. Olles enne lugenud Karusood, lootsin, et kord koolis on veel karmim, et on veel rohkem sõjaväe moodi. Esimestel kursustel oli ka, pärast läks käest ära. See mind hiljem natuke kurvastas.

Eksperimenti poolest on kõige huvitavam see, et kuusteist noort inimest pannakse neljaks aastaks ühte tuppa kinni, vahepeal välja ei lasta, ja mis siis



Tiit Ojasoo
märtsis 2004.

inimeste vahel juhtuma hakkab. Seda kõike läbi elada on lahe. Ja väga õpetlik. Vedelemist ma küll ei mäleta kooli ajal. Oli küll põdemise aega, kus justkui midagi ei tee, aga see on haavade armistumise ja uutele võitudele vastumineku aeg. Ma arvan jätkuvalt, et olen suhteliselt korralik inimene, ja kuna ma tahtsin sellesse kooli tulla ja olin kindel, et tegin tules õigesti, siis õppisin nii hästi, kui vähegi oskasin ja suutsin. See oli väga hästi investeeritud aeg.

Magistrantuur.

Kõige suurem pingutus oli töö kirjutamine kooli lõpul, aga seda tööd oleks tulnud nagunii kirjutada. Kirjutasin oma lavastustest. Panso on öelnud, et hinnangu oma lavastusele saab anda ikkagi ainult lavastaja ise, ja on ülimalt oluline mingil hetkel tagasi mõelda, et mida ma tahtsin, mis välja tuli ja kas see on üks ja seesama. Tuleb aeg-ajalt tagasi vaadata.

Lemmikud.

Mulle meeldib Castorf, aga ma olen temalt vähe asju näinud, võib-olla selle-

pärast meeldibki, pole veel ära tütandanud. Kuidas ühest mõttest sünnib teine, sellest kolmas ja neljas. Castorf mitte ei näita mulle ühte ideed, vaid lõputut assotsiatsioonide ja uute sündmuste ahetlat, ja kuidas see võib minna edasi ja edasi ja edasi. Mulle meeldib, kui leiud on allutatud tervikule. Minu jaoks tuleb siit kohe ka kunstnik, õigemini mitte kunstnik, vaid Ene-Liis, nimetame asju õigete nimedega, mängu. Meeldivad sellised lavastajad, kes loovad oma maailma. Kes mõtlevad välja mingisuguse süsteemi koos oma abilistega ja teevadki selle lava peale. Ja selle süsteemi töötamist on näha.

Lavastamine.

Miks ma seda teen? Meeldib. Lavastamine on võimalus õppida tundma ennast, elu ja maailma.

Ma ei usu kunstis valetamisse ja ma ei usu „puhtasse“ kontseptuaalsusse. Ma ei usu, et kunstiteost oleks võimalik lõpuni välja mõelda. Väärtus on ainult isiklikul suhtel asjasse. Või maailma. Küsimus ei ole selles, milline teater, vaid selles, et see võiks olla lõpule viidud ja laia silmaringiga inimese tehtud.

Lavastamisest rääkides: ma usun pingutustesse; usun, et kui väga püüda, siis võib loota. Ja iga kord nagunii ei tule. Punnitada pole mõtet. Aga on võimalik välja mõelda. Välja mõelda lahendusi nii tehnilistele kui kunstilistele probleemidele. See on asi, mille ma teadvustasin, kui ma töötasin esimest aastat teatris lavastajana.

Renessanss.

Renessansiaegne aadlimees olla oleks selles mõttes tore, et siis oli veel inimestes usk, et nad suudavad hallata kõiki teemasid. Mina olen selle usu ammu kaotanud, mul ei ole õrna lootustki, et ma isegi oma vanast arvatist laua peal aru saaksin. Isegi mitte selles mõttes, et mis seal sees toimub, vaid ma ei saa koguni sellest aru, nendest op-süsteemidest ja programmidest, mida ma kõike

võiksin kasutada selleks, et mul oleks lihtsam tööd teha. Rääkimata muudest asjadest. Ma ei tea mitte midagi meditsiinist, ma ei tea mitte midagi toidust. Ma ei tea mitte millestki mitte midagi. Selles mõttes oleks tore olla renessansiaegne. Siis oleks lootust, et ma teaksin ühte koma teist – kõike, mida inimene teab või mingi kultuuripiirkond sel hetkel teab.

Meie talved lähevad järjest soojemaks ja ühel hetkel Golfi hoovus võib-olla paneb käed puusa ja ütleb, et ta rohkem ei hoova, ja meil tekib siia jälle jääaeg. See juhtub tõenäoliselt mõnekümne aasta pärast ja Lõuna-Prantsusmaale tahab ilmselt sel ajal ümber asuda päris mitu inimest. Ma kardan, et seal läheb päris tihedaks. Aga see teadmine ei takista mul ka autoga sõitmast, küll niipalju kui vaja, aga... ma ju elan selles ühiskonnas, sellel sajandil.

Puudus.

Heast teatrist tunnen puudust kogu aeg. Lõpule viidud ja maksimaalselt kõiki võimalusi ära kasutavast teatrist. Ma ise olen ka veel kaugel sellest, et sellist teatrit teha, aga ikkagi: see on nii meeletult suvaline, mida meil näidatakse. Üheksakümne viiel protsendil juhtudest jäävad lavastaja, kunstnik, näitlejad, tehniline personal, näitekirjanik – kõik kuskile poole peale. Jõuavad kuuekümne protsendini, siis on õnnestumine, jäävad neljakümne protsendi juurde, siis on täitsa jama. Kõike tehakse nii suvaliselt: teeme ära, teeme ära, teeme ära. Milleks?

Enesemüümine.

Kas näitleja, kes mängib seriaalis, kaotab midagi või ei kaota? Minu meelest kaotab ta kõik. Serialis ta ei müti mitte oma näitlejaoskusi, mida võiks müüa lõputult-lõputult, vaid oma keha. Serialis mitte keegi ei mängi mitte kedagi. Ta ise võib arvata, et mängib, aga ei mängi, tegelikult on ta tema ise. „Laia publiku“ jaoks.

Lavastajatel on justkui natuke lahedam. Meil on Eesti Vabariik ja igasuguseid firmasid, presidentki korraldab balli ja keegi peab ju selle lavastama. Muidugi võid sa seda teha – firmapidusid. Ise sa ju lavale ei lähe ja keegi ei saa arugi, et sina seda tegid, ja raha ei haise. Aga see hakkab inimest üsna kiiresti vähendama. Teed korra ära, teed teise ja tuhanded tulevad nii lihtsalt. Miks ma pean pingutama sama raha eest teatris mitu-mitu kuud, valmistama ette, põdema? Võin selle vabalt ära teha nädalaga. Näitlejatel peaks olema põhiküsimus: mida ma mängin? Minul: mis asja ma ajan, mida lavastan, kellele ma lavastan? See minu „keegi“ ei tule firmapidudele.

Vaba aeg.

Kui on aega, on see juba luksus. Mulle meeldib igasuguseid asju teha. Mulle meeldib... ma ei oska öelda. Sest mõnikord on hoopis lahe mõelda Ene-Liisiga järgmist või ülejärgmist lavastust välja, samal ajal kui tegelikult on vaba aeg ja võiks mitte midagi teha. Voodis lebamine üheksakümnel protsendil juhtudest tekitab sellise süümeppiina, et peaks ikka midagi tegema, peaks sporti tegema ja midagi lugema või kirjutama, vaeva nägema.

Säde.

Ma ei saa aru nendest inimestest, kellel sünnib laps ja, aah, kõik läks teistmoodi. Nii huvitav. Ja kõik on nüüd täitsa teistmoodi. Selles mõttes on mul ka Ene-Liisi üle väga hea meel, kes ei muutunud peast kohe emaks selle peale, et ta lapse sai. Meil on lihtsalt laps, mis sellest nii väga muutuma peaks? Me väga hoolitseme tema eest ja armastame ja hoiame teda ja jälgime iga ta sõrmeliigutust, aga see ei tähenda, et maailm oleks kuidagi muutunud. Maailm on ikka selline, nagu ta on. Ja ma katsun Sädele seletada, missugune see maailm on mu meelest. Eks ta ise vaata siis, kas on selline või natuke teistsugune.

Ene-Liis.

Kroonika tasemel on juba ahhetatud teemal, et kuidas me ikka koos töötame ja kui tore see on... See, et ma Ene-Liisi kohtasin, on mu lavastusi määravalt mõjutanud. Mitte see, et lavastuste visuaalne külg on rohkem läbi töötatud kui tavaliselt või et mõnikord on raske vahet teha, kust läheb piir kunstniku ja lavastaja fantaasia ja töö vahel – side meie tööde vahel käib märgatavalt sügavamalt. Läänud aastatele tagasi ja tulevatele vastu vaadates – Ene-Liis on ainuke, kellele ma ei taha töötada. Ja miks? Sest ta on kõige õrnem ja jõulisem kunstnik, kõige lahedam naine.

Unistused.

Ma väga ei rabele sellel teemal, et peaks olema oma trupp. Iga asi tuleb omal ajal, kui tuleb. Või natukene hiljem. Ma unistan sellest, et kui tuhk on ära põlenud, siis jäävad teemandid alles. Ja kas on oma trupp või ei ole, sellel pole siis mingit tähtsust.

Samas on nii, et kui mingisuguse teemaga kuhugi jõuda tahad, peab olema üks trupp, kellega sa neli-viis aastat ühte ja sama lavastust teed. Esietendusi on selle aja jooksul mitmeid, aga see, mida sellest perioodist vaatama peaks, on üks lavastus kuskilt kolmanda aasta teisest poolest. See on see lavastus, see on kvintessents.

Aga kui lütia kunstiline plaan – mis, võiks öelda, moodustab minu elus pealiini – ja lihtsad eluunistused lahku, siis eluunistused on banaalsed. Ma unistan, et oleks maja mere ääres, kuhu saaks minna ja kus olla rahulikult, ning et mul oleks piisavalt aega ja tahtmist seal aknast välja vaadata ja vahel isegi mere ääres jalutamas ja ujumas käia.

Vahendanud LIINA JÄÄTS

THEATRE

VEIKO MÄRKA. From Ugly Duckling to Spring Calf

Today's Estonian TV landscape demonstrates a boom of humour. The article examines the history and reasons for this, comparing the previous upsurge in the 1970-80s that was terminated by the Singing Revolution. The author also looks at funny programmes and series on different channels, and interviews the leading script-writers of the genre, Toomas Kall and Peep Pedmanson.

PILLE-RIIN PURJE. Intelligent Jester in an Abandoned Place of Worship

A review about the performance of „Hamlet“ by „Theatrum“ played at St Catharine's Church. The director Lembit Peterson received the annual award of the Estonian Theatre Association.

ERKKI LUUK. Upgrade of Theatre

Relying on the new productions „Style“ and „Showcase“ the author sees the Von Krahl Theatre moving towards increasingly radical and text-focused theatre, which makes it quite unique in Estonia. Luuk considers essential the lack of narrative in „Style“ and „the ambivalently confusing/poetic text in „Showcase““.

MADIS KOLK. Institutional and Marginal Bogeyman

Vat Theatre's new productions „Bogeyman“ and „Son of Kalev“ help, in addition to their artistic value, to more clearly determine the theatre's position in the institutional structure of Estonian theatre. Its ambitions and results place it among off-theatre.

EIKE VÄRK. Theatre and Music Museum 80. Heino Vaks – Founder of Theatre Museum

In March the Estonian Theatre and Music Museum celebrated its 80th birthday. The article gives a long overview of the life and work as an actor of Heino Vaks who started the theatre collection.

Estonian Theatre Annual Awards 2003

At „Ugala“ theatre on Theatre Day, 27 March, the Estonian Theatre Association awarded the best theatre people of last year.

MUSIC

ARNE MIKK Replies. Twenty Years Later
Director Arne Mikk's life has been connected with „Estonia“ theatre for a long time. The first „Arne Mikk Replies“ appeared in the magazine 20 years ago when he was fifty. The current interview focuses on his main activities over the last fifteen years. Re-establishing the Republic of Estonia, life in the new republic, its young talents, re-foundation of the „Estonia“ Society, confusions around the new theatre building, latest productions, family, etc. The questions are asked by Arne Mikk's son Mart.

DAVID POUNTNEY. The Future of Opera
Sequel to the article in the previous issue. The prominent British opera director discusses contemporary opera, the problems of how to attract the audiences, whether this particular genre has a future, should it be musical or opera?

HEILI EINASTO. Ballet as Synthesis of the Arts: Four Examples of the Era of Dyagilev Performed by Bordeaux Opera ballet troupe
Ballet critic Heili Einasto's impressions of the programme „Picasso and Dance“ by the Bordeaux' Opera seen at the Edinburgh festival 2003. The programme consisted of four ballets, three of which had sets and costumes designed by Pablo Picasso: „Parade“ (choreographer Léonide Massine, scriptwriter Jean Cocteau, composer Erik Satie), „Le Tricorne“ (choreographer Léonide Massine, scriptwriter Gregorio Martinez Sierra, composer Manuel de Falla), „Icarus“ (choreographer Serge Lifar, rhythms by Serge Lifar, music by Arthur Honegger and Joseph-Émile Szyfer) and „The Prodigal Son“ (choreographer George Balanchine, scriptwriter Boris Kochno, composer Sergei Prokofjev), the artist was Georges Rouault.

TOOMAS VELMET. Festival of Open Music „opeNBaroque“

Overview of the festival that took place in Tallinn 31 January – 7 February. The participants included: Jordi Savall (viola da gamba) with ensemble „Hesperion“, Natalja Gutman, Janne Thomsen (flute), Andres Mustonen (artistic director of the festival and conductor), ensemble „Hortus Musicus“, ensemble „Vox Clamantis“, Catherine Bott (soprano), mixed choir „Latviija“ (J. S. Bach's Missa h-minor) etc.

CHARLES MERRELL BERG. Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of Koyaanisqatsi

Second part of the interview with composer Philip Glass in 1990. First part in TMC 2004 nr 1.

CINEMA

D. N. RODOWICK. Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory III

Third part of a longer article tackling the place of film theory in today's "new media". The article was translated from the author's homepage.

DENIS MATROV. Racial Belonging and Cinema II

Second and last part of a longer research about the relations between racial belonging and film. In 2003 the author graduated from Tartu University in two fields: psychology and semiotics and cultural studies. He is currently studying at Berkeley University in the USA. The article takes a look at how Hollywood films have shown the blacks, asians and whites as fixed stereotypes.

LISA NESSELSON. Gaspar Noé

An overview translated from the yearbook „Variety International Film Guide 2003“ about the intriguing work of the young French film director Gaspar Noé.

RAINER SARNET. French Esprit the Other Way Round

Another review of Gaspar Noé's films. The author, a film director himself, finds that Noé's scandal-flavoured films are very depressing, but at the same time bright, they are most striking, but in fact present harsh reality. Noé's intensity is manifest in unusual primitiveness, he seems to shoot from a cannon, but very precisely.

RAIMO JÕERAND. The Main Thing is not to Scribble

A review of Ilmar Taska's (b 1953) debut feature „We will not Sleep Today“ (Taska Production, 2004). According to the reviewer, the weakest point in the film about today's young people is the script; it would have been better as a short film. He further discusses the role of the film director, wondering whether it was possible for a weak director to make a good film with a really professional team.

KATRIN KIVIMAA. „We Will not Sleep Tonight“ – Case History of a Culture

Another review of Ilmar Taska's film „We will not Sleep Today“. Kivimaa, doctor of art history finds that the film rather harshly reviewed by the critics would be an interesting material for those who research post-soviet Estonia's hyper-medialised collective self-image. As a reflection and product of (mass) culture that focus on spectacle and the appearances, the film shows the shallowness and emptiness of such a world. Both the viewers and critics should admit that Estonian society, media and a significant part of mass culture are at least partly 'responsible' for that film.

JOHANNES SAAR. All Take Turns to Die

A review of Raimo Jõerand's (b 1972) short feature film „Two-Timing“ („Exitfilm“/„Dagsljus“, 2003). The reviewer regards this as an achievement in its genre, where the director has managed to effectively stress the problem of polyphony of all the stories within twenty or so minutes. Apparently polyphony is not only a problem between people. A human being has conflicts, desires, and disharmony in him too.

ANNIKA KOPPEL. Awards Make History, Supported by Film Journalists

In 1993 Estonian Association of Film Journalists was founded, now is in Association 27 members. Since 1994 the Association gives „Film of the Year“ award for the best domestic film made last year. This year, the award was given to two films: Sulev Keedus's „Somnambulance“ and Andres Maimik and Jaak Kilmi's „A Living Force“. The article offers an overview of the EAFJ activities and the „Film of the Year“ awards during 11 years.

KATRIN RAJASAARE. „Greene Screen“ and the New Artillery of Irish Cinema

A preliminary introduction of the Irish film days programme in late April.



Teatripäeval, 27. märtsil pärjati „Ugala“ teatris Eesti Teatriliidu tänavusi laureate.
Vt lk 51.

Ajakirja varasemaid numbreid saab osta toimetusest hinnaga 5 krooni eksemplar.

teatermuusikakino mainumbris:

teater Jaan Tooming, „Mõttekilde teatrist“.
Veinmann, Tepandi, Hennoste jt lavakõnest.

muusika Andreas Peer Kähler Arvo Pärdist.
CD „Eesti heliloojad III“.
Lepo Sumera „In Es“ analüütiku pilgu läbi.



Katrin Uverskaja © 2003

ISSN-0207-6535



Hind 24 krooni

Carmen Kass (Älis) ja Maria Avdjuško (Evelin) Ilmar Taska mängufilmis „Täna öösel me ei maga“ („Taska Film“, 2004).
Vt lk 104.

Katrin Uverskaja fotod