

TÄNAVUSED PÄNSO KOOLI LÕPETAJAD
MAGISTRANT TIIT PALU LAVAESTEETIKA
EESTI MUUSIKA PÄEVAD 2004
PÄRDI JA LAIUSE KOOSTÖÖST „UKUARUS“
VASTAB ÕIE ORAV
MICHAEL HANEKE 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
Anneli Remme
anneli@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

Tekstitöötus 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

Kodulehekülg www.temuki.ee

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



Harri Rospu foto

Esikaanel Eesti
Muusika
Päevade
peahelilooja
Toivo Tulev.
Vt lk 60.



Ulku Masingu akvaarill

Jaan Tooming
eesti teatrist
indogermaanlikul
taustal.
Vt lk 54.



Harri Rospu foto

Immo Mikhelson
„Jazzkaarest
2004“.
Vt lk 84.



Kristiina
Davidjantsil
valmis dokumen-
taalfilm
tüüpilisest
„repressansi
ajastu“ vene
underground'i
esindajast Sergei
Dovlatovist .
Vt lk 120.

Tõnu Kaalep	Avaveerg Kohtumine tundmatute kõnelejatega	3
	Vastab Õie Orav	5
<hr/>		
teater		
Ester Võsu	Igavuse esteetika miinus võte <i>Teatriteoreetiline mäng ühes vaatuses</i> (Tiit Palu „Raimund“ Pärnu „Endlas“)	19
Riina Oruaas	Keela ja kaitse <i>Eva Klemetsi „Et keegi mind valvaks“ Tallinna Linnateatris</i>	30
Jelena Skulskaja	Samm vasakule – ja elu; samm paremale – ja surm; teater teel iseenda juurde <i>Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota“ Tallinna Linnateatris</i>	34
Jüri Kaldmaa	Randle Patrick McMurphy kui Jeesus Kristus <i>Meelevaldseid mõlgutusi „Käopesade“ kangusest</i> (Mart Kolditsa „Lendas üle käopesa“ „Vanemuises“)	39
Anne-Ly Sova, Andres Keil	XXI sajandi teatri poole! <i>EMA Kõrgema Lavakunstkooli XXI lend</i>	46
<hr/>		
muusika		
Kerri Kotta	Eetilisest, poeetilisest ja (po)eetilisest <i>Eesti Muusika Päevad 2004</i>	60
	Teised heliloojad Eesti Muusika Päevadest 2004	66
Raili Sule	Mäng elus ja elu mängus <i>Pjotr Tšaikovski ooper „Padaemand“ „Estonias“</i>	68
Anneli Remme	Uued eesti ooperid, mis pole justkui „päris“ ooperid <i>Timo Steineri ja Jüri Reinvere teostest</i>	78
Maria Erss, Gerhard Lock	Timo Steineri lühiooperist „Kosjas“ <i>Brechtlike joontega esietendus „Estonias“</i>	82

Immo Mihkelson	<i>Jazz'i-universum paisub valguse kiirusega, „Jazzkaar“ püsib selles tempos</i>	84
Kaire Maimets	<i>Tasakaal su tümber ja su sees: „Ukuaru“ Arvo Pärdi ja Leida Laiuse koostööst filmis</i>	92
kino		
D. N. Rodowick	<i>Doktor Kummaline Meedia ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat IV</i>	101
Karol Ansip	<i>Angst Art Arenal Michael Haneke filmid</i>	106
Veit Heiduschka	<i>Et saada natuke koort, on vaja palju piima Elen Lotmani interjüü Haneke filmide produtsendiga</i>	113
Arvo Pesti	<i>Kompromissi kommentaarid Kristiina Davidjantsi dokumentaalfilm „Intiimne linn“</i>	120
Lauri Kärk	<i>Veel üks Berliinale? Meenutusi 54. Berliini rahvusvaheliselt filmifestivalilt</i>	123



KOHTUMINE TUNDMATUTE KÕNELEJATEGA

Ma tean küll, kes on Toivo Tulev. Aga tegelikult ei tea ma temast tõepoolest midagi. Ja teen isegi näo, et ei taha teada. Ma mängin ignoranti, kes tuleb tuppa, pistab Tulevi plaadi „Be lost in the Call“ mängijasse ja heidab mingile mööbliesemele seda kuulama. Mööbliese on Le Corbusier' chaise longue, ja kuulaja on vana ja paks pool-professionaalne popikriitik. Kui miski on plaadi kujul välja antud, peab seda kritiseerima, mõtleb kriitik. Kui helilooja on valitud Eesti Muusika Päevade staariks, siis peab ju seal midagi kuulata olema?

„Quella Sera“

Ämbientlik massiiv, milles klaver tuletab meile aeg-ajalt midagi meelde, aga ma ei tea, mida. Kas ta ise teab? Võib-olla on see terve mõistuse hääl? Siis rünnakud löökpillidelt, mis suubuvad eikuhugi; ja keelpillid jätkavad oma tõsist jutustust olnud asjust. Jälle tuleb klaverile midagi meelde, aga kas me tahame seda kuulata? Äkki on klaver tüütu vana-inimene, kes räägib oma lugu kuuendat korda üle? Keelpillide kannatus ei katke, isegi kui klaver hakkab lõhkuma ja eirab häid kombeid. Ta rahustatakse maha. Sooloviinul püüab ka midagi rääkida, aga ta on veel banaalsem kui klaver, kelle esinemine omandab järsku mingi pretensiooni moodsusele. Löökpillid ütlevad ühe puändiks liiga lühikese lihtlause ja lugu ongi läbi.

„Gare de l'Est“

Putukate rünnak raudteejaamale, ja siis selgub, et putukaid toetab keelpilliorkester! Miks meeldib heliloojale idee kuulajale vastu kõrvu lajutada? Mida see Pariisi Idavaksali kohta teada annab, mis ekstsesse see kirjeldab? Klaver esitab jällegi mingisugust erilise tõsiduse vaatepunkti, tema otsaesisel on vist kleeps, mis ütleb, et kõik, mida ta teeb, on väga diip. Keel- ja puhkpillid heitlevad, neil on mingi jutt, peaaegu hüsteeria piiril, tõsine, aga siiski adekvaatne, üksikute tõmblushoogudega. Midagi kurba ikkagi, aga mitte ühemõtteliselt. Jutt muutub ühel hetkel seltskondlikuks lobaks, kuigi see on haritud inimeste small talk, kaunistatud trikkidega. Viinul räägib midagi, mis on tema elu tähetund, aga teistele ei pruugi see sellena tunduda. Kuid ta võidab, ta räägib viimasena.

„Adiós (Śrī Rāma in memoriam)“

Kuskil Euroopa Liidu ääremail tegutseb vale-Pärt. Ta rändab külast külla ja linnast linna, ja kuna tema suvetuuri marsruut järgib kunagisi euroopaliku kultuuri jõujooni, siis ta läheb peale. Ta on enam kui osav, temast saadakse aru, tema rändtsirkuse viiuldajad ja valekastraadid on au sees. Ta teab, et liiga lihtsaks ei tohi minna, aeg-ajalt tuleb kuulajat ehmata, aga samas siiski selgeks jäädes, sügavuse illusiooni minetamata. Ta on osav illusionist. Missugune jutt! Hispaaniakeelne! Mis sest, et vale-Pärdi tehtud.

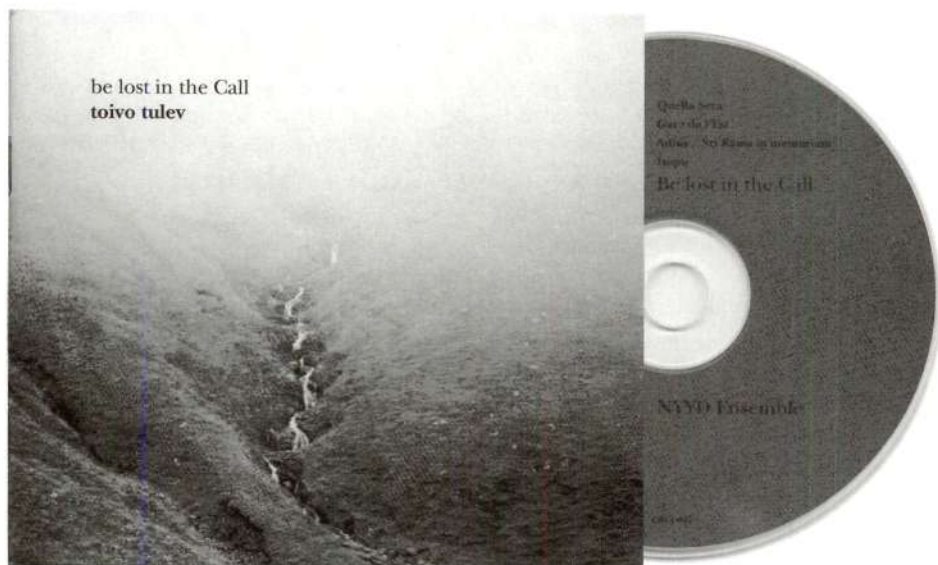
„Isopo“

Vähemalt teose esimesed minutid võiksid edukalt kujutada arhitekti, kes presenteerib oma megaprojekti rahastajatele. Verbaalne ja visuaalne tulevärk (seda kujutavad siin löökpillid), pausid ja tempomuutused ja arhitekti enda veenev kõne, mis oleks nagu müügi-manuaalist maha astunud. Kõik läigib ja sätenab, presentatsioon kasutab nii viiteid ohule kui ka futuristlikke plahvatusi, ja lajatab lõpuks täiega. Selgub, et jutt käis tegelikult millestki muust. Kui arhitekti hääl ise loo lõpus üles astub, siis juhtub midagi ja algab vaibumine. Kas see on tema visionäärse loomingu kindel heaks kiitmine või vastupidi, kinnisvaraarendaja teade koostöö lõpust? Flööt teab. Ja arhitekti hääl lõpus on üsna stoiliselt kurb.

Post scriptum

Ma aktsepteerin, et nii ei kirjeldata tegelikus elus või vähemalt avalikus meedias muusikat. See ei ole viisakas, see esitab suvalisi ja kohmakaid võrdlusi, on ääretult subjektiivne ja eirab ka teostele ja autorile seni loodud meediaimago. Tahtmatult kukub see kirjeldus välja nagu leebem vorm TVst tuttavast Kivisildniku kunstiteemalisest söimust. Tegelikult tahan ma vihjata, et muusikast rääkimise vorme on vähe ja nüüdismuusika puhul on neid eriti vähe. Klassika puhul saab keskenduda esituse peensustele, mille kirjeldamises klassikalise kooliga muusikakriitikud on vähemalt talutavad; uue muusika puhul saavad kokku autori isikupära ja kokkulepitud meetodid, aga selle kirjeldamine pole jõukohane ka kõigile muusikateadlase diplomi omanikele. Sealt see igavamate muusikaarvustuste kiitev kirjandižanr. Aga ma luban, et kuulan Tulevi plaati veel. Valitud idee – kujutada neid nelja pala kui erinevaid konversatsioone, erinevaid suhtluskeskkondi – annab võib-olla veel hoopis teistsuguseid kirjeldusi. See on ilmselt tõsiselt võetava muusika tunnus.

TÖNU KAALEP



VASTAB ÕIE ORAV

Elmise aasta lõpul ilmus sul väga mahukas raamat „Tallinnfilm. Mängufilmid I“, selle aasta varakevadel sama teose teine osa. Kui kaua sa seda tööd tegid?

Kaheksakümnendate lõpul tegid tollane „Tallinnfilmi“ peatoimetaja ja direktor ühes isikus Enn Rekkor ning direktori asetäitja Madis Tramberg mulle ettepaneku kirjutada raamat „Tallinnfilmi“ mängufilmidest mahuga 14 autoripoognat. Alustasin istumist arhiivides, muuseumides ja raamatukogudes ning kui 1991. aastal esialgse variandi valmis sain, oli seda juba 44 autoripoognat: ainuüksi annotatsioonid, filmograafiad ja bibliograafiad täitsid algul ette nähtud mahu. Siis jäi töö mõneks ajaks seisma, kuna kõik oli sedavõrd muutunud, et tehtud kujul seda välja anda ei olnud enam mõtet. Pidin selgusele jõudma, kas ma üldse jätkan seda tööd, ja kui, siis kuidas ma seda teen. Veidi vähem kui paari aasta pärast alustasin tööd uuesti ja 1994. aastaks oli mul siiski

uus variant koos, kuid ka see polnud veel see... Kõik oli liiga minu enese keskne, ei tekkinud kompaktselt, üldistavat ülevaadet ajast ja selles ajas loodud filmidest. Ka ei õnnestunud mul leida raha kirjastamiseks. Samas olid kahtlused, kas niisugusena on mõtet seda tööd üldse välja anda. Nii tekkis töös jällegi paus.

Kui olin leidnud uue struktuuri, kuidas kogu seda tohutut materjali ühtseks tervikuks liita, hakkas töö järsku kiiresti edenema. Kui võtta maha tööpausid ja ka mitte minu, vaid kirjastuse tõttu tekkinud seisakud, siis kokku oleksin seitsme aastaga selle raamatu valmis saanud – kui ma oleksin ainult seda teinud.

Millised olid peamised raskused töö tegemisel?

Maht ise. Kui sellise suure, arhiivimaterjalidel põhineva ülevaate puhul hakkad asjadesse süvenema, siis võid ainesse uppuda. Selle hulk aina kasvab ja ka selle raamatu maht aina kasvab, nii et ta ei mahtunud enam ühte ossa ära. Eeldasin muidugi, et kaks osa ilmuvad ühel ajal, aga minust mitte olenevatel põhjustel ilmusid nad siiski eraldi. Mulle kui autorile oli see töö lausa hävitav, sest mul ei olnud enam ühtegi vaba päeva, ühtegi vaba hetke – see töö oli minuga igal pool kaasas. Ainus võimalus oli ta ära lõpetada, valmis teha. Ma ei mõelnud küll korragi, et ma teda valmis ei tee, et annan alla.



Õie Orav 1950. aastate lõpul.



Õie Orav mais 2004.

Harri Rospu foto

Teine raskus oli seotud fotode saamisega. Väga palju on selliseid filme, millest peaaegu ei ole fotosid või on ainult üksikud — nendega pildirida üles ei ehita.

Tööd pidurdas ka vigade otsimine: näiteks leiad kaasaegsest ajakirjandusest andmeid või kuupäevi, mis sinu teada on valed — kuid ikka lähed jälle arhiivi neid üle kontrollima. See oli tüütu, tülikas ja tööd pikendav ülesanne.

Kas rahastamine oli tagatud pidevalt?

Pea siin tänama Kultuurkapitali, ilma nendeta ei oleks ma seda tööd valmis teinud, mul lihtsalt ei oleks olnud millestki elada.

Kuidas kulges koostöö Eesti Entsüklopeediakirjastusega?

Algul uurisin võimalusi kolmes kirjastuses: et millise eelarvega üks või teine kirjastus võiks selle suure töö ette võtta. Kõige mõistlikuma eelarve pani kokku Eesti Entsüklopeediakirjastuse tollane juhtkond: peatoimetaja Ülo Kaevats ja direktor Tõnu Koger. Ka Kultuurkapitalile oli see eelarve kõige vastuvõetavam, ja nii valisimegi selle kirjastuse. Töö maht kasvas mul pidevalt ka veel kirjastusega tegelemise perioodil. Olin ise ka toimetaja. Kirjastuse poolt oli mul abiks väga hea keeleteoimetaja Endla Hint. Kuid käsikirja kaante vahele saamiseks kulus veel mitu aastat. Kahel korral vahetus kirjastuse juhtkond. Paar aastat peatoimetajaks olnud Raul Kilgasega sujus koostöö meeldivalt ja loomunguliselt. Pärast tema lahkumist kirjastusse peatoimetajat enam ei võetud, kirjastust asus juhtima Hardo Aasmäe. Ka vahetati välja seni minu raamatut kujundanud kunstnik. Uue kunstniku Piret Niinepuu-Kiigega sobis töö hästi, lõpptulemuse üle võib vaid heameelt tunda. Oleksin meeeldi tahtnud, et raamat oleks ilmunud aastal 2000 — eesti raamatu aastal. Aga seda ei juhtunud, kirjastusel olid omad plaanid.

Mis tunne oli lõpuks raamatuid käes hoida?

Esimese raamatu puhul oli küll nii, et hoidsin teda süles ja hakkasin peaaegu nutma — see, et ta olemas oli, näis peaaegu uskumatu! Teise osa trükkimine hakkas aga jälle kahjuks kirjastuse omapoolsete tootmisplaanide tõttu venima — nii et kui see lõpuks trükki läks, ei olnud mul küll mingit tunnet. Kui mõlemad osad käes olid, oli eeskätt vabanemise tunne — ei saa ju jääda lõputult ühe töö juurde kinni!

Läheme nüüd ajas tagasi. Kus sa sündinud oled, kus veetsid oma lapsepõlve? Mida tegid su vanemad?

Olen sündinud Ihasalu poolsaarel Jõelähtme vallas, see on väga ilus paik. Kogu oma lapsepõlve kuni koolimine kuni olen veetnud mere ääres, nii et mina olen täiesti merehull ja merehaige. Ilma mereta mul õiget elu ei ole, puhata ei saa ma kusagil mujal kui mere ääres.

Kaheksandast eluaastast elan ma Tallinnas. Käisin Kaasani tänava koolis, pärast seitsmenda klassi lõpetamist läksin tööle ja õhtukeskkooli — meie pere majanduslik seis ei olnud nii hea, et oleksin saanud päevakooli minna. Töötasin kesktelegraafis, kandsin telegramme laiali; meile õpetati ka pisut morset ja muud kirja, eesmärgiks oli noortest inimestest telegrafiste kasvatada. Keskkooli lõpetasin 2. keskkoolis eksternina — samas koolis (Reaalkoolis) õpib mul praegu kaks lapselast.

Enam tööl ei käinud, sest mul oli veel kaks venda ja õde — mina olin pesamuna. Isa oli noorena merd sõitnud, aga oli nüüd ehitusmeister, ta tegi kõike: ehitas enda jooniste järgi maja, kodus oli meil isa tehtud mööbel.



Kaader filmist „Jahid merel“ (1955, rež Mihhail Jegorov).
Õie Orav (Karin) ja Endel Nõmberg (kapten Raud).

Filmihuvi viis su Moskva kinoinstituuti. Enne seda käisid aga Draamateatri näitlejastuudios. Tundsid tõmmet näitlejakutse poole?

Tõmme on vähe öelda, see on mu ainus kutsumus elus olnud. Kui ma uuesti elu alustaksin, siis ei vahetaks ma seda kutsumust millegi muu vastu. Kui lõpetasin Draamateatri õppestuudio (1956), tehti mulle ettepanek jääda teatrisse tööle. Paar osagi oli silmapiiril. Mängisin ka filmis „Jahid merel“ ja tegin veel paar episoodi. Aga Aksel Orav, kellega olin stuudios õppimise ajal 21-aastasena abiellunud, ütles, et olen hull, kui jään Draamateatrisse, mis on GITISE haridusega naisnäitlejaid täis, et jään siin ainult massi tegema.

Samas kutsuti mind televisiooni, kus pidi loodama teleteater (mis, nagu teame, jäi loomata). 1957. aastal läksingi televisiooni soomekeelsetesse saadetesse tööle. See oli huvitav töö, aga see polnud teater, sain aru, et olen oma kutsumuse reetnud. Siis lugesin lehest kuulutust, et Tallinna Kinostuudio otsib noori inimesi õppima Moskva kinoinstituuti – muu hulgas ka stsenaaristikasse. Kuna tundsin ka kirjutamiskalduvust, otsustasin proovida, pealegi tahtsin oma haridusteed jätkata. Kirjutasin täismetraažilise mängufilmi stsenaariumi ja viisin selle kinostuudiosse. Eestile oli eraldatud kaks kohta ja osutusime koos ühe noormehega kahekümne konkurendi hulgast väljavalituiks. Moskvast sain eksamid tehtud ja nii olingi VGIKis sees. Ise mõtlesin, et hakkab stsenaariume kirjutama ja ise mängima (naerab), seda enam, et olin juba filmis „Jahid merel“ mänginud ja näinud filmitegemist seestpoolt. Mõtlesin, et kui nii viletsa stsenaariumi järgi film tehti, siis mina teen igal juhul parema!



Õie Orav ja Hillar Peep Uno Leiese tel lavastuses „Kaks teed“ (1957).

Mees ei olnud sinu Moskvasse õppima mineku vastu?

Olime sel ajal, 1958, juba kolm aastat abielus olnud, lapsi veel ei olnud. Pärast kolmandat kursust läksin laste sündimisega seoses kaugõppesse. Poisid sündisid aastase vahega, kui olin neljandal ja viiendal kursusel. Aastat ma laste tõttu vahele ei jätnud, eksamissidel käisin dekreetpuhkuste ajal. Õnneks elas sel ajal veel mu ema, ja ema ning mees said lastega väga hästi hakkama. Riigieksamite ajal oli vanem poeg poolteist ja noorem kuuekuune. Kui siis Moskvast riigieksamatele minnes kursusekaaslastele ütlesin, et lõpuks saan ometi rahulikult välja magada, olid nemad imestusest keeletud: neil alles algasid õised tuupimised!

Moskvast õppides tutvusid tõenäoliselt mõnegi tulevase filmikuulsusega?

Tegelikult oli kogu instituut kuulsusi täis, alates õppejõududest – Romm, Kulešov, Gerassimov, Kapler jpt. Üliõpilaste hulgas oli palju tulevasi kuulsusi: Iosseliani, Tarkovski, Mihhalkov-Kontšalovski, Larissa Šepitko, Kira Muratova ja teised. Ja terve hulk silmapaistvaid operaatoreid ning muidugi näitlejaid – kes jõuaks neid kõiki üles lugeda. Kuid kõige olulisem oli, et tase oli selles koolis tõlalt tõesti hea. Eriala õpetasid oma ala parimad professionaalid, üldaineid andsid Moskva aristokraatlikud haritlased. Mäletan näiteks kunstiajaloo loenguid Tretjakovi galeriis. Oli ju Hruštšovi sula ja Moskvast käis pidevalt väliskülalisi, meie instituudis nii mõnigi välismaa filmikuulsus. Moskva Kinomajas oli pidevalt filmiõhtuid, kuha aeg-ajalt ka tudengid sisse said. Nägime väga palju, sealhulgas häid filme – ka keelatu. Minu lemmikud olid Visconti ja Antonioni.



Öie Orav
õpingute ajal
Moskvas 1959.
aastal,
õla peal on
kaamerastatiiv.

Kas sind ei kutsutud Moskva instituudis parteisse?

Parteisse on mind kutsutud kahel korral – Moskvas, ja hiljem juba pärast lõpetamist Tallinnas Kinokomitees töötades. Ma ei ole olnud ei komsomolis ega parteis. Ütlesin, et ma ei ole veel valmis nii suureks ja tähtsaks ülesandeks. Aga selge see, et ega sel juhul eriti edasiminekut ka ei olnud.

Maailmavaatelised küsimused olid muide ühed nendest, mis meid Aksliga sidusid.

Kuidas läks instituudi lõpetamine?

Diplomistsenaariumi kirjutasin Toompeal raamatukogus, ema hoidis sel ajal lapsi.

Diplomistsenaarium oli kolmas täismetraažiline mängufilmistsenaarium meie programmis. Esimestel kursustel kirjutasime kõike: nii multi-, dokumentaal- kui populaarteaduslike filmide stsenaariume. Kolmandal kursusel otsustati, kes millele spetsialiseerub. Tuli teha kirjandusteose ekraniseering, mina valisin Leo Metsari „Unistused ei sure“. Sain kõrgeima hinde ja olin arvatud mängufilmide stsenaaristik.

Järgmisena tuli kirjutada originaalstsenarium ning seejärel juba diplomistse-
naarium. Keeldusin selle tegemisel arvesse võtmast juhendava õppejõu märkusi
ja tegelemast variantomaaniaga. Õppejõud Vadim Junkovski vihastus sedavõrd,
et ei tulnud kaitsmisele. Kuuldavasti olevat ma olnud VGIKi ajaloos ainus, kes
kaitses esimest, ümber tegemata varianti. Kaitsmisel sain kuulda häid sõnu, seda
eriti ainsana kohal viibinud retsensendilt Irina Kokorevalt (kes ühtlasi oli tollal
ka Baltikumi stuudiote üks kuraatoreid), kes avaldas heameelt, et „Tallinnfilm“
on saanud endale diplomeeritud filmidramaturgi.

Mis sai pärast lõpetamist?

Moskva-poolne toetus stsenaariumi filmiks tegemiseks taskus, läksin „Tallinn-
filmi“ Lembit Rimmelga juurde. Rimmelgas leidis, et stsenaariumis on palju häid
episoodide ja et filmispetsiifikat ma tundvat, aga puudu jäävat elutundmisest. Et
mul peaks üks kaasautor kõrval olema. Siin ma tegin oma elu teise suure vea (esi-
mene oli teatrist lahkumine) ja loobusin kaasautorist. Muidugi jäi mu stsenaarium
filmiks tegemata!

Mingil määral välistas see ka mu edasise tegevuse mängufilmide stsenaaristina.

Sain tööle Kinokomiteesse reklaamiosakonda, kus olin pisut üle aasta. See aeg
muutis mu elu põhjalikult: hakkasin tegelema filmiajalooga, sellest kirjutama ja
loenguid pidama. Ega ma tookord küll uskunud, et see jääbki mu põhitegevuseks.

Pärast Kinokomiteest lahkumist läksin uuesti televisiooni, tegema filmisaateid
ja kommentaare väärtfilmidele. Lisaks pidasin filmiloenguid nii Eestis kui mujal
N Liidus: rääkisin mitte ainult eesti filmist, vaid ka maailma filmiklassikast. Olen
loengutega käinud Almatõs, Kišinjovis, Vilniuses, Kiievis, Leningradis ja mujal.
Tegin väljaspool Eestit ka telesaateid, neil puhkudel eesti filmidest.

**Minu arvates on sinu tegevuse üheks huvitavamaks väljundiks olnud tele-
intervjuud tollaste nõukogude tippfilmitegijatega, mille põhjal hiljem kirju-
tasid raamatu „Huvitavate kohtumiste aasta“.**

Nende intervjuueeritavate hulgas olid Margarita Terehhova, Vija Artmane, Regi-
mantas Adomaitis, Vjatšeslav Tihhonov, Oleg Tabakov, Kirill Lavrov, Rolan Bõ-
kov, Mihhail Uljanov, Sergei Bondartšuk koos Irina Skobtsevaga, Marina Nejolova.

Terehhovaga näiteks, kes on tuntud raske karakteriga inimesena, saime harul-
daselt hea kontakti. Ta ööbis kolm ööd minu juures. See oli aeg, mil Tarkovski jäi
välismaale. Saates sai Terehhova veel oma tööst Tarkovskiga rääkida, hiljem raa-
matust võeti see osa välja. Haruldaset meeldiv inimene oli Rolan Bõkov, kes eest-
lasi ja Eestit väga armastas.

Mõned võtted tegime Moskvast. Näiteks Tihhonovi filmisime seal kahe filmi-
võtte vahel. Meid üllatas, et Tihhonov oli meie võtte ajal nii närvis. Ilmselt tuli see
sellest, et ta tundis vastutust Eesti vaataja ees, sest nad ju kõik armastasid nii väga
Eestit ja Tallinna, nii et mõnikord oli seda armastust raske vastugi võtta...

Mihhail Uljanoviga tegime intervjuu Vahtangovi teatri etenduse vaheajal, kus-
juures mehel oli 40 kraadi palavikku. Olin valmis intervjuust loobuma, aga tema
ütles: olen teile sõna andnud ja me teeme selle ära!

**Meie filmiteadlased Tatjana Elmanovitš ja Veste Paas tundsid vene ajal ki-
bestumust, et nad ei saanud uurijakohti Teaduste Akadeemiasse. Kas sina ei
pürginud sinnapoole?**

Ei, ma ei ole ennast kunagi teadlaseks pidanud ega ka tahtnud vastavat töökoh-
ta (kuigi mulle kord seda pakuti). Mulle meeldis pigem olla vabakutseline, kuna
mul oli väga palju loengulist tööd, mis võimaldas mööda Liitu ringi sõita. Sealt
kõrvalt kirjutasin oma väikseid filmiraamatuid – Jüri Järvetist, Kaljo Kiisast, Inno-
kenti Smoktunovskist – ja tegin mõned dokumentaalfilmistsenaariumid. Minu
ja Valeria Käsperi tehtud dokfilm Helmi Puurist „Tagasitulek“ ongi jäänud ainsaks
filmiks sellest legendaarsest baleriinist.

Kahjuks jäi filmiks realiseerimata üks minu neljast novellist koosnev stsenaar-
ium, mis põhines oma lapsi maha jätvate emade dokumentaalsel tekstil. Seda
autentset teksti oleksid minu idee järgi hakanud rääkima näitlejad – see oleks ol-
nud mängufilm. Esitasin stsenaariumi televisioonile, kuid peatoimetaja lükkas
selle tagasi põhjendusega, et meil sellist mahajäetud laste probleemi ei eksisteeri-
vat. Hiljem sai üks neljast novellist – ainuke helge novell – stsenaarseks aluseks
Leida Laiuse dokfilmile „Sündis inimene“.

Oled teinud ka portreefilmē näitlejatest.

Koostöös Lea Tormise ja Mikk Mikiveriga tegime filmi Ants Eskolast. Väga to-
re oli koostöö noore režissööri Jaan Pihlakuga, kellega tegime filmid Evald Herma-
küläst ja „Vanemuise“ 117. hooajast.

Dokumentaalfilmi võlu on selles, et töö käigus võib esialgne idee kasvada ja
muutuda. Stsenarist ja režissöör peaksid olema kas ühes isikus või peaks stsenarist
pidevalt võtetel viibima. „Vanemuise“-filmi (mida algselt hakkasin tegema kui
filmi Endrik Kergest) saime viimased kaadrid elusast Kaarel Irdist. Filmimise ajal
Ird suri, nii et Jaan Pihlak filmis ka Irdi matuseid. Nii saime filmi ootamatult mur-
delise hetke „Vanemuise“ elus. Jaan Pihlak oli väga suure potentsiaaliga režissöör,
temast oleks tulnud hea filmilavastaja – kuid ta tapeti.

Kuidas tekkis su enda stuudio „Väike Orav“?

Kui võtsin 1991. aastal raamatu kirjutamisest aja maha, tekkiski mõte luua
väikeettevõtte „Väike Orav“. Väga kiiresti see ettevõtte ka kinnitati. Esimeseks tööks
sai 1992. aastal film Miliza Korjusest „Miliza“. See õnnestus müüa Soome televi-
sioonile ja Stockholmi, üks videokassett jäi Londoni filmimuuseumile.

Järgmise filmi „Tooni“ (Tooni Kroonist) tegemine on jätnud mulle sügavad mul-
jed Tooni Krooni isiku tõttu. Tooni Kroon töötas pärast Siberi vangilaagrit kaksküm-
mend neli aastat Kohtla-Järve muusikakoolis. Kui mina teda filmisin, oli ta 84-aasta-
ne. Ta oli sädelev, päikseline ja nooruslik naine ega rääkinud ühtegi halba sõna ühegi
vene inimese kohta: tema kannatas nõukogude võimu, mitte vene inimeste käes!

1994. aastal tegin filmi Leonhard Merzinist „Leonhard“. Selle filmi puudusi,
näiteks teatud venitatust, ma näen. Kuid nende filmide jäädvustav väärtus suure-
neb ajaga. Kui käisime „Kuningas Leari“ võtete aegu Narvas Järvetist tema 50.
sünnipäeva puhuse saate jaoks materjali kogumas, ütles Kozintsev: mitte ainult
Järvet, vaid ka Merzin on selline näitleja, kes vääriks talle spetsiaalselt kirjutatud
mängufilmistsenaariumi. (Minult siis vaid portreekatsetus.)

Seejärel tuli film Rein Arenist „Puud laulavad, kivid räägivad“. See film meeldib
ka mulle enesele, sest Areni kolleegid oskavad temast rääkides teda seal väga
hästi avada.

Viimane film, Jaanus Orgulasest, kannatas tegemisel rahanappuse käes, see
avaldub ka filmi kvaliteedis.



Arhiivifotod

Perepilt aastast 1975:
isa Aksel, pojad Andres ja Indrek ning ema Õie.

Filmide tegemine oli muidugi suur risk. Osa filme tegin pangalaenuga, selle tagasimaksmine oli väga raske. Lootsin, et saan filme rohkem müüa, aga see ei ole nii lihtne, pealegi puudusid mul kogemused. Kui tuli uus määrus, mis nägi ette, et firmal peab olema 40 000-kroonine algkapital, minul aga mingeid ülejääke ei olnud, siis mu firma automaatselt lihtsalt lakkas olemast. Sellest on kahju, sest oleksin tahtnud veel midagi teha.

Oled sellegipoolest väga palju jõudnud, oled väga töökas. Kas rakendad ranget enesedistsipliini, on sul tugev tahe?

Üldiselt mul peab see tahe olema, muidu ma ei oleks saanud kaheksa lapselapse kõrvalt veel oma tööd teha. Just sel ajal, kui mul väga oli vaja tööd teha, üheksakümnendate aastate algul, oli ka mu lastelastel mind vanaemana väga vaja, olin ainus Tallinnas elav vanaema. Tol ajal oli küll nii, et mul oli täielik graafik, kus mul oli iga minut sõna kõige otsesemas mõttes arvel. Elasin siis juba üksi, meie abielu oli lahutatud. Laste hoidmine, selleks eri linnaosadesse jooksmine, pole kerge töö. Mul oli vahepeal niisugune tunne, et ma lihtsalt annan otsad, et ma ei suuda. Aga lastelastest on ka väga palju rõõmu.

Kas sul on oma töö tegemisel olnud mõttekaaslastest referentgrupp või oled üksivõitleja?

Nii kurb kui see ei ole, olen, jah, üksi. Sest kui olla nii hõivatud inimene, nagu mina oma töö ja lastelaste tõttu olen olnud, siis ei jää aega kellegagi veel eriti suhelda. Kõik sõbrad-tuttavad vajavad aga suhtlemist. Ma olen kaotanud palju häid



Õie Orav
koos kolleeg
Valeria
Andersoniga
6. mail 2004
kinos „Sõprus“
„Tallinnfilm“
mängufilmide
raamatute
esitlusel.

sõpru enda kõrvalt, kuna mul ei ole olnud aega nendega suhelda. Selles mõttes ma olen, jah, üsna ükski jäänud.

Oled palju reisinud – kas ka viimastel aegadel?

Reisid, mida tegin Nõukogude Liidus – Usbekistani, Kasahstani, Gruusiasse, Armeeniasse, Moldaaviasse, Ukrainasse, Valgevenesse, Läti, Leetu, Venemaale –, need olid tööreisid, komanderingud. Teisalt oli loomeliitude kaudu nõukogude ajal ju suhteliselt palju võimalusi reisimiseks – Kinoliidul võib-olla veel kõige rohkem. Iga kolme aasta tagant võisid sa sõita mõnele kapitalistlikule maale, ja igal aastal võisid käia mõnel nn sotsmaal. Kui sa ei olnud mustas nimekirjas, siis nagu ei olnud takistusi.

Sain muu hulgas käia Itaalias, Jugoslaavias, Hispaanias, Prantsusmaal. Ühe diplomaatilise intsidendi tõttu jäi meil Prantsusmaa-reisi ajal käimata Cannes'is. See-eest olime kuus päeva Pariisis ja sõitsime kaks päeva kauneid losse külastades mööda Loire'i jõe orgu, see oli unustamatu reis. Erilisel võlus mind ära Rooma, ka Hispaania oli võrratu.

1991. aastal käisin Ameerikas, eelmise ESTO ajal 2000 Kanadas ja USAs.



Üie Orav
Pirital
mais 2004.

Kas oled tolerantne või konfliktne inimene? On sul tekkinud inimestega suuremaid vastuolusid?

Ma arvasin pikka aega, et ma olen tolerantne inimene. Ja ma arvasin ka, et ma olen hea inimene. Mingil ajahetkel hakkasin aga aru saama, et ei tohi olla liiga hea, et sind lihtsalt võidakse ära hävitada, sulle peale astuda, ja arvata, et sa ei olegi võimeline end kaitsma ja oma mõtteid ja ideesid läbi suruma. Ilmselt olen ma aja jooksul muutunud ega ole enam nii tolerantne, nagu ma väga palju aastaid olin. See muutus on toimunud teatud inimeste tõttu, kes on ära kasutanud selle, et ma olen kuidagi hea ja nagu lepin ja suhtlen sõbralikult edasi. Aga mingil ajahetkel ma olen jõudnud sellisesse punkti, et teatud inimestega, kes mulle on väga palju haiget teinud, ma enam ei suhtle.

Eks me tee ju kogu aeg elus valikuid. Ja kui sa mõnikord teed vale valiku ning satud tööd tegema vale inimesega ja alles töö sees olles saad aru, et on võimatu, on mõeldamatu selle inimesega koostööd teha, et teie nägemused üldse ei kattu, siis sa paratamatult pead selle koostöö katkestama. Mitte et sul selle inimese enda vastu peaks mingi vaen olema või et sa teda ei hindaks. Temal on oma nägemus ja selles, et tema sellele vastavalt tahab tööd teha, ei ole midagi halba. Ainult et

need kaks inimest ei tohi koos hakata näiteks portreeterima ühte inimest — nad näevad materjali sootuks erinevalt.

Teatriinimeste kohta võib juba mitu aastat saada andmeid „Eesti teatri bioograafilisest leksikonist“; igal aastal ilmub mahukas „Teatrielu“; Teatriliit annab välja sarja „Teatriteed“ ning ilmub teisigi eesti enda ja tõlgitud teatriraaamatuid; kirjutamisel on Eesti teatri ajalugu (üks lühem variant on olemas ka inglise keeles). Filmi osas on sellele märgatavalt vähem vastu panna — nüüd põhiliselt sinu raamat. Kes peaksid olema need inimesed või instantsid, kes seda tööd teeksid?

Ma jään selle vastuse võlgu, seda peaks küsima Filmiajakirjanike Ühingult — inimestelt, kes praegu pidevalt ajakirjanduses filmist kirjutavad ja filmielu sees on. Ma arvan, et need inimesed peaksid sellega vist tegelema. Sest tööpoolest, ilmunud on väga vähe, ka ainult filmile pühendatud perioodilist väljaannet pole kõrvale panna.

Kuivõrd sa oled praegu kursis sellega, mis toimub eesti ja maailma filmis?

Ma ei saa öelda, et ma oleksin päris kursis, sest kui teed üht väga suurt tööd, siis ei saa end niimoodi killustada, et sõidad ühelt festivalilt teisele; pealegi peavad selleks olema materiaalsed võimalused. Seetõttu loen ma värskeid uudiseid festivalide ja maailma filmielu kohta ajakirjandusest ning filme vaatan jõudumööda kinos ja teleekraanil. Nii et ma ei taha öelda, et ma päris teadmatuses olen, aga päris kursis ma küll ei ole — lihtsalt aeg ei ole seda võimaldanud. Eesti filmis toimuv jõuab aga igaüheni, kes filmi vastu vähegi huvi tunneb.

Mida teevad su pojad? Oled nendega vist hästi klappinud?

Vanem poeg Andres on lõpetanud ERKI ja on arhitekt, noorem poeg Indrek lõpetas Tartu Ülikooli ja on jurist. Nii et nemad teevad oma erialast tööd.

Ma pean ütlema, et kõige raskematel aegadel on hea tunda, et su kõrval on sellised sõbrad nagu su oma pojad. Nad on tõelised sõbrad mulle.

Elad üksinda oma kenas kesklinnakorteris. Kas oled üksindusega leppinud või harjunud?

Teatud eluetapil, eriti pärast abielulahutust, mis tuli seetõttu, et lihtsalt aeg meie kooseluks sai ümber, olin ma kindel, et üritan varsti uuesti abielluda. Mul oli seljataga pikk abielu, ma olin nii harjunud, et mul on perekond, nii et ma ei kujutanud kuidagi ette, et ma jään elama üksi, üksiku naisena; et mul ei ole meest või meessõpra kõrval. Ma ka üritasin uut kooselu, aga kui see ei õnnestunud, oli mõnda aega väga raske üksindusega harjuda. Ma elasin väga rängalt seda üksindust üle. Aga nüüd, juba umbes kümme aastat, tunnen ma üksiolekust suurt rahuldust ja rõõmu. Ma tunnen end üksinda tohutult hästi. Ma armastan üksinda looduses käia. Kui mul õnnestub üks päev üksinda häirimatult kodus olla — lülitan telefoni välja, ei suhtle kellegagi —, siis ma puhkan välja, taastan oma energia.

Mida pead elus tähtsaks?

Elus tähtsaks pean kindlasti inimeseks jäämist: et sa sihilikult ei tee teistele inimestele halba. Ma olen alati olnud hämmingus, kui ma näen inimeses pahatahtlikkust, et ta teeb teisele inimesele teadlikult halba. Ma ei suuda sellest aru saada.



Öie Orav, dokumentalist Enn Säde ja filmikriitik Jaan Ruus
kinos „Sõprus“ „Tallinnfilmi“ mängufilmide raamatute esitlusel.

Ja kindlasti peaks inimene olema vastutustundlik, et ta selle eest, mis ta teeb või mis ta ka kellestki räägib, vastutaks.

Nii et omadused, mida hindan, on vastutustunne, heatahtlikkus, inimlikkus, sõbralikkus.

Kas jääd pärast oma suurt tööd n-ö loorberitele puhkama või pead juba uusi plaane?

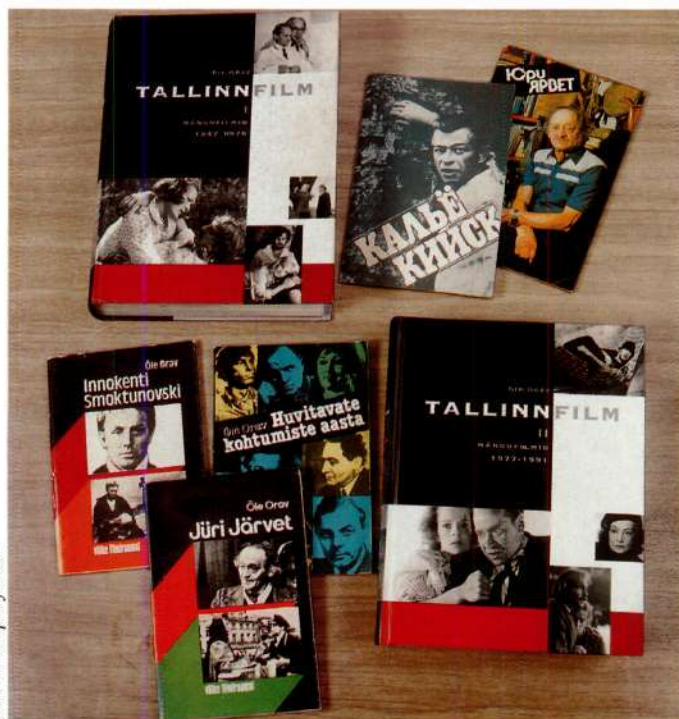
Loorberitele pole veel saanud puhkama jääda, kuna tunne, et see suur töö on lõppenud, pole veel päriselt minuni jõudnud. Selle eelmise töö lõpul alustasin aga juba uut. Õieti on tegemist kahe tööga, ühe filmi ja ühe kirjatööga, nii et loorberitele puhkama ei saa päriselt jääda. Aga puhata tuleb ikka ka. Ma arvan, et sel-
lel suvel ma teen endale üks kuu aega puhkust, sest aastaid ei ole ma saanud seda endale lubada.

Aprill 2004.

Küsitlenud MARIS BALBAT

ÕIE ORAV on sündinud 16. juulil 1934. aastal Harjumaal Jõelähtme vallas Ihasalu poolsaarel. Ta on lõpetanud 1956 Eesti Draamateatri Näitlejatestuudio ja 1964 Üleliidulise Riikliku Kinematograafia Instituudi (VGIK) filmidramaturgia erialal. Kirjutanud dokumentaalfilmide stsenaariume: 1965 „**Tagasitulek**“ (portreefilm Helmi Puurist); 1968 „**Ants Eskola**“ (portreefilm koos Lea Tormise ja Mikk Mikiveriga); 1975 „**Sündis inimene**“ (film elu algusest); 1987 „**117. hooaeg**“ („Vanemuise“ hooajast); 1988 „**Hermaküla**“ (mõtisklus Evald Hermakülast) jt. 1965 – 1985 oli ETV filmikommentaator ja saatejuht, kirjutanud üle 200 filmisaate stsenaariumi ning teinud rohkem kui 100 kommentaari. Esinenud aastatel 1965 – 1995 vestluste ja loengutega üle 1000 korra kogu Eestis, sh kõigis filmiklubides. Pidanud N Liidu paljudes linnades loenguid ja teinud telesaateid eesti filmikunstist. Esinenud loengutega Tallinna Kultuuriülikooli filmiteaduskonnas ja juhatanud seda mitu aastat. Pidanud filmikunsti aluste ja ajaloo loenguid neljale kursusele

Tallinna Pedagoogilises Instituudis. Avaldanud filmiartikleid ajakirjanduses, 1989 – 1990 ilmus ajakirjas „Nõukogude Kool“ (aastast 1990 „Haridus“) kirjutiste sari ülanimetusega „Kuidas valmib film?“, mis oli mõeldud abimaterjaliks filmikunsti aluste õpetamisel ja õppimisel üldhariduskoolides. 1992. aastal asutas Õie Orav filmi- ja videofirma „Väike Orav“, kus on valminud järgmised filmid: 1992 „**Miliza**“ (lauljatar Miliza Korjusest); 1993 „**Tooni**“ (lauljatar Tooni Kroon-Laamanist); 1994 „**Leonhard**“ (näitleja Leonhard Merzinist); 1997 „**Puud laulavad, kivid räägivad**“ (näitleja Rein Arenist). 2001 valmis videofirmas „Maurum“ portreefilm „**Orgulas**“ (näitleja Jaanus Orgulasest). Õie Orava raamatud: 1973 „**Innokenti Smoktunovski**“; 1977 „**Jüri Järvet**“; 1984 „**Kaljo Kiisk**“ (vene keeles, Moskvas); 1984 „**Huvitavate kohtumiste aasta**“; 1988 „**Jüri Järvet**“ (vene keeles, Moskvas); 2003 „**Tallinnfilm. Mängufilmid I (1947–1976)**“; 2004 „**Tallinnfilm. Mängufilmid II (1977–1991)**“.



Harri Rospu fotod

Õie Orava raamatud.

IGAVUSE ESTEETIKA MIINUS VÕTE

Teatriteoreetiline mäng ühes vaatuses

ESTER VÕSU¹

„Raimund“. Autor-lavastaja **Tiit Palu** (magistritöö EMA Kõrgemas Lavakunsti-koolis)*, kunstnik-lavastaja **Silver Vahtre**, muusikajuht-lavastaja **Peeter Kononov**, valguskunstnik-lavastaja **Margus Vaigur**. Mängivad: **Tõnu Rein** või **Peeter Kononov**, **Carmen Mikiver**, **Ago Anderson**, **Piret Laurimaa**, **Tambet Seling**, **Piret Rauk**, **Enn Keerd**, **Lii Tedre**, **Jüri Vlassov** ja **Lauri Kink**.

Esietendus 15. XI 2003 Pärnu „Endlas“.

Teate edastamine ja vastuvõtt etenduse käigus ei ole võrreldav üheselt desifreeritava te märkide lugemisega rangelt ettenähtud korras, vaid pigem ideede võitlusega, milles väejuht on küll ette näinud lahingu üldise plaani ja selle kaardil ning oma peas mitu korda läbivi võtnud, ent kus ometi puhkevad ootamatud kokkupõrked, mille lõpptulemus on teadmata. Süsteem „lava-vaataja“ kulgeb mängulisel mudelil.

J. Lotman 1990, 207²

Aeg: 5. märts 2004

Koht: teatrikriitiku teadvus

Tegelased: Mater, Lektor, Praktik, Kriitik, Tsender, Magister, Myy-R

(Otsitakse semiootilist lavastajat. Kõigil on mingeid kahtlusi.)

MATER: Mina paneksin kõigepealt kahtluse alla eelduse, et Tiit Palu on semiootiline lavastaja. Mati Unti võib nimetada semiootiliseks lavastajaks, tal ilmus omal ajal isegi TMKs vastav manifest³, aga näiteks Palu suhtumine teatri-semiootikasse oli vaatamata samanimelisele ülevaateartiklile eelmainit ajakirjas pigem jahe⁴.

LEKTOR: Enda ümbritsemine kõlavate nimedega tundub olevatki Palu üks võtteid. Ta räägib väga huvitavalt oma lavastuste kontseptsioonist, aga lavaline väljund on tihtipeale hoopis midagi muud.

* Teistest magistritöödest lähemalt TMK juulinumbris.

Üliõpilane –
Lauri Kink,
Jaamapolitseinik
– Ago Anderson,
Naine – Piret
Rauk, Mees –
Enn Keerd,
Puhvetipidaja –
Carmen Mikiver,
Eit – Lii Tedre,
Taat – Jüri
Vlassov ja
Tüdruk – Piret
Laurimaa.





Jaamapolitseinik –
Ago Anderson ja
Puhvetipidaja –
Carmen Mikiver.

MATER: Tõesti, miks me peaksime nimetama Palu semiootikuks? Selle asemel võime öelda, et Palu on intellektuaalne või kontseptuaalne, teooriateadlik või teooriatundlik lavastaja. Lavastaja, kes oskab oma ideid sõnastada, on huvitav rääkija. Aga selliseid lavastajaid on ju veel teisi ka...

PRAKTIK: Ma olen nõus terminiga „kontseptuaalne lavastaja“, aga kust on käibele läinud lavastaja-semiootik, seda ma küll ei tea. On lavastajaid, kes püüavad oma tööd avalikult mõtestada, aga kas nad seepärast veel semiootikud on...?

LEKTOR: Eks see ole ikka imago küsimus ka.

TSEENTER: Mina pole samuti veendunud, et meil õnnestub vaadelda Tiit Palu sellises kontekstis nagu „semiootilised lavastajad eesti teatris“. See oleks üks paras konstruktsioon.

MAGISTER: Mati Undiga on teda iga tahes raske suhestada.

MATER: Ma mäletan seda aega, kui Palu veel Tartu Ülikoolis magistrantuuris oli. Siis ta küll rääkis, et tahaks osata teha nii, nagu Unt teeb.

TSEENTER: Mulle meenus praegu Undi mõned aastad tagasi „Sirbis“ ilmunud artikkel „Märkmeid tervikutest ja liigendustest“, kus ta nentis, et noor lavastaja ja noor näitleja vajavad teatavat semiootilist skeemi, mingit ülevaadet sellest, kuidas teatrikeel töötab, hiljem võivad nad hakata asjasse juba mängulisemalt suhtuma. Tegelikult võtsin ma isegi ühe raamatu kaasa, kus on sees peatükk „Lavastaja kasutab semiootikat“. Loodan, et te pole vastu, kui pisut ette loen.

Semiootika õppimine aktiveerib märgisüsteemide hulga potentsiaalset kasutust lavastaja kujutluses. Semiootiline teadlikkus avardab lavastaja horisonti, andes talle koordinaatteljestiku, mille peal oma valikuid kaaluda, näitab seda, kuidas märgid omavahel suhestuda võiksid ja aitab tal aru saada, kuidas tähendused etenduses erinevate märkide koosmõjus kujunevad. Teater ei ole loodud semiootika jaoks, aga semiootikat on võimalik arendada ja rakendada selleks, et teatrit paremini mõista (Jon Whitmore 1994: 11⁵).

LEKTOR: Ma olen kuulnud, et seda iseloomustust – semiootik – kasutatakse Palust rääkides ikka päris tihti.

MATER: Kas ei ole põhjus siiski selles,

Naine –
Piret Rauk ja
Mees –
Enn Keerd.



et ta kirjutas omal ajal magistritöö teatri-semiootikast ja avaldas TMKs selle artikli?

TSENER: Mõelgem esmalt, kuivõrd on meil eesti teatris üldse lavastajaid, kes oskavad ja viitsivad luua mingit teoreetilist konteksti oma lavastuste ümber. Teiseks on küsimus selles, kuhu me semiootika või semiootiku piirid tõmbame. Põhimõtteliselt on ju iga lavastaja semiootik – ta alustab mingite väljendusvahendite valikuga teatri märgisüsteemide repertuaarist, mõtleb, kuidas neid omavahel siduda, kuidas nad publikuga suhtlema hakkavad jne. Ma pakun, et semiootiliste lavastajate rida sai alguse juba Meierholdist. Ühed tugevamad ja huvitavamad semiootikud-lavastajad tegutsesid ka 1930-ndatel n-ö Praha koolkondliku rühmituse juures.

MATER: Ma vaatasin praegu lavastuse kodulehelt „Raimundi“ tutvustust, seal Palu küll semiootikat ei manifesteeri.

TSENER. Samas viitab ta seal derrida-likult, et „oleme Valgre tekstid, Valgre meloodiad läbi elanud, läbi tunnetanud ja naaseme tagasi lätete juurde“. See on justkui dekonstruktsioon, mis puhastab

välja algtähenduse. Mäng sõnaga on tema jaoks oluline, seepärast „Raimund“, mitte „Raimond“. See u on paradigmaatiline, ehkki ma ei saa aru, miks siis juba mitte „raimund“.

MATER: Palu arvab veel, et vaatamine on teatris ületähtsustatud. Ootamine, seisund, mil keegi ei räägi, on see, mida ta tahab näidata. Tsiteerin: „Laule tõlgendatakse kui olukordade tõukejõude või tagajärgi. Lavastus koosneb olukordadest, mida raamib ootamise kujund. Tegelane hakkab laulma siis, kui sõnadest enam ei piisa.“

(Paus.)

MAGISTER: Teate, ma ei näe, et teist kellelgi silm väga säraks. Miks te üldse selle jututeema valisite?

(Hakatakse rääkima lavastusest konkreetsemalt ja püütakse määratleda selle mängureegleid.)

PRAKTIK: Kuidas miks? See oli teatrisündmus! Teatrisündmusi on ju viimasel ajal nii vähe. Kui tihti te näete ja kuulete midagi sellist, et vanamees saalis tõuseb püsti ja käratab näitlejatele, et



Poiss –
Tambet Seling.

„kui te magada tahate, minge mujale!“. Või kui teine teatab valju häälega, et „see on ju tsirkus“, nii et naine on sunnitud teda vaigistama lausega „Istu maha! Tsirkus on huvitavam“. Sellel lavastusel on spetsiifiline kontseptsioon, mis muidugi ei tähenda, et midagi sellist poleks varem tehtud. Kas teist keegi on näinud Ettore Scola filmi „Ball“? Seal on välditud dialoogi teksti, see on puhtalt muusikafilm, aga narratiiv on seal all ometi olemas. Selle filmi puhul oli niisugune kummaline lugu, et kui ma poleks ette teadnud, et seal ei räägita, siis poleks ma seda tähele pannud. Nojah, see spetsiifiline kontseptsioon on tegelikult lihtne, „Raimundis“ ei ole seda aga mingi-

tel põhjustel lõpuni viidud. Ma ütlesin ka Palule lavastajate aastakoosolekul, et ta ei ole seda teinud. Lava dominantkeeleks oli võetud ebatraditsiooniline keel, mis ei olnud dialoog. Siin oleks võinud kasutada igasuguste helide maailma – hääled, sammud, rütmid.

TSENER: Kirjandussemiootikas räägitakse miinusvõttest, miks siis mitte ka teatrilavastuse puhul. Võib-olla oli Palu võtteks võtte puudumine? Mul on kotis jällegi üks raamat, kus sellest räägitakse.

Mitteverbaalsusega on lähedalt seotud vaikus ja liikumatus kui omamoodi nulltasand, mittetegevus, mis võib kummatigi olla tähenduskuüllane. Sõna ja liikumise puudu-

mine on iseenesest silmahakkav, tõlgitsemist nõudev miinusvõte. Mõni pikk paus annab vahel uue tähendussisu eelnenud stseenile, rõhutab ja võimendab seda. Pausi mõju kestab sageli edasi järgnevas stseeniski. Pausid rütmistavad tegevust ja dialoogi (Luule Epner 1994⁷).

PRAKTIK: „Raimundis“ oli liiga palju reaalelulisi pause. Kui lavastaja kasutab mittetraditsioonilist keelt, siis ei tohi ta vaatajale nii palju järelemõtlemisaega jätta. Mul oli kohutavalt palju aega mõelda selle etenduse ajal. No mis seal ikka, olen tolerantne inimene, pealegi sain tasuta sisse, aga tavaline vaataja, kes on maksnud piletiraha... Mis tema tundis?

TSENER: Meenutame, kuidas Palu publiku ootusi kujundas – inimestele rõhutati korduvalt, et tegemist on ebatraditsioonilise Valgre-interpretatsiooniga, et ärgu oodatagu midagi sellist, nagu oli Noorsooteatris või „Vanades armastuskirjades“. Aga mis siis teie arvates üldse järele jääb, kui me taandame teatrist dialoogi?

MATER: Minu arvates on põhimõtteliselt täiesti võimalik teha sellist lavastust, kus dialoogi pole. Palu idee on iseenesest lihtne ja lõõv. Küsimus on tõesti teostuses. Ta ei olnud ise ka endale täpselt aru andnud, kuidas seda uut keelt siis kasutada, mille ta välja mõtles. Tükati oli seal stilisatsiooni ja rütmikat, näiteks arvelauaga klõbistamisel tekkinud rütmid, aga palju oli lihtsalt olustikulist igavust. Minu meelest on päris elus jaamas huvitavam, inimesed ei käitu nii igavalt nagu „Raimundis“. See lavastus ei olnud läbivalt estetiseeritud, ühtses teatrikeeles läbi viidud.

TSENER: Kas laul selles lavastuses oli lihtsalt laul või peaks seda kuidagi teistmoodi nimetama. Brechti *song*'id need igatahes ei olnud, ilmselt Valgre loo-

ming niisugust lähenemist ei võimaldakski. Ooperis näiteks peegeldab aaria tegelase sisekõnet või mõtisklust, „Raimundi“ laulud tegid seda üsna vähesel määral. Näitemäng lauludega see ka polnud...

LEKTOR: Kas kavalehel ei olnud mingit žanrinimetust? Oodake, ma vaatan. Siin seisab: „Tiit Palu näidend Raimond Valgre lauludest.“ Kui kavalehte edasi interpreteerida, siis võiks žanr olla „laulud tummstseenidega“.

PRAKTIK: Algus igatahes ei läinud kuidagi käima. Carmen Mikiveri üksinda aeg laval venis liiga pikaks. Palju mõjusam oleks olnud alustada hoopis õhtust, inimeste järkjärgulisest vähenemisest.

KRIITIK: Nojah, publik ju praktiliselt esimese vaatuse lõpuni ootas, millal hakkab tegelik lugu ja kujunevad mingid suhted.

MATER: Mängureeglite kehtestamine alguses oleks pidanud olema jõulisem ja selgem. Niisuguste reeglite puhul ei tohiks kõigele vaatamata lubada sellist tühja uimerdamist, mil näitleja ei olegi nagu kohal, mil ei kiirga saali mingit energiat.

TSENER: Kas Palu ei võinud neid pikki pause jätta selleks, et inimene saalis saaks reflekteerida selle üle, mida ta nägi ja kuulis.

MATER: No kuule, seal ei olnud ju, mille üle reflekteerida!

LEKTOR: Hetkel, kui saalis see skandaal puhkes, tekkis mul tunne, et kas lavastaja mitte teadlikult ei provotseeri publikut.

PRAKTIK: Minul tekkis selle pika pausi ajal täiesti tavavaatajalik mulje, et kas



Üliõpilane –
Lauri Kink,
Puhvetipidaja –
Carmen Mikiver,
Poiss –
Tambet Seling ja
Jaamapolitseinik –
Ago Anderson.

nüüd läks kellelgi midagi meelest ära või jääb keegi lavale hiljaks. See paus oli üle igasuguste piiride.

MATER: Näitleja võib ju laval viibida ükskõik mis asendis – istudes või seistes – ja ta ei pea isegi midagi ütlema, aga me peame tunnetama tema kohalolekut, teda peab olema huvitav vaadata.

PRAKTIK: Mina olen paari näitlejaga „Raimundi“ trupist rääkinud ja nendele endale see asi küll meeldis.

KRIITIK: Tore, kui neile meeldis, aga minul oli igav. Selline tunne jäi, et näitlejad lihtsalt tulid ja istusid oma aja täis.

TSEENTER: Mäletate, me vestlesime pärast etendust, et seal olid ju mingid momendid, kus meil kui vaatajatel tekkis rolli suhtes empaatia. Üks neist oli see koht, kus sinilindu söödi ja teine oli üks Lii Tedre esitatud laul, mis oli nii siiras ja liigutav, et mul tuli pisargi silmanurka...

MATER: Kas selle järel ei olnud mitte aplaus?

TSEENTER: Jah, oli küll. Mõlemad stseenid olid sealjuures erinevate võtetega

loodud. Lii Tedre kasutas heleneweigellikku väljaastumist võõritusteatrist ja raskendas pigem psühholoogilise teatri esteetikat. Kui Enn Keerd kanakoiba sõi, tekkis vaimukas konflikt ja seeläbi võõritus lüürilise verbaalse sõnumi, sinilinnu loo ja kanakoiva isuka närimise vahel.

KRIITIK: Nii kogenud näitlejate nagu Jüri Vlassovi ja Lii Tedre puhul ma tajusin neis tohutut kiusatust hakata kujundama karaktereid, hakata mängima üht lugu, mis oli aga vastavalt kehtestatud reeglitele keelatud.

LEKTOR: See tundub olevat üks paradoks, et kui tahes võõritav ja dekonstrueeriv lavastus ka ei oleks, ja minu teadlikkus teatriteaduslikult haritud vaatajana samuti, tekivad ometi sellised hetked, mil hakkad kaasa või sisse elama, lähed õnge ja lased end liigutada. Samamoodi nagu näitlejad kasutavad tahes-tahtmata mõningaid sisseharjunud mänguvõtteid.

TSEENTER: Kui eelmistele üks vastukaalunäide esitada, siis kõige rohkem sai dekonstrueeritud „Viljandi paadimehe“ lugu, mida esitas Jüri Vlassov. See oli võimas! See oli tõeline kummastus! Uinunud teadvus, mis sünnitas koletisi...

PRAKTIK: Need teie kirjeldatud hetked näitavad seda, et kontseptuaalselt oli ideel jumet, ainult et ta ei hakanud tööle, kuna jäi hüpoteesi tasandile. Eriti uue hüpoteesi pakkumise puhul peab see olema väga süsteemselt tõestatud. Teatris peaks olema nii nagu Scola filmi vastuvõtul, millest enne rääkisid — mulle jõuab kohale kontseptsioon, aga ma ei hakka jälgima seda, missugune liha on sinna peale kasvatatud.

LEKTOR: Minu arvates oli seal koguni kaks kontseptsiooni. Kui esimeses vaatuses domineeris rekonstruktsioon, siis teine vaatus oli antiteater, kus kõik teatrielemendid elimineeriti, nii pinged, suhted kui ka tegevus. Esimeses vaatuses loodi veel natuke tegelastevahelisi suhteid, teine vaatus jäi monoloogide ja laulunumbrite tasandile.

MATER: Meenutan siinkohal, et kui Palu ütles meile, et „Raimundis“ teki- vad ja tõukuvad laulud olukordadest, siis oli tal ikkagi mitmeid klassikalisi kontsertnumbreid, milles näitleja pöördus näoga saali poole ja lihtsalt laulis. Sel juhul tekivad ju hoopis teised ootused ja nõudmised. Kui laulu esitatakse lauluna, siis tahaks, et seda esitatakse hästi. Kui laul on seotud tegevusega, siis pole esituse muusikaline kvaliteet nii tähtis, aga selliste staatiliste pöördumiste puhul...

PRAKTIK: Kui laulud oleksid olukordadest sündinud, siis poleks tohtinud lasta näitlejatel nii palju istuda, siis oleks pidanud looma neid põhjendatud situatsioone laulude vahele. Laulunumbri efekt tekkiski seetõttu, et polnud olukorda.

TSENER: Piret Rauk muide eristus teistest sellega, et ta oli ainuke, kes tõesti oskas laulda. Tema selgel kõlaval häälel esitatud numbrid aga jällegi lõhkusid

üldist esteetikat. Mulle oli see täiesti vastuvõetav, et laval olid tavalised lihtsad inimesed, nagu enamik meist, kes me süldilauas vahel Valgret jorutame. Kui Rauk hakkas laulma, siis mõjus see nii, nagu sellesamas süldilauas viibiks kogemata üks ooperilaulja, kes ei kannata jauramist enam välja ja laulab teised lihtsalt tummaks.

MATER: Minul tekkis näiteks Piret Rauki esitatud ingliskeelse laulu puhul tugev seos Eurovisiooniga.

(Vaieldakse selle üle, kas ja mil määral publikut provotseeriti.)

LEKTOR: „Raimundis“ oli ikka paras annus publiku provotseerimist, ma ei usu, et teie välja toodud asjad on kõik lihtsalt lavastaja käsitööoskuse puudused.

PRAKTIK: Jään selle juurde, et asi oli lõpuni viimata.

MATER: Aga mina tahaksin teada, kuidas publik mujal reageeris. Kas Tartu publiku reaktsioon oli kuidagi eriline?

LEKTOR: Pärnus oleks „Raimund“ pidanud mõjuma palju võimsama provokatsioonina, kuna Valgre on seal tugev valge kaabu ja ülikonnaga sümbolmärk. Mulle üks kriitik rääkis, et seal olevat ka hakatud rahulolematust näitama, aga viisakamalt, välja plaksutades.

KRIITIK: Ärgem unustagem, et Pärnu teater viis seda tükki paljudesse väikesesse kohtadesse. Mida pidid need inimesed tundma, kes on tõepoolest sunnitud oma rahaga väga kokkuhoidlikult ümber käima? Selles mõttes on „Endlal“ väga suur vastutus — kui need inimesed tunnevad, et nad on saanud petta, siis, ükskõik milline teater sinna tulevikus ei lähe, inimesed on väga umbusklikud.

PRAKTIK: Mina tahaksin ka teada, mis Valgas ja Võrus juhtus.

MYR-R.: Teate, Palu kontseptsioon oli teha üks väga igav ja väga halb lavastus. See on minu jaoks ainus põhjendus. Ma mäletan üht sellist kohta, kus oli nii kohutavalt igav olla, et lillevaas laval kukkus iseenesest ümber.

(Naeruturtsatused. Paus.)

TSEENTER: Kas meil on eesti teatris praegu veel selliseid lavastusi, mis publiku provotseerimise ja mõnitamisega tegelevad?

MATER: Minu jaoks ei olnud Palu lavastus mitte niivõrd publiku mõnitamine, kui võrd ootuste petmine. „Raimundis“ puudus see aktiivne suhe publikuga, mis on näiteks Ojasoo „Asjade seisus“.

LEKTOR: Aga teises vaatuses pannakse vaataja kannatus ja taluvusvõime siiski väga tõsiselt proovile. Mul oli mitu korda nii igav, et olin juba valmis vaikselt püsti tõusma ja saalist välja hiilima.

MATER: Aga kui kindlad me ikkagi võime olla, et see oli publiku teadlik provotseerimine?

KRIITIK: Ma arvan, et provokatsioon ei olnud nii kavatsuslik, nagu te siin väita püüate. Meenutades, et tegemist on siiski Pärnu teatri peatse pealavastajaga, on uskumatu mõelda, et ta tahaks inimestele selgeks teha, nagu poleks teatrisse vaja tulla.

LEKTOR: Minul kui vist liiga teatriteadlikul inimesel ei olnud väga usku sellesse, et XXI sajandil on võimalik veel kuidagi publikut šokeerida. Selles mõttes nägin ma Tartu publiku reaktsiooni rõõmsa üllatusega.

TSEENTER: Igavuse esteetika on ju iseenesest olemas, aga see peaks olema siiski kuidagi teistmoodi realiseeritud. Mul on selle kohta mõned märkmed tehtud, kui lubate...

Üks silmapaistvamaid igavuse esteetiseerijaid-dramatiseerijaid on ilmselt Samuel Beckett, Tšehhovi tegelaste igavlemisest ma ei hakka rääkimagi. Filosoofidest meenuvad mulle siinkohal Schopenhauer ja Heidegger. Heidegger analüüsib igavuse ajalisi struktuure, tehes seda pikalt ja huvitavalt. Igavus toob esile tõe aja kohta – Langeweile on laiendatud aeg, pikaks venitatud hetk. Schopenhaueri arvates pole igavus jällegi midagi muud, kui eksistentsi tühisuse tunnetamine. Igavus on lummuse pahupool: mõlemate eelduseks on pigem situatsioonist väljaspool viibimine, üks viib teiseni.

Kas „Raimundi“ igavus ei muutunud teie jaoks lõpuks omamoodi nauditavaks?

LEKTOR: Mina olen küll rõõmus, et selline lavastus Eesti teatripilti lisandus. See oligi kõige huvitavam, et mul ei ole teatris mitte kunagi n i i g a v olnud.

MATER: Mina arvan et „Raimund“ ei olnud siiski õnnestunud eksperiment igavuse esteetikaga. Sisemine rütm puudus.

PRAKTIK: See igavuse tundmine saalis on mitme otsaga asi. Ma olen ennast kui vaatajat natuke uurinud ja märganud, et kui ma igavust tunnen, siis ma suurema osa ajast vaatan seda, mida ma vaatan.

(Paus, mis venib.)

TSEENTER: Siin on mitu korda kerkinud üles küsimus lavastaja käsitööskuste puudulikkusest, aga ärgem unustagem, et „Raimund“ on ühtlasi osa Tiit Palu magistritööst.

KRIITIK: Mind ikka kummitab see väide, et Palu on kohutavalt kontseptuaalne lavastaja. Kui nüüd meenutada tema Tartu-perioodi töid, nagu näiteks „Killer Joe“, siis stiil seal küll oli, aga kas ka sõnum...

TSEENTER: Sellest on kriitikas juttu olnud, et Palu haritus ei ole kuidagi korrelatsioonis tema repertuaarivalikuga.

(Leitakse, et veel pole räägitud kunstnikutööst.)

TSEENTER: Mis aegruum see ikkagi oli, mida me „Raimundis“ nägime? Mulle mõjus see paraja seguna. Alguses tundus, et tegemist on puhtalt kaheksakümnendate tagasitulekuga, mis isenesest ju väga trendikas idee, aga siis hakkasid tulema sinised Eesti passid, politseinik jms.

KRIITIK: Nagu tegijad on tunnistanud, oli Silver Vahtrele eeskujuks Tartu vaksal, mis praegu on vist suletud.

TSEENTER: Alguses oli ikka puhas nõukaegne retro ja siis hakkasid tulema täiesti sobimatud märgid...

MATER: ...neid oli päris palju – mobiiltelefonid, „Eesti Posti“ logo.

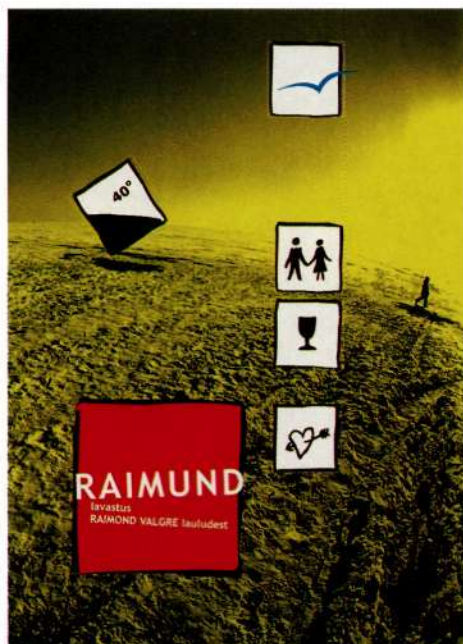
TSEENTER: Mulle oleks meeldinud üks läbipeetud aeg.

MATER: See oli ikkagi taotluslik, meile tahetigi näidata eri aegade Valgret.

TSEENTER: Aga seal ei olnud ju näiteks Pätsi-aegset härrasmeest?

LEKTOR: Oli küll, Keerdi ja Raugi tege-lased olid just vanast heast „Eesti ajast“. Veel oli korporandist üliõpilane, kes võis muidugi ka praeguse Eesti tegelane olla.

KRIITIK: Minu arvates oli kunstnik seganud praegust aega ja nõukogude aega. Mõned esemed viimasest olid ikka väga tugevad märgid, näiteks gaseeritud vee automaat.



MAGISTER: Kui ootamine kui selline oli nii tähtis, siis oleks võinud teha ju täiesti ajatu vaksaliruumi.

LEKTOR: Kas te ei leia, et tagaseinas rip-
punud sõiduplaan oli puhas maiuspala
semiootikutele?

MATER: Valgusreži oli kehv, seetõttu
jäi mul see suurepärase sõiduplaan üs-
na hämaraks. Hea meelega oleksin vaa-
danud, mis märgid seal kõik olid, aga
minu kohalt seda lihtsalt ei näinud.

TSENER: Mina istusin eespool ja vaa-
tasin, et sellel sõiduplaanil ei olnud üld-
se teksti, kogu informatsioon oli edasi
antud sümbolite abil. Seal oli Tallinna
siluett, Moskva kirikute sibulkuplid ja
Tartu Ülikooli kuus sammast, hommi-
kut tähistas päike. Ma tahaksin siinkoh-
hal tuua ühe huvitava paralleeli. Lyonis
toimub sel suvel rahvusvaheline se-
miootikakonverents ja selle reklaampla-
kat on väga sarnane Silver Vahtre eel-
nimetatud tablooga. Seal on mu mäleta-
mist mööda ka fiktsioonilisi liiklusmär-
ke ja üldse igasugu sümboleid. Kui püü-
da nüüd need kaks asja kokku viia, siis
lavastaja ülesandeks peaks olema meile
kui vaatajatele „liiklusmärkide“ pakku-
mine, mis aitaksid meil etendust jälgi-
des navigeerida. „Raimundis“ oli selli-
seid „liiklusmärke“ vähe.

MAGISTER: Kuulge, mulle tundub teie
juttu kuulates üha enam, et kui lavastaja
üritas teha Derrida asja, siis välja tuli
hoopis Foucault' asi. See nõukogude-
aegne raudteejaam, see on ju puhas he-
terotoopia, oma reeglitega koht, mis na-
gu päriselt sinna linna ei kuulu.

TSENER: See näis olevat üks vana
raudteejaam (millegipärast seostus mul-
le Haapsaluga), kus enam aastaid ühte-
gi rongi ei käi, et rong lõpus ikkagi tuli,
oli nagu kõigile üllatuseks.

KRIITIK: Jah, Godot' d nad tõesti ei
oodanud...

MATER.: Ootamist oli selles lavastuses
küll, aga sellest ei saanud kujundit, na-
gu lavastaja veebilehel lubas. Minul tek-
kis ikka ja jälle küsimus, et miks nad
ometi tulid kaks tundi enne rongi välju-
mist kohale.

TSENER: Eks seda või põhjendada
väikelinna paratamatusega – sul ei ole-
gi seal kuskile minna ja sa oled sunnitud
raudtee- või bussijaamas aega parajaks
tegema.

KRIITIK: Kas ei väljendu „Raimundis“
kui eksperimendis pisut ka provintslik-
ku hoiakut – tahetakse anda märku, et
Pärnu teatrit ei maksa enam seostada
ainult olustikukomöödiade ja laulumän-
gudega, et ka meie teame, kuidas näeb
välja moodne, dekonstruktivistlik ja
desillusionistlik teater.

MAGISTER: Keda Palu oma lavastuse
sihtgrupina võiks näha?

MATER: No kuule, püüa sa mõne lavas-
taja käest välja uurida, mis on tema siht-
grupp! Nad kõik ütlevad sulle, et nad
ei tööta ühelegi sihtgrupile.

MAGISTER: Me oleme siin pikalt aruta-
nud publiku vihastamise üle, aga kellele-
gi peaks ju see lavastus ometi meeldima?

TSENER: Mina tean ühte inimest, kel-
lele see meeldis – Kivisildnik. Ta kirju-
tas oma arvustuses, et Valgre oli omal
ajal sama masti mees, mis praeguses
popkultuuris on Sulo.

MATER: Vabandage, kes on Sulo?

(Kõik vaatavad ebalevalt maha.)

TSENER: Aga Kivisildnik pakub oma

artiklis välja ka ühe põhimõttelise väite – Palu oleks võinud sama idee põhjal teha väga hea lavastuse, kui ta poleks aluseks võtnud Valgret. Materjal ise oli idee väljendamiseks liiga primitiivne.

PRAKTIK: Tõesti, idee tasandil meeldis „Raimund“ mulle väga, teostuselt jäi ta kuhugi klassikalise psühholoogilise teatri ja Von Krahli „Luikede järve“ vahele.

MAGISTER: Nojah, kui otsida paralleelle kunstist, siis kontseptuaalses kunstis piisab ka ju ideest ja selle seletusest, teost ennast ei pruugigi olla. Tegevuskunstis on ju ka selliseid nähtusi, milles suvalist mittekunstilist situatsiooni esitatakse mingis raamis kunstina. Aga just raami asetamine on vajalik.

KRIITIK: Mulle jäi tegelikult lõpuni natuke arusaamatuks, milline on ikkagi Tiit Palu enda suhtumine Raimond Valgresse. Ehk siis, millest kõneleb selles kontekstis märk „Raimond Valgre“? – kas ühest naiivseid viisikesi komponeerinud süldimuusikust, kelle ümber on kootud romantilise kangelase kookon või siis ühest traagilise saatusega loojast, kelle tegelik sisu on jäänud siiani tabamatuks?

TSENER: Mingeid negatiivseid hoiakuid seal küll ei olnud. Ta üritab justkui igatühe oma Valgre (l)avastada.

KRIITIK: Lihtsa inimese tarkus ütleb küll, et Valgre suurus on seekord maldatud, et müüti on erinevate vahenditega argistatud. Huvitav on muidugi, et selline tükk sündis Pärnus, sest just Pärnuga seostub nn romantiseeritud, valges ülikonnas Valgre-kuvand.

PRAKTIK: Samas, kui mõni täisjoonud jõmm süldilauas täiel häälel jauraks „Üht muinaslugu muusikas ma kuulen“, siis ei hakkaks keegi teda selle pä-

rast peksma, see oleks täiesti normaalne.

TSENER: Kuulge, räägime lõpetuseks natuke kriitiku vastutusest ka. Kas teie arust peab üldse igavaid lavastusi analüüsima, neist kirjutama? Üks toimetaja ütles mulle kunagi, et „no miks te seda lavastust nii pikalt analüüsite, kui ta põhimõtteliselt jama on?“. Mina olen siiski veendunud, et peab. Kui kajastamist leiavad ainult kunstilised tipud, luuakse teatrist väga nihestatud pilt.

LEKTOR: Kirjutis ise peab sel juhul muidugi huvitav olema. Aga „Raimund“ ei olnud päris kindlasti keskpäraselt halb lavastus, vaid huvitavalt halb lavastus.

MATER: Igal juhul oli „Raimund“ õpetlik lavastus. Vaadake, kui kaua meil juba jutuainet on jätkunud. Mõnikord vaatad mõne väga hea psühholoogilise teatri lavastuse ära ja sa ei oska selle kohta mitte midagi öelda. Kõik oli liiga hea, korralik ja paigas, et midagi veel analüüsida. Minule ikka see idee meeldis...

(Hakatakse veini jooma, vestlus jätkub.)

Viited:

¹ Autor avaldab sügavat tänu Tartu Ülikoolis teatriteadust õpetavatele ja õppivatele inimestele.

² Lotman, Juri 1990. Lavasemiootika. – Rmt: Kultuurisemiootika: tekst-kirjandus-kultuur. Tallinn: Olion.

³ Unt, Mati; Torga, Proomet. Teatrimanifest number üks. – TMK 1985, nr 9.

⁴ Palu, Tiit. Teatrisemiootika. – TMK 1997, nr 11.

⁵ Whitmore, Jon 1994. Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

⁶ Ettore Scola „Le Bal“ (Prantsusmaa/Itaalia/Alžeeria, 1983). Täpsemalt vt www.allmovie.com

⁷ Epner, Luule 1994. Draamateooria probleeme II. Tartu: TÜ Kirjastus.

KEELA JA KAITSE

RIINA ORUAAS

Frank McGuinness, „Et keegi mind valvaks“ („Someone Who'll Watch Over Me“). Lavastaja *Eva Klemets* (EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXI lend). Kunstnik *Riina Degtjarenko*. Muusikaline kujundaja *Riina Roose*. Tõlkija *Joel Sang*.

Osades: *Indrek Sammul*, *Rain Simmul* ja *Argo Aadli*.

Tallinna Linnateatri esietendus 1. XI 2003
Kõismäe tornis.

Millised on Liibanoni vangitornid? Või on vangitornid igal pool maailmas ühesugused? Kuskil on sõda – kuskil väljas. Me ei tea, mis seal on. Kuskil Iraakis on sõda, kuskil Iisraelis, kuskil Aafrikas. Sõda, see igapäevane teema, on lavastuses tagaplaanil. Tagaplaanil on ta ju ka meie igapäevaelus, tegelikult me ei tea, mis on sõda, ja me ei tea, mida tähendab olla pantvang. Eva Klemetsi lavastus viib meid otse selle sisse. Välismaailm ja sõda ja rahu on kuskil mujal, ära – selle paksu müüri taga. Nii on vaataja samuti kui Liibanoni vangid eraldatud oma igapäevaelust paksude müüride ning kitsa keerdus trepiga.

Tegelased on valitud nii erinevatest (ja siiski sarnastest, inglise keelt kõnelevatest) keskkondadest, et „kultuuridevaheline konflikt“ ei jää olemata. Kuid keskmesse jääb ikka inimene – vangistatud inimene, kellel ühel hetkel on tema päritolu peaaegu ainus asi, millest kinni hoida. „Ma olen ameeriklane“, „ma olen iirlane“, „ma olen inglane“ – „ja ma olen selle üle uhke“. Kuni seegi kaob ja jääb ainult inimene, kes püüab mitte hulluks minna.

Liiv ja kivi

On suletud ruum, ja nõrgalt helen-davad kivikillud müürides, üks valgus-

kiir paistmas ülalt, millel etendusega just nagu mingit pistmist ei olekski. Eraldatus, vaikus, liiv põrandal, kolm sügavat aknaorva paksudes seintes, suletud luugid. Etenduse alguses on liival pikk jälg – siit on kedagi mööda maad lohistatud.

Üks hääl pimeduses ja üks nägu kor-raks valguslaigus, siis uuesti pimedus. Kaks meest liivakarva võidunud rietes, raudketiga seina külge aheldatult, ja räägivad, räägivad, lähevad tülli, tee-vad trenni, mängivad: mõtlevad välja pööraseid fantaasiaid, naeravad end lõhki ja püüavad mitte hulluks minna. Kuni tuleb kolmas ja nad teevad sedasama edasi. Muud midagi.

Aeg kulgeb edasi, märkamatult. Va-hepeal öeldakse, mitu nädalat on möö-da läinud, Michael (Argo Aadli), viima-sena saabunu, loeb veel päevi. Lavastu-se rütm ja pingetõusud on näitleja hää-les, vaiksest üminast suureks paisunud laulus, millest saab äkiline vaikus ja juba uus olukord – aeg on edasi liikunud, midagi on muutunud vangi hinges.

Peale esimest vaatamist (2. IV 2004) olin kindel, et Michael tuleb lavale um-bes poole etenduse pealt, et etendus oli selleks ajaks juba väga kaua käinud – see ei olnud igavus. Enne teda laval ol-nud kahe mehe energia oli nii suur, et tundus, nagu oleks valmis (vähemasti) üks teisel hinge seest välja sööma. Või iseendal. Nii põhjani mindi. Teisel eten-dusel (20. IV 2004) möödus see esimene stseen palju kiiremini, kuigi kõik oli (justkui) sama. Moodustub suhete kolm-nurk, kus kolmest mehest kaks on just-kui ühe vastu, kuid üks neist kahest pä-riselt ei taha ta vastu olla. Kas see teinegi päriselt tahab?

Michael. Argo Aadli

Michael, mees, kes saabub viimase-na, käib laval läbi tee, mis teistel on juba seljataga – see on loobumine välismaailmast, enda leidmine äralõigatuna kõigest, mis teda seni on hoidnud. Alguses on tal tema maneerid, ülikool, keskkond, kust ta pärit on ja mis on teda selliseks vorminud. See, mis ta on, tuleb suures osas suhetest teiste inimestega. Ka see, et ta on hädavares ja pedant. Kui muu maailm järjest kaugemale kaob, hakkab see pilt pragunema, algab otsavaatamine iseendale. Tõeline üksindus seisab tal alles ees, kuigi ka seda me ei näe.

Michael, kõhetu kuju, punnitatult väärikas, püüab olla „akadeemiline“, ja tasapisi hakkab see lahtuma. Ta solvub kergesti, lausa haiglaselt Edwardi (Indrek Sammul) õelate naljade peale. Solvub ka siis, kui Edward ei kavatsegi teda torgata (kirjad liival). Kui Edwardi tundepursetel on alati juures mingi veiderdamine, ükskõik kui tugevad emotsioonid seal taga ei oleks, siis Michaelil mitte, ta on oma plahvatustes ootamatu, ja pidurdamatu nii vihas kui naerus (alguses, kui Adam (Rain Simmul) ja Ed-

ward ta naerma sunnivad, ja lõpus – veider tants vangivalvurite narrimiseks) ja fantaasias – et siis äkki vait ehmatada ja oma nurka kerra tõmbuda. Nagu inimene, kes on kaua suure surve all olnud, saamata välja elada seda, mis temas tegelikult on. Argo Aadli tegelane on kummaline vend, ühtlasi väga noor ja kogenematu, eluvõõras, samas on temas midagi vanainimeselikku.

Michaeli osa on oma maskid kõigepealt minema heita, iseendani jõuda. Ja siis tuleb tast välja kummaliselt tark inimene, kelle õnnistussõnad on „keela ja kaitse“. Kui Adam ära viiakse, on Michael see, kes Edwardit (püsti) hoiab, mitte vastupidi. Kui Edward ei suuda neid enam väljamõeldistega lohutada, teeb seda Michael tema eest, pannes kõigepealt ta olukorrale näkku vaatama (ütles välja: „Adam on surnud“). Kui muidu on nende mängud pöörased, naljakad veiderdamised ja ilkumine (filmiväntamised), siis Adama sümbolne matustus on üks hellemaid kohti lavastuses.

Lõpuks üksi jäädes istub ta maha, kott peas, tuiutades ülakeha, just nagu olekski juba hull.

Michael – Argo Aadli.



Edward. Indrek Sammul

EDWARD: *Me peame irvitama, üks ole, Adam? Niimoodi me peame vastu. Kõige üle irvitades.*

Edward mängib, naerab, irvitab, teeb teatrit valvuritele, et mitte neile alla anda, Adamale, et meelt lahutada, Michaelile, et teda õrritada, ja iseendale, et mitte iseendale alla anda. Et mitte oma hirmule otsa vaadata. Oma olukorra üle naermine, maskimäng ja fantaasiakino väntamine on ainus võimalus neist asjadest rääkida, aur välja lasta. Seda ta õpetab oma kongikaaslastele. Ta on see, kes asjad välja ütleb, ja paneb teisi välja ütlema. Ta ei anna rahu ei iseendale ega teistele. Ta kisub Adamast välja sõnad: „tuln siia raha pärast“ ja „tahan koju“ – algab iseendale otsavaatamine. Mäng on ka enesekaitse, see aitab iseenda eest varjata lootusetust, mis muidu tapaks. Ohus on ta siis, kui ta enam mängida ei jaksa, kui ta ei suuda end oma mängu ära unustada.

See liikuv, torkiv, vahel isegi räme ja hoolimatu tüüp on oma tundeid näi-

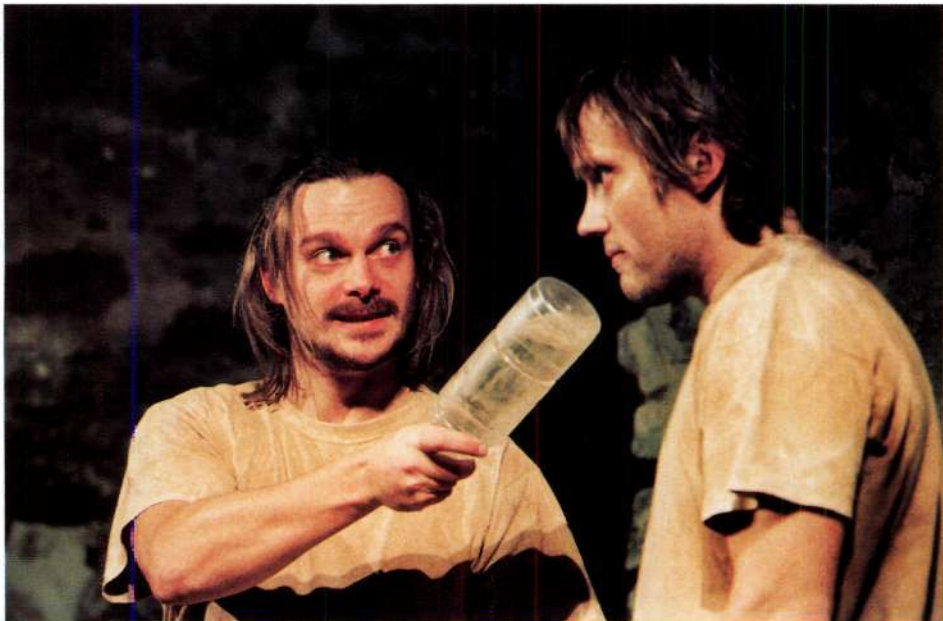
dates mõneti isegi siiram kui Adam, kes pigem varjab end viisaka rahumeelsuse taha. Adamast ei saa tihti aru, mida ta mõtleb. Adama murdumine tuleb äkki, kui ühekorraga ta rahulik enesevalitsemine otsa saab.

EDWARD: *Tasapisi ma murdsin su. Sa arvad, et sul on igale küsimusele vastus. Ei ole. Ma leidsin sinus midagi sellist, millele sul ei ole vastust. Ma ei tea, mida see külm pea endas peidab, aga ma tean, et see külm pea hakkab pragunema, ja meil mõlemal on parem valmis olla, kui see juhtub. Mis sellesse paika puutub, siis me oleme siin koos ja peame koos vastu pidama. Me elame selle üle. Me peaksime olema valmis teineteisele kätte keerama. Nõus? Niimoodi, nagu sa ütlesid, ei murra nad meid, sest me oleme harjunud oma elu eest võitlema.*

ADAM: *Kas me pääsime siit eluga?*

Murdumispunkt Edwardi jaoks on Adama äraviimine. Ta kukub kokku. Michael aitab ta välja, pannes ta ütlema sõnad „Adam on surnud“. Ta viha ja usukaotus, eriti viha usu vastu tekitavad küsimuse, kas Edward oli enne

Edward – Indrek Sammul ja Adam – Rain Simmul.



pantvangiks sattumist olnud väga religioosne inimene?

Edward on neist kolmest kõige õnnelikum: ta ei pea kordagi üksi olema, nii et keegi teda ta kõrval ei valva, ja ta saab koju.

Adam. Rain Simmul

Kas Adam on see, mis üksi kambriks jäänud Michaelit ees ootab? Adama terve mõistus, selgus, siirus, loogika – ta hoiab end vaos, kuni kõik, mida ta on kaks kuud alla surunud, tast välja murdub. Kui ta mängib, siis lustist, läheb kaasa Edwardi pööraste väljamõeldistega. Ta leebus ja mõistmisvõime on see, mis ei lase ülejäänud kahel teineteist ära süüa. Oma liivakirja koju alustab ta sõnadega „Armas rahvas“, võttes neutraalse positsiooni, näidates, et tema ei kirjuta kellelegi konkreetset, ja siin on oma väike poos, üleolek ülejäänud kahe nägelemistest. Simmul jätab sageli lause lõpu õhku, justkui ootaks, et teine selle lõpetaks.

Ta ütleb, et talle ei meeldi konfliktid. Tas endas on kõige vähem konflikte, teatraalseid konflikte, „keerulist karakterit“, sellepärast on temast nii raske kirjutada. Tema konflikt on juba sügavamal – tuleb hirm, mis on nii suur, et ei lase enam silmi ära pöörata, maskimäng ja naer enam ei aita. Siis ta küsib: kas ma ei olegi siis midagi väärt?, veendes end, et kui ameeriklasel peab tal olema hind. Ta ei küsi enam, mis maksab tema enda elu, vaid mis maksab ühe ameeriklase elu araablase jaoks.

Vastuseks veel Ott Karulinile („Sirp“ 28. XI 2003) inglise keele eri variantide küsimuses. Adam on intellektuaal, haritud inimene. Intellektuaalist ameeriklane räägib perfektset inglise keelt, kuigi ameerika hääldusega, mida eesti keelde tõlkida lohaka keelepruugiga ei oleks siin sobiv. Samuti on intellektuaal ju Michael, kelle keelekasutuse puisus ja püüdlik korrektsus tuleb pigem tema enda puisu-



Tallinna Linnateatri / Priit Grepi fotod

Adam – Rain Simmul.

sest ja ülipüüdlikust intellektuaalhoiakust (millest ta etenduse jooksul järkjärgult vabaneb), kui sellest, et ta on inglane. Adama keel on eestikeelses tõlkes selge ja loomulik, nagu ta isegi – väga puhas inimene, mõistuseinimene.

Mis hoiab püsti seda, kellel enam midagi ei ole, millest kinni hoida? Kui kõik on ära võetud, siis mis alles jääb? Tundub, et selleks, et mõistuse juurde jääda, on vaja piisaval määral hullumeelsust – mängu, kui asi on tõsine, ja naeru, kui millegi üle naerda ei ole, ja kedagi, kes oleks su kõrval, kellega koos end purju juua olematust õllevaadist.

RIINA ORUAAS (1981) on Tartu Ülikooli teatriteaduse tudeng. Avaldanud teatrikriitikat ajalehtedes „Sirp“, „Postimees“ ja „Eesti Päevaleht“.

SAMM VASAKULE — JA ELU; SAMM PAREMALE — JA SURM; TEATER TEEL ISEENDA JUURDE

JELENA SKULSKAJA

Viktor Pelevin, „Tšapajev ja Pustota“. Lavastaja **Mart Koldits** (EMA Kõrgema Lavakunstkooli XXI lend). Kunstnik **Pille Jänes**. Tõlkija **Maiga Varik**. Osades: **Alo Kõrve, Andres Ots, Hele Kõre, Ago Roo, Allan Noormets, Andero Ermel, Evelin Pang, Rain Simmul, Kalju Orro, Marko Matvere, Argo Aadli ja Mart Toome**. Esietendus 13. XII 2003 Tallinna Linna-
teatri Põrgulaval.

Viktor Pelevini olemasolusse ma ei usu, nii nagu paljud ei usu Shakespeari olemasolusse. See tähendab, ei usu, et vähese haridusega näitleja võis kirjutada geniaalseid näidendeid. Mina jälle ei usu, et kuhja aetud sõnadest, loosungitest ja hüüdlausest koosnev poolharitud tekst võiks pretendeerida kirjandusele. Eriti ilmneb Pelevini mitteolemasolu siis, kui tema austusest koogetavad kolleegid ja kriitikud asuvad teda teistega võrdlema: kes Andrei Belõiga, kes Platonoviga, kes Borgesega, kes Bulgakoviga, kes Bitoviga; ja alati, pange tähele, Pelevini kasuks: et näe, on nendega samasugune, ainult et parem – kuna on emotsionaalsuseta, süžeeu, armastuseta, mõttetü ja mõistetamatu. Kuid aitab Pelevinist, mina tunnen huvi hoopiski ühe teise inimese vastu.

Pelevini romaani „Tšapajev ja Pustota“ järgi kirjutas instseneeringu debütandist lavastaja Mart Koldits ja tõi selle Linnateatri lavale. Üks ammune teatrinäidab, et hea lavastaja võib lavastada kas või telefoniraamatu. Ja miks ka

mitte, niisugusel juhul kujuneks temporeitm pikkade ja lühikeste nimede teineteisega vaheldumisest, teenustelefone saadavad häire- või ootemuusika, samal ajal kui kodutelefonid helisevad räpi saatel. Koldits nii toimiski. Tegi romaanist, mis pretendeerib tühjuse ja mõtetuse analüüsile mõttetuse enda vahenditega, mingi suvalise fragmentaariumi, mängu klassikaga, mis on tinglikult võetav vulgaarse subjektiivse idealismina *à la* kui kogu maailm mulle ainult näib, siis kus asun ma ise sel hetkel, kui kogu maailm mulle ainult näib.

Pildid vahetuvad nagu kaleidoskoopis: kord istuvad tegelased kolisevas ja kõikavas tapivagunis, mis katkestab sõidu põhjatuses ja Apokalüpsises; kord võtavad rahumeeli hullumajas vanni; kord istuvad järjekordse lahingu järel Vassili Ivanovitš Tšapajevi aegses kõrtsis; kord on mingil jõledate sameteesriietega dekadentlikul koduteatri laval, kord tänases päevas lõkke ääres.

Kunstnik Pille Jänes rõhutab aega ja ruumi vahetades, et need ümberpaiknemised on tinglikud, et Tšapajevi papaaha ja Petka nahkmantel vahetuvad sisu vähimalgi määral kahjustamata haiglamütsi ja pidžaama vastu. Dünaamiline pildivahetus ei takista tegevusel endal vankumatult paigal püsimest. Õieti, mingit tegevust polegi. Pjotr Pustota on dekadentlik poeet, hullumaja asunik ning oma nägemustes Tšapajevi võitluskaaslane, kes on armunud kuulipildur Ankasse. Koos kõigi ülejäänud tegelastega püüab lavastus lahendada



Tšapajev –
Andres Ots ja
Petka –
Alo Kõrve.

küsimust, mis nimelt Petkale näib – kas see, et ta asub hullumajas, või see, et ta on Tšapajevi võitluskaaslane? Ja kui see kõik talle vaid näib, siis kus asub ta ise sel hetkel, kui saab aru, et maailm on vaid ta kujutluse vili? Oma filosoofiline probleem on igal tegelasel: Hiina kommunistile näib, et ta on liblikas; hääkene küll, aga äkki liblikale näib, et

ta on Hiina kommunist? Kuid miks on liblikas sel juhul kommunistide poolt? Bändiidile ilmutab end paradiis. Hästi, aga miks on jumal paradiisis tegev vaid sellega, et võtab Stalini kombel pidevalt paraade vastu? Kuid võib-olla ilmutab paradiisile end bandiitide maailm, kus pidevalt kamandab üks või teine Stalin? Või äkki polegi olemas midagi peale

kahe kogu aeg paraade vastu võtva Stalini – üks maa peal, teine taevas?

Pelevini sedavõrd järjekindlalt deklaareeritud dekadents pole Mart Kolditsa tõlgenduses midagi muud kui kõikelubatavus oma selles kategoorilises ilmingus, mille järgi iga tegevus, iga luulerida, iga maalilõuend on seadus ja viimase instantsi tõde. Seetõttu Petka ka nii kergelt tapab ja teda ennast nii kergelt tapetakse. Tapetakse korduvalt, tühjendades püstoleid ja lõhates pomme vaataja närvide pihta. Primitiivse subjektiivismi järgi kõik tapmised vaid näivad meile, dekadentsi seisukohalt nad vaid täiendavalt estetiseerivad toimuvat. Moraali seisukohalt on hea ja kuri meie ajastu suurimad transvestiidid.

Vene postmodernistid Pelevin, Vladimir Sorokin ja mitmed teised vähem tähtsad moosivad väikekoodanlast vihjetega tema sügavatele teadmistele. Nende kangelased luusivad mööda poolikute ja rebitud seostega teoseid, mängides prillitatud intelligentidele ette võimalu-

se need seosed täismahus ära tunda, et siis nende üle nurga taga itsitada. Nii ilmuvad „Tšapajevis ja Pustotas“ Dostojevski „Kuritöö ja karistuse“ tegelased. Seejuures nagu eeldatakse lugejat teadvat, et Vladimir Nabokov pidas Dostojevskit halvaks kirjanikuks, primitiivseks detektiivikirjutajaks, kirudes teda selle pärast, et vanaeide tapmist on romaanis kujutatud eriti üksikasjalikult, Sonja Marmeladova langemine on aga jäetud täpsemalt näitamata. Lavastaja näitab Pelevinile, et ei karda tema lõkse. Dostojevski-aineline vahepala on esitatud laadapalaganina, *commedia dell' arte* vaimus: järeletehtud valetegelastel on nimeplakatid kaelas, nende näod on valge mingiga kaetud ja tundmatuseni ära maalitud. Naer ja skandaal: näitlejad hüppavad tillukeselt lavalt teisele lavale, mis nende jaoks on vaatesaal. Maskeeraad, ei muud. „Hirmutab, aga mul pole hirmus,“ ütles Leo Tolstoi Leonid Andrejevi kohta. „Hirmutate mind irvitamisega Dostojevski üle?“ küsib Koldits

Maria – Rain Simmul ja Serdjuk – Argo Aadli.



omakorda Pelevinilt. „Palun väga, olgu see teie händikäp: lammutada, mitte luua!“

Teatrireplik ei või olla otseütlev: teatrifraasis on kahe punkti vaheline tee pikk, käib mööda parabooli. Tegelased räägivad suvalisi juhuslikke lauseid, kuid sealjuures öeldakse välja kõige peamine: teksti etendatakse, kuid ei tajuta. Mart Koldits rikub seda teatriseadust põhimõtteliselt – temal on iga stseen muudetud dispuudiks, kus vastaspooled üha kasvava kire ja publitsistliku raevuga kaitsevad igaüks oma tobedat, kretiinlikku, idiootlikku seisukohta idiootlikus, kretiinlikus, tobedas vaidluses. See on suletud nagu inimeseväline, vaatajat mittekaasav vaidlus; vaataja ei saa pooltele ei kaasa elada, ei nendega nõustuda ega nendele vastu vaielda. Loll ei taipa oma rumaluse põhjust sellepärast, et ta on loll. Aga vaataja ei ole ju loll. Ja toimuvast ei saa ta aru just nimelt oma arukuse tõttu! Nii ongi.

Ja jälle kordub ringkäik; uued tege-

lased seisavad samade küsimuste ees: kui see kõik toimub vaid minu kujutluses ja kogu maailm on vaid mu ettekujutuse vili, siis mida teha mentidega, kes tulevad mind arreterima? Maha tappa? Aga prokuröri? Aga tunnistajad? Kõiki maha ei tapa. Äkki anda esimesele mendile pistist? Kas tõesti ka kujuteldavad mendid võtavad altkäemaksu?

Mingil hetkel näib, et Mart Koldits on teinud Pelevinist absurdisti, et see mõttetus ringis tiirlemine, see lõhutud kellamehhanismidega mäng lõpeb naeru- või hüsteeriakatarsisega. Mingil hetkel koguni tundub, et eksisteerib salajane side kaheksakümnendate aastate lavastustega, kui Juhan Viiding lavastas Draamateatri väikesel laval Ionesco „Kiilaspäise lauljanna“. Tema absurdi-teatri saladuse võti oli irvitamine olesklejate ja väikekodanlaste maailma üle, kelle jaoks omaenese pudupoe paelakesed on samavõrdsed maailmakõiksusega, kes iseenda eksistentsi tühiseimadki vahejuhtumid ülendavad filo-

Maria – Rain Simmul.



Tallinna Linnateatri / Priit Grepi fotod

soofiliste nähtuste tasandile. Selsamal ajal lavastas Sergei Jurski Moskvast Ionesco „Toolid“. Tema absurdivõti seisnes katsetamises lootuse ja õrnu-sega: kui maailma poleks jäänud enam terveid ega arukaid inimesi, kui oleksid ainult idioodid ja nõrgamõistuslikud, siis tulekski armastada just neid. Kuid Mart Koldits eemaldus lõpuks siiski sellisest tõlgendusest. Temal jäid iroonia ja satiir puhkemata õienuppudeks, lavastus säilitas hullumeelse tõsiduse.

Näitlejad seisid ülimalt keeruka ülesande ees: luua meelde jäävad karakterid, samas andmata vaatajale tema jaoks harjunud võimalust kaasa tunda, võõrastada või naerda. Näitlejad armastavad mõnikord öelda: kui sa ei oska mängida, siis mängi veidralt. See oleks aga liiga lihtne. Andres Otsa Tšapajev saavutab revolutsioonilise paatose, kui võrdleb valget sibulat punasega ning leiab, et neil pole põhimõttelist vahet, nii nagu seda pole ka valgete ja punaste armeel; seejuures sööb ta valge sibula ära nagu õuna, võttes sellega paatose maha, kuid laskmata sel ometi puhtaks koomikaks muutuda. Tegelikult balansseerivad kõik rollid karikatuuri, šarži ja psühholoogilise karakteri piirimail, võtmata siiski ühe või teise piirjooni.

Alo Kõrve Petka on energiline marionett, keda vahelduvad ajaloosündmused niidist tõmbavad; samas on ta ka mõtlik skisofreenik, kes püüab oma haigusest aru saada. Hele Kõre Anna on illustratsioon ajalooraamatule, aga ka tänapäeva tütarlaps, keda sibula lõhn iiveldama ajab. Üks silmapaistvamaid ja eredamaid näitlejatöid on Rain Simmul Maria: kui teistes näitlejates on ühendatud kaks poolust, ilma et nad kummagi neist lõplikult omaks võtaksid, siis ülejäänud ansamblist erinevalt muteerub Simmul meie silme ees virtuoosselt. See on nagu tsirkuses: algul tulevad artistid ja kõnnivad pingule tõmmatud köiel, seejärel ilmub kloun

ning parodeerib neid madalale lastud nõõril – mis tegelikult on märgatavalt raskem.

Mart Koldits on Ingo Normeti õpilane, tema lavastus on bakalaureusekraadi taotlev töö. Mingitel aegadel on teater lähenenud reaalsele elule, püüdes lahendada selle probleeme; mingitel aegadel on ta lähenenud surmale, veendes meid, et tragöödiate veri voolab meie endi soontest.

Nüüdseks on õnnelikult saabunud aeg, mil teater kellelegi midagi ei võlgne ja võib endale lubada lähenemist iseendale. Vähemalt võib seda endale lubada Linnateater, kes ei püüa vaatajaid kassakomöödiatega ja kes lipitsemata ja end alandamata nõuab, et vaataja võtaks vastu tema saatuse- ja mängureeglid. Teater nagu ütleks: palun väga, võime teid vaheajal ka kohvi ja küpsistega kositada, aga saalis olge nii kenad ja võtke kuulda meid ning allutage end meile. Ja hämmeldunud vaataja ongi tähelepanu ise. Sest vaatamata süžee, tegevuse ja mõtte täielikule puudumisele tekitab vaatamäng pinget sellega, et seesama mõttepuudus on organiseeritud rütmiltundlikult ja intonatsioonirikkalt. Nii võib geniaalne simulatsioon olla mõnikord veenvam hallist tõepärast.

Mart Koldits näitas teatraalse tegevuse alasti skeletti, paljaks kistud käsitööd, millele lõppkokkuvõttes pole vaja ei maske, peegleid, hiilgavaid silindreid ega trikitamise paraade. See, kes oskab kätte saada jänese tühjast mütsist, see suudab selle kätte saada ka „Tšapajevist ja Pustotast.“ Näitlejaid kutsuti välja korda kümme. Seejärel sulanduti tasahilju öisesse tühjusse.

Vene keelest tõlkinud
MARIS BALBAT

RANDLE PATRICK McMURPHY KUI JEESUS KRISTUS

Meelevaldseid mõlgutusi „Käopesade” kangusest

JÜRI KALDMAA

Dale Wasserman, „Lendas üle käopesa”. (Näidend kahes vaatuses Ken Kesey samanimelise romaani põhjal.) Lavastaja ja muusikaline kujundaja Mart Koldits (EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXI lend). Kunstnik Jaanus Laagriküll. Tõlkija Mati Soomre. Osades: Hannes Kaljujärv, Riho Kütsar, Külliki Saldre, Aivar Tommingas, Margus Jaanovits, Indrek Taalmaa, Raivo Adlas, Tambet Tuisk, Janek Joost, Jüri Lumiste, Ao Peep jt. Esietendus 28. II 2004 „Vanemuise” väikeses majas.

Pealik Bromden: *Aga mina jäin ikka endise arvamus juurde, et McMurphy on taevas laskunud gigant, kes tuli päästma meid Asutuse võimusest, sest see on kogu maad vasktraatidesse ja kristallidesse põimimas...*

Ken Kesey, „Lendas üle käopesa” (lk 237) ¹

1.

Alustuseks ütlen kohe, et Mart Kolditsa „Vanemuise” väikese maja lavale pandud „Lendas üle käopesa” on minu jaoks lahja. (Aga see pole muidugi mingi argument.)

Kontrolletenduse järel olin päris jahmunud. Arvasin, et küllap lavastus ei ole veel valmis ehk täpsustub, jookseb paremini paika jne. Järgmise päeva „Tartu Postimehest” lugesin, et noor näitejuht juhhib tähelepanu elu masinlikusele.² Tohoh!? Taas kord meenus Juhhan Viidingu asjakohane värss: *Kui ilmub leht, saab teada, kes sa olid...*

Aga pärast 7. märtsi ja 4. aprilli etenduste vaatamist veendusin, et vastne „Käopesa” ongi säärane – kesine, poolik, jõuetu.

Sellel lahjusel on omad põhjused – nii subjektiivsed kui ka objektiivsed.

Alustan esimestest. Siinkirjutaja isiklik taust ei ole Kolditsa lavateo hindamise ja eriti väärtustamise jaoks just soodsate killast. Õnneks (seekordsele „Käopesale” küll kahjuks) olen ma näinud Vjatšeslav Gvozdkovi lavastust Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris (1985). Ja mis siin salata, see juba naljalt ei unune.

Küllap ma ei liialda, kui ütlen, et Noorsooteatri hitt on minu üks võimsaimaid teatrielamusi läbi aegade. Seitsmeteistkümnenda aastast provintsiipoissi polnud muidugi raske hüpnootiseerida. Tõlases Nõukogude Eestis mõjus lavastus tõepoolest nagu löök naelapea pihta, kui naelatorge südamesse või tagumikku (*gvozd* – nael).

Seepärast olen Gvozdkovile suuremeelselt andestanud mitmed järgnenud ebaõnnestumised Eesti teatri(te)s.

Tema „Käopesagi” võis olla kitsilik, kommertslik ja mida kõike veel³, kuid tookord ei huvitanud mind kuigivõrd n-ö ametlik retseptioon, vaid isiklik iseseisev emotsioon.

Aga mõistagi paistis päike üheksateist aastat tagasi eredamalt ja rohi oli ka rohelisem.

Erinevate „Käopesade“ lahjuse-kanguse piltlikuks eritlemiseks koostan – jällegi sügavalt isikliku – alkohoolse skaala.

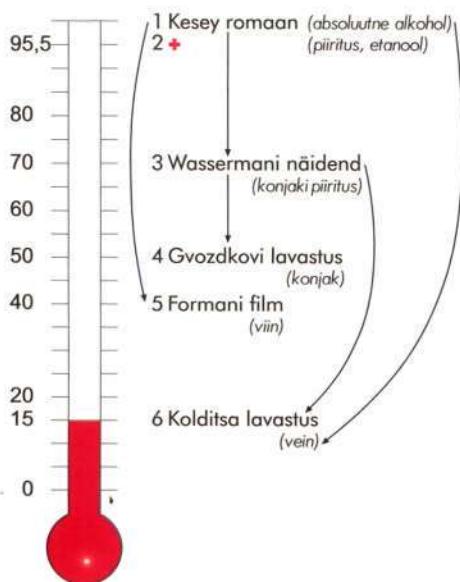
Selge see, et kõige (kõikide lahjenduste) aluseks, kaljuks, millest dramaturg Dale Wasserman, filmi stsenaaristid Lawrence Hauben ja Bo Goldman ning edasi lavastajad kilde löövad, on Ken Kesey romaan „One Flew Over the Cuckoo’s Nest“ (1962).

Nimetan selle **a b s o l u u t s e k s a l k o h o l i k s** (100%), mida saadakse teatavasti ainult erimenetlusel. Kesey romaan on vaieldamatult eriline teos, nii et kannab võrdluse välja küll.

Teatav lahjendatus ilmneb juba Wassermanni näidendis (1963).⁴ Osav dramaturg on Kesey tekstist nii mõndagi olulist välja rookinud.

Näidendi ristin **ma k o n j a k i p i i r i t u s e k s** (65–80 mahuprotsenti alkoholi). Gvozdkovi lavastusest saab **k o n j a k** (38–57 mahuprotsenti). Kuna märjukest enam mekkimiseks saadaval pole, läheb maitse, õigupoolest mälestus maitsest üha magusamaks.

Miloš Formani film (1975) on (igi)haljas **v i i n** (32–60 mahuprotsenti), mida võib iga kell videoputkast võtta,



manustada ja tahes-tahtmata ikka mõikab.

Mart Kolditsa lavastus platseerub minu kärakaskaalal tavaliseks, lihtsaks **v e i n i k s** (6,5–20 mahuprotsenti).

(Andmed mahuprotsentide kohta pärinevad vastavate märksõnade alt Eesti entsüklopeediast.)

Mis parata, olen Noorsooteatri lavastuse vang, esimesena nähtud tõlgendus (filmi nägin hiljem) on jäänud ka domineerima.

Võin julgelt, kuigi absurdset väita, et Gvozdkovi lavastus oli „parem“ kui Formani film.

Mis sest, et filmis mängivad Jack Nicholson, Louise Fletcher, Will Sampson (pealik Bromden) jt; mis sest, et Gvozdkov võis Formanilt snitti võtta; mis sest, et objektiivselt analüüsid on film „parem“ kui toonane menulavastus...

Teatrielamus on kangekaelne, mälestus elamusest juba tõeline pujään ja tõrjub kui tahes hea filmi tahapoole.

Ent pandagu tähele, et minu joobnustaval-joovastaval skaalal jagub allpool veel ruumi küll, romaani lahjendus võib osutada veelgi liisunumaks, uimasemaks, jälgimaks: ölu, gaseeritud (purgi)gin, siider... kuni odekoloni ja juukseveeni välja. Nii et – noor lavastaja pole sugugi läbi kukkunud.

Pealegi oleks narr algaja näitejuhi kallal hambaid teritada. „Tšapajev ja Pustota“ tundub vastukajade järgi ju igati väärikas debüüt ning küllap ootavad Kolditsat Linnateatris ees suured lavateod.

Eestis leidub kindlasti tublisid teatriinimesi, kes on näinud (oluliselt) rohkem lava-„Käopesasid“ – Venemaal (N Liidus), Euroopas, Ameerikas. Nad saaksid koostada oma, põhjalikuma ja ehk „objektiivsema“ astmiku. Sestap

pole mul mõtet oma konjakiga siin väga lehvitada.

Agas kaala juurde me kirjatüki lõpus veel naaseme. Täitmist vajab ju piirituse (etanooli) lahtris ilutsev punane ristike.

2.

Pärast niivõrd nostalgilist ja jäärapäist isiklikkust osutub raskeks Kolditsa „Käopesa“ suhtes erapooletust ilmutada. Agas selle, objektiivse(ma) vaatluse, on minu eest ära teinud jooksvad (lootusetult eest ära jooksnud) arvustajad. Ja loomulikult pole lavastuse lahjus neil kahe silma vahele jäänud.

Halastamatu, kuid lõikavalt täpse retsensiooni on kirjutanud Jaak Allik⁵, pärast mida pole enam suurt mõtet Kolditsa lavastust (sotsiaalsest küljest) lahata.

Rohkem või vähem kirtsutavad nina ka Katrin Ruus⁶, Andres Keil⁷ ja Vaino Vahing⁸.

Leebemalt ja tolerantselt suhtub Pille-Riin Purje⁹ ning *last, not least* – Andres Laasik isegi kiidab.¹⁰

Tema selja tagant kostab ka *vox populi* – Laasiku, aga ka Ruusi ja Keili arvustuste kommenteerijad netis. Anonüümsete kommentaatorite jaoks on lavastus „täiesti tip top, suurepärane, võrratu, viis pluss...“ jne.

Järelikult uus põlvkond kaifib täiega. Miks mitte?!

Ajalugu kordub. Laksu, mille mulle andis Gvozdkov, paneb tänastele noortele Koldits. Ja kriitikud virisevad alati.

Loomulikult jätan ma ütlemata: lapsukesed, te ei tea, et larbite lahjat veinilaket, kui oli olemas hõrk margikonjak ja on siiani saadaval vingevodka...

Näitlejatest tuleb kiita ravialuseid kehastavaid – Aivar Tommingat (Harding), Janek Joosti (Ruckly), Raivo Adlast (Scanlon), Indrek Taalmaad (Cheswick), Tambet Tuisku (Martini) ja eriti Margus Jaanovitsi, kes lõhub stereotüü-

bi kiitsakast ja õblukesest Billy Bibbitist.

Seevastu kolm võtmetegelast, Külliki Saldre öde Ratched, Hannes Kaljujärve McMurphy ja Riho Kütsari pealik Bromden, häirisid mind oluliselt. Iseäranis tõntsiks ja väheütlevaks jääb Kütsari Bromden. Tema saali karjutud monoloogid ei mõju kuigi veenvalt.

Mõistagi teevad säärased profid nagu Saldre ja Kaljujärv asja ära, imelik ka, kui ei teeks. Kuid õigus näib olevat Jaak Allikul: ...*tundub, et nende ette pole loomingule inspireerivat küsimust püstitatudki.*

Kaljujärv ja Kütsar pole mitte vaimuhaiglasse suletud, elu ja surma peale võitlevad patsiendid, vaid pigem semutsevad Tom Sawyer ja Huckleberry Finn. Agas see on ju üks hoopis teine lugu.

Pealegi, andestage mu Kesey-truudus, on McMurphy Bromdeni sõnul... *punapäine ja pika punase põskhabemega... ta on niisama lai, nagu isa oli olnud pikk* (lk 14). See mees ei saa olla Hannes Kaljujärv.

3.

Kas ma sellist „Käopesa“ tahtsin? Ei tahtnud. Millist siis? Eks ikka kange(ma)t ja esmajoones religioosset!

Kuigi sõge on midagi oodata, teatris tuleb ju vaadata, mida pakutakse. Veelgi sõgedam oleks lavastajat nüpeldada, et ta ei näita seda, mida mina näha tahan.

Jätan nüüd kõrvale järgmised Kolditsa „Käopesa“ juba läbi näritud kihid – 1) *masinliku keskkonna suhe inimesesse kui masinasse* (Ruus) – tuu massin ei hakka piisava intensiivsusega tööle; 2) *vaimuhaigla kui ühiskonna mudel – ... tragöödia, mille tegelikult aluseks on kahe XX sajandi superideoloogia, inimeste vägisi õnnelikuks tegemise ning isikuvaaduse kaudu saavutatava valusa, kuid reaalse õnne terav kokkupõrge* (Allik);

3) *psühhiaatria – ... „hõrgutavad“ psühhiaatriaprobleemid nii kirjanduses kui laval on mõnes mõttes aegunud. Praegune psüh-*

hiiatriat pole enam see, mida me „Käopesas“ nägime” (Vahing);

ja lisaks eelnenutele ka:

4) mees (McMurphy) *contra* naine (õde Ratched) – seksuaalset pinget jagus Gvozdkovi lavastusse küllaga, Kolditsal puudub täiesti – ning puudutan riivamisega Ken Kesey teksti religioosset tahku¹¹, millele viitab ka romaani arvustanud-tutvustanud Miret Tuur: *McMurphy saab lunastaja, kes ohverdab oma elu kaaspatsientide vabastamise nimel, andes neile tagasi eneseusu.*¹²

Selline mõtteniidike lipsas põgusalt läbi ka Noorsooteatri lavastuse retseptisioonist. Tsiteerin Boris Tuchi: *McMurphy kujuneb selles pahupidi pööratud maailmas inimliku soojuse ja elujanu peamiseks allikaks, omamoodi Kristuseks.*¹³

Sest Kesey romaanil on (lisaks muule) sügav religioosne dimensioon, sellest lausa hoovab evangeeliumi.

Järjekordne kinnitus, et pealtnäha „patune“ (Kesey kui narkouimas hipi) võib Kristusele pihta saada, aga väliselt „pühak“ (mõni paastuv ja palvetav preester) mitte.

Vana ja uus testament on tähendamissõna. *Jeesus Kristus on seesama, eile ja täna ja igavesti* (Kiri heebrealastele 13, 8), mitte ei ununenud kahe tuhande aasta taha Kolgata mäele.

„Käopesa“ evangeeliumlikkust on

mõistnud ka Koldits: *Kõige rohkem on siia sisse kirjutatud ikka Kristuse müüti. See on ju üsna otseselt lunastamise ja ohverdamise lugu.*¹⁴

Kuid väikese „Vanemuise“ laval pole McMurphys grammikestki Kristust. Miks Koldits ohverdamise ja lunastamise lugu ei näita?

Ei saa mainimata jätta, et Ken Kesey oli romaani kirjutades sama noor kui Mart Koldits lavastades (25). Aga ma ei kipu Kolditsat alavääristama või veelgi enam – vähimalgi määral õpetama.

Siinkohal võib ka „Vanemuise“ lavastuse sulgeda, sest järgneval spekulatiivsel targutusel pole sellega enam pistmist.

4.

Kesey evangelistisulega kirjutatud teos kulgeb kindla skeemi järgi:

Jeesuse Kristuse

1) TULEK ja KUULUTUSTÖÖ (McMurphy hullumajja saabumine ja seal tegutsemine);

2) KANNATUSED ja RISTILÖÖMINE (elekterkrampravi, lobotoomia operatsioon) ja

3) ÜLESTÕUSMINE (pealik Bromdeni taas suureks saamine ja hullumajast vabanemine).

Mõistagi pole McMurphy mingi võltsvagatsev kirikutegelane, mida polnud ka Kristus.



Dale Harding -
Aivar
Tommingas,
Martini -
Tambet Tuisk,
McMurphy -
Hannes Kaljujärv,
pealik Bromden -
Riho Kütsar,
Cheswick -
Indrek Taalmaa,
Scanlon -
Raivo Adlas.

Randle'i bravuur, tema kuraasikas mässamine, vabadus- ja õiglus-, aga esmajoones kõige inimest seest ja väljast ahistava lammutamisanu peegeldub Kristuse „sajatustes“: ... *ma ei ole tulnud tooma rahu, vaid mõõka!* (Matteuse 10, 34) ja *Tuld ma tuln viskama maa peale...* (Luuka 12, 49).

Usulise mõõtme ja religioosse rõhuasetusega „Käopesa“ lavastamiseks tuleb Kesey romaanist kindlasti uus dramatiseering teha, sest Wassermani näidend pole seks tarbeks piisavalt kange.

Romaanis on oluline koht III osa kalastusretkel – McMurphy ja tema 12 jüngrit! Muide, jüngrite hulgas reisib ka kutsetööst nüristunud doktor Spivey (lk 208).

Välise vabaduse kogemisega saavad „õpilased“ selge vihje (ja suunise) sisenemise vabanemise võimalikkusele.

Merelkäiku näeme filmis (stsenaristid lähtuvad romaanist), Wassermani näidendis ja loomulikult ka Gvozdkovi ja Kolditsa lavastustes see aga puudub. Kuigi kalastusretke saaks ja antud juhul tulekski laval mängida.

Uue dramatiseeringu sünopsise võib kokku võtta kolme sõnaga: kannataja rikastamine Kristusega.

Bromdeni vaevatud vaim igatseb väga jumaliku armastuse (pääste) järele.

Ja agape ilmubki McMurphy kujul.

[*Aga uus mees on erisugune ja Akuut-sed saavad sellest aru; ta erineb kõikidest teisest, kes on viimase kümne aasta jooksul siia osakonda sattunud, ta erineb kõigist neistki, keda on kunagi väljas kohatud...* (lk 87)]

Randle'i armastus on küll pealtnäha räme ja vägagi seksuaalne (*randy* – tiirane), aga lõpuks lunastab siiski...

Bromden soovib McMurphyt puudutada üksnes sellepärast, et ta lihtsalt on see, kes ta on (lk 196). Samamoodi ihkab Matteuse evangeeliumis Kristust veritõbine naine: *Saaksin ma vaid puudutada tema kuube, siis ma pääseksin!* (Matteuse 9, 21)

Bromden terveneb, julgeb jälle rääkida – ... *rahuas pani imeks, nähes keeletumaid rääkivat...* (Matteuse 15, 31).

McMurphy pealikule endise suuruse tagasiandmise treeninguprogramm väljendub Kristuse sisenduses: *Ära kardada, usu vaid!* (Markuse 5, 36) [Samal viisil julgustab Randle ka teisi patsiente: *Ärge kartke neid, kes ihu tapavad...* (Matteuse 10, 28, Luuka 12, 4)]

Ja indiaanlane usub (vaata kirjutise motot). Ristilöödud Kristus (lobotomeeritud McMurphy) tõuseb üles – pealik (Mc)Bromden pääseb: *Tundsin ennast tööpoolest lendavat. Vaba.* (Lk 288)

Sellest, et McMurphy revolutsiooniline „misjonitöö“ lõhnab karistuse järele, annab Kesey pidevalt märku. Kohe

Billy Bibbit – Margus Jaanovits ja öde Ratched – Külliki Saldre.



alguses, hullumajja saabudes, saab Randle oma tulevase võimaliku saatuse kohta väikse ilmutuse – „tutvub” „ristilöödud” Ellisega. (Lk 18, 24)

Üle pikkade aastate taas kõnelema hakanud Bromdeni jutt oma isa hääbumisest-hävitamisest (lk 193–195) kuulutab ette McMurphy surma (Kristuse ristilöömist). Varem ja leebemalt on sedasama ennustanud ka Dale Harding: *Sind seotakse laua külge kinni, otsekui pilkeks ristikujuliselt, ja kibuvitsakrooni asemel ümbritseb su pead elektrisädemetest pärg.* (Lk 67)

Harding käitub nagu silmakirjalik kirjatundja ja variser – tunneb psühhiaatriat, seletab diagnoose lahti; silmaklapid peas, kinnitab ta McMurphyle öde Ratched'i kõikvõimalikke voorusi jne.

Jeesus hurjutas temasuguseid: ... *te sulate taevariigi inimeste eest! Ise te ei lähe sisse ega lase sisse minna neid, kes tahavad sisse minna.* (Matteuse 23, 13) Patsientide nõukogu president (!) Harding ise hullumajast välja ei lähe (kuigi võimalus oleks) ega lase ka („grupiteraapia” jätkumise huvides) teistel välja minna.

Ning lõpuks, viimaseks piisaks karkasse – Billy Bibbit kui Juudas Iskariot.

Truu jünger, kes pärast äraspidist püha õhtusöömaega (McMurphy hüvastijätupidu) oma õpetaja ära annab ja suitstiidi sooritab. Ka Juudas talitas nii – poos enese. (Matteuse 27, 5)

Ja nõnda edasi...

Me oleme kõik, kes vähem, kes rohkem, kogu maad vasktraatidesse põimiva Asutuse ohvrid ja vangid. Selleks ei pea sugugi Raja tänava või Paldiski maantee kinnisesse palatisse aheldatud olema. Igas inimhinges võib pesitseda väike Harding, tilluke Bibbit ja ennekõike pealik Bromden, kes ootab piki silmi oma Jeesus McMurphyt.

Selline Kesey romaani dramatiseering ja mõistagi lavatõlgendus annaks ehk „Käopesa” kangusest õige meki ja kerkiks minu isiklikul napsiskaalal **p i i r i t u s e** (*spiritus* – hing, vaim) kohale, sinna, kus praegu seisab punane rist.

Jääb ainult üks küsimus. Kes ja kudas selle piirituse valmistab?

Viited:

¹ Siin ja edaspidi tsitaadid raamatust: Ken Kesey, Lendas üle käopesa. Tõlkija Matti Piirimaa. „Ersen”, 1999.



McMurphy – Hannes Kaljujärvi ja pealik Bromden – Riho Kütsar.

² Raimu Hanson. Teatritudeng juhhib diplomitööd tähelepanu elu masinlikkusele. „Tartu Postimees” 27. II 2004.

³ Vt näiteks Aivo Lõhmus. Võim ja vari. „Ilmamaa” 2002, lk 148 – 152.

⁴ Dale Wasserman. Lendas üle käopesa. Tõlkija Mati Soomre. „Loomingu Raamatukogu” 1985, nr. 17/18. Kirjastus „Perioodika”.

⁵ Jaak Allik. Hullud madallennul. „Sirp” 26. III 2004.

⁶ Katrin Ruus. Vanemuise väikese maja lavall käib mäss masinlikkuse vastu. „Tartu Postimees” 2. III 2004.

⁷ Andres Keil. Üks (liiga?) korrektne lend üle käopesa. „Postimees” 9. III 2004.

⁸ Vaino Vahing. Kuhu jäi käopesa? „Areen” 11. III 2004.

⁹ Pille-Riin Purje. Valeaeg suures kombinnaadis. „Sirp” 26. III 2004.

¹⁰ Andres Laasik. „Käopesa” tuli vägevalt. „Eesti Päevaleht” 6. III 2004.

¹¹ Seepärast üksnes riivamisi, et jalgratas on juba leiutatud. *Nil novi sub sole*. Kesey romaani kohta kirjutatud metatekstide hulk on, pehmelt väljendudes, muljet avaldav. Tartu Ülikooli raamatukogus leidub näiteks 567 leheküljeline kogumik Ken Kesey „One Flew Over the Cuckoo’s Nest: text and criticism” (Edited and introd. by John Clark Pratt. Harmondsworth: Penguin books, 1977).

Käesoleva artikli kirjutamisel puutusid mulle näppu kaks teksti – Bruce E. Wallis. *Christ in the Cuckoo’s Nest: or, the Gospel According to Ken Kesey*. Cithara, vol. 12, no.1, 1972. (vt näiteks www.gradesaver.com.) ja Theodore Ziolkowski. *Fictional transfigurations of Jesus*. Princeton, 1972 (vt näiteks www.bookfinder.us).

Aga need jätsin kujuteldavagi sõltumatus ja oma mõtte arendamise huvides meeleka kahe silma vahele. Mõistagi leiab huviline neist antud teema kohta põhjalikuma käsitluse.

¹² Miret Tuur. Kesey lend üle käopesa. „Areen” 22. VII 1999.

¹³ Boris Tuch. „Poisid, käituge korralikult!”. „Õhtuleht” 28. IX 1985. (Vt ka Tõnis Ritson. Kuidas mõista kangelast. Teatrielu 1985. „Eesti Raamat”, 1991, lk 61.)

¹⁴ Sven Karja. Mart Kolditsa „Käopesa” konformism ja vabadus. „Postimees” 9. III 2004.

1. juuni
REET LINNA
laulja ja teleajakirjanik – 60

2. juuni
LII REBBAS
näitleja ja inspitsient – 60

6. juuni
MERLE TALVIK
näitleja – 50

8. juuni
LAINA LEICHTER
tšellist ja pedagoog – 85

11. juuni
HELEN TOBIAS-DUESBERG
helilooja ja organist – 85

MALL LEISSAR
näitleja – 70

REET LEISSAR
näitleja ja kirikuõpetaja – 70

12. juuni
ALIDE ALLIKSOO
näitleja – 90

16. juuni
URMAS VULP
viuldaja ja pedagoog – 50

17. juuni
EINO BASKIN
näitleja ja lavastaja – 75

18. juuni
MARET MURSA
näitleja – 50

22. juuni
GEORG METSSALU
laulja – 85

24. juuni
MARI-LIIS KÜLA
teatrikunstnik – 80

UNO PUUSAAG
balletitantsija – 75

ILMA ADAMSON
tantsupedagoog – 70

25. juuni
EDMAR KUUS
näitleja – 90

26. juuni
TOIVO TOMSON
kinoinsener, endine „Tallinnfilmi” direktori asetäitja – 70

29. juuni
TAAVO VIRKHAUS
dirigent ja helilooja – 70



XXI SAJANDI TEATRI POOLE!

ANNE-LY SOVA, ANDRES KEIL



Ingo Normet
„Kosjasõidu“
proovis.

Järgnev vestlus on peetud 2004. aasta mai alguses. Me võtsime eesmärgiks mitte niivõrd lavakate erinevate lavastuste „süvaanalüüsi“, kuivõrd sissevaatliku pilgu – püüdes kirjeldada XXI lennu suundumusi. Nii seda, mismoodi on nende koolitee varasematest lendudest erinev, kui ka seda, et kuidas neile suunatud haridus võiks sobida uue sajandi hüpoteetilisse mudelisse.

Loomulikult on kõige mõistlikum liikuda kronoloogiliselt lavastuste riburada pidi. Me ei pretendeeri absoluutsele tõele, pakume üht võimalikku vaatenurka, mis on samas meie arvates üpris ki tõene.

Ja nagu alati, pole kumbki autor kõiki vaatluse all olevaid lavastusi näinud, kahe peale saame siiski ringi ümber.

August Kitzberg – Juhan Simm, „Kosjasõit“. Lavastaja Ingo Normet; Kõrgem Lavakunstikool ja Eesti Draamateater; külakultuurimajades üle Eesti, hiljem „Vanalinnastuudio“ repertuaaris, suvi 2002.

Anne-Ly Sova: See oli hästi värviline lavastus. Ja kui ma seda esietendusel nägin, siis ka üpris toores.

Andres Keil: Mulle meeldis, et Normet ei olnud põjalikku tudengitööd lavastanud. Sellist, kus näidatakse k ö i k e, mis kahe aasta jooksul õpitud – ohjeldamatult akrobaatikat, tantsunumbreid jne...

A. S.: See oli tore vaatamine. Aga mitte midagi sellist... kunstiülevat.

A. K.: Jah, aga ta eesmärk oli ülev. Viia maakohtadesse, kus, olgem ausad, on pretensioonitum vaataja, kes on õnnelik kõige üle, – odava hinnaga teatrit. Ühtlasi tudengitele ringreisikogemus anda, lasta neil ise lava ehitada jne.

Ettehaaravalt – mulle väga meeldib, just erinevaid lavastajaid ja lavastusi võrreldes, mismoodi Ingo Normet selle kursusega on käitunud. Ja siit hakkab see n-ö ebatraditsiooniline XXI sajandi teatri joon pihta. Kuigi, hobuvankriga ringreisiteatrit on varemgi tehtud...

Näitlejatest jäi sealt mulle silma eelkõige Riina Maidre.

Ferenc Molnár, „Liilia”. Lavastaja Ingo Normet;

Kõrgem Lavakunstikool ja Eesti Draamateater, sügis 2002.

A. S.: „Liiliat” mängiti kahes koosseisus. Selles demonstreeriti, mida me o s k a m e. Klassikaline teatritudengite koolitöö. Ei jätnud kirgast muljet, pigem tekitas küsimusi. Mis seal hea oli – näitlejad hakkasid ennast lahti mängima, hakkas tekkima mingisugune pilt sellest, kes on kes.

A. K.: Kui tõmmata paralleele teiste hiljuti lõpetanud lendude koolitöödega?

A. S.: XIX lennu Molière'i „Ihnur”. Kaudselt. Kui „Ihnur” koosnes rohkem juppidest, eeslavale toodud ja mahamängitud stseenidest, kuhu vahele on pandud tantsunumber, sest noored on koolis ka tantsu õppinud, siis siin olid teised asjad. Mingid arusaamatud masside koondumised lavale väga veidrates konfiguratsioonides. Tummstseenid, pildistused. Mõind häiris pisut kõik see, mismoodi lavastus oli kokku pandud.

Aga samas teenis ta eesmärki – osatäitmised tõusid selgelt esile. Rolli areng oli tekkimas, siiski, suurem osa lavalolijaid jäid värvikateks **tööpideks***. Aga näidend ise lasi enamikul juba rolli mängima hakata; „Kosjasõidus” oli materjal teistsugune ja tähelepanugi muudel asjadel.

„Liilia” oli lahendatud erinevates võtmetes – peategelaste armastusliin ja n-ö reaalne elu liikus psühholoogiliselt, näidendisse kirjutatud „teispoolse” liin oli seevastu parimates tegelaseväliste rollilahenduse traditsioonides abstraktselt võõritatud.

Näitlejatest jäid meelde Marin Mägi, Mirtel Pohla, Mari Abel, Kristel Elling, Bert Raudsep, Märt Avandi.

* Tööp - tüüp, kelle kallal on töötatud, et temast karakter saaks, aga töö on veel pooleli ja areng ka.

Indrek Ojari, Märt Avandi ja Ott Sepp „Kosjasõidus”.



Jaak Prints'i fotod

Slawomir Mrozek, „Politsei“.

Lavastaja Eva Klemets;

Brian Friel, „Molly Sweeney“.

Lavastaja Laur Kaunissaare;

Slawomir Mrozek, „Pidu“.

Lavastaja Mart Koldits;

Leonard Gershe, „Liblikad on vabad“.

Lavastaja Kadi Tudre;

Kõrgem Lavakunstikool ja Eesti Riiklik Nukuteater, kevad 2003.

A. K.: „Politseid“ nägin ma Tartus Lutsu teatrimajas. Ja kui ma sealt lahkusin, olin üpris vihane. Ma ei saanud aru, mis toimub. Noor lavastajaüliõpilane näitab mulle mingisuguseid värvitud nägudega, kähisevaid ja ettekleebitud habemega noori inimesi. Ma oleksin aru saanud, kui tegemist olnuks põhjendatud groteskiga. Et asi on v i i d u d groteski ja siis hakkab ketrama. Ja võib-olla oli see ka taotlus, mis sellisel juhul ilmselgelt ei õrnestunud.

Eva Klemets „Kolmes ões“.



Alina Korsniku foto

Seega liikusin ma Lutsust hirmsa eelarvamusega Sõbra Majja. Ja „Molly Sweeney“ lõi mu teistpidi pahviks – ses mõttes, et seal ma nägin laval inimesi, kellel olid näitlejate näod. Kristel Elling, Bert Raudsep ja Kristjan Sarv.

See lavastus oli koolitöö kohta väga paljulubav.

Siin võib tõmmata paralleeli hästi väljapeetud muusikavideoga. Rahuliku bluusiloo videoga. Tekst ise koosneb tänapäevasele briti teatrile kohaselt monoloogidest. Esiteks oli igal karakteril oma läbiv temporütm, teiseks oli igas monoloogis oma temporütm, mis sellesama karakteri eelneva monoloogi temporütmist erines, kuna vahepeal oli info hulk muutunud – ja selletaolisega lavastajal koolitöös hakkama saada on juba suhteliselt kõrge pilotaaž. Ning kolmandaks ei kukkunud selle pika loo enda temporütm ära. Algusesse lavastatud tantsuga pandi liikumistrajektor ja märgistik paika.

Veel tuleb siin kiita osaliste valikut. Kujund „näitleja nägu“ tähendab muu hulgas ka seda, et osalised on rolli sobivad. Igal rollil on oma kiiks, eriti veel kui väikese saali psühholoogilist teatrit teha. On oma lugu. Kui „kivinenud teatri“ termineid kasutada, siis „elatud elu slepp“. Ilmselgelt tegutsesid laval need inimesed, kes olid kirjutatud ja lavastatud tegutsema. Ja näitleja nägu ei tähenda siin ju mitte füsiognoomiat, vaid kogu komplekti – füüsilist ja vaimlist.

Võrrelduna „Politseiga“, kus näitleja nägu täielikult puudus. „Politsei“ oli hea kooliteater, vanema vanuseastme festivalivõitja. See, kui kutt kööksus lavale tuleb, tööpleb ja kähiseb ja on koolikaaslastele ja sõpradele teistmoodi, on naljakas, siis m i s s i i s! Mina saalis näen teda esimest korda ja see tühi tööplemine ei toimi.

A. S.: Minagi nägin neid kaht teist tööd Tartus Lutsu teatrimajas. Ja minu kogemus sarnaneb väga sinu omaga. „Pidu“

vaatasin kõigepealt ja pean kohe ütlema, et Mrožeki kui autoriga on mul ületõlde väga raske kontakti saada. Jah, ma mõistan, et tema näidendite kirjutamise ajal oli neil oma poliitiline või ühiskondlik kontekst, aga praegu see enam ei tööta. Ma ei näe põhjust, miks Mrožekit tänapäeval veel lavastatakse. Ja „Peo” puhul tekkiski mul kohe küsimus, miks lavastaja selle loo valis, mida ta mulle sellega öelda tahab? Kolm tegelast, kolm meest, tinglikult Kollane, Punane ja Must, kes tahavad peole minna, ei saa peoruumi sisse, siis saavad, aga pidu ei ole. Ja mis siis edasi saab. Nende omavahelised suhted, see kõik oli olemas, aga mitte nii, et see kuidagi erilisel meelde jääks. Ma ilmselt püüdsingi saalis olles leida pidevalt vastust tolele „miks?” -ile ja kuna vastust mulle ei tulnud, siis lahkusin üpriski hämmastunult. Nii et see sinu võrdlus kooliteatriga kehtis ka selle lavastuse puhul — kõik oli piisavalt paigas, et olla lavastus, et olla teater, aga oma olemuselt oli see asi üpriski tühi tööplemine.

„Liblikad on vabad” oli hoopis teistsugune kogemus. Peategelaseks pime poiss (Ott Sepp), kes elab oma väikeses toas, kus kõik on väga eklektiline, aga samas väga paigas. Poisi jaoks paigas: ta teab, kus miski on, — et külmkapp on

lauast viie sammu kaugusel ja voodi omakorda kaheksa sammu külmkapist. Pimedas tegelase ruumigeograafia on paigas. Ja see, et tal on üks meel puudu, on selgelt nähtav. Ma näen seda, kuidas ta silmadega kuulab — nagu Al Pacino „Naise lõhnas”. Peaaegu. See ei ole tehniliselt tühjusesse kinnitatud pilk, need pimedad silmad reageerivad, mängivad.

Teise pildina sellest lavastusest on meeles Mari Abeli Ema. Heledas, väga korralikus kostüümis naine, kelles on tohutu sisemine põlemine. Kes ainult oma häälega, silmadega, närvilise tõmbusega suunurgas suudab selgeks teha, mis on tema meelest õige.

A. K.: Nii et need tööd võib kokku võtta — *fifty-fifty*, pool harjutustest sai korralikult tehtud.

Samas, kui palju on siin küsimus valitud materjalis? Mrožeki lõpuni nihestatud maailm *versus* briti teatritekstide psühholoogiline nihestatus, kus kõik kiiksud, mis loost loo teevad, näitemängu põhjendavad, on psühholoogiliselt põhjendatud või põhjendatavad. On arusaadavalt hoomatavad. Erinevalt Mrožekist, kelle nihestus, ma väidan, seda ei ole.

Laur Kaunissaare ja Bert Raudsep „Utopia” proovis.



Jaak Printsi foto

Mati Unt, „Kärbeste saar“.

Lavastaja Mati Unt;

Kõrgem Lavakunstikool ja „Vanalinnastuudio“, kevad 2003.

A. S.: Siin oli juba lavastaja ise väga suur pätkel näitlejaüliõpilastele.

A. K.: „Kärbeste saarega“ on keeruline lugu... mulle ta väga meeldis. Aga mulle üldjuhul meeldib see, mida Unt teeb, siis kui ta patja pea ja püstoli vahel ei hoia. Ja see ei olnud selline lavastus, siin oli ümber nii palju tühja ruumi, et ta võis vabalt paugul tühjusse kõlada lasta. Aga – meeldimine ei ole siinkohal kriteerium.

A. S.: Ma arvan, et see Undi paugutamine tegelikult maksis natuke kätte. Mulle ka meeldis. Aga saalis istudes ei saanud ma mitte midagi aru. (Kuni teise vaatuse alguseni – vaheajal lugesin kavalehest sisututvustust.) Sa-

mamoodi, kujutle ennast kostüümi või ülikonnaga teatrikülastajaks, kes tuleb õhtut veetma, lavakaid vaatama... ja siis näed sa asja, millele absoluutselt pihta ei saa.

A. K.: Ja väga hea. Ma küll ei tea, aga ma arvan, et siin oli vanade sõprade ja võitluskaaslaste Normeti – Undi poolt üpris täpne kalkulatsioon, et Unt tegi täpselt nii, nagu kokku lepitud. Teatrikooli lavastuste puhul on ju nii, et publiku hulk on suhteliselt väheoluline. Õnneks pole me veel nii kaugele jõudnud, et teatrid hakkaksid oma hõlma alla võetud koolilavastustele täpseid ettekirjutusi tegema. (Kuigi, hiljem me ühe lavastuse juurde jõuame, mis minu arva-tes selle nahka läks.)

„Kärbeste saares“ algas Normeti kui kursusejuhendaja läbimõeldud tegevus „teisel tasandil“. Noortele esitati esimene totaalne väljakutse. Terava teatripilguga inimesena adub ta suurepäraselt, ja õigustatult, et meie teatrimaastik on suurte muutuste lävel. Poliitiliselt võib otsustada, et repertuaariteatri vorm jääb püsima, aga, tahame me seda või mitte, varem või hiljem muutub teatripilt järjest rohkem projektiettevõtmisi sallivaks, neile toetuvaks. Järjest rohkem tekib truppe ja ideeprojekte, kontseptuaalseid projekte üheks lavastuseks kokku pandud seltskonnaga. Samasuguseid teatriettevõtmisi, nagu me Euroopa festivalidel näeme.

Samamoodi saavad näitleja elus järjest suurema kaalu kõikvõimalikud rahategemise projektid. Ka need on nii teatri tegijatele kui ka vaatajatele ilmselgelt vajalikud.

Ja „Kärbeste saar“ lavastuse ideena on kantud tahtest anda üliõpilastele teistsugust kogemust. Unt ilmselgelt ei ole see lavastaja, kes suhtuks näitlejasse kui erialapedagoog, nagu koolilavastuste juures tavapärane. Lavastaja on üldjuhul vastava semestri ametlik eriala õppejõud.

Mart Koldits „Kolmes ões“.



Alina Korsmiku foto

Undi näitlejad peavad aru saama, mida mees tahab. Selles mõttes – kosmonautide koolituskeskus. Selles kontekstis ei ole meil mõtet rääkida „Kärbeste saare“ lavastusest, kui sellisest.

A. S.: Jah, eks ta selline vette viskamise eksperiment oli – näitleja ujugu ise välja.

A. K.: Aga müts maha Mati Undi ees – postmodernistliku lipu järjekindla lehitamise eest.

Näitlejaist tõsis seal minu meelest esile eelkõige Marin Mägi Pössana. Ja Rasmus Kaljupäev „Mati Undina“.

A. S.: Lisaks Märt Avandi, Kristel Eling... tegelikult kogu trupitöö.

Kokkuvõtlikult – pedagoogilis-poliitiliselt väga õige otsus, et selline lavastus välja toodi. Töökogemuse koha pealt.

A. K.: Jah, ja minu arust ka publikut hariv. Kui ta ikka juba teatrisaali tuleb, siis on ta üldjuhul seal lõpuni.

Tom Stoppard, „Utoopia“.

Lavastaja Ain Mäeots;

Kõrgem Lavakunstikool ja „Vanemuine“, sügis 2003.

A. K.: „Utoopiat“ tehes asetati noored olukorda, kus näitlejad teatris tavaliselt on. Igas riigiteatris esietendub sellises

märgistikus lavastusi kolm kuni viis hooaja kohta. Klassikaline sõnateater. Käesoleval juhul pole oluline kogu kaaskäiv jutt teemal, et Stoppard on kaua tahtnud vene näidendit kirjutada jne. Oluline on, et tegemist on psühholoogilise teatriga.

Kiitma peab ka Liina Undi lavakujundust, mis esmakordselt Sadamateatri ajaloos selle maja ruumi täielikult ära kasutab. Ruumi ei jää surnud nurki ja olematu ideid. Lisaks sellele julgus tuua ajastukostüümid *black boxi*.

Ning – keeruka tekstiga teater. Nagu Stoppardi puhul ikka, peale keerukate inimestevaheliste suhete mängib kaasa detailideni läbi töötatud taustsüsteem. Selles tekstis ajalooliselt paigas. Kas autentne, see pole oluline, või õigmini, oluline on trupil endale selgeks teha, mis on selles loos ajalooliselt autentne ja mis mitte. Nagu „Arkaadia“ küsimused matemaatiliste tõdede kohta. Lisaks tänapäeva noortele oluline teema – üllad ideed ja suured küsimused. Sest järjest vähemaks neid ju jääb. Järjest rohkem on ideaalid *out* ja tööplemine *in*.

Ma eeldan, et sellist teksti ei ole võimalik lavastada ilma põhjalikku analüüsi sisaldavate proovideta. Kõikidele nendele „suurtele küsimustele“, mida tegelased üksteiselt ja iseendalt küsivad,

Kadi Tudre
„1+1“
proovide ajal.



Peeter Lauritsa foto

peab trupp ka vastused leidnud olema. Muidu ei jõua tekst saali. Selles mõttes klassikaline koolitöö, mis vormus diplomilavastuseks. Iseasi muidugi, kui õnnestunuks. Aga ega ma väga ei virise.

Näitlejatest tõusid siin minu arvates eriti esile Jaak Prints ja Rasmus Kaljujärv. Lisaks eespool nimetatutele.

Kui ma „Utopiat“ vaatasin, teadsin, et pean sellest ajalehele kirjutama. Ning ka seda, et näitlejatöödest ma k i n d l a s t i ei kirjuta. Sestap vaatasin teisi asju: kuidas ja miks lavastus on tehtud, mida ta annab. Ta andis repertuaariteatris toimimise kogemuse. Arvestades ka probleeme, mis tööprotsessi kohta kuluaridest kuuldus. Kas või seda, et lavastaja lavastas sisuliselt paralleelselt kahte tükki erinevates riikides.

Jakob Karu – Andrus Kivirähk – Tiit Ojasoo, „Asjade seis“.

Kõrgem Lavakunstikool ja Eesti Draamateater, kevad 2004.

A. S.: Lavastus, millest eri ringkondades on väga palju räägitud, et kas ta on nüüd publiku solvamine või ei ole? Kui see oli eesmärk, siis minu meelest oleks lavastaja võinud selle tunduvalt karmimalt lahendada...

A. K.: Jah, aga „publiku solvamine“ on ikka reklaamitrikk.

A. S.: Reklaamitrikk jah, aga kui ma seda Jakob Karu näidendivõistlusel kolmanda koha saanud teksti esimest korda lugesin, siis see pohhuism, millega vaatajasse suhtutakse, meeldis mulle kohutaval kombel. See andis näitlejatele tohutu võimaluse...

A. K.: See andis näitlejatele väga suure vabaduse, minu arvates on see suurim pluss. Ma nimetaksin seda lavastuseks „Asjade seis ehk minge kõik p***e“, ses mõttes, et ta ei saada p***e mitte ainuüksi meie igapäevast elu. Ta on küll Esto-TV ekvivalent teatris, heas mõttes. Aga ma näen selle lisaväärtusena just seda, et noorele näitlejale, kes on nühkinud peaaegu neli aastat koolis ja kellel on kogu aeg kuklas pinget, et ta peab panema, tullakse ja öeldakse, et teeme nüüd sellise asja, kus te saate kõik p***e saata! Saate öelda: „Kaduge minema, get lost!, astuge ära.“

Ja mulle tundub, et nende põhiline mängurõõm ei tulnudki mitte sellest, et me nüüd ütleme eesti ühiskonna kohta midagi sotsiaalkriitilist, midagi väga täpset ja tabavat, vaid et meil on võimalik kool pikalt saata. Enam kedagi välja ei visata, selge on, et kõik lõpetavad, ja nüüd – andke täiega!



Kristjan Sarv ja Rasmus Kaljujärv „Asjade seisus“.

Lavastusest ja selle ideest rääkides on see muidugi super asi. Järjekordne Tiit Ojasoo teravalt sotsiaalkriitiline lavastus; selline teater, mida Eestis ei ole tehtud 80-ndate keskpaigast, Komissarovi kuldajast saadik. Lavastus, millel on tugev sotsiaalne sõnum. Nii tugev, et seda sõnumit ei olegi võimalik teistmoodi edastada kui läbi lavalise groteski, sest kui seda otse teha, siis on see esiteks läila, teiseks nõme ja kolmandaks halvas mõttes respublika – vali kord!, võta võim!, murrame läbi! Siis ta ei toimiks. Tema ainuõige toimimisviis ongi lavalise groteski kaudu. Mis ometi on nii kuratlikult valus ja nii kuratlikult naljakas.

Minu jaoks absoluutse kontrapunktina pani kogu märgisüsteemi lõplikult paika lavastuse lõpp. Popurriid eesti nōmelauludest korraldati kolm või neli korda ja näitlejad samal ajal riietusid järjest rohkem lahti. Ja see ei lõppenud ära. Ja see ei lõppenudki ära. Sellise võtte kasutamine on muidugi lavastajal tohutu julgus.

Kui me nüüd räägime näitlejate ava-

nemisest, siis siin sain ma esimest korda aru, miks Rasmus Kaljupärvest räägitakse. Tema jätkuettüüd Peep Vainuna oli... ma ei hakka siin otsima mingeid epiteete – see oli lihtsalt hästi tehtud.

A. S.: Väga täpselt paigas. Kogu see n-õ koolitus – olen ise Vainu Saku Suurhalls näinud, see oligi nii – rahvas saalis reageerimas nii, nagu nad reageerisid jne. Kuigi tegelikult, mis minul oligi sellele lavastusele kõige suurem etteheide, oli see, et näitlejad paigutati saali publiku vahele publikut mängima. Ja samas ma saan väga hästi aru, et ega seda teistmoodi lahendada ei olekski saanud. Ideaalis oleks ma ju tahtnud, et lavalt sülitatakse näkku mulle/vaatajale, mitte näitlejale, kes mind/vaatajat mängib.

Väga mõjuv lavastus ikkagi. Ainuüksi tekst, eriti need Kivirähi monoloogid, mis minu meelest on ühed tema tugevamad tekstid.

A. K.: Aga mis ometi olid ebaühtlased.

A. S.: Nad olid ebaühtlased, aga nende seas oli paar, mis olid ikka väga-väga head.

„Tagasi Metuusala juurde“. Põrandal: Marin Mägi, Kristel Elling, Mirtel Pohla, Märt Avandi ja Tanel Jonas; pingil: Lee Trei, Eva Klemets, Mari Abel, Ott Sepp, Alina Karamazina, Riina Maidre, Kristjan Sarv ja Indrek Ojari; seisavad: Bert Raudsep, Rasmus Kaljupär ja Anne Türnpu.



Jaak Prints'i foto

A. K.: Milliseid sina pead tugevamaiks, minu arvates oli üks Mari Abeli lasteaiamonoloog. Ja teine on Lee Trei raamaturiiuli saagimise lugu.

A. S.: Jah, kuigi mina nägin seda Mirtel Pohla esituses.

A. K.: See raamaturiiuli saagimise monoloog läheb kivirähilikult groteski, aga lasteaiamonoloog on Kivirähi uus tase – ta on suutnud ilma groteskita muutuda sotsiaalselt täpseks. Niimoodi, et grotesk jääb tekstist väljapoole, aga me kõik saame aru, kui groteskne see on. Tekst seevastu on täpselt see, mis toimubki. Ilmselge on, et keegi raamaturiiulist saepuru tegema ei hakka ja sellest saepuru ruleiba ei tee, see on lihtsalt naljakas, aga seda ütlevad inimesed küll, et kui järgmine kord tuleb nukuteater, siis minu laps ei taha nukuteatrit vaadata, ta istub mängutoas, seal on palju mänguasju.

A. S.: Nõus, aga see raamaturiiuli-monoloog, see kuidas Mirtel Pohla seda esitas – tekst oli groteskne ja absurdne küll, aga näitleja suutis selle minuni tuua nii, et tema probleemi reaalsus oli üdini tajutav. Sa naerad ja samal ajal nutad ka, sest sa usud seda lõpuni, elad talle kaasa ja olukorra grotesksus ühiskondlikus plaanis tõstab su kuklakarvad turrini ning toob viha-kananaha ihule.

A. K.: Näitlejatest tõusid minu arvates esile veel Indrek Ojari ja Lee Trei.

A. S.: Kristjan Sarv, Tanel Jonas ja Eva Klemets. Üldse tegelikult ju väga tugev töö just näitlejatelt. Väga tugev ansambel, ent ometi selgelt eristuvad näitlejatööd.

Bernard Shaw, „Tagasi Metuusala juurde. Mõtte piiridele“.

Lavastaja Jaan Tooming;

Kõrgem Lavakunstikool, kevad 2004.

A. S.: Metuusala puhul mind tohutult võlus, köitis ja vaimustas see, et Tooming on minu jaoks tagasi. Ma kartsin,

et näen taas mingit tumedat ja rasket asja. Nägin helget ja kerget, sügava sõnumiga väga head lavastust.

A. K.: Siin me nägime kursust jälle absoluutselt teises tonaalsuses ja konfiguratsioonis. Nägime, et staatika ei pruugi staatiline olla.

Selles tekstis toimuvad ju ainult mõned sündmused.

Tegevus leiab aset 32004. aastal. Me saame teada, et nelja-aastane on vana inimene. Järgmiseks, et inimene sünnib munast. Neljandaks, et keegi valmistab laboris inimesed. Siis, et kui natuke kätt hammustada, tulevikuinimene sureb. Rohkem ei juhtu loos midagi, samas on tohutud tekstimassiivid. Mis on õnneks Sigrid Toominga väga korralikus tõlkes. Ka on kollisioonid suhteliselt väikesed. Kaks rauka ja punt lapsi. Mõlemad rühmad ajavad kogu aeg ühte ja sama oma rida. Jälle just nagu midagi ei juhtu. Aga lava on pingestatud. Mina, vaatajana, ei kuku ära.

A. S.: Hästi puhas. Ma arvan, selle kursuse kõige puhtam töö.

A. K.: Millele annavad väga palju juurde Anne Tärnu lauluseaded. Ja tema isik. Taas kord jõuame sellesse punkti, kus tuleb tõdeda, et selle kursuse suurim boonuse on, et nad on väga paljude erinevate isiksustega koostööd teinud.

Siin tõuseb näitlejatest esile ka Alina Karmazina. Ka puht-„füüsilistel“ põhjustel – keel, tööriist, on käes. Lisaks Eva Klemets, Märt Avandi, Kristel Elling – koosseisus, mida mina nägin, oli neil teksti ainult siis, kui mass midagi koos ütles. Kogu aeg laval. Ja mitte lihtsalt, vaid täielikus olemasolemises – väga selgete suhete, suunatud tähelepanu ja kaasaspüsimisega.

Väga täpselt paika lavastatud, väga täpselt mängitud vaikivad rollid, suhtumised, reaktsioonid, tähelepanekud.

A. S.: Minu jaoks mõjusid selles lavastuses eriti tugevalt raugad – Bert Raudsep ja Kristel Elling; tõesti, tekstis on

vastandused väga väikesed, kuid need on väga tugevalt välja mängitud. Kaks rauka – väga staatilised, puhtalt ja kokkuhoidlikult mängitud, väga täpsed oma liigutustes ja kõnes.

„Kolm õde“ – visioonid Tšehhovi ainetel“.

Lavastaja Saša Pepeljajev;

Kõrgem Lavakunstikool, kevad 2004.

A. K.: „Kolme õega“ oli nõnda, et kursus ise tahtis, et Pepeljajev tuleks ja töötaks nendega. Nii ta siis kuuks ajaks tuli. Ja seda on näha, et kursus t a h t i s. Üldse kõigi nende tööde puhul on näha, et taheti. Vahel tundub lavaka asju vaadates, et tehakse vastu tahtmist või et puudub kontakt lavastaja (ehk siis sel hetkel pedagoogi) ja trupi (ehk tema õpilaste) vahel. Selle kursuse tööde puhul mina seda näinud ei ole. Kõik on tehtud professionaalselt, positiivselt ja õpihimuliselt. Ja see on ka tulemustest näha. Võib-olla isegi mitte tulemuste kvaliteedist – kui rääkida „Kärbestesaarest“ ja „Utoopiast“, mis nii-öelda puht teatrikvaliteedilt jäävad teistele töödele nõksukese alla, aga mis sellegipoolest on tehtud väga isuga ja uhkelt.

Aga mis puutub lavastusse „Kolm õde“, siis see on totaalne teater selle sõna kõige otsesemas mõttes.

A. S.: Jah, kui sa enne rääkisid „Asjade seisu“ puhul, et see oli näitlejatele võimalus n-ö „täiega panna“, siis „Kolm õde“ oli veel samm edasi just selle totaalsuse poole. Siin on vaatajal õigus ja vabadus otsustada, mida ta vaatab, millises ruumis ta viibib. Ja samas on vaataja vabadus äärmiselt petlik. Selles mõttes, et näitlejad teevad oma asja ja neil on tõesti ükskõik, kas mina, st vaataja, olen seal või ei. Ja mina vaatajana pean pidevalt jälgima, et ma näitlejaile ette ei jääks, et ma neid ei segaks. Diktatuur, mis selles valitses (näiteks esimese osa lõpul, kui vaatajale lihtsalt kardin ette tõmmati), see ülbus, oli see, mis mulle tohutult sümpatiseeris.

A. K.: Veendunud oma rea ajamine teatris. Kogeda teatris, et mitte teatril ei ole vaja publikut, vaid publikul on vaja teatrit, on eesti teatris minu meelest küll natuke valedel alustel, lähiaegadel siiski üks kord juhtunud, aga hoopis teistmoodi – need on Linnateatri ohjeldamatud hommikused piletijärjekorrad, kui hakatakse järgmise kuu pileteid müüma. See on aga kunstlikult tekitatud vajadus, millel puudub sisuline ka-

„Kolm õde“.
Mart Koldits,
Rasmus
Kaljujärv,
Riina Maidre,
Alina
Karamazina,
Lee Trei ja
Tanel Jonas.



Reet Nurmsalu foto

te. „Kolmes ões“ oli tegemist vajadusega, millel oli kunstiline kate olemas. Ma vaatajana tõepoolest tahtsin näha seda, mida nad teevad. Kuni sinnamaani välja, et ma terve esimese vaatuse ekslesin ringi ja jäin jalgu, kuna ma ei tahtnud millestki ilma jääda.

A. S.: Ja teise vaatuse alguses, kui ma juba teadsin, mis asjad need on, mida ma näha tahan, anti mulle jälle äärmiselt võluvalt vastu näppe ja ei näidatud neid enam nii nagu esimeses osas.

A. K.: Esimesel hetkel pärast sealt äratulekut tundus, et seda kõike oli nii palju, et see ei jõudnud mulle lõplikult kohale. See hakkas kristalliseeruma või paika minema mingisuguse ajalise nihkega, hiljem. Ja see on lavastaja töö tippsaavutus, saada publik nii kaugele, et sa ei näita talle mitte läbivat liini, vaid et ta ise konstrueerib selle liini, mis seal tegelikult ju läbivalt olemas on, et ta konstrueerib selle enda peas tagantjärele.

A. S.: „Kolm õde“ oli tõesti lavastus, mille vaataja hiljem n-õ *flashback*-idest kokku paneb... Ja kui sa arvad, et oled toimunud kõva kolmveerandi ära näinud, on sul tegelikult ikka kaks kolmandikku nägemata, nagu hiljem fotosid vaadates selgub.

A. K.: Ja muidugi Pepeljajevi n-õ lavastajatrikid – mäng künla, varjude ja lindudega, mis toimus keldris. Pluss tema koreograafilised, füüsilised lahendused draamanäitlejatega. Taas kord tuleb öelda, et see kursus ei ole pelgalt ette valmistatud draamanäitlejateks, kes on saanud ka laulu- ja tantsutunde, vaid mulle tundub, et suur osa neist on võimeline täitma tänapäeva teatri kõiki ülesandeid. Ja ülesanded muutuvad näitlejale järjest ja järjest nõudlikumaks. Neid näitlejaid on ette valmistatud nii, et nad on võimelised mängima tervet seda 360-kraadilist ringi.

A. S.: Ja seejuures panevad nad mängides endast kõik välja, kuni vereni. Just „süvenemine“, „keskendumine“ ja „en-

da lõpuni väljapanemine“ on märksõnad, mis mulle „Kolmest õest“ kõlama jäid. Mis seda tööd ja ka seda kursust iseloomustavad.

A. K.: Kui nüüd kursusetööde kohta veel midagi kokkuvõtvat öelda, siis tõepoolest müts maha kursuse juhendaja Ingo Normeti ja erialaõppejõudude ees – see on küll esimene lavakooli lend, millele võib juurde kirjutada „XXI sajandi teater“.

A. S.: Lisaks on kursus ühtlaselt tugev. Mulle tundub, et kui varasemates lendudes on tihti olnud n-õ esilekerkivaid, teistest tugevamaid, andekamaid, tuntumaid näitlejaid, siis selle kursuse puhul on kõik võrdselt esil, kõik on pildis olemas, kõigis on tugev potentsiaal. Ja väga tänuväärne on see, et kooli juhtkond on lubanud neil ka mujal päris palju tööd teha – teles, reklaamis, teistes teatrites. See on andnud kogemust neile endile ja teinud kursuse ning noored publikule tuttavaks.

A. K.: Aga nüüd lavastajate juurde.

Frank McGuinness, „Et keegi mind valvaks“.

Lavastaja Eva Klemets;

Tallinna Linnateater, sügis 2003.

A. S.: Sellest lavastusest on keeruline rääkida, juhul kui me mõtleme lavastuse all suuri kujundeid ja sümboloid – neid seal ei ole. See on lavastaja väga puhas nokitsemine näitlejatööde kallal, tegelastesse ja nende sisemaailma süvenemine.

A. K.: Teatri aastapreemiate žüriis me tõstisime selle lavastuse ka üheks eripreemia kandidaadiks teatriruumi loomise eest trupi, lavastaja ja kunstniku poolt. Ja see tegelikult ütlebki kõik. On kolm väga tugevat rolli, väga korrallikult paigutatud ja pisiasjadeni läbi mõeldud teatriruum. Mulle hirmsasti meeldisid need fosforitükikesed, mis moo-

dustasid justkui tähtkujusid ja olid täpselt nii piiripealsed, et sa ei ole kindel, kas sa näed neid, kas need on päriselt seal või sa kujutad neid endale ette. Ja ilmselt seesama kujund iseloomustab ka Eva Klemetsi lavastajatööd, see ongi lavastus, millele mõeldes ei tea täpselt, kas see ongi nii lavastatud või on see ise tulnud. Ja see on üpris suur tunnus, ma arvan.

A. S.: Väga tekstitruu lavastus, mille puhul on kõik see, mida mulle näidati, ju tegelikult juba tekstis ja remarkides olemas, aga ometi on seal midagi veel, midagi, mida ei suuda määrata, aga mis loob selle maailma, milles need tegelased elavad ja millele mina kaasa elan.

A. K.: Väga sümpaatselt on hoidutud minemast sellisele libedale, et kui meil on tegemist iirlase, ameeriklase ja inglasega, siis hakata kuidagi väänama nende keelt, panna neid murret purssima;

kõik on tehtud nende kuju kaudu.

A. S.: Etendust vaadates toimib kõik nii võrd puhtalt, selgelt ja täpselt: kõik piimendused, mis tegelikult lavastust liigendavad ja rütmistavad, kõik on paigas. Hästi selge elamus. Väga lihtsate vahenditega võimsalt tehtud.

*Viktor Pelevin, „Tšapajev ja Pustota“.
Lavastaja Mart Koldits;
Tallinna Linnateater, sügis 2003.*

A. S.: „Tšapajev ja Pustota“ on Mart Kolditsa esimene lavastus professionaalses teatris ja seda võib üldjoontes õnnestumiseks pidada. Kuigi, jah, ambitsioonid on suured ja kohati jääb lavastaja tekstile alla, sellesse liiga kinni. Koldits dramatiseerijana oleks võinud tekstiga vabamalt ümber käia, sellega rohkem mängida; tuntav kramplikkus Pelevi-

„Kolm öde“. Istuvad: Riina Maidre, Mirtel Pohla ja Lee Trei; seisavad (vasakult): Jaak Prints, Kristel Elling, Mart Koldits, Indrek Ojari, Marin Mägi, Tanel Jonas, Eva Klemets, Alina Karamazina, Märt Avandi, Rasmus Kaljujärv, Bert Raudsep, Kristjan Sarv ja Ott Sepp.



Saša Pepelijevi foto

nist kinnihoidmisel ja mõningane süsteemitus jutustavate-näidatavate lugude valimisel maksid lavastaja Kolditsale natuke liiga palju kätte. Mis mulle aga väga meeldis, oli Pille Jänese loodud lavaruum ja lavastaja oskus see ruum ära kasutada, panna see elama. Väga tugev ansambel, nagu Linnateatri puhul ikka, kahju ainult, et ebaühtlane materjal ei andnud võimalust kõigile võrdselt tähelepanu pöörata.

Ken Kesey – Dale Wasserman, „Lendas üle käopesa“.

*Lavastaja Mart Koldits;
„Vanemuine“, kevad 2004.*

A. S.: „Käopesa“ puhul rõõmustas mind kõige rohkem näitleja-ansambel. Välja arvatud kaks erandit – McMurphy ja õde Ratched; need kaks peaosa jäid kuidagi liiga üheplaaniliseks ja arusaamatuks.

A. K.: Ma olen sinuga nõus. Enne esietendust kuulsin ma nii „Publikumärki“ saatest kui lugesin ka lehest, et selle lavastuse teema on nonkonformism, täpselt konformismi vastu võitlemine. Aga see lavastus ise oli sügavalt konformistlik. Ma ei räägi isegi mitte sellest, et seal ei olnud tilkagi uut informatsiooni, see ei olnud nii hull. Kui lavastaja räägib, et lavastuse teemaks on võitlus konformismi vastu ja teeb konformistliku *well-made* lavastuse, siis kas lavastaja ei tea, mida ta räägib, või ei saa aru, mida ta teeb. Või kolmanda variandina ei saa endale püstitatud ülesandega hakkama.

Tegelikult olen ma selle lavastuse peale vihane – tal puudub idee. Mine nüüd võta kinni, kust see pärit on, kas sellest, et lavastajal ei ole ideed, sellest, et ta ei suuda oma ideed välja tuua või sellest, et teater esitab oma nõudmised, kuna teatril on vaja publikut ja publikule see lavastus ilmselgelt meeldib, sest

et ta on lihtne. Minu jaoks liiga lihtne. Ta meeldiks publikule samavõrra või ehk isegi rohkem, kui ta ühtlasi ka heas mõttes manifesteeriks midagi, ütleks midagi. Kui lavastajal oleks oma suhe, oma hinge kriipiv vajadus midagi öelda. Aga seal ma seda ei näe.

A. S.: Ma arvan, et „Käopesa“ kõige suurem häda oligi selles, et ei olnud kahte peategelast. Sest just nende kaudu ju tulebki suhe ja sõnum.

A. K.: Neid ei olnud sellepärast, et neil ei olnud midagi teha. Näitleja võib klasi ka süüa, kui ta teab, miks. Ma väidan, et see on lavastajapoolse sihiseade küsimus. Ma ei saa sellelt lavastuselt midagi juurde, ma ei saa kuidagi targemaks. Ma ei näe mitte kellegi maailma. Ma ei näe, miks see lavastus on tehtud. See jääb mulle sügavalt arusaamatuks.

A. S.: Mina ikka mingeid maailmu nägin. Ma nägin nende teiste meeste, McMurphy kaaspatientide maailmu.

A. K.: Jah, aga see on näitleja töö rolliga.

A. S.: Kas on ikka ainult – seesama meesansambel oli ju laval ka „Lumivalgekeses“, millest me hiljem räägime, aga seal polnud ei rollist ega maailmast mingit aimu. Kuigi seal oli probleem ilmselgelt muus.

Aga neid kahte maailma, mis „Käopesa“ lavastuse puhul peaksid olema määravad, ma tõesti ei näinud. Ma ei saanud aru, kes need kaks peategelast on, kust nad tulevad, miks nad nii käituvad. Ja see on küll lavastaja tegemata töö.

Pluss veel see, et oli mõningaid puhtlavastajatehnilisi suuri vigu, mida ei tohiks olla. Ei saa olla nii, et esiplaanil käib oluline vestlus ja tagaplaanil on pidu, mis on sellest esiplaanist igati üle. Fookused olid paigast ära.

A. K.: Seal olid tõesti mõned misanstseeni-alased rusikavead.

Aga igal juhul on tegu korralikult tehtud asjaga ja see korralikus ajabki mind vihale.

„Lumivalgeke ja seitse põialpoissi“.
Lavastaja ja dramatiseerija Laur Kaunissaare;

„Vanemuine“, sügis 2003.

A. K.: Esiteks ei näinud me seda mitte tema õiges keskkonnas; see on lavastatud „Vanemuise“ suurde majja ja siis sealt ilma proovideta väiksesse majja ümber tõstetud. Ega tast muud polegi rääkida, kui et vaesed näitlejad on tõstetud stseen-stseenilt eeslavale dialoogi pidama ja siis sinna üksi jäetud.

A. S.: Puhas lati alt läbi jooksmine, kusjuures latti pole isegi vaevutud üles panema.

A. K.: Absoluutselt selge on ka see, et loominguilises töös, mille nimi on lavastaja töö, ei saagi kõik õnnestuda ja ükskõik mis tegurid võivad selle nurjata. Jääb üle ainult loota, et Laur Kaunissaare, kes on tõepoolest väga noor lavastaja, jätkab harjutamist.

A. S.: Tegelikult ei tohiks ükski lavastaja, ükski teater ega ükski näitleja, kes sellise lavastusega seotud on, sellist asja lavale lubada. Eriti veel lastelavastuse puhul.

A. K.: Jah, aga siin me jõuame selleni, millises majanduslikus olukorras on meie teatrid. Nad elavad nii toimetuleku piiril, et ei ole võimalik ebaõnnestumist mitte lavale lasta.

A. S.: Iseasi on muidugi see, kas selleks, et üks teater saaks toimida, tuleb lastelt kommiraha ära võtta mingi jama eest, mida neile näidatakse.

Jim Cartwright, „1+1“.

Lavastaja Kadi Tudre;

Eesti Draamateater, kevad 2004.

A. S.: Nägin esietendust. Ja nagu esietendused ikka kipuvad olema, oli ka see veel pisut toores – näitlejad ei olnud päris vabad, mängulustist oli veel natuke puudu.

„1+1“ on iseenesest lihtne lugu, mis vajab väga võimekaid näitlejaid. Need on olemas ja põhimõtteliselt sellest ju ehk piisakski. Aga lavastaja on asja suuremalt ja julgemalt ette võtnud ning sellest auga välja tulnud.

Mulle tundub, et just selles töös on kõige rohkem näha lavastaja oma käekirja, kui seda nii võib nimetada. Kursusekaaslaste lavastustel puudus see miski, mis paneb nad kindlalt paika kui Eva Klemetsi või Mart Kolditsa lavastused, lavastaja mina on küll olemas, aga mitte nii tugevalt kui Kadi Tudre mina „1+1“-s. Ning see on saavutatud hästi lihtsate ja samas väga julgete vahenditega. Tühi must lavaruum, mida liigendab valguskujundus; mustad kostüümid, millele lisanduvad punased detailid markeerivad tegelasi, ning mäng kujuteldavate esemetega. Need on asjad, mille kallal oleks väga lihtne norida, mille puhul iga viga ja ebatäpsus kohe hammaste vahele jääb. Aga „1+1“-s on kõigel sellel tugev sisuline kate, kõik on põhjendatud ja ei mõju trikkitamisena. Lavastaja ei ole läinud lihtsama vastupanu teed, ta on riskinud ja see risk õigustab ennast.

Ring saigi täis. Nagu alguses öeldud – see oli meie nägemus XXI lennust, see, mis meile silma torkas, meie hallid rakud liikuma pani. Loomulikult on kõigil õigus oma arvamusele ja nägemusele. Mõningad neist on kirja pandud ja siinsamas ajakirjanumbris olemas, osaga saab tutvuda viimase nelja aasta ajakirjandust sirvides (vihje: aadressil www.lavakas.ee on olemas lavastuste arhiiv, milles ka viited ilmunud artiklitele) ja kõige olulisema arvamuse, enda oma, leiab hää lugeja iseenesest.

EETILISEST, POEETILISEST JA (PO)EETILISEST

Eesti Muusika Päevad 2004

KERRI KOTTA

Eetilisest ja poeetilisest

Rääkides eetilisusest muusikas, kõneldakse sageli heliloojaetikast. Võib rääkida näiteks eetilistest või ebaeetilisest valikutest, mida helilooja teeb teost komponeerides. Kriteeriumid, mille põhjal otsustatakse valiku eetilisuse või ebaeetilisuse üle, ei ole sel juhul muidugi absoluutsed, vaid sõltuvad hetkel valitsevatest esteetilisest seisukohtadest. Sellisel puhul on oluline teose nn idee, mille alusel saab vaadelda helitöö olemasolu põhjendust. Teose idees võib kokkuvõtlikult näha ka kõike seda, mida autor tahab oma teosega väljendada. Kui muusikalise materjali valikud tehakse kooskõlas teose ideega, võib neid valikuid pidada eetilisteks. Helilooja valikute eetilisuse kriteerium on tema ausus väljendatava idee suhtes. Kõnealuses kasutuses tähendaks „eetiline“ siis enam-vähem sama, mis „õige“ või „otstarbekas“.

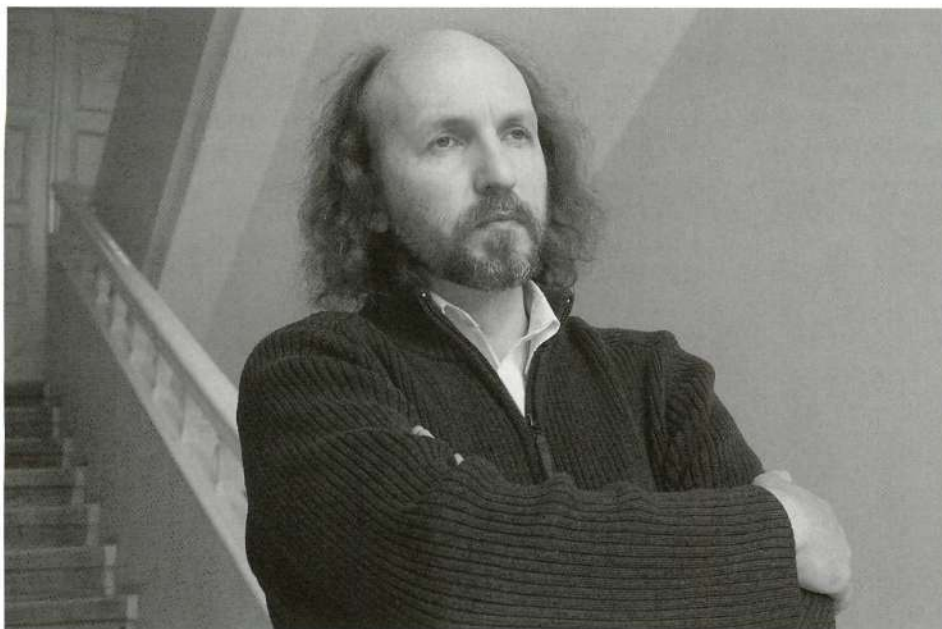
Samas on võimalik kõnelda ka muusika eetilisest sisust (ja selle kaudu eetilisest toimest). Ka see on seotud heliloojaetikaga, aga pisut laiemas tähenduses. Siin on ühtlasi tegemist autori kui isiku vastutuse küsimusega, vastutusega selle ees, mida ta loob. Kas heliloojal on põhimõtteliselt õigus väljendada kõike, mida ta soovib, või eksisteerivad siin ka mingisugused üldisemat laadi kriteeriumid? Kas kunst on midagi absoluutselt sõltumatut, mis ainuisikuliselt loob endale oma moraalikoodeksi, või peaks ta olemaks viljakas, allutama end mõne üldisema, muusikavälise idee teenistusse? Sel juhul seostub muusika eetilisuse

küsimus küsimusega kunsti sisemise vabaduse määrast.

Eespool esitatud arutluse põhjal võib öelda, et eetika ja esteetika on muusikas teineteist vastastikku mõjutavad ja teineteisesse vastastikku üle minevad mõisted. Ühelt poolt määrab esteetika helilooja kompositsiooniliste valikute eetilised kriteeriumid, teiselt poolt mõjutab aga helilooja kui inimese moraalikoodeks tema heliloojaeetikast.

Heliloojaetika muutub muusikas aktuaalseks alles muusika kui kunsti vormi lõplikul iseseisvumisel, sest just sellest hetkest alates kannab kogu vastutust loodu eest ainuüksi kunstnik. Ajalooliselt väljendab seda ilmekalt Beethoveni näide. Võrreldes talle muusika ajaloos eelnenud heliloojatega tundis Beethoven tohutut vastutust oma kuulajaskonna ees, mis väljendus näiteks tema ülipõhjalikus töös muusikalise materjaliga. Teose lõplik versioon pidi kujutama endast sõna otseses mõttes hetkel parimat mõeldavat varianti. Sellest tuleneb ilmselt ka tema muusikas tajutav fataalsuse ja paratamatuse tunne. Samas oli Beethoven üsnagi karm ka muusika eetilise sisu suhtes – meenutatagu siin näiteks tema taunivaid märkusi Mozarti „Don Giovanni“ aadressil.

Rääkides aga poeetilisusest muusikas, kõneldakse sageli muusika teatavast eksalteeritusest, argistena mõjuvate kujundite vältimisest. Minu isikliku mulje põhjal näib poeetilisus muusikas laiemas mõttes välistavat ka võimalikud stiili- ja žanrimängud (mis seostub pigem muusikalise irooniaga), muusikali-



Muusikapäevade „suur avamäng“ oli Toivo Tulevi autorikontsert, millega ühtlasi jõudis publikuni tema esimene autoriplaat „Be lost in the Call“.

se huumori, samuti domineeriva rütmilise aspekti (mis seostub pigem vallanduva energiaga). Poeetilisus muusikas näib olevat rohkem seotud heliga: selle kõrguse ja spektri (värvi) ning helide vaheliste suhetega. Poeetilisusega muusikas kaasneb teatav süüvimine, ajatuse tunne. Kõrgemas mõttes saab poeetilisust kirjeldada ka kui subjekti totaalset enesemanifestatsiooni: teoses võib seda tajuda punktina, kus autor teda siamaani abistanud „kargud“, s.o konventsionaalsed väljendusvahendid, kompositsioonitehnika jne, nurka viskab ja loob edasi ainuüksi endas vallandunud subjektiivse intuitsiooni abil. Mis lõppkokkuvõttes tähendabki seda, et kunstnik ei sõltu enam õpitud käsitööoskustest, vaid on jõudnud puhtaima, vahendamata eneseväljenduseni.

Kas eetilise ja poeetilise vahel leidub ka kokkupuutepunkte? Sellele küsimusele on võimalik vastata nii eitavalt kui ka jaatavalt. Ühelt poolt oleks justkui teagu teineteist välistavate mõistetega, sest puhtaima ja vahetuima eneseväljenduse

seni (st poeetilisuseni selle kõrgemas tähenduses) jõudnud inimene ei tee enam tavamõistes eetilisi valikuid, olles nendest omamoodi üle või välja kasvanud. See tähendab, et sellise inimese jaoks ei eksisteeriks justkui enam mingisuguseid norme või kriteeriume. Seega oleks ka sellise inimese või tema loomingu eetilisusest või ebaeetilisusest rääkimine tähenduseta. Teiselt poolt on puhtaima ja vahendamatuima eneseväljenduseni jõudnud looja enda poolt väljendatuga sisemiselt üksi, mistõttu kõik tema valikud on muusikalises mõttes paratamatult eetilised (st õiged, adekvaatsed jne).

Eesti Muusika Päevade autoritest ja teostest

Poeetilisus näib olevat eesti viimase aja muusikas dominant, mida näitasid ilmekalt ka 14. – 21. aprillini toimunud Eesti Muusika Päevad 2004. Rõhuasetust muusika poeetilisele küljele väljendas juba festivali peahelilooja valik, sest **Toivo Tulevi** on üks kõige järjekindla-



Tatjana Kozlova – järjekordne kinnitus sellest, et Eestis on praegu tugev noorte südikate naiheliiloajate potentsiaal.

malt kõlapoesiale keskendunud autoreid eesti muusikas. Samas ei ole tema näol kindlasti tegemist heliloojaga, kelle jaoks on tähtis ainult ilmekas eneseväljendus. Eelkõige iseloomustab Tulevi muusikat tugev tõmme vaimsure, religiooni ja selle kaudu ka (religioosse) eetika poole. Võib öelda, et tema muusikas muutub „poetiline“ „(po)eetiliseks“: muusika „(po)eetilisuse“ all on siinkohal mõeldud taotlust ühendada teadlikult eetiline aspekt poeetilisega. Poesia ülesanne ei ole seejuures pakkuda esmajärjekorras esteetilist kõlanautingut, vaid see manifesteerib end helilooja vaimse (aga miks mitte ka kõlbelise) tunnetuse edasiandmise vahendina.

Omamoodi oli poeetilisusest kantud ka Heino Elleri muusikapremia laureaatide looming kontserdil Teatri- ja Muusikamuuseumis. Juba Elleri enda loomingut iseloomustab kaldumine lüüriilisuse poole, üldisemalt võetuna iseloomustab poeetilisus ka Elleri pree-

mia laureaatide teoseid. Praeguse eesti muusika ühe suurima lüüriku, **Tõnu Kõrvitsa** helikeel on olnud pidevas muutumises. Tema loomingut algselt iseloomustanud uustonaalne, suhteliselt lihtsakoeline ja teatavate popi elementidega rikastatud helikeel andis üheksakümnendate teisel poolel maad atonaalsemale, ekspressionistlikumale väljendusviisile. Viimastel aastatel on tonaalsus laiemas mõttes hakanud tema muusikasse tagasi tulema, aga nüüd juba uues, rafineeritumas ja ebatraditsioonilisemas vormis. Tõnu Kõrvitsa fagotile ja orkestrile kirjutatud „Teispool päike-sevälju“ sünteesib väga õnnestunult ja loomulikult rahvamuusikat nn kunstmuusikaga, tehes seda väga delikaatselt, pealetükkimatult.

Omamoodi jahe poeetilisus ja kõla-modernism iseloomustab ka **Helena Tulve** festivalil kõlanud muusikat. Erinevalt Tõnu Kõrvitsast leidis Helena Tulve oma muusikalise kreedo ilmselt küllaltki vara, olles sellele viimastel aastatel ka üldjoontes truuks jäänud. Hoolimata suhteliselt muutumatust stiilist on ta siinkirjutaja arvates jäänud oma muusikalise introvertsuse tõttu siiski omamoodi mõistatuseks.

Galina Grigorjeva näitas ennast festivalil teistsuguses, õigeusu kiriku traditsioonilisest rüüst vabastatud vormis. Oli üllatav, et see haprus, isegi teatav romantilisus, mis iseloomustab tema õigeusu kiriku muusikatradsioonist mõjutatud vokaalloomingut, avaldus nii tugevalt, selgelt ja äratuntavalt ka Grigorjeva hoopis teistsugusel helikeelel põhinevates teostes „Poly-phonie“ (klaverile) ja „Hocetus“ (löökpillidele).

(Poeetiliseks võib pidada ka **Märt-Matis Lille** esiettekandele tulnud teost „Kadunud metsade kaja“, mida helilooja annotatsiooni järgi võib pidada hoolimatult loodust ekspluateeriva õhtumaise tsivilisatsiooni kriitikaks, kuid mis puhtmuusikaliselt kujutas endast lõp-

pematut, sisemiselt diferentseeritud ja pidevalt muutuvat hõredat kõlavälja.

Erinevalt eespool nimetatud heliloojatest on Elleri preemia laureaate **Mirjam Tally** ja **Timo Steineri** muusikas üsna raske tajuda poeetilisust selle traditsioonilisemas tähenduses – nende looming on selleks lihtsalt liiga (enese-)irooniline. Timo Steineri ülipoeetiline annotatsioon oma teose „Kompositsioon“ kohta mängis kuulajale oma-moodi vingerpussi – sellist asjalik-süüdimatut muusikapala, mis Teatri- ja Muusikamuseumis esiettekandele tuli, oli tutvustuse põhjal raske ennustada.

Poeetilisuse lainel jätkates ei saa nimetamata jätta ka **Eino Tambergi** teoseid „Teekond“ (keelpillidele) ja „Loitsud“ (metsosopranile, trummidele ja klaverile; tekstiks Zsuzsa Rabi, Doris Kareva ja Mari Vallisoo luule). Eriti just viimane kujutas endast tundliku muusikalise maitse ja stiili musternäidet. Tambergi „Loitsudega“ võrreldes mõjusid sellele järgnenud **Alo Põldmäe** „Peegeldused“ kuidagi monotoonselt: suhteliselt ühesugune faktuur ja muutumatu karakter ei lasknud Doris Kareva tekstil kuigivõrd esile tulla. **Pille Kanguri** teos „Mondes parallèles“ (klaverile, live-elektroonikale ja fonogrammidele) demonstreerib meile aga seda, et mitte alati ei parasiteeri tehnilik loodusliku arvel – mõnikord vajab looduslik häirimatuks funktsioneerimiseks ka tehnilikkust. Selles mõttes kannab ka Kanguri teos teatavat eetilist ideed ning ka seda võiks iseloomustada sõnaga (po)eetiline. (Po)eetiliseks saab pidada ka muusikuna alles areneva **Malle Maltise** teost „Sayang“ (kahele viiulile). Ülipoeetiline keel annab selles edasi helilooja eetilismoraalses annotatsioonis väljendatud ideid.

René Eespere helikeelt tundvale inimesele võis tema „Concertatus celatus“ (tšellole ja kammerorkestrile) pakkuda üllatusi intonatsioonis. Esituslikult vaja-



Harri Rospu fotod

Kairi Kosk käis siinse magistrantuuri järel end täiendamas tugevate muusikatraditsioonidega maal Hollandis.

nuks see teos aga ilmselt suuremat koosseisu ja teistsugust akustikat, et kõiki muusikas peituvaid nüansse paremini välja tuua.

Liis Jürgensi näol on meil tegemist aga lihtsalt väga andeka muusikuga. Isegi raske öelda, mis tema muusika eriliseks teeb, kuid see on haarav ja kõitev.

Kui **Lauri Jõelet** on oma muusikas endiselt askeetlik, ära pöördunud, tõsine ja distsiplineeritud, siis **Mariliis Valkonen** tunneb pigem kiusatust elu kui sellist kogu selle erinevates aspektides estetiseerida. Samas tundub, et autor ei ole ennast muusikaliselt veel täielikult leidnud – teose suhteliselt pretensioonikas pealkiri („Slum“) jäi siinkirjutaja arvates puhtmuusikaliselt piisava selgusega väljendamata.

Tatjana Kozlova on viimastel aastatel üllatanud oma valmidusega muutuda. Mõni aasta tagasi tema muusikaga esmakordselt kokku puutudes jäi mulle petlik mulje, nagu oleks Kozlova heli-

loojana juba võrdlemisi välja kujunenud. Iga uus teos on aga pannud mind esialgset muljet revideerima. Samuti oli positiivne elamus **Kairi Kose** teos „Illumion“ (tšellole). Teatavast naiivsusest, mis mõnikord tema loomingut on kummitama kippunud, oli see teos kindlasti vaba. **Age Hirve** helitöö idee – klavessiini piiritletud heli (aine tahke olek) vastandumas keelpillide „voolavale“ helile (aine vedel olek) – oli hea. Teose annotatsioonis kirjeldatud protsessi aine minekust ühest olekust teise oli muusikas juba raskem tajuda.

Jüri Reinverel on oskus muuta kõik kõlav kuidagi eriliselt tähendusrikkaks, tehes seda samas alati piiratud vahendeid kasutades. Reinvere radiofoonilist ooperit „Vastaskallas“ kuulates leidis veel kord kinnitust tõdemus, et muusika kujutab olemuslikult endast eelkõige aktsentueeritud, struktureeritud aega.

Peeter Vähi esindas festivalil ühena vähestest postmodernismi selle tavapärasemas mõttes. Levi- ja süvamuusika piiril kõikumine, kõmivise paatos ja samas seda paatost tühjaks muutev iroonia – see kõik laseb end üsna hästi seostada hilise Nietzsche mõõdutundetult ennast ülistavate tekstidega. Mainitud teos ei paku end selles sisalduvatest jõulistest žestidest hoolimata kuulajale vahetult. Selle esteetiline aktsepteerimine eeldab pealispinnast läbi tungimist, teose lahti kodeerimist.

Aare Kruusimäe teost „Kevadine vasikas“ (meeshäälele ja puhkpillidele) võib pidada aga selliseks, mis panustab konkreetse(te)le esitaja(te)le. See tähendab, et tegemist on n-ö grupis, kollektiivis, bändis sündiva muusikaga, isegi kui selle autoriks on märgitud üks isik. Sellise teose fluidum sünnib tema esituse ajal interpretide elavast omavahelisest kommunikatsioonist – tegemist on selgelt artistliku teosega. Kõik selle eespool loetletud omadused toodi esitusel ka hästi välja.

Jaan Räätsa teoste kuulamisel aga leidis taas kinnitust tõdemus, et tema näol on tegemist eesti muusika tühe kõige isikupärasema autoriga, kellele oleks väga raske leida analoogi ka väljaspool eesti muusikat.

Festivalist üldiselt

Selle aasta Eesti Muusika Päevad erinesid varasematest mitmeski mõttes. Erinevalt eelmisest festivalist üritas seekordne end oluliselt selgemini kultuuri- maastikul määratleda. Samuti püüdis ta eneses ja oma taotlustes rohkem selgusele jõuda. See kõik avaldus ka festivali muutunud profiilis.

Esmakordselt muusikapäevade ajaloos oli festivalil oma helilooja, Toivo Tulev. Selles võib näha taotlust tuua selgemalt esile eesti muusikas hetkel valitsevad olulisemad suundumused ja hoia- kuld. Festivali teine taotlus oli panna eesti muusika kõrvuti teiste maade muusikaga: nii palju kui tänavu, ei ole välis- heliloojate muusikat Eesti Muusika Päevadel varem kõlanud. Võib öelda, et eesti muusika suhe välis- heliloojate muusikaga on nüüdseks muutunud küllaltki loomulikuks, krambivabaks ja küpse- maks. Kui tüheksakümnendate esimesel poolel oli (vähemalt mõne helilooja pu- hul) tuntav tugev valmisolek uut ja tund- matut vastu võtta (tegemist oli seega tühepoolse kommunikatsiooniga), siis praegust suhet teiste maade autorite loominguga võib kirjeldada kahepoolse kommunikatsioonina. Eesti Muusika Päevade suuremat huvi iseenda vastu väljendas ka tagasisivaatelisus, eneserefleksioon. Selle põhjuseks oli muidugi osalt ka see, et käesoleval aastal möödus kaksikümmend viis aastat esimestest Eesti Muusika Päevadest. Seega oli praeguse festivali näol tegemist ka oma- moodi juubeliüritusega.

Lõppenud festival jätkas hoolimata mitmetest uuendustest ka mõningaid oma elujõulisust tõestanud traditsioone.

Viimastel aastatel on muusikapäevade kohal hõljunud eksperimenteerimisvaim avaldunud nn kunstmuusikat kirjutavate heliloojate invasioonis neile seni tundmatutele territooriumidele. Eelmisel festivalil oli selleks rahvamuusika, sellel aastal džäss, täpsemalt bigbänd. Kui **Tauno Aints** ja **Ülo Krigul** lasksid end bigbändil „ära kodustada“ (samas oli selle tulemus igati professionaalne ja nauditav), siis Mirjam Tally jäi „äraostmatuks“, ajades rangelt nn „uue muusika asja“.

Teine Eesti Muusika Päevade traditsiooniline üritus on Mammutkontsert. Selle näol on kahtlemata tegemist festivali kõige omapärasema ettevõtmisega, mis ei mahu kunagi võimalikesse ette antud raamidesse, kuid mis sellest hoolimata või just tänu sellele kujutab endast eesti muusika hetkeseisu kõige adekvaatsemat väljendust. Mammutkontserdi põhjal eesti tänase muusika spektrit kirjeldades võib tõdeda, et see sisaldab lisaks eespool mainitud poeetilisusele ka sotsiaalkriitikat (**Rein Rannap**), huumorit (**Tõnis Kaumann**, **Peeter Vähi**) ning isegi modernistlikke struktuuri- ja vormimänge (**Kristjan Kõrver**).

Eesti Muusika Päevade 2004 peahelilooja TOIVO TULEV on sündinud 18. juulil 1958. Aastal 1980 lõpetas ta Georg Otsa nimelise Tallinna Muusikakooli kompositsiooni ja teooria erialal Anti Marguste juhendamisel, 1990. aastal Tallinna Konservatooriumi kompositsiooni erialal Eino Tambergi õpilasena. Tulev on end täiendanud Stockholmi Kõrgemas Muusikakoolis ja Kölni Kõrgemas Muusikakoolis, aastal 1998 lõpetas ta magistriõpingud Eesti Muusikaakadeemias. Aastatel 1981–1998 laulis Tulev Eesti Filharmoonia Kammerkooris, ta on olnud ka vanamuusikaansamblite „Vox Clamantis“, „Choeur Gregoriaen de Paris“ ja

Uus muusika ei saa olla loomulik muusikaelu osa, kui puudub kriitiline mass uue muusika interpreete, kes tahaksid ja oskaksid seda esitada. Viimased aastad on toonud sellel alal positiivseid muudatusi. Näib, et erinevalt umbes kümne-viieteistkümne aasta tagusest olukorrast on eesti interpret muusikalise modernismiga sedavõrd harjunud, et see ei tekita temas enam esituskrampe. Sellest annab tunnistust ka võrdlemisi suure hulga erinäoliste esitajate festivalile kaasamine. Et seda olukorda veelgi parandada, peaks Eesti Muusikaakadeemias uue muusika interpretatsioonikursus endast tulevikus kujutama kohustuslikku ainet interpreti õppekavas.

Lõppkokkuvõtteks peab ütleva, et Eesti Muusika Päevad on praegu üks meie riigis kiiremini arenevaid ja muutuvaid festivale. Festival on praeguse seisuga väga huvitatud kommunikatsioonist ning enda määratlemisest. Erinevalt „NYDist“, mis on heas mõttes juba natuke etableerunud, kujutavad Eesti Muusika Päevad endast hetkel maailma ja iseennast avastavat teismelist.

„Heinavanker“ liige ning asutanud ise ansambli „Scandicus“.

Teoseid: „**Signum**“ sümfooniaorkestrile (1990); „**Opus 21**“ kammerorkestrile (1994); „**Quella Sera**“ kammerorkestrile (1996); „**Gare de l'Est**“ kammeransambli (1999); „**He Rejoices in this World and He Rejoices in the Next World**“ tšellole ja löökpillidele; „**Q**“ kammerorkestrile (2001); **Viulikontsert** (2001); kammerteosed aastast 2003, mis on salvestatud Eesti Muusika Päevadel esitletud autoriplaadile – „**Adiós (Srí Râma in memoriam)**“, „**Isopo**“ ja „**Be lost in the Call**“.

Teised heliloojad

Eesti Muusika Päevadest 2004

Mirjam Tally:

Käesoleva aasta Eesti Muusika Päevadest on mul väga vastandlikud muljed. Festivali positiivseim kogemus oli Tatjana Kozlova teos „Karje vari” ERSO kontserdil, milles helilooja katsetas uudsete „sahinate-kahinatega”. Teoste kontseptsioon, mis sisaldub ka pealkirjades, on Kozloval peaaegu alati olnud väga selge ning kujundlik. See teos pani oma värskusega tõesti kõrvu teritama. Mida gi uut eesti sümfoonilises muusikas.

Kõige rohkem aga häiris raskepärasus ja tõsidus (ka idee ebaselgus), mida kogesin Jüri Reinvere raadio-ooperi „Vastaskallas” ettekandel. Teose seosed ooperiga ja ka raadiopärasus on tublisti

Mirjam Tally.



küsitavad. Milleks siis asju valesti nimetada? Sisulise sogsuse panin muidugi suuresti omaenda võhiklikkuse arvele, aiman, et teose loomisloog taga on põhjalik uurimistöo arhiivides jne. Aga miks peab kuulajat tapma?

Üllatab, kui suur osa heliloojaist on pöördunud vaimuliku maailma või vähemalt meditatiivse, introvertse väljenduslaadi poole. Pärdi järelmõju? N Liidu kui ilmaliku institutsiooni lagunemine?

Helena Tulve:

Eesti muusikas ei ole minu arvates selgelt eristuvaid gruppe. Meid on nii vähe, et me ei saagi gruppe moodustada, oleme lihtsalt rohkem või vähem sarnased või erinevad. Kõlale pööratakse palju tähelepanu, jõud ja rütmi esiplaanil olek on suhteliselt vähem märgatavad. Isegi juhul kui rütm on mõnes teoses väga oluline, käsitletakse seda kuidagi rafineeritumalt – vanade aegade ürgrütmijõudu praegu eesti muusikas eriti ei kohta. Mammutkontsert on muusikapäevade „vaba lava”, seal esitatavate lugude vahel on tõesti hästi suured käärid ja kontrastid. Minu arvates tõusis kõige rohkem esile Malle Maltise kahe viiuli lugu. Liis Jürgensi ja Galina Grigorjeva löökpillilood meeldisid. Ja Kristjan Kõrveri lugu tundus paljulubav. Tõnis Kaumann esines oma „tuntud headuses”, see tähendab ka, et tuntud formaadis. Ma ei ole päris kindel, kas peab alati oma formaati jälgima, aga lugu oli väga efektselt ja nauditavalt teostatud ja ette kantud.

Kõige tugevama mulje jättis Toivo Tulevi autorikontsert. Nii heas tasakaa-



Helena Tulve.

lus kava, mõnusas arengus. Gregooriuse laul Toivo muusika kõrval andis vahele teist hingamist, mis toimis hästi. Esitus oli hea, mitte miski ei häirinud. Tõeliselt positiivne energia.

Sümfooniakontserdil seevastu oli esitus kahjuks pisut hall ja igav, välja arvatud Martin Kuuskmanni täiesti esmaklassiline mäng. Olen kuulnud, et traditsiooniliselt peavad mängijad ise seda ERSO hooaja kõige hullemaks prooviperioodiks. Samas on see kohutavalt oluline aeg heliloojatele, kes orkestrile kirjutavad, ja kui mängijad seda tõsiselt ei võta, on see „bläkk“ orkestrile endale. Kahjuks hinnatakse teoseid sageli esietekande järgi ja vahel võib päris korrallikust teosest jääda halva ettekande tõttu palju kehvem mulje, kui see tegelikult oleks. Mitte-teha-tahtmise energia voo-
gas lavalt vastu. Paremini tulid välja need lood, mis olid nii-öelda kindla peale tehtud, milles ei olnud suurt kompo-

sitsioonitehnilist riski. On asju, mis kindlalt toimivad, ja teisi, mida tuleb esituslikult väga lihvida, et need toimima hakkaksid. Minu jaoks on väga põnevad just sellised riskihetked – need, kus asjad liidetakse ja tekib küsimus, kas nad sulanduvad, kas nad haakuvad, kas vee ühest pangest teise kallamine on sujuv või läheb kallamisel pool vett maha. Näiteks Toivo Tulevi ja Märt-Matis Lille teosed on väga õrnod ja taluvad kehvemate ettekannete halvasti.

Tallinna Kammerorkestri kontsert jättis sisse mõnusa tunde, mängijad suhtusid muusikasse väga tähelepanelikult.

Kuna ma kirjutan ka ise ooperit, siis sain Jüri Reinvere „Vastaskaldast“ mingi laengu, miski selles atmosfääris jäi kummitama. Mulle meeldis ka kujundus. Väga hea ruum. Kuuldemänguline *performance* oleks sellele loole ehk parem nimetus. Kui sõnal „ooper“ ei oleks spetsiifilist tähendust, võiks seda ju ooperiks nimetada, ka mu enda lugu tuleb selline, mis tõenäoliselt ühe arvates mahub ooperi kategooriasse, teise arvates mitte. Paremat sõna teosele, milles antakse edasi mingit lugu, on raske leida. Mina olin „Vastaskalda“ sisuga enne tuttav, aga nendele, kes ette midagi ei teadnud, jäi see ilmselt natuke segaseks. Kuigi oli vist neidki, kes igavlesid, arvan ma, et raadiost oleks seda põnev kuulata.

Kõige rohkem kriitikat seoses muusikapäevadega tahaksin teha hoopis kriitika kohta, õigemini selle kohta, et päevakajalist kriitikat peaaegu ei olnud.

Vahendanud ANNELI REMME

MÄNG ELUS JA ELU MÄNGUS

RAILI SULE

Pjotr Tšaikovski ooper „Padaemand“
Libreto: **Modest Tšaikovski** Aleksandr Puškini samanimelise jutustuse järgi
Esietendus: Rahvusooperis „Estonia“ 16. aprillil 2004

Muusikaline juht ja dirigent: **Eri Klas**
Dirigendid: **Jüri Alperden, Aroo Volmer**
Lavastaja: **Arne Mikk**

Koormeister: **Elmo Tiisvald**

Kunstnik: **Eldor Renter**

Valguskunstnik: **Neeme Jõe**

Liikumisjuht: **Marina Tširkova**

Osades: **Vello Jürna, Oleg Orlovs, Aleksandrs Antonenko ja Vadim Zapletšnõi** (Hermann); **Jassi Zahharov ja Aleksandr Mihhailov** (Tomski ja Plutus); **Rauno Elp ja Aare Saal** (Jeletski); **Andres Köster ja Roland Liiv** (Tšekalinski); **Mati Palm ja Leonid Savitski** (Surin); **Mart Madiste ja Andrus Kirs** (Tšaplitski); **Teo Maiste ja Mart Laur** (Narumov); **Rostislav Gurjev ja Kaarel Kolk** (Tseremooniameister);

Riina Airenne ja Juuli Lill (Krahvinna); **Nadia Kurem, Pille Lill ja Inesa Galante** (Liisa); **Helen Lepalaan ja Helen Lokuta** (Polina ja Daphnis), **Vaike Kiik ja Ülle Tundla** (Guvernant), **Kädi Kosenkranius ja Albina Parõševa** (Maša); **Valentina Taluma ja Janne Ševtšenko** (Chloe);
Rahvusooper „Estonia“ orkester ja koor.

Kui Aleksandr Puškin (1799-1837) jutustuse „Padaemand“ kirjutas (ilmselt Boldinos 1833. aastal), oli Pjotr Tšaikovski (1840-1893) veel sündimata, Krahvinna prototüüp Natalja Petrovna Golitsõna aga muldvana, ta oli sündinud 1741 ja suri poeediga samal aastal – 1837. „Padaemand“ ilmus trükist 1834, autor kirjutas seejärel oma päevikuisse: „Õukonnas märgati vana krahvinna sarnasust vürstinna N. P-ga ja näib, et selle üle ei pahandata.“

Pjotr Tšaikovski „Padaemand“, „Estonia“ 2004. I pilt, päikeselisel päeval suveaias. Tagaplaanil kaarsild ja Padaemanda kaart, mille kaudu on Hermann lavale pugunud.



Paljud vene heliloojad on oma ooperitele ammutanud ainet Puškinilt – Glinka, Dargomõžski, Rimski-Korsakov, Mussorgski, Tšaikovski, Cui, Rahmaninov, Stravinski jt. „Padaemanda“ süžeed on enne Tšaikovskit kasutanud prantsuse helilooja Fromental Halévy ooperi „La dame de pique“ (1850) ja austria helilooja Franz Suppé koomilise ooperi (algsest opereti) „Die Kartenschägerin oder Pique Dame“ (1862) loomisel.

Tšaikovski eelviimane ooper „Padaemand“ valmis 1890. aastal Firenzes ja on loodud uskumatult kiiresti, poolteise kuu jooksul. Libreto kirjutas helilooja vend Modest.

Puškini ja Tšaikovski teoseid võrreldes leiame mitmeid olulisi erinevusi. Tšaikovski ooperis on muudetud tegelaste omavahelisi suhteid, päritolu ja ka ajastut. Puškini jutustusest võib lugeda: „Hermann on sakslane: ta on kaalutlev, muud midagi!“

Liisa on „kuulsa vanaeide vaene kasvandik“, Tomski – Krahvinna lapselaps. Tšekalinski „oli kogu oma elu kaardilaudade taga mööda saatnud“.

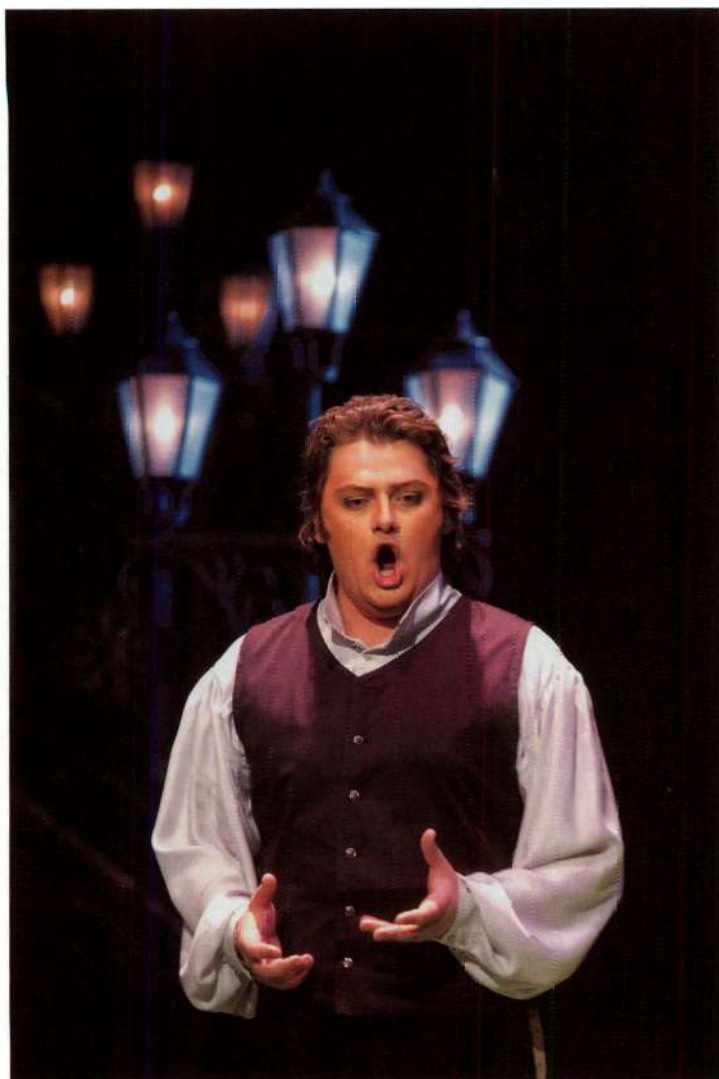
Jeletski puudub Puškinil üldse. Jutustuse lõpus saame teada, et Hermanni kasvav kaardimängu- ja rikastumiskirg viib ta hullumajja, Liisa abiellub „armastusväärse noormehega“ ja Tomski vürstitar Polinaga. Ooperi tegevus on Puškini ajastust viidud Katariina II aega.

Ooperis torkab silma kõigepealt äärmine kontsentreeritus ühe tegelase – Hermanni ümber, ja ka see, et kõigil tegelastel on „konkreetne ülesanne“: Krahvinna pole mitte ainult mineviku jäänuk, kelle elu oleks justkui poolel teel peatunud, vaid kehastab ühtlasi „saatuslikku jõudu“; teades kolme võidukaardi saladust, mängib ta olulist rolli Hermanni saatuse kujunemisel. Kuigi ooperi nimi on „Padaemand“, on selle keskne tegelane Hermann, ooperi jooksul teeb ta läbi tohutu arengu.

Samas on väga tähtis Krahvinna ja Hermanni vaheline müstiline side. Vae-se ohvitseri siirast soovi võita Liisa armastus tumestab tema rikastumiskirg, soov võita kaardimängus. Hermann haiglaslik fantaasia ja tormakus saavad määravaks Liisa ja Krahvinna hukkumi-

Võ tak petšalnõ, dorogaja, kak budto gore jest u vas...
Jeletski – Taavi Tampuu, Liisa – Pille Lill.





*Tšto naša žizn –
igra...*
Hermann –
Aleksandrs
Antonenko.

sele. Hermann on kõikjal üksik, ooperis vastanduvad talle teised tegelased.

Suurejooneline ja usaldav vürst Jeletski armastab oma kihlatut Liisat siiralt. Liisa teeb lõplikke otsuseid. Hermannisse armudes ütleb ta lahti Jeletskist, kõik tema ootused ja lootused purunevad ning ta tragöödia on veel suurem kui Hermannil. Liisa saatust ennustab justkui ette tema sõbratar Polina oma melanhoolses romansis.

Sündmuste arengu käivitab krahv Tomski, jutustades loo Krahvinna noo-

rusaegadest, mida ta kaaslased võtavad naljana, kuid Hermann „puhta kullana“. Tomski on justkui süütu süüdlane selles, mis järgnevalt juhtub.

„Padaemand“ on omamoodi kokkuvõtte Tšaikovski otsingutest ooperi valdas. Selles on põimunud reaalsus, irreaalsus, saladused, saatatus. See on läbikomponeeritud ooper, kus suurt tähtsust omab sümfooniline arendus, suured kontrastid nii ühe pildi või stseeni sees kui ka eri piltide või stseenide vahel. Ooperi alguses on lootusetult armu-



Tomski –
Aleksandr
Mihhailov.

nud Hermann passiivne, I pildi lõpus – kirglik stseen äikeses, kus Hermann töötab endale: Liisa või surm. Järgneb taas melanhoolne stseen II pildi alguses. Või ooperi VI ja VII pildi vastandamine – stseen Talvekanali ääres ja Liisa surm, millele järgneb lustlik stseen mängusaalis.

Ooperi muusikalised teemad ja motiivid jagunevad kaheks. Esimese rühmaga seonduvad ilusad ja õilsad tunded – püüd õnnele, headus, armastus, mis kulmineerub Hermann ja Liisa ar-

mastuse teemaga. Sellele vastandub kolme kaardi (Padaemanda) teema. Lisaks teemad, mis iseloomustavad teisi tegelasi, olustikku, loodust ja tausta, millel hargneb peategelaste draama.

Loodus ja tegevuse erinev aeg (kainis suvepäev, kesköö) aitavad tugevalt kaasa draama kujutamisele: nii algab ooperi I pilt päikeselise päevaga suveaias ja lõpeb äikesetormiga; saatuslikud kohtumised toimuvad öösel: Liisa ja Hermann armastusduett II pildis, Hermann ja Krahvinna stseen ning Krahvinna



Võ tšto zdes stoite... Krahvinna – Juuli Lill.

surm IV pildis, Liisa ja Hermannii viimane kohtumine Talvekanali ääres ja Liisa surm.

Tegevust rikastavad mitmed stiliseerimisvõtted; näiteks pastoraali „Karjuse truudus“ (Daphnise ja Chloe lugu) etendamine ballistiseenis või Krahvinna prantsuskeelne laul (Grétry ooperist „Richard Lövisüda“), mis viib Krahvinna mõtetes noorusmaile, Pariisi; või Tomski banaalne lauluke mängusaalis, viimane lõdvestus enne pingelist ooperi finaali. Esimene pilt on peategelaste ekspositsioon ja tegevuse sõlmitus. Edasise arengu jaoks on oluline kvintett „Mne strašno“, kus hirm avaldub iga tegelase puhul erinevalt, ja Tomski ballaad, mis käivitab Hermannis *idée fixe*'i saada kolme võidukaardi saladuse jälile. Teine pilt on Liisa ja Hermannii tunnete lüüriline kulminatsioon, mida korraks küll varjutab Krahvinna tulek, mis aga lõpeb vastastikuse armastusavaldusega. Kolmas pilt on pööre draama arengus – Hermannii jaoks hakkab üha enam rolli mängima soov teada saada kolme kaar-

di saladus. Liisa annab Hermannile oma toa võtme, selgub, et sinna pääseb vaid läbi Krahvinna magamistoas. Võtme andmine on Liisale tähtis, ta on otsustanud loobuda senisest kihlatust Jeletskist, – Hermannii mõtted keerlevad aga üksnes kolme kaardi ümber. Neile vihjavad ballil ka salapärased maskid. Neljas pilt ooperis on tegevuse saatuslik kulminatsioon. Hermann on sattunud kokku Krahvinnaga tema magamistoas ja üritanud välja pinnida kolme võidukaardi saladust, järgneb Krahvinna surm. Hermann on segaduses, tuleb Liisa, kes süüdistab Hermannii Krahvinna surmas. Viies pilt jätkab eelmise liini. Liisa kiri Hermannile viib viimase mõtte Krahvinnale, kelle matustest on möödunud mõni aeg. Hermannile viirastub kirstus Krahvinna, noormehe haiglases ettekujutuses avaldab Krahvinna vaim talle kolme võidukaardi saladuse – kolm, seitse ja äss toovad talle õnne ja võidu, kui ta abiellub Liisaga. Hermann ei hooli aga viimasest. Kuuepildis Talvekanali ääres on peatähe-



Hermann – Aleksandrs Antonenko ja Surin – Leonid Savitski.

lepanu Liisal. Ta püüab uskuda, et Hermann ei ole Krahvinna surmas süüdi, peab aga ometi leppima selle mõttega, kui Hermann ta endast eemale tõukab ja mängusaali tormab. Liisa surmaga selles stseenis lõpeb ooperi üks tegevusliin. Seitsmes pilt on kogu draama viimane kulminatsioon, mille keskmes on Hermann oma fantaasiatega, tema andekspalumine ja surm. Ooperi lõpul jääb orkestris kõlama armastuse teema, justkui lunastus.

„Padaemand“ on filosoofiliselt väga lähedane Tšaikovski Viiendale (1888) ja Kuuendale (1893) sümfooniale: ideaalid ja nende purunemine, elu ja ilu, lootus ja lootusetus. Neis kõigis on väga lai tundeskaala, sarnasusi leidub ka temaatilises materjalis (näiteks Tomski ballaadist pärineva teema sissejuhatuses ja Viienda sümfoonia I osa peateemas). „Padaemand“ on maailma ooperiliteratuuri üks tippteos, Tšaikovski kõige sümfoniseeritum ooper, mis on avaldanud oma mõju ka ooperi hilisemale arengule. Selles on lauljate unistuste rol-

le, sellest unistavad dirigendid, lavastajad...

Kui levis uudis, et „Estonias“ tuuakse lavale Tšaikovski „Padaemand“, olid minu tunded kahesugused. Esiteks heameel ooperi jõudmisest meie lavale, aga samas jäi kummitama küsimus: milliste lavajõududega? Nüüd, kus olen näinud kahte etendust (16. ja 30. aprillil), on kahtlused hajunud.

Kuigi „Padaemand“ on vägagi ooperlik ooper, on seda nimetatud ka oopersümfooniaks – niivõrd oluline osa on selles orkestril kanda. Draama ei ole mitte üksnes laval – see on ennekõike muusikas. Orkestris kujunevad teemad (I ja II pilt) ja muutuvad teemad (kolme kaardi teema), ennustatakse järgmisi stseene; orkester kannab sageli tegelaste meeoleolu ja pinget samavõrd või isegi rohkem kui laval toimuv (stseen kasarmus). „Estonia“ teatri orkester on heas vormis, dünaamiline, paindlik, arvestab ja toetab laval toimuvat, kandes vajadusel emotsionaalseid kõrghetki või pakkudes kaunikõlalisi soololõike.



„... üleni paljaks
aetud hallist
peast võeti ära
puuderdatud
parukas...“
Krahvinna –
Riina Aireenne.

Muusikajuht ja dirigent **Eri Klas** on sellesse pannud oma hinge. Hea koostöö kannab ka head vilja. Dirigent **Jüri Alperteni** taotlused ühtivad Eri Klasi omadega. Üle mitme aja oli rõõm teatri koorist. Lisajõudude kasutamine annab mahlakat kõla ja sära. Koor on aktiivne liikumistes (koormeister **Elmo Tiisvald**), aga eriti lustlik on meeste tantsustseen viimases pildis (liikumisjuht **Marina Tširkova**). Muusikalises ettevalmistuses on panuse andnud kontsertmeistrid **Tarmo Eespere** ja **Ralf Taal**.

Tean, et ooper oli lavastaja **Arne Miku** ammune unistus ja nüüd tegi ta sellega endale kauni juubelikingituse. Lavastaja kavatsusi on toetanud ka assistendid **Helgi Sallo** ja **Tiit Tralla**. Kui Lääne-Euroopas on tehtud katseid „Pa-

daemandat“ kaasajastada, siis „Estonia“ lavastus järgib lugu traditsiooniliselt. Tegevus on toodud Puškini ajastusse, seda kinnitab laval ka aastaarv 1830, erandiks on III pildi ball kui stiilipidu, mis jääb Tšaikovski poolt kavandatud Katariina II ajastusse. Sellele viitab ka balli „üllatuskülaline“. Tiheduse huvides on tehtud mõned kupüürid ja see on hea. Nii on välja jäetud avakoor ja III pildi tantsustseen. Krahvinna vaimu ilmumine on lahendatud ootamatult. Kuna Krahvinna sai kaartide võidusaladuse teada noorena, avaldab ta selle edasi ka noorena – rauga asemel tõuseb kirstust üles noor kaunis daam, „Moskva Veenuse“ büsti nägime juba tema magamistoa stseenis. See on täielik kontrast raugastunud parukata krah-

Stseen kanali
ääres.
Hermann –
Aleksandrs
Antonenko,
Liisa –
Inesa Galante.



vinnaga tema surmastseenis. Krahvinna riietub ja kannab parukaid 1770. aastate, st oma noorusaja moodide järgi. Puškin kirjeldab teda nii: „... üleni paljaks aetud hallist peast võeti ära puuderdatud parukas.“ Omapärase raami annab kogu loole Hermannil lavale tulek I pildis läbi Padaemanda kaardi ja Krahvinna ilmumine läbi ässa viimases pildis, viidates Krahvinna ja Hermannil saatuste seotusele elus ja surmas. Liikumises määrab palju lava keskele jääv sild kui kõiki piltide ühendav sümbolne kujund.

Eri Klasile ja Arne Mikule on töö „Padaemandaga“ esmakordne, **Eldor Renter** oli „Padaemanda“ kunstnik ka 1957. aasta lavastuses. Renter on teinud väga põhjaliku töö, temale omaselt uurinud ajastut, detaile. Tema lavakujund-

ses on palju sümbolikat, teatraalsust. Arusaadavalt on ta soovinud anda endast parima, kuid ehk oleks võinud millestki loobuda. Paraku on teatri lava liiga väike nii paljude sümbolite ära mahutamiseks. Isegi korduval vaatamisel ei suuda kõike haarata. Ballistseenis ei ole ruumi liikumiseks ja kostüümide värviküllus tõmbab liigset tähelepanu. Ilus kujund on sild. See ei ole mitte ainult sild Peterburi kanalil, vaid sild kahe kalda, erinevate saatuste, elu ja surma vahel. Valguskunstnik **Neeme Jõe** töö aitab esile tuua kunstniku rõhuasetusi.

Peaosaliste valikul on tehtud panus külalistele. Esietendusel laulsid kaks suurepäraselt peaosalist lõunanaabrite juurest. **Aleksandrs Antonenko** on vaa-



Ballistseen. Eldor Renteri lavakujunduses on palju sümbolikat, teatraalsust...

tamata oma noorusele saavutanud palju. Koduteatris Riias on tal kanda peaaegu kõik repertuaaris olevad tenori juhtrollid. Eesti publik tunneb teda Don Ottavio ja Alfredona, olen ise kuulnud ka tema suurepärasest Erikut „Lendavas Hollandlases”. Ees ootavad uued lepingud Saksamaal ja Austrias. Hermanni partii on keeruline nii vokaalselt kui mänguliselt ja tulemus oli erakordselt hea. Hääles ja mängus olid kõik vajalikud varjundid olemas – armastus, kirg, salakavalus, viha, äng, meeltesegadus –, lisaks veel lavasarm.

Inesa Galante, kes laulab praegu Düsseldorfis Operis, on oodatud solist teisteski Saksamaa teatrites ja mujalgi. Osa Eesti publikust teab teda kui kunagist Georg Otsa nimelise lauljate konkursi võitjat, kes hiljemgi meil esinenud. Ühes oma raadiointervjuus on ta öelnud, et Liisa on tal dramaatilise rolli esimene kogemus. Galante rollilahenduses võis kuulda palju erinevaid värve, lummasvast pianost valuliku meeleheiteni. Kaudselt kõlasid duetid Hermanniga. Mõle-

ma puhul saab kiita osatäitjate valikut ja olla õnnelik selle üle, et nad pakkumise vastu võtsid, arvatavasti oli see väljakutse mõlemale. Krahvinna vastab ooperis vahest kõige enam Puškini kirjeldusele: „... seltskonna poolt ära hellitatud naine oli isemeelne, ihne ja tulvil külma egoismi nagu kõik vanad inimesed, kes oma elu ajal armastuse on ära kulutanud ja võõristavad tänapäeva. Ta võttis osa kõrgema seltskonna kõikidest askeldustest, vedas ennast ballidele, kus konutas nurgas nagu ballisaali kuuluv inetu, kuid vajalik dekoratsioon – riietus vanamoodne, nägu mingitud.” Tšaikovski on siia juurde lisanud oma nüansid, lisame siia veel muutumismängu antud lavastuses.

Riina Airene loob huvitava karakterrolli, tal on palju nüansse hääles ja lavakarakterit kujundamises, eriti märkab seda IV pildis, kus Hermanni ja Krahvinna vaheline dialoog on vokaalselt küll monoloog, sest laulab ju ainult Hermann, aga väga ilmekas on sõnatu vastumäng. Ja siinkohal kiidusõnad gri-

meerijatele!, kelle nimesid ma kavalehelt ei leidnud.

Peategelaste kolmiku vahele jääb Jeletski. Täielik vastand Hermannile. Tassakaalukas, siiras, usaldav, siiralt armastav. **Rauno Elp** esitab oma kaunitämbrielse baritoniga meeldivalt vene ooperi ühe ilusama armastusaaria, kuid VII pildis oodanuks talt karakterile rohkem varjundeid. Võtab ta ju mängusaaalis Hermannii hullumeelse pakkumise vastu ainult sellepärast, et „tal on omad arved“ („u nas s nim štšjot“). Siinkohal tahaks avaldada ühe teise soovi, et korrigeeritaks eestikeelset tõlget (tõlkija nime kavalehelt ei leidnud). Näiteks Jeletski aariat „Ja vas ljublju, ljublju bezmerno...“ ei oleks kuidagi õige tõlkida „Ma armastan teid elujõuga...“. Sellelaolisi libastumisi võis leida mujalgi.

Jassi Zahharov vajab veel Tomski rolli omaksvõtmiseks aega, praegu ei mahu see tema tipposade kõrvale, aga pakub võimalusi. On ju ballaad I pildis oluline kogu saatusliku tegevuse käivitamisel ja traagilise finaali eel lisab lau-luke vajalikku kontrasti.

Rõõmustasid mitmed kõrvalosatäitjad. Meeldejääv, sarmikas ja mahlaka tämbriga oli **Helen Lokuta** kaksikroll – Polina ja Daphnis. Võluv oli **Valentina Taluma** Chloena. **Roland Liiv** loob hasartmängija Tšekalinski särava karakteri, **Leonid Savitski** öela mänguri Surini ja episoodilistest osadest **Albina Parõševa** Maša.

Teine nähtud etendus oli mitmele noorele diplomitööks, seepärast alustan neist. **Aleksandr Mihhailov** (EMA) oli Tomskina vokaalselt heas vormis, tema jutustust Krahvinnast ümbritses salapära ja kupleed lõbusus. **Taavi Tampuu** Jeletski oli algaja kohta korralikult äraõpitud roll, aga aarias jäi puudu õilsast suursugusest tundest. **Heli Silmato** (Sibeliuse Akadeemia) laulis-mängis sümpaatselt Polina-Daphnise kaksikrolli. Etenduse kõige suurem ja meeldivam

üllataja oli **Juuli Lill** Krahvinnana. Elada tudengieas sisse peaaegu saja-aastase rauga rolli on paras pähkel – aga rõõmustas usutavus, karakter, milles on tigidust, väärikust, sugestiivsust ja mahlakat vokaali. **Pille Lill** Liisana oli I vaatuses paljulubav. Kaunis oli II pildi aaria. Aga ilmselt käib nii dramaatiline roll talle siiski üle jõu, stseen ja aaria kanali ääres ei pääsenud üldse mõjule. **Oleg Orlovs**, jälle külaline lõunanaabrite juurest, on kauni ja kandva häälega. Ta lahendas Hermannii rolli teistsuguse rõhuasetusega. Karakter avanes järkjärgult. Kirg esimestes piltides oli varjatud, sissepoole pööratud, armastus Liisa vastu vaoshoitud, aga võimas plahvatus toimus IV (Krahvinna magamistuba) ja V (kasarmu) pildis, vallandus kirg, pinged, dramatism ja seda jätkuvalt kuni lõpuni.

Populaarseks reisisihiks on viimastel aastatel Sankt-Peterburg. Eesmärgid on erinevad – keda võib nostalgida, keda esmatuttvust maailmalinnaga. Muusikahuvilistel tasuks kindlasti jalutada Suveaias ja Talvekanali (Zimnaja kanavka) kaldapealsel, mõlemad paigad on seotud ooperi tegevusega. Suveaed (u 12 ha) on linna vanim park, mille rajamist alustas Peeter I, kes unistas, et sellest tuleb kaunim park kui Versailles' oma. Pargi rajaja ei arvestanud, et Peterburi kliima pole Prantsuse ega Itaalia oma, nii on paljud skulptuurid hävinenud. Suveaeda ümbritsevad kanalid ja 1784. aastal valatud kaunis metalltara. Suvel näeb pargipuude all nüüdki kaardimängu. Ermitaaži teatri ja vana Ermitaaži vahel on Talvekanal kaarsillaga, millelt avaneb Neevale ja Peeter-Pauli kindlusele maaliline vaade nagu Puškini või Tšaikovski aegadel.

UUED EESTI OOPERID, MIS POLE JUSTKUI „PÄRIS“ OOPERID

Timo Steineri ja Jüri Reinvere teostest

ANNELI REMME

Lühiooper „Kosjas“.

Muusika **Timo Steiner**, libreto **Andrus Kivirähk**, dirigent **Aivo Välja**, lavastaja **Peeter Volkonski**, kunstnik **Hardi Volmer**. Osades: **Heli Veskus**, **Riina Airene**, **Rauno Elp**, **Rostislav Gurjev**, **Priit Volmer**, **Väino Aren**, **Mati Palm**.

Esietendus Rahvusooperis „Estonia“ 19. veebruaril 2004.

lavaline teostus **Tarvo Hanno Varres** ja **Ardo Ran Varres**. Näitlejad: **Aarne Üksküla**, **Anne Reemann**, **Andres Raag**, **Marko Matvere**, **Janika Hirvi**. Osalevad Eesti Filharmoonia Kammerkoori lauljad ja NYYD Ensemble.

Esietendus Tallinna Linnateatri Hobuveski saalis 16. aprillil 2004.

Radiofooniline ooper „Vastaskallas“.

Muusika, teksti ja taustade seos **Jüri Reinvere**; libreto **Jüri Reinvere** ja **Tamur Tohver**; tekstilavastus **Tamur Tohver**; lavaruumi kujundus **Tarvo Hanno Varres**;

Kui soovi on, võib unistada sellest, kuidas Eestis kasvab Tambergile ja Kangrole järele uus ooperikirjutajate põlvkond. Aasta 2004 talvel ja kevadel on juba välja tulnud kaks uut ooperi-

Steineri-Kivirähi-Volkonski-Volmeri „Kosjas“ pilab muu hulgas eesti rahva telekultust, eriti kõrgendatud huvi „rikkaid ja ilusaid“ demonstreerivate saadete vastu.



nimelist teost ning selle ajakirjanumbri ilmumise aegu on tõenäoliselt esieten-
dunud ka kolmas – **Helena Tulve** „It’s
getting so Dark“. Veebruaris jõudis
Rahvusoooperis „Estonia“ publiku ette
Timo Steineri lühiooper „Kosjas“, Eesti
Muusika Päevade ajal aprillis **Jüri Rein-
vere** radiofooniline ooper „Vastaskal-
las“. Kõik kolm autorit kuuluvad vanu-
seklasse „pluss-miinus kolmkümmend“
– parajalt kogemustega, parajalt poolel
teel.

Järgnevalt võrdlen mõne märgusõna
all Steineri „Kosja“ ja Reinvere „Vastas-
kallast“.

Žanrimääratlus

Ei „Kosjas“ ega ka „Vastaskallas“ ole
„päris“ ooperid selle traditsioonilises
mõttes. Muusika osatähtsus tervikus on
selleks mõlemas liiga väike, eriti Rein-
vere puhul. Võiks määratleda nii. „Kos-
jas“ on koomiline ooper, milles muusika
on esmajoones loo ja lavastuse illustree-
rija, ilmestaja ja rõhkude lisaja. „Vastas-

kallas“ kujutab endast *performance*’iga
kuuldemängu, kus ooperilt tava järgi
oodatavat lauluhäält on ülivähe ning,
nagu raadiost kuulates, meile ei näidata
ühtegi tegelast.

Teema

„Kosjas“: vildakad totrad inimsuhted,
alkoholism, n-ö alamkihi eluproosa
ja kättesaamatu elustandardiga iidolite
kummardamine. Lauskaasaeg laval,
ühiskonnakriitika meie ümber nüüd ja
praegu toimuva kohta. Naljakkalt näida-
tud kurb elu, mida elavad paljud reaalsed
inimesed meie ümber. Aga ooperi
tegijad ei naeruväärista kellegi mate-
riaalset halbolu, vaid suure osa eesti
rahva ravimatut viinahaigust, mittemi-
dagitegemist ja abi ootamist „väljast“
või „kõrgemalt“ poolt.

„Vastaskallas“: tuttav Reigi õpetaja
lugu, armastuskolmnurk Eesti väike-
saare pastoraadis. Arhiivimaterjalile ja
Aino Kallase kirja pandule toetuv aja-
looline süžee.

Tavaline nähtus eesti elus – viin kui kõigekõrgem. Laua ümber (vasakult) isa Vello (Rostislav Gurjev), Koer (Priit Volmer) ja Lembo (Rauno Elp).



Harri Rospu fotod

Muusika

Steineri kosjaloo esitavad ooperisolistid ja teatri orkester lahedas kerges keeles muusikat, mida laval toimuvast haaratuna sageli ei märkagi. Muusika on teksti tugi, milles tähelepanu tõmbavad tsitaadid klassikutelt ja veenab „Viinalaulu“ groteskne jõud. Midagi isikupärast Steineri muusikas ei ole, kui mitte öelda, et Steineri isikupära seisneb selle puudumises. Või siis, et tema autoristiil on krooniline lihtsa nalja tegemine publikule, mille värske esindaja on ka Eesti Muusika Päevadel ette kantud „Kompositsioon“ keelpillikvartetile. Ei julge väita, et Steineri muusika pimekuulamisel ära tunneks, aga vist ei ajaks ka kellegagi segamini.

Reinvere Reigi õpetaja lugu on, nagu juba öeldud, peamiselt kuuldemäng, näitlejate lindile loetud tekst. Helilooja lisatu – eelkõige elektrooniline pluss näpuotsaga akustilist – on heliline „kate“, meeolelu toetaja ning stseenide vahel distantsi loov või neid siduv intermeedium. Oma kohal on keskkonnahe-

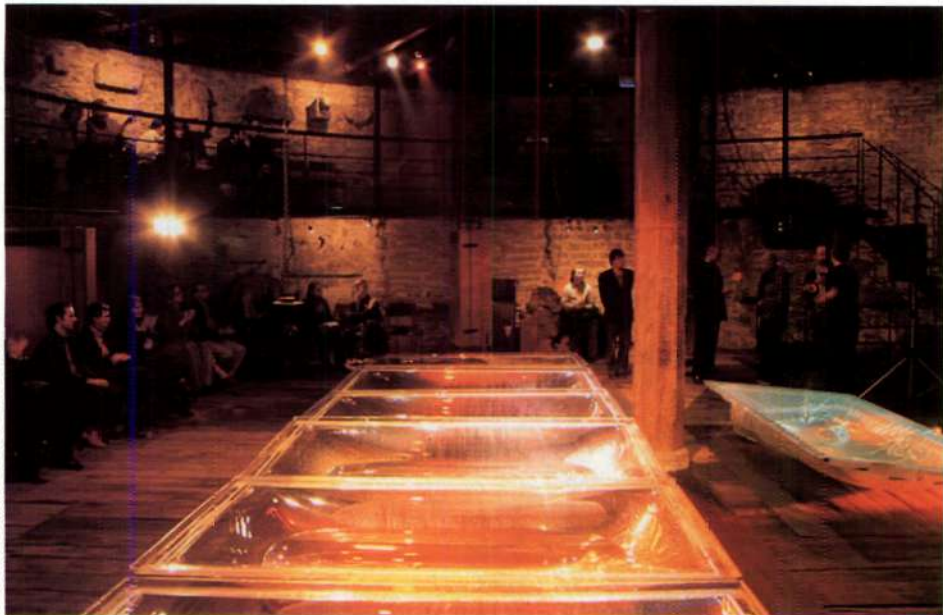
lid, vihma- ja merepuudust loos ei ole. Isikupärast helikäsitlust „Vastaskaldas“ ei kuulnud – halb üllatus.

Kujundus, vihjetega lavastusele

„Kosjas“ stiliseerib teatri sametkardinate raamistuses keskkonda, kuhu ükski TMK eksemplar ei satu. Teatriks on tehtud hea sotsiaalministri halva unenäo maailm – vaene, viinane, asotsiaalne. Samas kohati hüperaktiivne, mille lauljad ootamatult hea „halva stiili“ tunnetusega välja mängisid. Odav olme, kostüümideks väljaveninud maikad ja kummikud, kujunduslik boonus on kitseperekonnaga vaip seinal. Laval on sürrealismi vaimus paigast nihutatud mõõtmetes laud ja toolid kui troonviinakultuse viljelemiseks – mujalgi nähtud võte, aga siin sisuliselt väga oma kohal. Ka videokujundus on taibukas: „Vallatute kurvide“ kihutav mootorratas nagu unistuste kehastus, ja salvestus vabariigi aastapäeval väljavalitud seltskonda kätlevast presidendipaarist kui televiisori- ja *show*-kultuse sümbol.

Reinvere „Vastaskaldast“ jääb parimas mõttes meelde Tallinna Linnateatri Hobuveski saali interjööri, millesse Tarvo Hanno Varrese lõi maagilise atmosfääri.

Tarvo Hanno Varrese foto



„Vastaskalda“ kujunduses vaatab publik tõtt ajatute absoluutsete sümbolitega, tule ja veega. Sõna otseses mõttes vaatab küünlaleeki ja vette, sest kuuldemängu visuaalne lavastus koosneb peamiselt vee värelemisest madalates vanides, mille ümber paar korda toimub vaikne asjalik inimtegevus. Loo visuaalne osa on üles ehitatud ruumile, kunagise hobuveski interjööri. See ruum mõjub iseeneses ning kõik sellesse lisatu on läbimõeldult askeetlik.

Ajatus – aegumine

Ooper oleks traditsiooniliselt justkui midagi, mis kestab läbi sajandite. Eelkõige tänu meeldejäävale muusikale. „Kosjas“ ajatusele ei pretendeeri. Ta kujutab olukorda praeguses Eestis viisil, mis küll üldistab teatud inimtüüpe ja mõtteviisi, aga ei tee seda põhimõttel „samasugused inimsuhted ja probleemid eksisteerivad igal ajal ja igas kohas“. Kümne-kahekümne aasta pärast vaataks seda lugu võib-olla nagu praegu (ei vaataks) televiisorist „Kitsast kinga“, mille naljad olid naljakad omas ajas. Ka „Ärapanijat“ ei oleks ju mõttekas kolme telehooaja pärast terves pikkuses kordama hakata. Asi, mis aegub, aga on aus.

„Vastaskallas“ näib sisaldavat pretensiooni ajatusele: tõlgendus ammu klassikaks saanud loost, milles põhiline on justkui igal ajal võimalike inimsuhte ja (sise)konfliktide temaatika. Kümne aasta pärast võiks seda raadiost kuulata kui retrona mõjuva helikujundusega kuuldemängu.

Mis meelde jääb?

„Kosjas“ jääb mällu hulk põhjendatud ironiat eesti rahva aadressil; „suure ooperi“ lauljate kehastumine madalaks peetavate vajaduste ja instinktidega kaltsukarahvaks; „haisuteatri“ potentiaal; ning teadlik stiliseeritud maitsetus ja argisus riigi ajaloos nii tähtsa teatri laval.

„Vastaskaldast“ jääb meelde ruumi ja napi kujunduse koosmõjus sündiv atmosfäär; teose piinav pikkus, vähene uudsus ja kõitvus.

Kellele ja milleks?

„Kosjas“ on irooniarohke meelelahutus kõigile, kes suudavad ja tahavad nautida ühiskonna kipakate külgede naljakaks üldistamist, ning seda, et lugu „korralikku akadeemilist“ ooperiteatrit oma olemasoluga ka sõbralikult narrrib.

„Vastaskallas“ on teos tõsistel ajaloosündmustel põhinevate kuuldemängude publikule. N-ö ooperina vist ainult kolleegidele, keda huvitab, mida nende kaasmuusik siis seekord tegi.

Mida eesti kultuur nende teoste sünniga sai?

Lühiooper „Kosjas“ andis hulgatele kultuurihuvilistele natukeseks hea tuju ning pikemas perspektiivis ühe aja ja mentaliteedi jäädvustuse muusikas ja pildis. Opereti tunnustega ajalooline dokument praegusest igapäevaelust.

„Vastaskallas“ pakkus järjekordse, aga mitte midagi uut ja huvitavat lisava versiooni Reigi õpetaja loost. See on heliline dokument ajaloolise materjali põhjal. Hobuveski keskkond võis aga mõnele teisele heliloojale uue teose jaoks inspiratsiooni anda.

TIMO STEINERI LÜHIOOPERIST „KOSJAS“

Brechtlike joontega esietendus „Estonias“

MARIA ERSS, GERHARD LOCK

Libreto: Andrus Kivirähk
Dirigent: Aivo Välja
Lavastaja: Peeter Volkonski
Kunstnik: Hardi Volmer

Ideaalis peaks iga kunstiteose vaataja või kuulaja olema eelarvamustevaba ja avatud uuele. Siiski on traditsioonilisi žanreid, mille puhul publik tuleb kunstiplaniliselt kogemuse ja ootustega.

Mida eelkõige oodatakse ooperilt? Kõigepealt seda, et teose temaatikas oleks midagi, mis teeks üldse vajalikuks muusika olemasolu – miski, mis tõstaks nüüd-ja-praegu-probleemaatika ajatule tasandile. Ehk teisisõnu, ooperis (ka koomilises) peaks leiduma mingeid üldinimlikke probleeme, mis oleksid mõistetavad ka aastakümnete pärast. Teiseks on libretos harilikult kontrast tegelaskujude vahel ning areng, mille vältel konflikt kas teravneb või laheneb.

Timo Steineri ja Andrus Kivirähi ooper „Kosjas“ neile põhiootustele päriselt ei vastanud. Kivirähi tuntud räige brechtlik sotsiaalne satiir pakkunuks ehk ainest veidi sapisele vodevillile või revüüteatrile „Kolmekrossiooperi“ stiilis, st (lühikesele) komöödiale laulude ja tantsudega. „Kosja“ süžeele mõeldes mõjus nimetus „ooper“ pilkena.

Ooperi tegelased on ülimalt tüpiseeritud kujud, karakterid kujutatud klišeedenähtena. Peretütar Liisu unistab romantilisest noormehest Willyst, kes ta mootorrattaga sõitma viiks, ema Lainele avaldab samuti muljet tolle mootorrattas. Isa Vello on joodik, keda tema perekond üldse ei huvita. Kosilast Lembot ei heiduta eriti Liisult korvi saamine. Pere-mehega viina võtmine meeldib Lembole rohkem kui naistega jahmerdamine. Idealiseeritud Willy tõelisest olemusest aga ei saa eriti midagi teada, sest ta



Harri Rospu foto

Kunstnik
Hardi Volmer,
helilooja
Timo Steiner ja
lavastaja
Peeter Volkonski
parodeerivad
viinavõtustseeni
oma ooperist
„Kosjas“.

jõuab Liisule öelda vaid „Tere, tipsi!”, enne kui joomarid Vello, Lembo ja koer (mingi kummaline viinanägemus?) vae-se mehe pesupalisse ära uputavad. See-peale hüüavad naised appi „Jeerumit”, kes saabub nagu *deus ex machina* välja-pääsmatut olukorda „lahendama”. Kui aga pühapaistega pikas mantlis mees end samuti maika väele koorib ning napsi võtvate meeste seltskonnaga liitub, saates naised keldrisse sakuska jä-rele, osutuvad naised kaotajateks. Tege-lased võtavad koos üles viinalaulu, mil-lest saab loo finaali. Sellisel lõpplahen-dusel on absurditeatri jooni.

Steiner nimetab oma ooperi sisuks probleeme unistuste ja lootuste purune-misest, vanemate ja laste keerukaid suh-teid ning eestlaste viinalembust. Nen-dest teemadest oli usutavalt ja põhjali-kult käsitletud viinalembus, mis aga ei kannu üksi tervet ooperit välja. Andrus Kivirähk kirjutab kavalehes oma libre-tot tutvustades, et ta ei oleks osanud oma ülikoolipäevil „hingeski aimata”, et lühijutt „Kosjas”, mille ta kaksteist aastat tagasi kirjutas, kunagi ooperiks „õilistatakse”. Selle asemel rõhutab Stei-neri heakõlaline muusika pigem Kivirä-hi teksti banaalsust.

Õhtu parim osa oli lavastus. Lavas-taja **Peeter Volkonski** ja kunstnik **Hardi Volmer** täiendasid ja täiustasid Kivirähi libretot ning Steineri muusikat vaimu-kate detailidega. Tohtu suured toolid ja nende kõrval väiksena mõjuvad inimesed rõhutasid ooperis sisalduvat koomikat ja satiiri. Liisu aaria taustaks seinale projitseeritud stseenid kultusfil-mist „Vallatud kurvid” ja, veel enam, Lembo kaebelaulu illustreeriv, samuti videoprojektsioonina teostatud tohtu suur Pierrot’ kostüümis käsi ringutav kloun toonitasid distantsi lauljate ja nende tegelaskujude vahel. See oli just-kui teater teatris ehk vihje sellele, et la-val toimuv on mäng, mitte reaalsus, mis on jällegi brechtlik joon. Bertolt Brecht

pidas oma draamateoorias väga oluli-seks asjaolu, et publik hetkekski ei kao-taks distantsi lavastundmustega ja seega kriitilist hoiakut, mida kõige paremini iseloomustas tema arvates sügavalt tu-gitooli nõjatav ja sigaretti pahviv mees. Selline rõhutatud distantsitaju säilis eesti uut lühiooperit vaadates päris kindlasti ja võib isegi öelda, et see oli huvitav vaheldus Eestis valdavalt levi-nud psühholoogilisele teatrile.

Muusika Timo Steineri ooperis „Kosjas” on faktuurilt läbipaistev (jääb isegi kammerlikuks) ja laululine. Dra-maatilisust, mida peetakse üldiselt ooperimuusika põhitunnuseks, leidub selles muusikas vähe – hoolimata algu-sest, kus heliloojal õnnestub suurte kel-lade motiivi (mis kordub ka hiljem) ja kromaatiliseusega tekitada paljutoota-vat pinget. Steineri muusikat võib nime-tada nii heas kui ka halvas mõttes tradit-siooniliseks, pigem on see ilukõlaline näidendi illustratsioon ja meeleolu te-kitaja. Muusikast on kõige meelde jää-vam „Viinalaul”, mille venehõnguline intonatsioon harmoneerub tabavalt sa-kuskasid loetleva tekstiga „[- -] Või üt-leme – pelmeenid!” Meenutades oope-rižanrist tuntud joogilaule, on heliloojal õnnestunud luua uus kummitav löök-laul.

Kahtlemata on Steineril kogemusi häälele kirjutamisel, ta oskab efektselt instrumenteerida ja huvitavaid kõlavär-ve leida. Mõtleva paneb aga, kus peitub selles muusikas helilooja omapära, spet-siifiline käekiri?

Võib-olla seisab probleem žanrimää-ratluses: autorid oleksid võinud oma teosele välja nuputada teistsuguse – miks mitte ebakonventsionaalse – žan-rinimetuse. Ilmselt on õigus neil kriiti-kuil, kes väidavad, et autoritele on tun-nustuseks ainuüksi see, et teos ei jätnud kedagi külmaks, vaid küttis kirgi ja te-kitas poleemikat.

JAZZ'1-UNIVERSUM PAISUB VALGUSE KIIRUSEGA, „JAZZKAAR“ PÜSIB SELLES TEMPOS

IMMO MIHKELSON

„Jazzkaarega“ samal ajal Soomes Espoos toimuva festivali „April Jazz“ üks tänavusi peaesinejaid oli ameerika trompetist Dave Douglas, kes „Jazzkaarel“ esines rohkem kui kümme aastat tagasi Myra Melfordi ansambli kõrvalt tegelasena. Praegu on neljakümnendates mees kriitikute üks lemmikuid, muusik, kelle stiililine mitmekülgus, mängutehnika ja mõttehaare võib muusikaspetse. Douglas kuulub nende jazz-muusikute hulka, kelle arvamusi kuulatakse tähelepanelikult, kuna leidub piisavalt uskujaid, et just temasuguste vormida on muusikažanri tulevik.

Ajalehe „Helsingin Sanomat“ intervjueri küsis trompetistilt just seda teemat puudutava küsimuse ja sai lahtiste otstega vastuse: „Kõik küsivad, kuhu olen teel või kuhu jazz areneb. Ma ei usu, et jazz on enam kuhugi teel või et ta mingist punktist teise areneks. Nüüd on see ennekõike mitmete võrdväärsete stiilide mänguväljak, kus võib korda saata mida tahes.“

Konjunktuur ja mitmekesisus

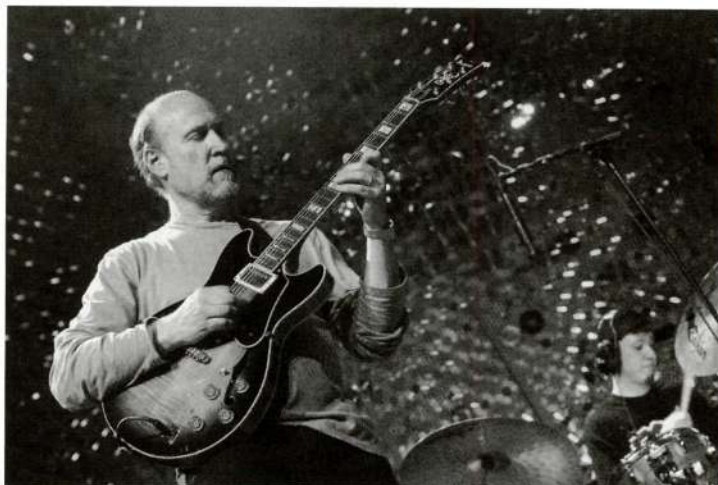
Kui „Jazzkaar“ hakkas 1990-ndate lõpul järjest enam võrrelda esinejaid, kelle paigutamine jazz'i mõiste alla tekitab asjaomastes ringkondades vaidlusi, siis astus festival rajale, mida kirjeldas Dave Douglas. See valik kajastas tegelikult hetke olukorda Euroopas, mille ukseid polnud siis veel sugugi nii valla kui praegu. Tagantjärele on võimalik selgesti näha vormumas tendentsi, kus pea-

aegu kõik vana mandri nimekamad jazz'ifestivalid võtsid ettevaatlikult kava etnomuusikuid ja hakkasid huvi tundma intelligentsemate rockmuusikute ja isegi *metal'*i vastu; kutsusid esinema omaette nokitsevaid avangardiste, töid lavale sümfo-jazz'i projekte ning biitidega mehkeldavaid elektroonikuid.

Muusikat, mis jazz'i sildi all nõnda legitimeerus, sai ühtäkki rohkesti. Mõne aastaga avardasid žanri tõlgenduse võimalused niisugusel määral, et protestivate jazz'ipuristide hääl ei pääsenud enam mõjule.

Tegelikult polnud küsimus ju mitte festivali- ja kontserdikorraldajates ning plaadifirmades, kes hakkasid jazz'i sildi alla paigutama muusikat, mida varem isegi kõige pöörasema kujutlusvõimega inimesed ei sõandanud jazz'iga seostada. Küsimus oli publikus, kes sellist kombinatsiooni aktsepteeris. Need on inimesed, kes ise ei pea oma muusikamaitset eklektiliseks, kuid kelle eelistusi on mõjutanud helikirevus elektroonilises meedias ja plaatidel. Nendes ei tekkinud tõrget, kui nad leidsid ennast meelismuusika kannul liikununa ühtäkki jazz'ifestivalilt. Festivalidele oli see ellujäämise küsimus. Pileteid oli vaja müüa, eelarve ja kuludega tuli arvestada. Nõnda toimus see vähemalt Euroopas, kus üsna heldelt subsideeritud klassikaline muusika võib endale lubada luksust mitte omada ajanärvi ning olla ükskõikne muusika sotsiaalsete aspektide suhtes. Kõik ülejäänud, sealhulgas

John Scofield.



ka jazz ja etnomuusika sõltuvad suuremal või vähemal määral konjunktuurist, suhtest kultuuritööstusega.

Muusikalise vabaduse mitu tahku

Kui naasta eespool tsiteeritud Dave Douglase juurde, kes rääkis jazz-muusika praegusest paljustiilsusest, siis aimus tema jutus ka jazz-muusikule enesemõistetavana tunduv tõsiasi, et tema tegeleb praeguste helide ja tänase maailmaga, loob selles kuvandeid ja kommuniqueerib. Tänavune „Jazzkaar“ ei olnud seesuguse arengu valguses mitte mingis mõttes üllatav. Pigem oli see varem valitud tee jätkamine.

Uue, hoopis teistsuguse jazz'i kontseptsiooni esindasid kõige värvikamalt „Jazzkaare“ avapäeval norralased. Kõigepealt Niguliste kirikus esinenud Sidsel Endreseni trio ja seejärel öötundidel Rotermanni soolalaos musitseerinud „Supersilent“, mis ühe oma liikme koju jäämise tõttu oli samuti kahanenud trioks. Ühendavaks lüliks nende kahe vahel oli elektroonikaga manipuleerija Helge Steni osalemine.

Laulja **Sidsel Endresen** on rahvusvaheliselt tuntud alates 1990-ndatest, mil temalt ilmus kaks plaati ECMi märki all. Samasugust vaikuse poole püüdlevat aeglust tutvustasid maailmas ka

paar Bugge Wesselloftiga koos tehtud plaati. Kuid see on vaid üks tahk Endresenist kui ülimumekülgsest vokalistist. „Jazzkaare“ kontsert pakkus enamat, võib väita, et ehk isegi täit spektrit norralanna huvidest muusikuna.

Muusika oli improviseeritud – nii asjaosalised ise väitsid, kuigi ilmselgelt oli seal pikki löike, mida võis pidada lugudeks ja mis olid vormunud või vormitud varem. Tavapärasest mõistes laulutekstid puudusid, Endresen laulis enamasti silpe ja häälikuid ning väljamõeldud keeles, edastades häälega pigem emotsioone kui verbaalseid tähendusi. Tema saatemuusikud – **Christian Wallumrød** ja **Helge Sten** elektroonilistel klahvpillidel ja episoodiliselt veel mõnel instrumendil – tekitasid helisid, mis kõige pöörasematel hetkedel meenutasid elektrilist müra ja vahel kerkisid nagu kontrastina taevaliku ilu kõrgustesse.

See oli abstraktne helimaastik, kuid erinevalt ämbientsest printsibiist nõudis ta enesele lakkamatult tähelepanu. Seda mitte meloodia, harmoonia või rütmi abiga, mis on muusika kõige tüüpilisemad ehituskivid, vaid pigem oma emotsionaalse intensiivsusega.

Rütmi asendasid erineva võnkesagedusega pulseerimised, mitmesuguste



Manu Dibango.

helide kohtumised pika kajaga ruumis täitsid harmoonia rolli. Meloodiad olid aga peidus Endreseni häälutustes. Ta kasutas motiive Lähis-Idast, loitsis šamaani moodsust, tekitas sarnaselt Meredith Monkiga repetitiivseid silpmustreid, painutas registrite vahel häält nagu Björk, sidus väga madalaid ja väga kõrgeid hääli nagu otsekui Yma Sumac.

Sidsel Endresen jutustas meile oma häälega ühte pikka ja ammust lugu inimmeselikkusest globaalses mõttes, osutas algtoonetele ja tegi ka taevataguseid kaari. Tema grupi meetod oli tegelikult sünteesiv, mitte liitev või segustav.

Musitseerimisega selleni jõudmine, et publiku ees tekiks nagu keemiliste reaktsioonide tulemusena uued imeliste omadustega ained, helid ja tähendused, mis on inimlikult kõnekad, eeldab nii pagasit kui ka seostuste loomulikkust sujuvust. Mõneti sellesarnase tulemuse poole püüdis üks osa 60-ndatel aastatel alanud *free jazz*'i lainest, kuid toona oli tegemist muusikutega, kelle pagas piir-

du peajasjalikult *jazz*-muusikaga. Kui nad rikkusid seni kehtinud reegleid või astusid üle piiride, siis oli tegemist ikkagi *jazz*'isise asja ajamisega. Et praegu on mõiste „jazz” hoopis avaram, siis on vähemalt teoreetiliselt suurem ka selles liikumise vabadus. Praktikas esineb siiski harva sellist nauditavalt laia ja kujutusvõimega haaret nagu Sidsel Endreseni kontserdil. Ning nagu omal ajal *free jazz*'i puhul, ei ole sellise paljutahulise muusika austajaskond kuigi suur, sest kuulajalt eeldab see valmisolekut mitmes mõttes – teatavat eelnevat kuulamispagasit, uudishimu, intellektuaalse ja emotsionaalse seostamise valmidust.

Supervaike – ei, supertänane!

Ühe festivali ülevaates nii kohatult pika lõigu pühendamine ühele esinejale võib näida ülekohtune, kuid mulle tundub, et eelkirjeldatud musitseerimine on järjest enam maad võttev trend. Pealegi oli mu seekordne suurim festivalielamus seotud just niisuguse „jazz’iga”.

Selsamal „Jazzkaare” avapäeval, 17. aprillil Rotermanni soolalaos esinenud Norra grupp „Supersilent” on viimase aasta paari vältel läbi käinud arvestatava hulga nimekaid Euroopa *jazz*'i-festivale. Sidsel Endreseni trioga sidus neid lisaks sarnasele lähenemisenurgale ka üks ühine liige – elektroonikaga manipuleerija Helge Sten. Tema üheks eripäraks võib pidada seda, et kui nii Endreseni grupi kui ka „Supersilenti” ülejäänud muusikud on lähedalt kokku puutunud põhjamaise *jazz*-muusika kuvandit olulisel määral vorminud plaadifirmaga ECM, siis Sten mitte. Mees ise arvas, et tema kiindumus elektrilisse helisse on üks suurimaid põhjusi – ECMi visionäär, produtsent ja omanik Manfred Eicher eelistab akustiliste instrumentidega tekitatud spontaansusesädet. Teisalt ei jätnud Helge Sten vihjamata sedagi, et ECMiga seonduv hoiak tundub talle pisut eilne.

„Supersilent“, mille klahvpillimängija Ståle Storløkken ei saanud Tallinna tulla ja mis seepärast esines sedapuhku triona, pakkus improvisatsioonimeetodit, mis ameerikalikule *jazz'* ikuvandile on täiesti võõras. Kui öeldaks, et „Supersilent“ ja nende mõttekaaslased on *jazz*-muusika tulevik, oleksin mina vaistunult nõus. Trummar, elektroonilised klahvpillid ja trompet suutsid koos luua erakordseid heliskulptuure ja rütmikonstellatsioone. **Arve Henrikseni** trompetimäng sarnanes harva sellega, mida me sellelt pillilt oleme harjunud kuulma. Jon Hasselli imiteerimine on tal jäänud nüüd seljataha ja kõlamaailm kõvasti avardunud. Oli intonatsioone Oriendist ja Lähis-Idast, õhkõrnu vihjevilkseid paljudele muusikalistele märkidele, akrobaatlikku nüansseerimisosavust – ja mis kõige olulisem, erakordset ansamblitunnetust. „Supersilenti“ tegi eriliseks just see, et ta toimis laval grupp-indiviidina, mitte indiviidide grupina. Soolomängu peaaegu polnudki, oli lakamatult muutuvatel struktuuridel põhinev improvisatsiooniline ühismäng, mille puhul tekkis mulje, et kui sellest korrapärasest helirajatisest kas või üks kivi eemaldada, variseb temast tekkinud lumm tavaliseks „helihunnikuks“. Seda ei juhtunud.

Väga huvitav oli „Jazzkaare“ veebilehelt lugeda kontserdijärgseid kommentaare muusikutelt enestelt. Kuigi need selgitused ei avanud loomulikult kõike, heitsid need ometi mõningat valgust omapärastele mõttemaailmadele.

Sco uue ja vana paradoks

Individuaalsuse mõttes oli otsekui skaala teisest otsast ja teistsugusest *jazzi'* tunnetuse (vanast) maailmast pärit „Jazzkaare“ tähe **John Scofieldi** kontsert. Kontserdiehelsel pressikonverentsil selgitas ta põgusalt ka oma arusaama Euroopa ja Ameerika *jazz'* erinevusest, rääkides pigem sotsiaalsest aspektist



Brasiilia laulja, kitarrist ja helilooja Joyce ning bassist Rodolfo Stroeter.

kui muusikast. Mis võis tähendada, et tüüpilise ameerika muusikuna pole ta pööranud tähelepanu nendele arengutele, mis siinpool suurt ookeani *jazz'*is toimuvad. Sellele osutas ka tema kontsert.

Scofield esines endast tublisti noorematest muusikutest koosneva bändiga ja demonstreeris oma n-ö moodsamat muusikunägu. Tema ansamblikaaslased on aktiivselt kaasa löönud *hip-hop'*i ringkondades, rockmuusikas ja afropoppi mängivates gruppides. Igaüks neist (trummar Adam Deitch, bassist Mark Kelly ja rütmikitarrist ning sãmplerite manipuleerija Avi Bortnick) oli laval omamoodi tähelepanuväärne. Eriti just Bortnick, kes äärmiselt nappide helide ja akordimustritega suutis defineerida muusika toimumise ruumi. Ei midagi ülearust, minimaalseim, mis tähelepanu fokuseerimiseks vajalik. Üsna sarnasel moel võib kirjeldada ka **Mark**



Raul Sööt ja
dirigent
Örjan Fahlström.

Kelly bassimängu, kus puudus vähimigi paljunoodilisse soolomängu liialdusse kalduv egoism, mis *jazz*'is on laialt levinud ja suisa soositud. See aga ei tähendanud tagasihoidlikkust – ansambel toimis ühtsena.

Just nagu kõigi eest soleeris seevastu grupi liider. Just seda oli saalitäis publikut tulnud kuulama ja nad ei pidanud pettuma, välja arvatud mõned neist, kes kurtsid kas liigse helitugevuse või „kehva“ ehk harjumatu helipildi pärast. Scofield haaras kohe alguses teemasid Indiast, kasutas palju fungi-loogikat ja tema elektrikitarril kõla oli rockilikult määrduanud. Innustumine rockist 1960-ndatel viis ta *jazz*-muusika juurde. See mõju on Scofieldiga kaasas käinud varjuna ning mõneti on see kui põlvkonna vari. Samasugusel moel viivad tänased alustajad endaga kaasa praegusi rütme ja kõlasid. Võib jätta tähelepanuta Scofieldi kohmaka suhtluse publikuga, kutses tantsule ja muu välise. Luges see, kuidas ta mängis kitarril, mismoodi arendas oma monolooge, kuidas lahendas soolosisid. Kontsert demonstreeris suurt meistrit oma pillil, meest, kelle kohta saab öelda, et tal on oma väljenduskeel ja käekiri. See oli üks mitmest „Jazzkaare“ tippphetkest.

Liigutamise ja pidutsemise himulised said oma doosi kätte Sakala keskuse öökontsertidel, kus esinesid Kamerunist pärit seitsmekümne ühe aastase saksofonisti **Manu Dibango** grupp ja temast poole noorema inglase **Alex Wilsoni latiino**bänd, kus laulis souli viljeleja **Mary Pierce**. Eriti kuumaks küttis õhustiku Manu Dibango, kelle *soukos*-rütmidel baseeruv muusika sisaldas lisaks latiinole mitmeid nutikalt sisse pikitud elemente globaalsest sulatusahjust. Afrogruuv toimis ja nimekas saksofonist ise oli artistlik ja sütitav esineja.

Etnilise poole pealt tegeles otste kokku viimisega ka „Jazzkaare“ lõpupäeval „Viru“ hotelli uues Grande saalis musitseerinud Hollandi grupp „**World Groove Project**“, mille löökpillimängijad olid Bangladeshist ja Senegalist ning mis tegeles jämmiva sulandamisega. Kitarrist **Jan Kuiperi** juhitud rõõmsameelne projekt oli kontserdil sümpaatselt kaasakiskuv, kuid plaadilt kuulamiseks jääb selline muusika liiga üheplaaniiseks ja muutub tüütuks.

Vastupidine oli aga maailmamuusika ringkondades viimastel aastatel elevust tekitanud grupi „**DuOuD**“ juhtum. Nende puhul võib kindlalt öelda, et tulemus stuudios on huvitavam kui kont-

Ansambel
„DuOuD“:
Jean-Pierre
Samadj ja
Mehdi Haddab.



serdilaval, ehkki ka kontsert Sakala keskuse suures saalis oli päris nauditav sündmus. **Jean-Pierre Smadj** ja **Mehdi Haddab** viivad kokku araabia muusikas keskse ja iidse pilli *ud'* ja tänapäevase elektroonika. Smadj on Pariisi muusikaringkondades tuntud produtsent ja tema lähenemisnurka ei saa pidada standardseks. Kuigi „DuOuDi“ puhul ei saanud rääkida ei virtuoosest *ud'* imägust ega mitte ka meelirabavast elektroonikakäsitlusest, sisaldas nende muusika ja meetod piisavalt palju kahe lähenemise kokkupuutepunktides sündinud põnevust ja energiat, et rääkida „Jazzkaare“ kontekstis esile kütündivast elamuslikust kontserdist.

Omaette teema on aga brasiilia laulja **Joyce'i** etteaste, mis müüdi välja mitu nädalat enne festivali algust. See oli hea ja õpetlik kontsert mitmes mõttes: Joyce on suurepärase esineja, kes teeb oma laulud ise ning saadab ennast kitarril tähelepanuväärse meisterlikkusega. Lisaks muidugi heas mõttes „nihkes“ ja isiksustest koosnev saatebänd, mis Joyce'i laulude tõsisele mängulisusele lisas mitu mõõdet. See oli parim brasiilia muusika kontsert, mis eales Eestimaal toimunud, ületades isegi 1997. aasta „Jazzkaarel“ nähtud-kuuldud Jobimi-

Morelenbaumi kvarteti esinemise.

Suurte koosseisude muusika

„Jazzkaare“ veebilehel, eespool juba mainitud festivalireportaažidest (mis sel aastal olid esmakordsed) võis paljude kontsertide kohta lugeda ülivõrdelisi hüüatusi. Üks niisuguseid oli näiteks ka **Markus Stockhauseni trio** etteaste koos ERSOga „Estonia“ kontserdisaalis. Mängiti saksa-norra-prantsuse päritolu trio liikmete teoseid, mis tegelikult kujutasid endast sümfoonilise kõlapildiga täiendatud *jazz'* ikompositsioone.

Nüüdisheliloomingu mõistes ei kujutanud kuuldu endast väljaspool *jazz'* i midagi väga erilist, kuid nii heal tasemel *jazz*-grupi ja orkestri koosmusitseerimist ei ole siinmail varem kuuldud. Põhiliselt trompetist **Markus Stockhauseni** ja bassist **Arild Anderseni** sulest pärit kompositsioonid olid lüütilise koega, enamasti kaunikõlalised ja *jazz'* ilikult edasi pürgiva rütmimotoorikaga. Oli häid soolosiid ja oli ka päris huvitavaid orkestrilõike. Olulisim, mis meelde jäi, oli optimistlik-ilujanune maailmatunnetus.

Üks kontserdi huvitavamaid hetki oli siiski lisapala, kus Arild Andersen musitseeris kontrabassil, kasutades mit-



Markus
Stockhausen.

mesuguseid elektroonilisi abivahendeid. Teda jälgivate orkestrantide nägudel peegeldus kogu muusikamaailm oma suhtumiste kirjusus – ükskõiksusest kuni elava uudishimuni, imestusest kuni vaimustuseni, kaasaelamisest kuni üleoleva hoiakuni.

Mida suuremad koosseisud, seda keerukamad on suhted. Mitmesuguseid orkestreid ja suuri koosseise oli „Jazzkaarel“ rohkem kui kunagi varem. Ühest küljest hea uudis, teisalt aga pisut murelikuks tegev. Hea on see, et suurte koosseisude muusika on alati pisut ettearvamatu ja pakub oma parimatel hetkedel kõlalisi üllatusi, varjupoolde jääb küsimus, mis see kõik maksab – rohkem muusikuid, suuremad kulud, kõrgem piletihind... Kes teab, kuhu nõnda välja võib jõuda, kusagil on praegustes oludes piir ees.

Ameerika trompetistaar **Randy Brecker** musitseeris koos „**Estonian Dream Big Bandiga**“, mis koosneb headest muusikutest, kuid saab liiga vähe kontserte anda. Kahjuks ei jõudnud ma nende „Jazzkaare“ kontserdile Vene Draamateatrisse, kus kava esimeses pooles mängiti Eesti Muusika Päevade tellimusteoseid ja teises pooles kõlasid Randy Breckeri kuldaja lood, milles

põimuvad funk ja *bebop*. Kuid mingit põhjust pole umbusaldada neid, kes hiljem taevani kiitsid nii Breckeri mängu kui ka hästi musitseerinud eesti muusikuid.

Orkestri mõõdu andis välja ka Tallinna Linnahallis mänginud funk-ansambel, neljateistliikmeline „**Al McKay Allstars**“. Kitarrist **McKay** mängis 1970-ndatel disko-funk-ansambelis „**Earth Wind & Fire**“ ning selle kuulsuse tuules purjetab ka tema praegune grupp. See oli üks parimaid ja ehedamaid suure koosseisu funk-kontserte, mis Eestis kõlanud, kuigi vähemalt seal, kus mina istusin, oli heli liiga vali ja tekkisid moonutused. Eriti halvasti mõjus see vaskpillirühmale, mis koosnes väga headest ansamblimängijatest, kelle esituses võis kuulda säravaid partiisid.

Teine enam-vähem sama suure koosseisuga orkester, „**Pierre Dørge New Jungle Orchestra**“ Taanist, mängis Sakala keskuses ja see kõlas hoopis teistmoodi. **Dørge** on kitarrist, muusikiline iseõppija, kellele teeb pisut muret, et ta pole piisavalt musikaalne. Seepärast kõik teistmoodi välja kukkuvatki. Umbes veerandsada aastat tagasi Kopenhaagenis Duke Ellingtoni 1920. aastate džunglikõlade matkimisest tekki-



Harri Rospu, fotod

Ansambel „Al McKay Allstars“.

nud ja seejärel Ornette Coleman ja Sun Ra vaimus hübridi ja eklektika radadele siirdunud kollektiiv miksub Dørge juhtimisel paljude rahvaste muusikat *jazz'* improvisatsiooni ja huumoriga. Vahva kollektiiv. Ainsa eesti muusikuna sai sedapuhku „Jazzkaare“ pealavale kitarrist **Jaak Sooäär**, kes mängis paaris loos NJO külalisena.

Kõige olulisem sünnib siinsamas

Eesti muusikud näitasid ennast „Jazzkaarel“ heast küljest, kuigi maailma *jazz'* itippudega võrdlemine neile siiski kasuks ei tule. Päev kunsti ja muusikaga 18. aprillil, kus eesti muusikud esinesid kunstisaalides, möödus suure publikumenuga. Omaette kontsertidega esitlesid uut plaati **Hedvig Hanson** ja **Oleg Pissarenko**. Mõlemad on lüüriksed. Hedvigi plaat „Nii õrn on öö“ on tehtud koos kitarrist Andre Maakeriga ja Pissarenko „The Little One’s“, kus kahes loos laulab kaasa ka Hedvig Hanson, koos trioga.

Plaadi esitluskontserdina oli välja kuulutatud ka **Raul Vaigla grupi** etteaste, kuna mullu sügisel Soomes ilmunud plaadi „Soul of Bass“ muusika pole

kontserdilaval veel kõlanud. Eesti-Soomesegakoosseisuga ansambel tegi vahva etteaste, kuigi oli saanud vähe kokku mängida ja nii mõnedki soolod venisid üle mõõdukuse piiri pikaks. Rockimentaliteediga ja *nu-jazz'* i puutega muusikas oli nii sütitavat sädet kui ka tänapäeva hõngu.

Raul Sööt oli vist „Jazzkaare“ kõige toimekam muusik. Lisaks Vaigla bändile tegi ta etteaste oma grupiga „Basic Concept“, lõi kaasa Tanel Rubeni moodsa kõlaga ansambli „Hinkus“ klubi-kontserdil ning lasi „Estonian Dream Big Bandil“ ette kanda oma uudisteose „What’s In Your Heart“, mille esitusel ta ka ise solistina kaasa lõi. Ameerikas ja Taanis hiljuti õpingud lõpetanud Sööt jagab praegu ise Viljandi Kultuuriakadeemias teistele *jazz'* iteadmisi ja on üks nendest, kellelt võib loota lähiaastatel eesti *jazz'* ielu elavdavaid loomingulisi tegusid.

Viljandi õppuritest koosnev „Jazz Do It“ tegi kasina publiku ees hea etteaste. Noored muusikud on aastaga mitu pikka sammu edasi arenenud. Ka seal on midagi olulist teoksil. See sisendab optimismi.

TASAKAAL SU ÜMBER JA SU SEES: „UKUARU“

KAIRE MAIMETS

Filmikunsti teos on kompleksne audiovisuaalne tervik, milles pildilised, sõnalised, helilised, muusikalised komponendid on omavahel lahutamatu seotud, mõjutavad koostoimes üksteist ning on tähendusloome potentsiaalilt võrdsed. Seega ei ole tervikteksti mõistmiseks oluline informatsioon ühe meediumi spetsiifiline ning tähenduskerkib esile erinevate filmiliste väljendusvahendite (pilt, sõna, mittediegeetiline ja diegeetiline¹ muusika, müra, heliefektid, vaikus) samaaegsest vastastikusest koostoimest.

Film on olemuselt lugu, filmikunst – jutustamine. Tervikteose mõistmiseks ei piisa aga pelgalt tegevustiku arengust ehk süžees aru saamisest – lisaks sellele tuleb mõista autoripoolset käsitlust jutustatavast loost. On ju üks jutustava kunsti teose omadusi rääkida spetsiifilise kaudu üldisest, juhtida konkreetse kaudu tähelepanu universaalsele. Spetsiifiline ja konkreetne on süžee, üldine ja universaalne aga sõnum või mõte, mida jutustatav lugu kannab, või mille pärast lugu üldse jutustamist tasus. Autoriteksti tasandi (Lotman 1990: 127–128) vaatepunktist muutuvad nii süžee kui jutustusviis (kujutusviis) mõtte edasi andmise vahendiks ning just seesugune mõte ongi tervikteose sidususe ja ühtsuse aluseks. Järelikult võimaldab loo jutustamisviisi – filmiliste väljendusvahendite kompositsiooni ja nende montaaži – jälgimine jõuda üldise ja universaalse mõistmiseni. Ühtlasi peitub öeldus ka minu jaoks ainus mõeldav positsioon, millelt mõtestada muusika funktsioone filmi-tervikus (vastandina vahetule süžee-

kontekstile) kui kunstitekstis (vastandina kommertsfilmi „klassikalisele mudelile“, Maimets 2003: 34): filmimuusikat pole võimalik analüüsida abstraktses isoleerituses, st arvestamata teisi filmilisi väljendusvahendeid, ning väljaspool jutustatavat lugu.²

Proloog

Leida Laiuse filmile „Ukuaru“³ (1973) kirjutas originaalmuusika Arvo Pärt, kelle filmipartituuride arv on mitmeti märkimisväärne. Muuhulgas ka sellepärast, et me tegelikult ei teagi, kui palju neid on. 1988. aastal ilmus TMK juulinumbris Ivalo Randalu intervjuu Pärdis, millest osa on jõudnud Andres Söödi dokfilmi „Arvo Pärt novembris 1978“; intervjuu lõppu lisatud kommentaarist loeme ka, et Pärdi loodud helid ilmestavad „rohkem kui kolmekümme ajavahemikus 1962–1978 tehtud eesti filmi“ (lk 55). Paul Hillier (1997: 29) aga märgib, et helilooja on kirjutanud originaalmuusika ligikaudu viiekümnele filmile. Eesti Filmiarhiivist, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumist, Eesti Televisiooni säilitusfondist ja AS „Tallinnfilmist“ saadud andmete ning „Tallinnfilmi“ ja „Eesti Telefilmi“ filmograafia põhjal olen praeguseks välja selgitanud 37 Nõukogude Eestis valminud Pärdi originaalmuusikaga filmi pealkirjad. Nende seas on nii joonis-, nuku-, mängu-, dokumentaal-, loodus- kui ka populaarteaduslikke filme (vt lisa).

„Ukuaru“ on Pärdi jaoks kolmas koostöö Leida Laiusega; sellele eelneb muusika loomine filmidele „Õhtust hommikuni“ (1962) ning „Mäeküla pii-



Sina, mina ja lõõtspill...

Kaader „Ukuarust“: Aksel – Lembit Ulfsak, Minna – Elle Kull.

mamees” (1965).⁴ „Ukuarust” kirjutatud artiklites ja retsensioonides mainitakse Pärdi muusikat harva, kuid hinnang on ühtne: „Filmi emotsionaalset struktuuri toetab ja täiendab Arvo Pärdi muusika” (Tamberg 1974); „Arvo Pärdi muusika süvendab ja arendab suurepäraselt kaadrisiseseid poetilisi meeleolusid” (Treier 1974); „muusika (Arvo Pärt) toetab taotletavat emotsiooni peaaegu vahetpidamata” (Unt 1974); „Palju on „Ukuaru” küllaltki omapärase poeetika vormimiseks ära teinud operaator Jüri Garšnek ja helilooja Arvo Pärt” (Tobro 1974). Emotsioon ja poeesia – eks neid märksõnu kohtagi kõige sagedamini filmimuusikast rääkimisel. Järgnevas aga käsitlen filmi muusika kompositsiooni ning pildi ja muusika montaaži rolli tervikteksti kompositsioonilise ühtsuse loomisel. Ja seda põhjusel, et mu tõlgendus „Ukuaru”

loo tähendusest ja selle struktuurist kujunes just, uurides muusikat filmis.

Vahetu süžee kontekst vs terviktekst

Ilmselgelt mõjutab filmimuusika toimimise mõistmist filminarratiivi struktuurihierarhia tasand, kust muusikat vaatleme. Kuna muusika suudab samal ajal täita paljusid erinevaid tähendusloomelisi funktsioone (vt Maimets 2003), on oluline vahe, kas mõtestame seda vahetus süžee kontekstis (nt stseenis) või püüame süžee konteksti näha oma audiovisuaalses terviklikkuses kõrgemalt. Näitena vaatleme stseeni „Ukuarust”, milles selgub, et Aksel on võtnud lehma ostmiseks raha võlgu, kuid kulutanud selle pulmadeks ja uue pilli ostmiseks. Minna on šokeeritud ja ahastuses. Kui ta kogub end ja langetab otsuse, kuidas võlg tagasi maksta, tormab Aksel murest vabanemise kergem-

dusest pilli tooma, hüppab kannule ja hakkab mängima. Minnal ei jää muud üle kui leebuda. Nende leppimist kujutatakse pildi, diegeetilise (lõõts) ja mittediegeetilise muusika (orkester) kokkumontaaži abil. Aksel tormab tihnikust välja, pill kaenlas, ja hakkab mängima:^{2/4} taktimõõdus energiline lõõtsalugu koosneb neljataktilistest plokkidest. Pildis näeme suuri plaane Minnast, Akslist ja lõõtspillist⁵, mille vaheldumise rütm hakkab peagi kokku langema neljataktiliste muusikaliste plokkide vaheldumise rütmiga. Lõõtsaloo ja pildirea süntaktilise struktuuri liigenduste vastavus jätkub stseeni lõpuni, peegeldades süžees toimuvat – Aksli pillimäng lepib Minna. Stseeni lõpus astuvad aga sisse keelpillid (mittediegeetiline muusika) aeglase, tõusva (algul unisoonis) kromaatilise helireaga ning läbi *crescendo* saabub muusikalõigu lõpp dissonantsetel helikooslustel (*forte*). Ehkki pildis lõpetab stseeni kaamera laskumine Aksli näolt ikka veel pillilugu mängivale lõõtsale, katavad keelpillid viimases neljataktilises plokis lõõtsaloo: nende pidev *crescendo* varjutab lõõtsa lõplikult siis, kui pill on jõudnud kaadri keskmesse (samal hetkel lisandub viiulitele tšellode *forte* akord). Siin on tegemist omapärase näitega muusika kasutusest filmis: tavaliselt kuuleb vaataja nii diegeetilist kui mittediegeetilist muusikat filmis, siin aga ainult näeb diegeetilist muusikat.

Niisiis, stseeni lõpus näeme Minnat ja Akslit koos naemas, kuid positiivse lahenduse tunnet ei teki – stseeni audiovisuaalne „lõppkooslus“ jääb pigem ähvardavalt õhku rippuma, kujunedes järgmistel asjaoludel:

1) diegeetilise muusika kompositsioon: lõõtsaloo toonaalse keskme puudumine. Pärt on partituuri⁶ kirjutanud: „Akordeon, mängib N5 Re mažooris, Bassid Fa# maž[ooris]“;

2) diegeetilise – mitte diegeetilise muusika suhe:

- lõõtsaloo ja keelpillide muusikalise materjali samaaegsus;

- keelpillid summutavad lõõtsa;

3) muusikalise ja visuaalse tasandi suhe:

- heliallikale vastab „vale“ heli – näeme lõõtsa, kuuleme keelpilliorkestrit;

- Minna ja Aksli naer (‘leppimine’) ja mittediegeetiline muusika stseeni lõpul.

Muusika kaudu on siin esile tõstetud esimene rõhutatult dissonantne hetk filmis. Stseenikontekstis võiks öelda, et see peegeldab esimest tõsist lahkeli Minna ja Aksli vahel ning samaaegselt ehk ka Minna emotsionaalset segadust (Minna nutab ja naerab korraga). Kui aga tajume mittediegeetilist muusikat samas ka midagi ette ennustavana, satume vaatajana positsiooni, kus teame korraga rohkem kui tegelased.⁷ Igal juhul võib aimata, et äsja toimunu peab olema oluline ka laiemas kontekstis kui see üks stseen. Kuid nähtu mitmetähenduslikkuse mõistmiseks ei piisa enam vahetu süžee konteksti pinnasest – siin vajame vaatepunkti autoritekti tasandilt.⁸

„Ukuaru“ muusikast

Filmi muusika käsitlust alustasin kõikide muusikanumbrite temaatilise materjali ja kompositsiooni analüüsis (traditsiooniline vormianalüüs) – eesmärgiks määratleda korduvad muusikalised teemad. Seejärel analüüsisin muusika ja pildi suhet meediakõrvutusprintsipi (*media pairing*, Cook 1998: 135) kohaselt: kõrvutasin muusikat pildiga (kujutis) ja vastupidi, ning muusikat vastava süžee kontekstiga (narratoloogiline motiiv) ja vastupidi – eesmärgiga määratleda võimalikud muusikalised juhtmotiivid ja nende võima-

lik tähendus ning tuvastada pildi ja muusika koosilmumise reeglid ja nende reeglite rikkumised.

„Ukuaru“ filmimuusika partituuris on 37 muusikanumbrit, millest kõik pole lõppmontaažis jõudnud filmi või pole jõudnud tervikuna ja mõningate numbrite ilmumisjärjekorda on muudetud. Diegeetilise muusika puhul (löötsalood) on partituuris noodistatud kas ainult meloodia või jäetud seegi noodistamata – viimasel juhul seisab partituuri tühjal lehel vaid muusikanumbri tähis koos märkusega „orkester *tacet*“. Diegeetilises muusikas on olulisimaks teemaks üks korduv valss, millest lähemalt edaspidi. Esmajoones jääb partituurist silma, et filmile loodud muusika on materjalilt säästlik, sellele on iseloomulik täpsete korduste vältimine ja, vastavalt, variatsioonirohkus. Isegi neil harvadel juhtudel, kui filmis korratakse sama muusikanumbrit, täheldame varieeruvust – korduses lühendatakse materjali.

„Ukuaru“ mittediegeetilises muusikas (traditsiooniline sümfooniaorkester) võib rääkida viiest põhilisest meloodilisest teemast, neist kolme kuuleme kohe filmi sissejuhatuses ja algus- tiitrite ajal. Esimese kõlava muusikalise teema⁹ (A) invariant koosneb meloodiast ja seda saatvast trioolifiguurist ning seda iseloomustab homofoonilise ja polüfoonilise faktuuri koosesinemine. Teema esmailumise valmistab ette puude saagimise heli (orgaaniliselt seotud keelpillide trioolifiguuriga), esimest läbiviimist (metsasarved *ff*) saavad langevate puude helid (seotud kohe teema algul kõlava timpani rütmotiiviga). Järgneb rütmiliselt varieeritud kordus terves orkestris – teema läbiviimine kahehäälse imitatsioonina trioolide saate taustal (diegeetilised helid lõpevad koos kaadritega puudest, seejärel ilmuvad ekraanile tiitrid). (Vt näide 1)

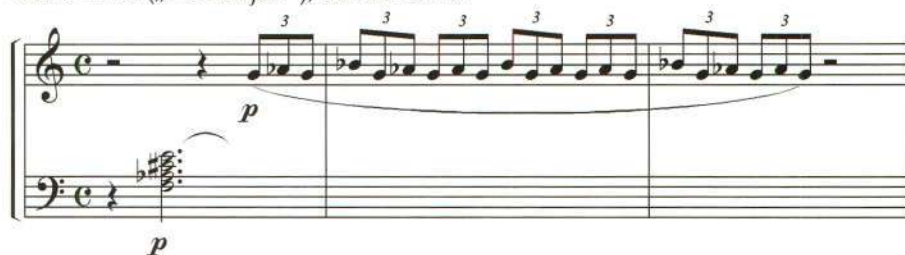
B-teema meloodia on seotud kahe rütmifiguuriga: meloodia esineb kas tri-

Näide 1. N1 („Pealkirjad“), taktid 1–22.

oolides (filmi sissejuhatus) või kvartoolides. Juhul, kui teema esineb trioolides, saadab seda akordipedaal (enamasti helikõrgustel *f-as-cis-e*). (Vt näide 2)

nud Minnat linna kooli laskmast; seejärel vahetult pärast seda, kui isa on avaldanud kahetsust, et nad emaga ikka Ukuarule ei läinud, kui oli võimalus.

Näide 2. N1 („Pealkirjad“), taktid 23–25.



Filmis ilmub trioolides B-teema kõigepealt selle stseeni lõpul, kus Minna isa on keeldunud tütrele linnaminekuks nõusolekut andmast, kuid ilmselt meelde jäävaimalt kõlab ta stseenis, kus Minna ja Aksel on esimest korda allikal ning sõnastatakse 'tõeallika'-motiiv¹⁰. Kvartoolides ja ärev-rahutuna ilmub see teema esimest korda stseenis, kus Minna valmistub tondilossist (puutööliste elukoht) lahkuma: ta riietub kiiresti, siis aga jääb ta pilk peeglisse pidama — alles ema hääl äratab ta mõtetest üles. (Vt näide 3)

Teema kõlamise hetkel näeme Minnat mõtteisse vajumas. (Vt näide 5)

D-teema moodustab dooria varjundiga, keelpillide tremolo taustal kõlav meloodia. Üks tema meelde jäävamaid ilmumisi leiab aset stseenis, kus Minna ja Aksel mööduvad teel Ukuarule Keldriaugul peetavast pulmast: pidu seisub hetkeks ning me näeme pinget täis pilkude vahetust Minna ja Keldriaugu peremehe vahel. Pingest laetud „sõnatu dialoog“ toimub ka muusikas, kus sekventsiliselt tõusmahakkav D-teema vaheldub „saatefiguuri“-laadse motiiviga

Näide 3. N8b, taktid 6–10.



C-teema meloodia ilmub kahel kujul: laskuva (sekundi) ja tõusva (põhiliselt kvardi/kvindi) algusega. Laskuva algusega kuuleme seda teemat filmi sissejuhatuses ja siis kohe algusstseenis, kus seotakse kaadrid Minnast ja rongist (luuakse rongikujund kui Minna unistuste ja igatsuste sümbol). (Vt näide 4) Tõusva algusega C-teema ilmub esimesel kahel korral filmis otsekui Minna otsene reaktsioon isa sõnadele: kõigepealt vahetult pärast seda, kui isa on keeldu-

tšellodel — motiiviga, mis oma tegeliku mõjujõu saavutab alles filmi viimases kolmandikus (vt edaspidi). (Vt näide 6)

E-teema tuumaks on melodiseeritud timpanimotiiv, mida esimest korda kuuleme filmi sissejuhatuses A-teema algul. Pikendatud rütmivältustes kõlab see timpanimotiiv sordiini all trompetisignaalina (ühel helikõrgusel) Minna isa matuse stseeni algul. Kuid meloodia kujul ilmub E-teema alles filmi viimases

Näide 4. N2, taktid 1-7.



Näide 5. N13, taktid 1-5.



Näide 6. N16, 17 („Minek Ukuarule“), taktid 38-51.

Näide 7. N31, taktid 1-4.

kolmandikus – stseenis, kus Minna lah-
kub poe-esiselt pärast Aksli mobilisat-
sioonikäsule alla kirjutamist ning kaa-
mera liigub lehmakarja varjus olevale
sõjaväeautole. (Vt näide 7)

Muusikaanalüüsis ilmneb üks hu-
vitav asjaolu: iga filmis ühtsena tajuta-
va muusikalise vormiüksuse raames –
ühe stseeniga kaasnevas terviklikus
muusikanumbris või mitmeepisoodilis-

te stseenide puhul terviklikus muusika-
lõigis – on alati tegemist teatud, üks-
teise suhtes vastandlike muusikaühiku-
te¹¹ sünkroonilise või diakroonilise
kooseksistentsiga: [+/-]. Näiteks võib
ühe muusikalise vormiüksuse siseselt
olla tegemist samaaegse homofoonilise
ja (pseudo-)polüfooniilise faktuuriga (nt
kahes stseenis filmi algul, kus seotakse
Minna ja rong), väga kitsa ja laia diapa-



Režissöör
Leida Laius koos
Elle Kulli ja
Antanas
Barčasega.

sooniga meloodiajoonisega (metsavennad on kogunenud Ukuaru kööki ja Minna saadetakse välja metsäärt silmas pidama), „katsega“ ehitada järjepidevat meloodiat ja samas lõhkuda selle järjepidevust (Minna ajab end pärast sünnitust püsti, et ämmale-äiale kartulipõllule appi minna), samaaegse dissonantsuse ja konsonantsusega näiteks bitonaalsuse puhul (lõõtsaloo tonaalne „konflikt“ võlast teadasaamise stseenis) või siis, kui korraga kõlavad tonaalne meloodia ja klastrid (nt muusika, mis seob stseene, kus Minna raha ei võeta äkitselt enam laenukassas vastu ning kus Minna pere juurde metsaistutusplatsile saabub Loreida). Vastandlikkuse printsiip võib realiseeruda muusikastiilide kollaažina (Minna isa matuse stseen) või, nagu „Ukuaru“ lõõtsavalsi puhul, struktuurilise konfliktina. Nimelt, vastu ootusi, kuuleme filmis lihtsa pilliloo asemel sisemiselt liigendumiselt (kõrgema tasandi meetrumilt) äärmiselt vastuolulist muusikalist kompositsiooni, mille meloodia ja bassihääle liigenduses puudub kokkulangevus ja regulaarsus (kvadraatsusest rääkimata) ning see vastuolu hajutab ka piire kahel

teemal põhineva vormiosa vahel. Lõõtsa kui instrumendi eripära võib siin arvestada või mitte – valss on igal juhul paras pähkel. Ta kõlab filmis nii diegeetilise kui mittediegeetilisena, tervikuna või fragmentidena kuuel korral. Sealjuures ei kordu ükski liigendusmuster, lisaks täheldame muutusi esimese teema meloodias. Korduva ilmumise tõttu filmis on valss küllap ainsa muusikalise teemana suuteline meelde jäämisele pretendeerima, suunates endast mõtlema kui võimalikust juhtmotiivist. Samas pole esmapilgul sugugi selge, millist nähtust ta juhtmotiivina tähistab.

Kuid liigume praegu edasi, sest siin tuleb esile põhjus, miks olen filmi muusikalised teemad tähistanud just nii. Nimelt, meediakõrvutusest jääb esmalt mulje, et „Ukuaru“ muusika ei ole komponeeritud juhtmotiivitehnika põhimõttel (muidu üsna tavaline võte filmimuusika praktikas). Teisisõnu, selles filmis ei seostu ükski muusikaline teema või instrument konkreetset mitte millegagi ei pildis ega süžees (kindla tegelase, idee, emotsiooniga jms), kuna sama, ehkki küll alati varieeritud, muu-

sikalise materjali ilmumiskontekstide varieeruvus on rangelt võttes liiga suur. Ka ei saa me, kui tahame rääkida filmi-terviku vaatepunktist, toetuda „Ukuaru” muusika puhul neile „kultuurilis-muusikalistele koodidele” (Gorbman 1987: 3), mis loovad juhiseid narratiivi tõlgendamiseks *mainstream* kommerts-filmides ja mida me kõik klišeedena tunneme.¹² Ühelt poolt kahtlemata seepärast, et eesti filmimuusikas pole olnud „filmitegijate poolt välja kujundatud (või publiku maitsele orienteeritud) intonatsioonide välja, milles filmimuusika peaks hõljuma” (Kangro 1990: 33) – seega, väide „me kõik teame, milline on filmides lahingustseeni ja armastustseeni muusika” (Gorbman 1987: 3) ei pruugi eesti filmis sugugi kehtida. Teisalt aga ikka sellepärast, et „Ukuarus” kasutatakse üht ja sama muusikalist materjali väga erinevates kontekstides ja erinevates kontekstides omandab üks ja sama muusika erinevad tähendused¹³.

Samas on huvitav, et partituuris on Pärt mõningatele muusikanumbritele siiski lisanud ka kirjeldusliku pealkirja („Minek Ukuarule”, „Allikal”, „Ajaringi I pool”, „Ajaringi II pool”) ning „Ukuaru” lavastusprojektis näeme sarnaseid märke filmile muusika kavandamise protsessist. Viimases ilmneb muusika kohta kaht tüüpi märkusi – üldiselt „muusika” või konkreetsemalt teatud teema määratlus. Sealjuures on vaid kaks teemat filmis „pealkirjastatud” – „Aja ringluse” teema ja „Ukuaru”/Ukuaru teema. Püüdes aga lavastusprojekti ja filmi põhjal välja selgitada, mis täpselt on siis näiteks Ukuaru teema, tuleb tõdeda, et selleks võiks pidada nii tõusva kui laskuva algusega C-teemat, aga ka teemasid A, B ja D. Niisiis võiks hoopis küsida, mida üldse tähendab „Ukuaru teema” ning miks on see lavastusprojektis kord „Ukuaru” (film? sümbol?), kord Ukuaru (koht?)

teema? Samamoodi: miks on filmi pealkiri just „Ukuaru”? Filmis jutustatakse ju Minna, mitte Ukuaru lugu. Juba neist küsimustest võib aimata, et ‘Ukuaru’ puhul on tegemist kujundiga. Ja selle kujundi samaaegsetest tähendustest, filmisestest maailmadest ning muusika seotusest nende maailmadega järgnevalt räägimegi.

(Järgneb)

Kommentaariid:

¹ Termin „diegees” tähistab jutustatava loo sisest ehk tegelaste ja tegevuste (fiktiivset) aegruumilist maailma. Vastavalt: „diegeetiline” on muusika, mida kuulevad või võivad kuulda tegelased ning enamasti on heliallikas teatud hetkel ka kaadris nähtav; „mittediegeetiline” on muusika, mida tegelastel pole võimalik kuulda ning heliallikas ei ilmu kunagi kaadris.

² Filmimuusika adekvaatseks käsitlemiseks, nagu edaspidi näeme, tuleb (kunst)muusikaanalüüsis kasutatavad mõistedki (nt teema, kadents, kulminatsioon) tihtipeale teistmoodi defineerida.

³ „Ukuaru”. „Tallinnfilm”, 1973. (Laiakraan, mustvalge, 9 osa [2432,6 m]. Tootmine 18. XII 1972–6. XI 1973. Esilinastus Tallinnas 11. II 1974. VHS-koopia „Tallinnfilm”, 1998. [85 min]). Veera Saare romaani „Ukuaru” (1969) järgi, stsenaarist Mats Traat. Režissöör Leida Laius, operaator Jüri Garšnek, kunstnik Halja Klaar, helilooja Arvo Pärt. Osades: Elle Kull (Minna), Lembit Ulfsak (Aksel), Velda Otsus (Minna ema), Jüri Järvet (Minna isa), Antanas Barčas (Keldriaugu peremees), Malle Koost (Loreida) jt.

⁴ Enne Eestist lahkumist kirjutab Pärt muusika ka Leida Laiuse dokumentaalfilmile „Jäljed lumel” (1978).

⁵ Süžeeetasandil kujundatakse lõots filmis Aksli metonüümiliseks märgiks (vt nt suhtekolmnurk stseenis, kus Keldriaugu peremees esimest korda Minna kodu külastab: Minna ja Keldriaugu peremees pildis, Aksel muusikas) ning samal ajal omistatakse sellele „teise naise”, kolmanda perekonnaliikme roll. Märgime ka, et lõotsaheli kasutatakse filmis osana dialoogist, st heliintonat-

sioonid on tõlgendatavad kõneintonatsiooni-
nadena: pill „võtab sõna“ Minna ja Aksli va-
helistes dialoogides, olles selgelt „Aksli
poolel“ (vt Minna ja Aksli kokkusaamise
stseen metsas; või stseen, kus Aksel valmis-
tub alevisse minema, tahab ööseks jääda ja
pilli kaasa võtta, kuid Minna on selle vastu).

⁶ Pärt, Arvo. Muusika filmile „Ukuaru“,
1973. Partituur. Helilooming käsikirjas.
TMM M 238: 2, sü 44.

⁷ On huvitav, et lavastusprojekti on stseeni
lõppu lisatud märkus: „Muusika muutub
kujundiks“ (LP 1973: 74), kuid sellega on
silmas peetud diegeetilist muusikat. Viited
selle kohta, et kuuleme ka mittediegeetilist
muusikat, puuduvad.

⁸ „Kunstilise süžee spetsiifika (...) seisneb
selles, et igal süžee-elementil on ühtaegu
mitu tähendust, kusjuures ükski neist ei hä-
vita teist isegi siis, kui nad on täiesti vas-
tandlikud“ (Lotman 1990: 127). Seesugune
polüvalentsus muutub aga nähtavaks vaid
autoriteksti tasandil; tihti peale suudame loo
kulgemise jooksul tajuda vaid erinevate
ühetähenduslike süsteemide järgnevust.

⁹ A-teema on filmi sissejuhatuses ainus tee-
ma, mis ilmub koos tegevust edasi andva
pildiga (langevad puud). Järgnevad B-tee-
ma, C-teema ning lõpuks uuesti B-teema,
mille kõlamise ajal näeme tiitreid (filmite-
gijate ja näitlejate nimed).

¹⁰ Aksel: „Kui siia sisse vaadata, nii et oma

silmi näeb, siis saad teada, mis elus oled
valesti teinud.“

¹¹ Kasutan terminit „muusikaühik“ erineva-
te muusikaliste parameetrite ja nende para-
meetrite üksuste koondnimetusena – ükski
teine termin ei võimalda samaaegselt silmas
pidada nii tšellode kõrget registrit, polüfoo-
nilist faktuuri kui ka mingit konkreetset
muusikalist teemat, mis siinkohal on po-
tentsiaalselt võrdsed ühikud. Üldistatult:
muusikaühik on mis tahes ühik, mis on tea-
tud kontekstis sellisena defineeritud, ümb-
ritsevast eristatav (äratuntav) ning kuulub
teatud kindlasse süsteemi.

¹² Kommertsfilmis (Hollywood) pole tihti-
peale ju vajagi pilti näha adumaks, kas kõ-
lav muusika kuulub heale või halvale tege-
lasele, mehele või naisele; kas süžee-
tasandil on tegemist rõõmujoovastust, traagikat,
õudust või müstikat sisaldava stseeniga jne.

¹³ Kunstilise süžee spetsiifikat meenutades
ei välista see mõistagi filmimuusika konno-
tatiivsete tähenduste aktualiseerumist va-
hetus süžee kontekstis: näiteks märkame
väikeste sekundite ja tritooni kasutust muu-
sikalisel motiivis, mis järgneb Aksli lausele
„Minna, sõda on alanud“; seostame Minna
isa matuse stseeniga kaasnevad muusikat
(aeglane, kolmelöögilistes nootides astme-
line [lineaarne] paralleelsetes kvintides lii-
kumine) keskaegse modaalse kirikumuu-
sika stiiliga jne.



Ukuarut tegemas.

DOKTOR KUMMALINE MEEDIA

ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat IV

D. N. RODOWICK

(Varasemad osad TMK 2004, nr 2, 3 ja 4)

Vana ja uus

Sellal kui Filmiteaduse Ühing jätkab vaidlust selle üle, kas muutuda või mitte, tekib kiusatus väita, et tegemist on juhtumiga „kui sa ei saa neid lüüa, löönendega kampa“. Või siis veidi konservatiivsemalt võiks ette kujutada arhiveerijate ja antikvaaride organisatsiooni, mis on rahul sellega, et tegeleb oma kunagi eduka meediumikäsitluse kordamise ja rafineerimisega, kuid mis nüüd on lihtsalt „ajalugu“. Ma tahan oma arutelu kokku võtta väitega, et filmiteaduse jätkumine ei ole mitte ainult oluline, vaid tal on eriline tähtsus elektroonilise ja digitaalse ajastu filmiteoorias.

Sellal, kui paljud olulised vaidlused filmiteoorias on baseerunud konkreetsetel materjalidel, on ajalooline tõde siiski see, et filmikunstil ei ole kindlat identiteeti. Pigem asub selle (muutuv) spetsiifika mujal: filmikunst on kahemõõtmeline virtuaalsus, millele on omane aja muutlik ruumilisus ja ruumi ajalikkustamine, nagu ka veider tajupsühholoogiline ebastabiilsus, milles vaataja jälitab kahekordselt puuduvat objekti. Niisiis ei saa filmiteadus distsipliinina omada ontoloogilist alust, juhul, kui me jätkuvalt väidame, et kunsti identiteeti defineeritakse meediumispetiifika kaudu või selle kaudu, mida me kutsume aineliseks enesesarnasuseks. Tegelikult pakub filmikunsti ontoloogilise aluse puudumine esteetilise filosoofia seisukohast

olulise õppetunni igale distsipliinile, mis otsib kindlat raami või ainet. See spetsiifika, olgu ta nii mobiilne kui tahes, tekib ja seadustub tema mõistete rikkuse kaudu. Selles suhtes on institutionaalne filmiteadus hiljuti omaenda kahjuks hooletusse jätnud teooria ja teooria ajaloo olulisuse, milles peitub fundamentaalsete mõistete leiutamine, mis on meie küsitavate küsimuste (kas ajalooliste, sotsioloogiliste või esteetiliste) aluseks, nende kriitika ja ümberhindamine ning vastusetüübid, mida nendest lähtuvad küsimused lubavad.

Niisiis ei saa filmiteadus oma distsiplinaarsetel aladel panustada mingitele püsivatele pretensioonidele – tegelikult liiguvad tema piirid kogu aeg. Ehk formuleerides asja tema kõige spetsiifilisemate tingimuste kaudu: ei ole olemas ontoloogiat, mis kinnitaks filmi esteetilise meediumina ja toimiks ankruna tema püüdes eksisteerida humanitaaralana. Sama võiks öelda nii *College Art Association*'i kohta kui ka *Modern Language Association*'i iga sektsiooni kohta. Tänapäeval oleks raske leida humanitaarala professorit, kes ei oleks valmis võtma dekonstruktiivset positsiooni, väites, et kõik nõuded eneseidentiteedile vastavalt nende distsipliinis on lihtsalt illusioon, kuid seda teeksid nad seni, kuni tuleks aeg uue väite eest vaielda. Samal ajal naudib kirjandus- või kunstiajaloo teadus sellist kultuurilist prestiiži, mis on vaevu-vaevu tagatud filmiteadusele



„Blairi nõiafilm“, 1999.

Režissöörid Daniel Myrick ja Eduardo Sanchez. Joshua Leonard.

ja mida on veelgi vähem digitaalsel ja interaktiivsel meedial. Näiteks raamatu jätkuv olemus „kasutajaliidesena“, nagu ka selle kasutuse ühiskondlikud vormid, naudib ajalugu, mille kestus on piisavalt pikk, et paljud saaksid selle – lahinguterikka – ajaloo *olemasolu* üldse unustada. Ja see annab oma panuse kirjanduse kestva kultuurilise kapitali positsiooni ideoloogilisse kindlusesse.

Filmi ja kino ajalugu on aga vastupidiselt elatud kolm või neli lühikest põlvkonda, milles meediumi esteetiline ja sotsiaalne vorm on arenenud meeletult kiiresti ja muutunud väga palju. Siiski tuleks filmiteaduse kui valdkonna ebapüsivust ja muutlikkust näha ühena tema tugevustest: filmiteooria eneseteadlikkus meediumi ebakindlast ontoloogilisest staatusest ja filmiteaduse arengut kujundanud vaidluste vastuolulisest olemusest teevad selle siiani viimase sajandi intellektuaalse uurimuse üheks intellektuaalselt väljakutsuvamaks alaks. Ja ma usun, et see on see, mis pidevalt tõmbab intellektuaale filmi ligi.

Aga filmiteaduse ja „uue“ meedia küsimus?

Nagu ma väitsin selle essee alguses, hõlmab filmikunst intensiivse majandusliku ja kultuurilise konkurentsi perioodidel mõne teise meediumiga kujutise oma rivaalist, selleks et teha ümber selle narratiivi ja esteetilise identiteedi ühiskondlikku kuvandit ja eristada end majanduslikult. Samal ajal on uue turustamine samuti millegi hästi välja kujunenud ümberhindamine: läbi ajaloo filmivaatamise naudingut tekitanud psühholoogiliste struktuuride säilitamine ja täiustamine. Filmiajalugu aitab meil ületada „digitaalse paranoia“ häma mõistmaks, et kinokunst on astunud hääbumise asemel tehnoloogilise innovatsiooni ja kohanemise faasi ning tegelikult uuendab ja värskendab end. Kuid siiski jäävad mõned asjad püsima.

Üllatavalt on just David Bordwell üks mu sõpradest, kes mitteametlikult väidab, et filmid nagu „Matrix“ (*The Matrix*) esindavad midagi fundamentaalselt uut filmiajalooos – mingit liiki

post-klassikalise stiili teket. Kuid filmi teist korda üle vaadates kummitab mind üks teine mõte. Loomulikult on „Matrix“ äärmiselt uuenduslik ja nüüdseks palju jälgendatud oma APK-de (arvutipõhised kujutised) kasutuses manipuleerimaks ruumi ja liikumist sellisel moel, mis lihtsalt ei olnud võimalik varasemas fotograafilises protsessis. Ja nagu Bordwell mulle väitis, näib episoodide avavate üldplaanide puudumine ja montaaži kiire ja lünklik stiil eeldavat vaatajat, kes teab, kuidas orienteeruda selles muusikavideo-järgses ruumis. Kuid see desorientatsioon tekib tugevalt vaid filmi esimeses pooles, see tähendab enne, kui Neo „üles ärkab“ ja avastab, et ta on digitaalse simulatsiooni und näinud. Teisel ja kolmandal vaatamisel jääb silma hoopis narratiivi arhitektuuri otsustavalt klassikaline olemus, millele on laotud kogu see baroklik stilistiline innovatsioon. Enamuse kriteeriumide järgi on „Matrix“ klassikaline Hollywoodi film, nagu Bordwell ise on nii hästi defineerinud, kui mitte stiili, siis vähemalt „süžeeumstri“ poolest. [Tegelikult on see selgelt klassikalisema struktuuriga kui „Kodanik Kane“ (*Citizen Kane*), üks Bordwelli ja Thompsoni raamatu „Filmikunst“ (*Film Art*) õpikunäiteid.] Teiste kriteeriumide hulgas on „Matrixi“ narratiivi kausaalsus karakterikeskne, ta on selgelt jagatud kolme vaatusesse, mis on organiseeritud „kanoonilise loo“ „rahuliku“ valemi järgi sissejuhatus-sõlmitus-konflikt-konflikti lahendus; tal on kaksiksüžee struktuur, milles on kokku põimunud märuli ja romantika liin, süžeeskeem, mis on organiseeritud lõikudesse, mis on ise kausaalses suhtes üksikute etappidega, ja lõppu märgistab tugev lahenduse tunne¹. Kokkuvõttes on „Matrixil“ range Vladimir Proppi muinasjutu stiilis struktuur. Selle narratiivi ehituse alused võib kohe ära tunda vaatamata bravuurikale stiilile ja selle intertekstuaalsete viidete tihedusele.

Veel enam – selle ideoloogiline pool on nii läbipaistev, et on lausa klišee.

Samamoodi võib vaadelda tehnoloogilise muutuse varasemaid ajajärke, mis on toonud heli, värvi ja laiekraani, mitte kui revolutsioone, vaid näha neis pigem filmikunsti elementaarse psühholoogilise ja kultuurilise kogemuse lisandusi või parandusi. Vaatamata tehnoloogia-tasandi, tööjõu organiseerimise, esitluse struktuuri ning rahastamise ja levi majanduslike strateegiate struktuurilistele muutustele on kinos filmivaatamise sotsiaalne ja tehnoloogiline konstruktsioon ja klassikalise Hollywoodi narratiivi struktuur jäänud tähelepanuväärselt püsivaks alates 1917. aastast. Sellal kui televisioon ja video esindavad kindlalt filmivaatamise teistsuguseid sotsiaalseid ja tehnoloogilisi konstruktsioone, mis võistlevad otseselt kinoesitlusega, on nad majanduslikult toiminud pigem uute ja tulusate levikanalitena. Taju, tunnetuse ja psühholoogia seisukohalt esitlevad televisioon, video ja nüüd ka internet sama narratiivstruktuuri väga erinevaid vaatamisviise kolmes tehnoloogilises kontekstis. Rahaliselt on aga nende ülesanne rahvusvahelise meelelahutustööstuse süsteemi toimine. Hollywoodis ja filmiteaduses inspireerib digitaalse meedia tekkest vallandunud elevust ja rahutust võimalus, et see *asendab* ja lõpuks *tõrjub välja* kinokogemuse. Kuid ka see paranoia on juba vana. Hollywood on õppinud rahumeelselt koos eksisteerima ja sellelt ka meeletult kasumit teenima nii raadio, televisiooni kui ka videoga. Kahtlemata peab lihtsalt sama õppima tegema vaba ajaga, mille neelavad endale internet ja arvutimängud. Tuletagem meelde „Blairi nõiafilmi“ (*The Blair Witch Project*, 1999) turustamist, milles võrgupõhiste materjalide tekitatud laiem narratiivikontekst elavdab ja muudab keerukamaks filmi narratiivikogemust, mis tegelikult, kui peaks iseenda eest seisma, oleks pigem



„Blairi nõiafilm“. Heather Donahue.

igav. (Tähelepanuväärne on see, et need materjalid lisati ka hiljem välja lastud DVD-le.)

Sama hingetõmbega tahan ka rõhutada, et uues meedias on tekkimas midagi fundamentaalselt „uut“, mis kutsub meid välja filmitooria aluskontseptsioone ümber mõtlema. See on ilmselt näiteks mitme kasutajaga ja simulatsioonmängudes, mille interaktiivne ja kollektiivne loomus mobiliseerib samuti vaataja nägemust ja soovi uudsel viisil, mittelineaarses (kuigi mitte tingimata mitte-teleoloogilises) narratiivstruktuuris. *Online*-mängud ei nõua mitte ainult uut viisi vaataja asukoha mõtestamiseks, mitme kasutajaga domeenide puhul, milles kasutajad võtavad kollektiivselt osa mängu/narratiiviruumi loomisest ja muutmisest, tuleb ka ümber mõelda autorsuse mõiste. Interaktiivne meedia arendab sellist osalusvaatluse vormi, mis on tundmatu üheleegi aegruumilisele meediumile. Netikaamerad arendavad uusi eneseesitluse vorme ja naudingut pakkuvat või isegi perversse

vaatamise uusi mooduseid. Üks kujutamise kontseptsioonidest on samuti läbinisti muutumas. Nagu ma olen juba väitnud, jääb digitaalses pildiloomes „realismi“ kriteerium veidraks konstandiks ka siis, kui indeksiaalne kujutis on asendatud arvutusliku simulatsiooniga, mis võimaldab loometegevuse uusi vorme ja viise. Ja lõpuks esindavad uued meediad, mis saavad oma jõu jagatud juhtimiselt, nii oma üksik- kui ka kollektiivses vormis fundamentaalselt uut vaatluse aegruumilise poole tehnoloogiat ja korraldust. Kollektiivne vaatajakond, kes on organiseeritud ühtsesse ruumi ja lineaarsesse aega filmiprojektsiooni puhul, on hajutatud ülekandemeedia jaoks teisendatud ruumi ja ühtsesse aega. Ja ühelt-paljudele ülekandemudel annab omakorda teed jagatud juhtimise paljudelt-paljudele mudelile, mida iseloomustab pihustunud ruum ja ebasünkroonne aeg, mille globaalne ulatus on suurem, kuid samas kaduvam.

Oleks rumal uskuda, et me oleme silmitsi ühegagi nendest meediatest nende

küpsel kujul. Osa digitaalkultuuri uurimise elevusest on seotud võimalusega ära tunda, et me oleme meediumi või meedia sünni tunnistajateks, kelle tulevik on sama raskesti ette kujutatav kui minu sotsioloogil kinoteatri juures. Vaatamata nende kiirele majanduslikule, kultuurilisele ja esteetilisele tekkele, või vahest just selle tõttu, puudub uutel meediatel kontseptsioon, mida saaks teaduslikult või sotsiaalselt hinnata. Muutuste kiirus, mis on toimunud alates sellest, kui internet sisenes tavateadusse 1980-ndate lõpul ja *world wide web*'i veel kiirem levik alates 1994. aastast, on tormakalt võtnud akadeemiliselt distsipliinidelt võime neid mõista. Peaaegu kaksikümmend viis aastat pidi mõelduma filmi kui massikunsti, rahvameediumi ja Ameerika suure tööstuse tekkest, enne kui toimus esimene laialatuslikum sotsioloogiline uurimus – *Payne Fund Studies*. Akadeemiline ja hariduslik vastus raadio ja televisiooni kui uute kommunikatsioonitehnoloogiate tekkele oli veidi kiirem, kuid ikkagi võib seda mõõta aastakümnetes. Siiski, erinevalt minu noorest sotsioloogist odava kinoteatri ees, ei ole meie ilma jäetud teaduslikest allikatest mõistmaks selle uue meedia üldjooni. Silmas pidades, et nende päritolu on filmiajaloo seotud, on meil ligi sada aastat rahvusvahelist filmiteooriat ja ajaloouringut teenimaks teadusliku allikana uue meedia hindamisel.

Siin leiavad vana (kinematograafiline) ja uus (elektrooniline ja digitaalne) meedia end huvitavas geneoloogilises virvarris, mille kronoloogia ei ole mingil juhul lihtne või iseenesestmõistetav. Nagu „film“ kaob järgnevas analoogse asendumises digitaalsega, jääb *filmikunst* kui narratiivne vorm ja psühholoogiline kogemus – kindel viis katta visuaalsust, tähendusrikkust, soovi. Tegelikult, ajal kui arvutipõhine pildiloomine püüdleb „fotograafiline“ olemise

poole, püüdlevad mitmed interaktiivse meedia vormid „kinematograafilisuse“ poole. Sellegipoolest ei ole filmi vaatamine ülekanaltelevisioonist või videost, veel vähem internetist, väidetavalt „kinemaatiline“ kogemus. Samal ajal – kuigi ka vaataja vormis on olnud muudatusi – püsib filmi fundamentaalne narratiiviehitus ja vaatamata konkurentsile video ja internetiga ei näita kinofilm mingeid kadumise märke. Kinokogemuse ühtsus ja homogeensus kulmineerus juba ammu, 1946. aastal, ning pärast seda on fragmenteerunud ja jaotunud teistesse levikanalitesse. Siiski on see siiani versta-postiks teiste aegruumiliste meediate mõistmisel ja hindamisel. Sellel põhjusel ei ole tekkinud ei televisiooni ega digitaalse meedia *teadust*, mis ei oleks samadel alustel *filmiteadusega* ja seetõttu toetub filmi narratiivi arengu ja „kinematograafilise“ vaatajakogemuse uute muutuste teoreetiline mõtestamine jätkuvalt *filmiteooria* aluskontseptsioonidele. Mõtestamaks, milleks televisioon, video ja interaktiivne digitaalne meedia saavad, tuleb defineerida nii nende olulised tehnoloogilised kui ka esteetilised erinevused ning mõista, et neil on samad geneoloogilised juured fotograafia ja filmiga. Seda kinnitab kahemõõtmeline virtuaalsus, mis rikub Maginot' liini, mis eristab ajalisi või diskursuselisi kunste ruumilistest või kujutisekunstidest.

(Järgneb)

Autori koduleheküljelt tõlkinud
ELEN LOTMAN

Viide:

¹ Vt Bordwelli „Jutustus mängufilmis“ (*Narration in the Fiction Film*), eriti peatükk 9.

ANGST ART ARENAL

KAROL ANSIP

„JÖHKRAD MÄNGUD“ (Funny Games). Stsenarist ja režissöör **Michael Haneke**, operaator **Jürgen Jürges**, kunstnik **Christoph Kanter**, monteeriija **Andreas Prochaska**, produtsent **Veit Heiduschka**. Osades: **Susanne Lothar**, **Ulrich Mühe**, **Arno Frisch**, **Frank Giering**, **Stefan Clapczynski** jt. 35 mm, 109 min, värviline. © Wega Film (Viin); Austria, 1997.

„KOOD TEADMATA“ (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages). Stsenarist ja režissöör **Michael Haneke**, operaator **Jürgen Jürges**, kunstnik **Emmanuel de Chavigny**, monteeriija **Karin Martusch**, **Nadine Muse** ja **Andreas Prochaska**, produtsendid **Marin Karmitz**, **Alain Sarde** ja **Yvon Crenn**. Osades: **Juliette Binoche**, **Thierry Neuvic**, **Josef Bierbichler**, **Alexandre Hamidi**, **Maimouna Hé-lène Diarra** jt. 35 mm, 117 min, värviline. © MK Production/Les Films Alain Sarde/Bavaria Film GmbH/Filmex Romania/France 2 Cinéma/Arte France Cinéma; Prantsusmaa/Saksamaa/Rumeenia, 2000.

„KLAVERIÕPETAJA“ (La Pianiste). Stsenarist ja režissöör **Michael Haneke** (**Elfriede Jelineki** romaani põhjal), operaator **Christian Berger**, kunstnik **Christoph Kanter**, monteeriija **Nadine Muse** ja **Monika Willi**, produtsendid **Veit Heiduschka**, **Yvon Crenn**, **Christine Gozlan** ja **Michael Katz**. Osades: **Isabelle Huppert**, **Annie Girardot**, **Benoît Magimel**, **Susanne Lothar**, **Udo Samel**, **Anna Sigalevitch** jt. 35 mm, 129 min, värviline. © Wega-Filmproduktion/Les Films Alain Sarde/Arte France Cinéma; Prantsusmaa/Austria, 2001.

„HUNDI AEG“ (Le Temps du loup). Stsenarist ja režissöör **Michael Haneke**,

operaator **Jürgen Jürges**, kunstnik **Christoph Kanter**, monteeriija **Nadine Muse** ja **Monika Willi**, produtsendid **Veit Heiduschka**, **Michael Katz**, **Margaret Ménégoz** ja **Michael Weber**. 35 mm, 113 min, värviline. © Les Films du Losagne/Wega Film/Bavaria Film; Prantsusmaa/Austria/Saksamaa, 2003.

„Soovin teile ebameeldivat elamust!“ – nende sõnadega avas rahuloleva ilmega **Michael Haneke** oma filmide retrospektiivi Londonis. Sarnane oli ka Haneke viimaste filmide produtsendi **Veit Heiduschka** sõnum, kui ta viimasel PÖFFil filmi „**Hundi aeg**“ sisse juhatas. Mõnevõrra marginaalne soovitus ajal, mil nautimine on muudetud vaat et kohustuslikuks. Kes ei naudi, see pole normaalne. Aga peaasi, et norm oleks.

Vaidlushimuline eksistentsialist Haneke loob oma linalugudes piirsituatsioone, mille tulemusena „arginormaalsus“ lahustatakse ning paljastuvad korda ja stabiilsust hoidvad kultuurilised konstruktsioonid. Neid filme vaadates avastad ühtäkki iseene mugandunud maailmataju ning tekib kummituslik eksistentsi paine. Ängi tekitamine ongi Haneke eesmärk, ta ei väsi kinnitamast, et erinevalt meelelahutusfilmide tegijaist üritab ta äratada kinokülalajaid apaatsusest.

Haneke filmide ajakirjanduslik retseptioon keskendub suures osas tema linalugudes kujutatud julmale vägivaldale. Nii kõrvutatakse tema filme üldtuntud juhtumitega, nagu kooliõpilaste vägivaldteod USAs, Saksamaal ja Hispaanias ning 11. septembri Ameerika-sündmused. Massimeedia tõlgendustesse suhtub Haneke leebelt ning ajakir-

janikule, kes taas kord tõmbas paralleele tema filmi „**Seitsmes kontinent**” (1989) ja USAs toimunud terrorirünnakute vahel, vastas režissöör pilkamis: see ongi põhjus, miks ma kasvasin habeme, – ma tahan olla prohvet. Kahtlemata on erudeeritud vanahärral luba visata jovihaalseid nalju ajakirjanikega, sest filmilavastaja karjääri jooksul on ta teinud võimsa enesetõestuse. Filosoofiat, psühholoogiat ja muusikat tudeerinuna valdab ta meisterlikult tehnikat, kuidas dramaturgia ja filmikarakterite kaudu kujundada äraspidiseid emotsioone. Neis *ciné*-laboratoorseis eksperimentides publikuga kasutab Haneke üht kõige tugevamat vahendit inimese mõjutamisel, nimelt hirmu. Siinses kirjutises vaatlen, mil moel formeerib Haneke hirmud filmikeelde ning kuidas toimub vaatajaülekanne.

„Jõhkrad mängud”

Küllap määratleks Haneke ise „**Jõhkrad mängud**” melodraama paroodiaks, kuna leiab, et Euroopa filmitegijana pole võimalik teha žanrifilme tõsiselt.

Klassikalise draama ülesehitusega lugu on kammerlik. Anna ja Georg koos

oma pisipojaga sõidavad puhkuse ajaks maamajja. Fred ja Eva, nende naabrid, on juba saabunud, tervituseks lehvitatakse üksteisele. Kõik on õdus, kuni saabuvad kaks kutti, Paul ja Peter. Nad esitlevad end kui naabrite sugulasi ning küsivad laenuks mõned munad... Juhus on küllalt väärikas määramaks meie saatust. Nii ka seekord. Noorukite saabumisega algab psühholoogiline terror ning füüsiline piinamine, mis päädib pereliikmete surmaga varahommikuses udus.

„Jõhkrates mängudes” on filmivastaja asetatud olukorda, milles kaht osapoolt – peret ja sissetungijaid – on keerukas hinnata selge vastanduse alusel. Perekond esindab väljakujunenud suhtevõrguga kooslust, milles kapteni auastmes perepea pole kaugeltki kangelasfiguur ega tema naine veetlev. Samas esindab külla tulnud valgetes kinnastes loojapaar oma laitmatu kõnepruugi ja rafineeritud maneeridega üldiselt aktsepteeritud käitumisnorme. Galantsed noormehed tunnevad kaasa vigaseks löödud kaptenile ning keelivad perenaist olema ligimestega avameelne. Samal ajal toimuvad rõlged vägivallaaktid.

„Jõhkrad mängud”, 1997.

Arno Frisch (Paul), Susanne Lothar (Anna) ja Frank Giering (Peter).



Osava demiurgina modelleerib Haneke kahe osapoole tegevust ning neist tekkivaid tähendusi. Näiteks kui noormehed küsivad laenuks mune, viitab autor sümboolsete andide ringlusele, mille kaudu luuakse kogukonnad. Annid antakse „hea usu peale”, et nad kunagi tagasi saadakse, st andide ringlus eeldab mingit lepingut – käesoleval juhul naabritevahelist konsensust. Perekond elab illusioonis, et nende loodud sümboolne kord on kohane ja muutumatu, kuid piisab väikesest rikkest süsteemis – laenuks antud munad purunevad ning tõuseb tüli –, kui kehtestatud korra kaardimajake kokku variseb. Külaliste tulek lõhub perekonna rutiinse toimimise, toob nad ühiskonna „objektiivselt” väljalt tagasi enda subjektiivsusesse. Ja surm on siinkohal sündmuseks, mis teeb sisselõike objektiivse ja subjektiivse kategooriatesse. Pereliikmete teadmine oma peatselt lõpust teeb nad tummaks, alanduse ja füüsilise valu tulemusena hägustub mälu ning hajub reaalsus.

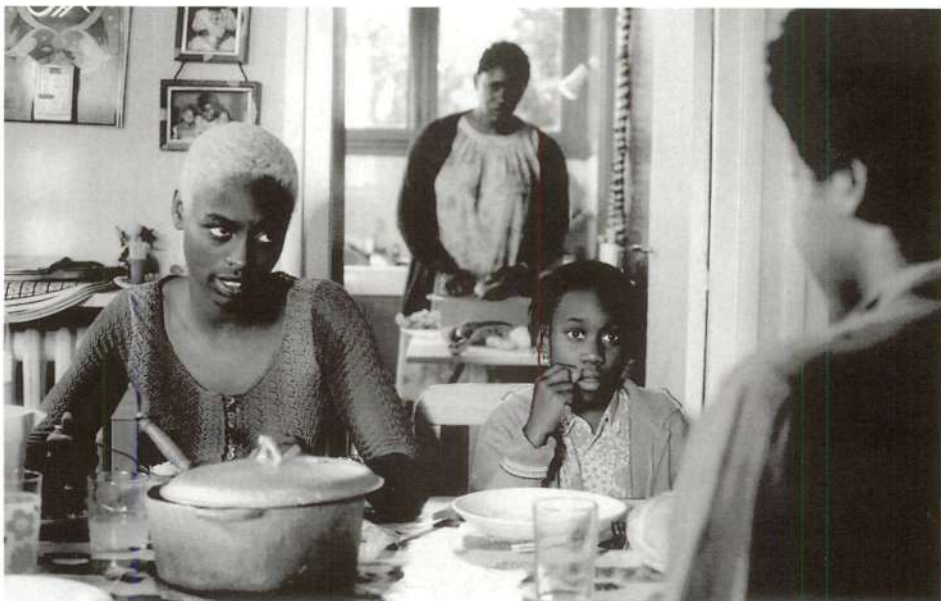
Sarnaselt filmikarakteritega kujundatakse objektiivse-subjektiivse tasan-

deil ka vaatajate reaktsioonid. „Objektiivselt” oleks loogiline, et vaataja empaatia pälviks süütult kannatav perekond, kuid tahtmatult samastutakse hoopis sadistlike noorukitega. Selle saavutamiseks hoidub Haneke vägivallaaktide otsesest näitamisest ning mängib vaataja kujutlusvõimele, mis on võrratult paindlikum ja loovam instrument kui mis tahes pildiline ekvivalent. Seega konstrueerib vaataja ise oma peas toimuva julmusemüsteeriumi ning tajub end seega *de facto* kogu arutu veresauna initsiaatorina. Sel moel loob Haneke vägivalla enese struktuuri ning põhjustab visuaalse julmusega harjunud vaatajas reaalselt kannatust.

„Kood teadmata: lõpetamata jutustus seoses korduvate reisidega”

See film algab eikusagilt ja lõpeb mittemillegagi. Fragmenteeritud episoodide abil kirjeldatakse Pariisi illegaalsete immigrantide pidetut sattumust, nende lootusetust ja psühholoogilist halvatust. Sedakorda representeerib Haneke hirme oma – võõra teljel ning kasutab hirm-

„Kood teadmata”, 2000.



mulõksude ülesseadmisel erinevaid keele koode.

Film algab episoodiga kurtide laste koolist, kus sisserännanud tüdruk Amadou edastab kaasõpilastele viipekeelseid sõnumeid. Laste omavahelist kõnet vaatajaile ei tõlgita. Lõpuepisoodis Amadou žestikuleerib otse vaatajale – eks mõistku see, kes mõistab. Peale viiplemise kasutatakse filmis veel prantsuse, rumeenia ja üht Aafrika keelt ning autori leidlikkus nende tõlkimisel on kades-tamisväärne. Näiteks loob Haneke misanstseeni, milles üheaegselt räägivad neli inimest kahes keeles ning nii kaadri paremas kui vasakus servas jookseb paralleelselt tõlge. Filmi võtmeepisood algab kurtide laste muusikatunnist, kus kõurikud kõrvulukustavalt trummi taovad ning tekitatud kakofoonia saadab pika episoodi vältel tegelaste käike ning lõimumisi. Trummipõrin kui omaaegsetes lahingutes kasutatav tõhus meetod vaenlase hirmutamiseks väljendab oma – võõra vastanduses peituvat allasurutud neuroosi ning illustreerib keh-testatud kultuuribarjääre.

Haneke punub kogu filmi jooksul üksteist elimineerivaid episoodide ning saavutab sel teel märkimisväärse neutraalsuse efekti. Üha uuesti ja uuesti esitatakse stseene, mis pärinevad justkui „päriselust“, ning kui vajalik samastumine vaatajaga on saavutatud, siis pööratakse „tõekogemus“ ümber. Sel viisil tekitatakse filmivaatajas eneses kohatuse-pidetuse tunne ning alateadlik hirm. Samastumine osutub võimatuks, sest filmi lahtišifreerimiseks vajalik kood jääbki varjatuks ja vaatajale teadmata.

Muuseas, selle filmi vastuvõtu ambivalententsust näitlikustab tõsiasi, et Haneke võõrituse ohvriks langesid koguni Prantsuse parempoolsed, kes leidsid, et „**Kood teadmata**“ – sotsiaalse ebavõrdsuse külm kriitika – on sobiv kandma nende parteilist ideoloogiat.

„Klaveriõpetaja“

Filmis portreeritakse Viinis elavat keskealist klaveriõpetajat Erikat, kes elab endiselt koos emaga ja jagab temaga koguni voodit. Naine töötab päeval range ülevaatajana muusikaakadee-

„Kalveriõpetaja“, 2001. Isabelle Huppert (Erika Kohut) ja Annie Girardot (ema).



mias, ent õhtuti külatab pornokinosid ja *peep show*' sid. Vuajerism ning füüsiline enesepiinamine on Erika ainsad seksuaalsed aktid, kuni tema ellu ilmub nooruke tudeng Walter...

„Klaveriõpetajat“ on ajakirjanduses kritiseeritud kui pornograafilist, degradeerunud ning koguni vägivalda propageerivat teost. Kui BBC ajakirjanik päris autorilt, kas Erika sadomasohhistliku karakterit võib vaadelda kui pornograafia kriitikat, siis vaidles Haneke vastu: „Ma näen peategelase soove ta enda omadena. Oluline pole see, mis temasse on inkorporeeritud. Ta tahab kogeda seda, mis teda hirmutab, ning ta pöörab selle ümber...“

„Klaveriõpetajas“ on Haneke kujundanud naistegelase karakteri ja keskkonna sedavõrd äärmuslikult, et vaatajal oleks justkui lihtne kõike nähtavat määratleda-sildistada. Selge see, et Erika seksuaalse „vääraarengu“ põhjusi tuleb otsida Viini sumbunud konservatismist, matriarhist emas, puudevast isafiguurist. Kõik need tegurid on viinud naise seksuaalse enesehävitustööni. Need loetletud põhjused osutuvad aga peagi kõrvalejätetuks, sest autor vabastab käibetõed tähendustest ja see omakorda summutab argiselt pateetilise vaataja samastumisvõimaluse.

Erika näite varal kõneleb Haneke moodsast võõrandumisest. See kujuneb olukorras, kus me ei ihalda mitte niivõrd asju või nähtusi endid, kuivõrd seda, kuidas teised ihaldavad – me ihaldame teiste ihaldamist. Selline suletud ihaliikumine moodustab sümboolse korra, mis suunab sootsiumi peaaegu kõiges. Seega, rääkides seksuaalsusest, tuleb siinkohal silmas pidada kultuuri loodud nägemust sellest, mitte aga „reaalset“ seksuaalsust. Jacques Lacan leiab, et substantisist (teiste iha ihaldamine) subjektiks (isiklik kogemus) saamisel tuleb hüljata sümboolite etteantus ja seda on võimalik saavutada inimestevahelise

kogemusega. Erika iha vajab tunnustust ja äratundmist; ta ei soovi mugavaid õrnusi ega meelt lahutavat flirti, vaid esitab Walterile kirjalikult, kuidas teda peaks kinni siduma, peksma ja vägistama. Ja nõue saab täidetud. Kui naist vägistav Walter karjub, kas seda sa tahtsidki?, siis on küsimusega ühtlasi antud vastus. Veidi spekulatsioonides võiks Erika eetilist positsiooni seletada Freudi eluja surmatungi mõistetele tuginedes. Klassik püüdis nimetatud kahe mõistepaari abil seletada elu fenomeni ning jõudis järeldusele, et elu- ja hävitustungi vaheline võitlus on üks peamisi elu sisusid ja kultuurilise arengu võtmeid. Uus saab alguse vana lammutamisest – surmatungist. Aga hävitustöö ei tohi minna viimase piirini, uue ühenduse loomiseks peab vanast midagi alles jääma. Erika karakter purustab neid käitumismalle, mis on orienteeritud pigem armastuse mängimisele kui konkreetse indiviidi tunnetest lähtumisele. Naise jätkuv surma-poole-olemine väljendub selgelt filmi lõpuepisoodis, milles Erika pussitab end, et seejärel sirge seljaga kaadrist lahkuda. Omamoodi irooniline viis vabaneda kultuuri ahistavast survest, katse kehtestada uus kultuuriparadigma, mis peagi muutub ise ahistavaks.

Vaatajapositsiooni analüüsi seisukohast on „Klaveriõpetaja“ võrtsikas pala feministlikele filmiteoreetikutele. Pole just palju filme, milles naispeaosalist oleks alates grimmist ja kostüümidest kuni tegevuslike aktideni kujutatud sedavõrd vaataja samastumist tõkestavana, kui on Erika. Ta ei esinda passiivset ega fetiseeritud naise arhetüüpi ega sobitu sellesse kuvandisse, mis on kultuuriliselt konstrueeritud „meesšovinistlikule“ pilgule. Vastupidi, Erikas on hirmutavat kummalisust ning „ebainimlikkust“, mis jääb väljapoole argiritiini ja tavaarusaamu. Erika tegelaskuju tekitatud hirmu- ja piinlikkustundest saa-

dakse jagu kohatu hüsteerilise itsitamisega, kuid vabastav naer peegeldab ühtlasi ka saalisviibija enese võõrandumist.

„Hundi aeg“

Hundi kujundiga tähistatakse paljudes kultuurides hirmu. Eestiski on tuntud kõnekäänd, et seal, kus hundist räägid, seal see ongi. „See film on ohust ja katastroofist. Ma tahtsin võtta olukorra, mida pole võimalik identifitseerida...“ selgitab Haneke „**Hundi aega**“.

Filmi süžee on visandlik ning avaeisepisood tuttav „Jõhkratest mängudest“. Maamajja saabub perekond, kuid see on „külaliste“ poolt juba asustatud. Esimese kümne minuti jooksul lastakse perepea maha ning algab ellujäänud pere liikmete lõputu rännak. Ratsionaalse loogika kadumine ning põhjuse-tagajärje seoste katkemine loob hirmusituatsiooni, milles valitseb interaktiivne olukord: tasakaalu kaotanud maailm tekitab hirmu, hirm omakorda objekte. Hälbinud vaimse orientatsiooniga teekäijate jaoks hakkab ümbritsev maailm kaotama identsust. Nende kommunikat-

sioon muutub sissepööratuks ja varjatuks, nende rännak on justkui liikumine amorfses ruumis, kus kogu olemine on vaikiv.

Viimaks jõuavad muserdatud pere riismed inimasustuseni, kus ühinevad endasarnaste kes-teab-kust pärit heidikutega. Kuid see pole nende jaoks pääsemine. Kohalike sotsiaal-kultuurilised normid on kadunud ning uute seadustena kehtestunud vägivald, rassism, tapmine. Kogukonnas valitseb paranoiline atmosfäär – keegi kedagi ei usalda, samal ajal ollakse äärmiselt kergelt manipuleeritavad. Kogu grupi juhtimise on enda kätte haaranud kurjategija, kes pressib välja hättasattunute väärtasju ning kupeldab naisi. Kõigi lootused on seotud peatselt saabuva rongiga, mis nad põrgukatlast tsiviliseeritud maailma viiks, kuid tühjaks ootuseks see näibki jäävat. Selles hingetus ja apaatses seltskonnas on ainsateks teovõimeliseks individideks lapsed. Kui peretütar plaanib nimetust maailmast „põgene mist“, siis tema vennas soovib tuua lunastuse läbi tule minekuga.

„Hundi aeg“, 2003.

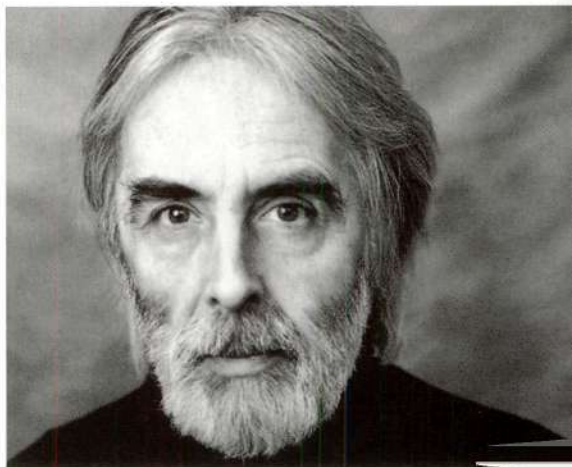


„Hundi aeg” on struktureeritud justkui unenäoloogika alusel ega allu seetõttu jutustamise loogikale. Selle filmi näol oleks tegu nagu mingi lagununud müüdiga, kus intensiivsed sümbolid hakkavad omavahel seostuma, samas kui põhjuslikud seosed jäävad hämaraks. Kogu filmi sündmustik koosneb abstraktsete ühisnimetajatega teadvustamatutest pudemetest – isa tapmine – hobuse tapmine, küüni põlemine – poisi läbi tule minek jne. Vahest võiks selle sakraal-maagilise filmiteksti juuri otsida jungiaanlikust kollektiivsest alateadvusest (teadvusetusest), kus oluliseks osutusid kollektiivses mälus pesitsevad müüdid ning arhailised joonised. Siinkohal on hea teada, et arhailistes kultuurides müüte ei jutustatudki suusõnal, vaid etendati läbi rituaalide. „Hundi aja” irratsionaalne aegruum on samuti justkui sümboolne etendus, mis antud publikule enesele interpreteerimiseks. Alles vaatajapoolse sõnastuse kaudu vormub etteantud märkidest jutustus kõigi oma vaateviiside ja tõlgenduste pluralismis. Mõistagi oleks siinkohal naiivne küsida filmiteksti tõelise tähenduse järele.

Haneke viitab filmi pealkirjaga tabule, et hirmsast ja teadvust häirivast ei räägita, ent vaatajalt ootab ta vastupidist – sõnastamist. Hirm teeb küll tummaks, kuid püüe sellest rääkida on juba läbimurre semantilises ruumis, samm mõistmise poole.

Heidegger arvas, et kui mälu suudaks taastada selle, mis meid on loonud, siis see taastamine võrduks saamisega selleks, mis ollakse. Inimese mõistatuslikkuse uurimise teel kannab Haneke vaataja üldise juurest üksiku juurde, paratamatute tõdede ja hävimatute uskumuste juurest iseenda individuaalsuse otsimisele. Tema meetodid on harjumatuult julged, kuid just sel teel õnnestub tal luua sõnavara, mis üheaegselt paneb

end tõsiselt võtma, kuid samas tajub oma võimaluste piire: „Ainus, mis on võimalik, on püstitada küsimus tugevalt. Sel juhul võib-olla keegi leiab endale vastuse. Kui sa aga annad vastuse, siis sa valetad. Mis tahes turvalisuse andmine on illusioon,” nendib Haneke.



MICHAEL HANEKE on sündinud 23. märtsil 1942 Münchenis. Ta on õppinud psühholoogiat ja filosoofiat ning teatridramaturgiat. Aastatel 1967 – 1970 töötas ta telekompaniis SWF (Südwestfunk) teledramaturgi ja toimetajana, hiljem oli vabakutseline stsenaarist ja režissöör. Ta on lavastanud paarkümmend aastat teatris ning teinud kümmekond telefilmi. Filmid: 1989 „*Seitsmes kontinent*” (*Der Siebente Kontinent*); 1992 „*Benny video*” (*Benny’s Video*); 1994 „*71 fragmenti ühe juhuse kronoloogiast*” (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*); 1997 „*Jõhkrad mängud*” (*Funny Games*); 1997 „*Loss*” (*Das Schloss*); 2000 „*Kood teadmata*” (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*); 2001 „*Klaveriõpetaja*” (*La Pianiste*); 2003 „*Hundi aeg*” (*Le Temps du loup*).

TMKs varem ilmunud Michael Haneke loomingust: Andres Maimik, „Julmad mängud võõral territooriumil” ja Marianne Körver, „Noaga apaatia vastu”, mõlemad 2002, nr 3.

ET SAADA NATUKE KOORT, ON VAJA PALJU PIIMA

Intervjuu austria produtsendi Veit Heiduschkaga

Alates esimesest filmist „Seitsmes kontinent“ (1989) on austria kuulsaima režissööri Michael Haneke selja taga olnud produtsent Veit Heiduschka, kelle usk ja intuitsioon on toonud linale tema vapustavad teosed. Kuidas jõuavad üldse ekraanile nii riskantsed filmid maailmas, kus produtsentide hulgas valitseb soov kindla peale välja minna?

Kuidas sai sinust produtsent?

Ma ei tahtnud kunagi teadlikult produtsendiks saada. Pärast ülikooli lõpetamist püüdsin minna tööle televisiooni. Olin õppinud teatriteadust ning olnud seotud teatriga. Kuid televisiooni ma ei saanud, sest ma ei tundnud kedagi. Mu

sõber, kes töötas Austria ringhäälingus, soovitas mul minna filmitootmisfirmadesse. Käisin mitmetes kohtades, kuid tulemust eriti ei paistnud. Kuid siis sain telegrammi ühelt produtsendilt, kes tundis minu vastu huvi, kuna enne teatriteadust olin ma õppinud ärijuhtimist. Ning sellest kombinatsioonist – et inime teab, mis asi on raha ja mis asi on kunst – oli ta huvitatud. Hakkasin tööle võtteplatsi administraatorina ning mul polnud aimugi, mida see töö endast kujutab.

Kuid mul vedas monteerijaga. See oli vana daam, kes oli juba 40-ndatel ja 50-ndatel filme monteerinud. Kuna režissöör tahtis olla võtteplatsil ning ei ol-

Eesti Filmi Sihtasutuse välissuhete juht Karlo Funk ja austria produtsent Veit Heiduschka 7. Tallinna Pimedate Ööde filmifestivali lõpetamisel 6. detsembril 2003. aastal restoranis „Novell“.



Laura Kallasvee foto

nud huvitatud montaažiruumis istumise-
st, tegin montaaži tegelikult mina
koos selle vana daamiga. Tänu temale
õppisin, mis asi on film. Mõni aasta hil-
jem läksin selle produtsendiga tülli ja
hakkasin tööle vabakutselisena. Selleks
ajaks olin ma töötanud juba mängufil-
mide juures ning siis tekkis Austria
ametiühingutes diskussioon, et vaja on
seadust, mis määratleks filminduse ra-
hastamist. Mind kutsuti üheks mängu-
filmitootmise eksperdiks. Me saime sea-
duse, mille tulemusena tekkis Austria
Filmi Sihtasutus. Siis selgus, et filmide
tootmiseks on olemas seadus, aga ei ole
inimesi. Tegin ühe mängufilmi jaoks,
mis oli koostööprojekt Saksamaaga,
oma firma. See oli mu esimene täispikk
mängufilm ja tõeline läbikukkumine.

Järgmisega mul vedas, kuna seda
saatis suur edu. See oli muusikaline ko-
möödia „Mülleri kontor“ (*Müllers Büro*,
rež Niki List, 1986), mis oli režissööri
esimene mängufilm ning alguses ei us-
kunud sellesse keegi. Ta tuli minu juur-
de pärast seda, kui talle olid ära öelnud
kõik suuremad tootjad Austrias. Luge-
sin stsenaariumi läbi ja see meeldis
mulle. Juba nädal hiljem arutasime, kui-
das saaks seda paremaks teha, ning siis
ma otsustasin, et tahan seda filmi toota.
Minu sekretär ja mina ei saanud palka
kolm kuud. Kui see film oleks kinodes
läbi kukkunud, oleksin läinud pankrot-
ti, aga õnneks oli see edukas ja me saime
oma investeringud tagasi. Ja järsku ma
olingi produtsent.

Kuidas algas sinu koostöö Michael Hanekega?

Ta tuli minu juurde pärast seda, kui
oli mitmete produtsentidega tulemuste-
ta rääkinud. Mulle meeldis see lugu.
Teadsin ette, et see ei ole hitt filmilevis,
aga arvasin, et sellel filmil võib olla pers-
pektiivi festivalidel. Leidsin hea levifir-
ma. Nad asuvad Zürichis ning teavad,
mis on hea, sest levitavad nii Aki Kau-

rismäki kui ka Jim Jarmuschi filme. Siis
sai film kutse Cannes'i *Quinzane de Rea-
lisateurs'* programmi ning ka mõninga-
tele teistele festivalidele.

Enne kui hakkasin filmi tootma,
mõtlesin, kuidas küll müüa *art-house*-
filmi. Mõned unetud ööd ning siis mul
sähvatas: tuleb teha triloogia. Sest üks
filmidest saab olema edukam kui teised,
aga mina saan neid müüa pakatina. Kui
ma läksin Austria Filmi Sihtasutusse,
olid nad väga üllatunud, sest seda ei
juhtu just tihti, et produtsent otsustab
teha režissööriga, kes teeb oma esimest
täispikka mängufilmi, kohe kolm filmi
järjest. Aga me saime sellega hakkama
(„**Seitsmes kontinent**“ – *Der Siebente
Kontinent*, 1989; „**Benny video**“ – *Ben-
ny's Video*, 1992; „**71 fragmenti ühe ju-
huse kronoloogist**“ – *71 Fragmente
einer Chronologie des Zufalls*, 1994).
Paralleelselt tegin filme ka teiste režis-
sööridega. Esimese Haneke filmi sain te-
ha ainult tänu sellele, et Niki Listi ko-
möödia oli edukas ning ma sain selle
tulu kasutada.

Kui ma olin Michaeli esimese filmiga
„**Seitsmes kontinent**“ Cannes'i festivalil,
oli meie pressikonverentsil vaid kolm-
neli Austria ajakirjanikku ja mõned saks-
lased. Siis ma mõtlesin, et selle jaoks ei
pea ma Cannes'i ronima, sellise pressi-
konverentsi võin ka kodus Viinis korral-
dada ning saatsin Michaeli üheks aast-
taks maailma festivalidele oma filmi
esitlema. Ajakirjanikele ja telekanalitele
ta meeldib, sest on intelligentne ning
talle meeldib rääkida.

Kaks aastat hiljem olime tema järg-
mise filmiga Cannes'is ja konverentsi-
ruum jäi kogu rahvusvahelise pressi
mahutamiseks liiga väikeseks. Nad
teadsid teda.

Produtsendile on oluline teha kuul-
saks näitlejate ja režissööri nimed, sest
nimedega on palju lihtsam raha leida
järgmise filmi tegemiseks.

Kuidas tehakse nime?

Festivalidel. Cannes'is peavad ju olema kõik inimesed USAst Jaapanini, kes on vähegi filminduses tähtsad.

Seal silma paista on väga raske. Alguses olin mina see, kes otsis Cannes'is tähtsaid inimesi ning üritasin nende jutule pääseda, nüüd otsivad inimesed seal minuga kontakti.

Kui sa hakkad filmi tootma, pead kohe alguses mõtlema, millisele festivalile see võiks sobida. Me olime Haneke kolme esimese filmiga *Quinzane de Realisateurs*'i programmis; viimase järel kirjutas prantsuse press, et tema järgmine film võiks olla juba võistlusprogrammis. Ja siis me läksime ning proovisime filmiga „*Jõhkrad mängud*“ (*Funny Games*, 1997) juba võistlusprogrammi. Järgmise filmiga meid juba kutsuti.

Sul näib olevat hea intuitsioon – sinu juurde tulevad režissöörid ideedega, millesse keegi ei usu. Nagu Niki List ja ka Michael Haneke ei uskunud alguses keegi.

Ma loen kõiki stsenaariume ise. Ma ootan kõhutunnet. Kui mulle meeldib stsenaarium, kui selles on midagi erilist, siis alguses lähtun kõhutundest. Hiljem hakkab ma analüüsima, mis selles stsenaariumis head oli.

Produtsendina ei ole ma iialgi olnud vaid see, kes kirjutab arveid välja ja maksab raha. Olen ise töötanud teatris ja kirjutanud stsenaariume, ma tean, kuidas see käib. Sest ka stsenaariumi kirjutamine ja lavastamine on töö. Muidugi on vaja annet, kuid põhiliselt on see puhas käsitöö. Ma arvan, et käsitööd on siin üheksakümmend protsenti ja annet kümme protsenti. Töötama peab palju ja raskelt ja ei tohi leppida esimese versiooniga.

Räägin oma stsenaristidega loost ning arutan, mis on halb ja mida peab muutma. Ma nimetan end alati filmi esimeseks vaatajaks. Ma ei ole jumal, mi-

nagi olen oma vead teinud. Aga ma saan öelda, mis on nõrgad kohad stsenaariumis. Siis saab autor mõelda, kas ta parandab seda või mitte. Näiteks Michael Hanekega filmi „71 fragmenti ühe juhu kronoloogiast“ tegemisel istusime nädal aega telefoni otsas, sest ta töötas stsenaariumi kallal maal ühes väikeses majakeses ja igal hommikul rääkisime paar tundi telefonitsi selle filmi dramaturgiast. Sama oli ka „Benny videoga“.

Ma ei lähe montaažiruumi, sest ma vajan distantsi. Ma ei taha olla liiga seotud, kuna ma tean juba stsenaariumi, olin võtteplatsil ning olen näinud materjali. Siis on mul vaja distantsi; aga režissöörid ei saa endale seda lubada, nemad peavad minema monteerima. Ideaalne oleks see, kui pärast võtteid saaks režissöör minna kolmeks kuuks puhkama ja siis alles hakkaks monteerima. Kuid seda ei saa me lubada, sest järgmised rahavood tulevad alles pärast esimest monteeritud versiooni. Seetõttu sunnime oma režissööre töötama praktiliselt kohe võtete järel.

Filmi tehakse kolm korda: stsenaariumi kirjutamise, võtteperioodi ja montaaži ajal. Olen näinud seda, kuidas halvast materjalist tehakse hea film ja vastupidi. Seetõttu vajan ma distantsi, et olla võimeline andma režissööridele kõrvalist nõu. Ma ütlen alati: mina ei räägi sellest, mis on õigesti, mina räägin ainult sellest, mis minu arvates võib problemaatiliseks osutada.

Me teeme ka eellinastusi. Rühmitame publiku erinevatest ühiskonnagruppidest – üliõpilastest, koduperenaisetest, pensionäridest; mõnikord eraldame grupid. Nende linastuste jooksul ei istu ma kunagi näoga ekraani, vaid saali poole, et saaksin jälgida publiku reaktsiooni. See aitab eriti komöödiate puhul, sest kui sa näed, et inimesed ei naera, aga tead, et see peaks olema naljakoht, saad hakata kohe mõtlema, mis selle konkreetse koha juures viga oli.

Sinu kogemuste põhjal võiks öelda, et režissöörid usaldavad sind palju. Tihti peetakse produtsenti režissööri vastaseks.

Filmi struktuur on nagu püramiid. Filmi kunstilisel poolel peab püramiidi tipus olema režissöör, filmi administratiivsel-organisatoorsel poolel aga tipus produtsent. Mõlemad tipud peavad koos töötama. Muidugi on meil mõnikord väga tõsised ja rasked jutuajamis- sed, kuid oluline on, et ka pärast seda oleks võimalik teineteisele silma vaadata. Ma ei tea ühtegi režissööri, kes tahaks teha halba filmi. Aga ikka on meil nii palju halbu filme.

Vaatajad näevad vaid seda, mis on ekraanil. Nad ei tea, kas me oleme sellise tulemuse saamiseks kakelnud või päid silitanud. Nemad otsustavad selle järgi, mis on ekraanil.

Filmi tegemise protsess peab olema nagu liivapaberiga hõõrumine. Ainult siis on lõpptulemus tõeliselt sile. Ja tavaliselt kipub olema nii, et kui tootmise ajal kõik naeravad ja patsutavad üksteisele õlale, kukub tavaliselt film läbi. Diskussiooni on vaja.

Režissöör peab armastama näitlejaid ning stsenaarist peab armastama oma loo tegelasi. Seda on pärast ekraanilt tunda.

Ma ütlen alati, et tavaline inimene, kes vaatab filme, ei tea, miks see film oli või ei olnud hea. Temal on ainult emotsioon. Meie teame, kuidas tema emotsioonidega manipuleerida. See on meie töö. Sel- lepärast ma ütlenki, et filmi tegemine on käsitöö. Minu arvates ei ole produt- sent ainult rahaotsija, vaid ta on raha ja kunsti vahemees.

Filmide tootmine on nagu male- mäng: sa pead mõtlema korraga mitu käiku ette. Seetõttu peab produtsent kogu aeg režissöörile näitama kohti, mis võivad olla problemaatilised, sest ta ei pruugi ju seda üldse teada, et siin kohas on midagi valesti. Kogu aeg peab küsi- ma: aga miks just nii; sellest ma ei saa aru; aga mis see tähendab?

Näiteks ema filmis „Benny video“. Nägin, et see tegelane on ainult markee- ritud, ta ei ole inimene, ta ei tekita min- geid tundeid. Selle tõestamiseks mõõtsi- me stopperiga kogu stsenaariumi pik- kuse ja siis ma näitasin Michaelile, kui lühikest aega terve filmi jooksul me üld- se ema näeme. Ja ta nõustus minuga ning kirjutas ema jaoks paar stseeni juurde, et tema luudele tekiks veidi liha.

Kas tänapäeval on veel võimalik puhtalt ande najal läbi lüüa või sünni-



„Benny video“,
1992.
Arno Frisch
(Benny).

vad suured režissöörid vaid nii, nagu Haneke – nende selja taga on produtsent, kes neid pidevalt müüb?

Ma arvan, et kui on olemas anne, on vaja kedagi, kes seda annet juhib. Haneke kolm esimest filmi olid väga „väikesed“: esimene oli ainult kolme näitlejaga. Ja aeglaselt hakkasime me tegema suuremaid filme. Sest ka andekas režissöör peab õppima väga lihtsaid asju, nagu näiteks, kuidas juhtida tervet meeskonda või teadma üht-teist eelarvest jne.

Ja sa pead oskama režissööri suunata ning öelda, et see projekt ei sobi, teeme midagi muud. Nagu naine, kes proovib erinevaid riideid. Mõnele lihtsalt ei sobi must värv. Ja nii peab suunama ka lavastajaid.

Mina õpin ka oma režissööridelt ja arvan, et tootmiseks on samuti annet vaja. Sul on vaja tunnetust ning sa pead mõistma inimeste psühholoogiat. Minu rinnal on end tühjaks nutnud mitmed näitlejannad. Sa pead teadma, millal olla kange ja millal järele anda.

Eesti ja Austria on mõneti sarnased. Millised on väikese riigi võimalused rahvusvahelisel filmiturul läbi lüüa?

Mitte unustada oma kultuuri. Väikese riigi nišš on psühholoogilised filmid. Tuleb võtta mingi situatsioon oma riigist, kuid mis on ka universaalse tähtsusega. Näiteks „Jõhkrad mängud“ on tehtud Austrias, aga Hispaania vaatajad ütlesid, et see on täpselt, nagu ka neil võiks juhtuda. Tuleb leida asi, mis võiks juhtuda igal pool.

Tallinna vanalinn on näiteks väga põnev. Võib-olla saaks siia keskkonda tuua lihtsa loo esimesest armastusest ning see võiks olla nii huvitav, et seda märgataks ka Euroopas. Tuleb leida oma tee.

Kohe alguses ei tohiks otsida kaastootjaid. Sest sel juhul on otsustamisõigus liiga paljudel. Alustuseks tuleks toota filme, mida on võimalik teha oma

riigi rahaga, nii et otsustamisõigus jääb ühele produtsendile ja režissöörile. Vaid siis saab teha oma filmi. Sest muidu tuleb ainult mingi europuding.

Hiljem, kui režissöör on juba tuntud ning tal on suurem otsustamisõigus, võiks otsida kaastootjaid, et teha suurema eelarvega filme. Haneke filmide võtted olime alati teinud Austrias, ka koostööfilmide puhul, sest siis ütleme meie, kuidas midagi filmida. Teised on pigem kaasfinantseerijad.

Kuid ühele riigile on vaja rohkem kui ühte rahvusvaheliselt tuntud režissööri. Taanlased on loonud lausa kaubamärgi „Dogma 95“ näol. Teie peate leidma oma tee, siin. Ma ei tea teie olukorda kuigi hästi, aga lugesin, et siin on maal rahvastiku tihedus väga väike: vahel ühe elaniku kohta mitu ruutkilomeetrit. See on minu jaoks huvitav. Kuidas sellises keskkonnas elatakse? See on Euroopa jaoks väga eksootiline. Tuleb leida situatsioon, mis on uudne ja kohalik, ja teostada see nii, et lugu oleks rahvusvaheliselt mõistetav.

Pole mõtet teha kalleid projekte, nagu näiteks *road-movie*, mida ameeriklased teevad igal juhul ja on juba teinud paremini. Te ei saa toota märulifilme, sest ei ole ei raha ega inimesi, kes oskaksid seda teha. Selleks on vaja oma ala proffe Los Angelesest, kellel on sada erinevat tüüpi verd ja kuuliauku kohe varnast võtta. Rahvusvahelisele turule ei pääse te ka näiteks ajalooliste suurfilmidega.

Haneke filmides on alati vapustavad näitlejatööd.

Ta on töötanud teatris ja ta oskab juhtida näitlejaid ning ära tunda hea näitleja. Need ei pea olema staarid, kuid nüüd oleme hakanud eelistama staare, sest nii on lihtsam leida tootmiseks raha ja ka hiljem filme müüa.

Filmis tuleb näitlemist tagasi hoida, teatris tuleb seda võimendada. Filmi

maagia on see, et kaamera võib jälgida kolm minutit inimese nägu ja seda on huvitav vaadata – pole vaja naerda ega nutta ega mingeid emotsioone näidata. Haneke töötab nii, et ta püüab koorida näitlejalt kõik kihid, mis too on endale peale kasvatanud ning näidata teda alasti. Kui on olemas näitleja, kelle tuum on õige antud rolli jaoks, võib teda ju muuta. Benoît Magimeli värvisime „Klaveriõpetajas“ (*La Pianiste*, 2001) blondiks, sest tõmmuna ei olnud ta piisavalt sõbralik.

Filmile aluseks olnud loo autoriga õppisin ma koos teatriteadust. Ta oli väga kartlik naisterahvas. Ta istus tundi-des alati minu selja taga ja palus, et ma end võimalikult suureks teeks, et teda näha ei oleks.

See on tema ja tema ema lugu. Filmi võtete keskel oli meil pidu ja ma helistasin talle, et teda kutsuda. Ta ütles, et kümme minutit tagasi suri tema ema.

Mul läks selleks, et seda filmi tegema hakata, kümme aastat, sest loo õigused ostsin juba aastal 1989. 1991 lasin kirjutada stsenaariumi ühe teise režissööri jaoks, aga ma ei saanud raha. Palju hiljem tuli Michael minu juurde ja ütles,

et **Isabelle Huppert** saatis talle kirja ning ta tahab mängida tema filmis, kuid tal ei ole õiget stsenaariumi selle näitlejanna jaoks. Ma ütlesin, et mul on. Saatsime selle Isabelle'ile lugeda ning ta nõustus. See oli raske otsus, sest selline film võib kogu näitlejanna tulevast karjääri ähvardada.

Kuna filmis peab näitleja režissööri väga usaldama – tema elu on lavastaja kätes –, küsivad tuntud näitlejad alati kõigepealt: kes on lavastaja?

Michaelil on nüüd palju rohkem valikuvõimalusi ka näitlejate suhtes. Peale „Klaveriõpetajat“ ei olnud vist Euroopas ühtegi staari, kes ei oleks talle kirjutanud ja pakkunud ennast tema järgmisse filmi.

Aga tahaksin veel rääkida sellest, mida teha Eestis.

Üks väga oluline asi, mida ei tohi unustada: selleks, et saada natuke koort, on vaja palju piima. See tähendab, et peab tootma palju filme. Eesti ei saa eeldada, et iga toodetud film on edukas. Inimesed peavad töötama pidevalt. See tähendab, et režissöör peab saama teha iga aasta või kahe aasta tagant täispika mängufilmi. Ja ei tohiks töötada segami-

„Jõhkrad mängud“.

Arno Frisch (Paul), Frank Giering (Peter) ja Ulrich Mühe (Georg Schober).



ni. Lavastaja ei tohiks teha täispikka mängufilmi ja siis telefilmi, sest kvaliteet langeb. Ka vahepeal teatris töötamine ei ole väga kasulik. Samas peab režissöör elatuma oma filmidest. Michael on kümne aasta jooksul teinud kolm täispikka mängufilmi ja kaks telefilmi ning ta peab sellest ju elatuma. Nüüd saab ta endale lubada seda, et ei tee filme, kuna ta õpetab *Filmakademie's* ning tal on pidev sissetulek.

Kahe päeva jooksul olen tundnud siin olles kohaliku kultuuri hõngu. Teil on oma aura. Te peate leidma viisi, kuidas seda näidata. Kui me alustasime, ei olnud olemas sellist asja nagu austria film. Kõik arvasid, et austria film on halb film, mis on tehtud sakslaste jaoks. Prantsuse film, itaalia film, taani film – need on kõigile teada. Mis on eesti film? Te peate leidma oma rahva hinge.

Tuleb leida lugu. Lihtsate inimestega. Näiteks selle restorani kokk, kus me praegu istume: tal on eesti hing, aga ta teenindab turiste. Mida teeb eesti hing sellisel hetkel? Ja ei tohi unustada inimesi maal. Millist elu nemad elavad? Lihtsad lood olevikust.

Austrias sai väga populaarseks film noorest tüdrukust, kes töötab müüjana supermarketis. See oli väga lihtne lugu ja edukas. Peaosatäitja sai Veneetsia filmifestivalil parima naispeaosatäitja auhinna. Kusjuures see meeldis põhiliselt just noortele.

Kuidas müüa selliseid filme nagu teeb Haneke?

Nüüd on asi muutunud. Alguses ei teadnud keegi Michael Hanekest. Siis müüsin ma eelkõige lugu ja Haneke karmi esteetikat. Tema puhul on väga oluline, et ta ei tee iial esteetikat ilma eetika. Tema filmides on alati moraal.

Tegelikult tahaksin toota Michaeliga komöödia, sest ma tean, et ta on selleks võimeline, aga ta kardab, mida kriitikud ja vaatajad ütlevad. Võib-olla kunagi.

Kui palju sa stsenaariume loed?

Ümber 300 aastas. Põhjalikumalt esimest kahtekümnet ja siis viimast kümnet lehekülge. Selle põhjal saab juba aru, kas loost saab asja. Tihti on lood head, aga stsenaarium ei ole kirjutatud korralikult. Ei saa filmida novelli; tundeid saab kirjeldada, aga ei saa näidata filmis nii, nagu nad on kirja pandud.

Produtsendina pead sa olema julge, oled teinud palju riskantseid filme.

Ka lihtsaid filme võib väga edukalt toota ja kõik on õnnelikud. Paljud produtsendid ainult seda teevad. Näiteks toodavad televisioonile. Minu arvates ei saa telefilmides teha kunsti, kunst on kinos. Televisioon on meelelahutus. Paljud firmad elavad väga hästi meelelahutuse najal, kuid selliste filmide puhul on tavaliselt liiga suurel hulgal inimestel õigus projekti kohta oma arvamust avaldada. Viiekümne aasta pärast teatakse Michaeli filme, aga meelelahutust ei mäleta keegi. Tuleb leida see, mis puudutab inimeste hinge.

Teiseks usun ma, et produtsent ei pea olema ainult kas meelelahutuslike filmide või kunstfilmide peal. Tunnen ühte ameeriklast, kes toodab filme raha tegemiseks ja iga kahe aasta tagant teeb enda meeleheaks kunstfilmi.

Võin öelda, et ka *art-house* film saab olla rahaliselt tulus.

Mulle ei meeldi mõelda äärmuslikes kategooriates: kas ainult kunst või ainult äri. Kõik on võimalik.

7. Tallinna Pimedate Ööde filmifestivalil 2003. aasta detsembris küsitlenud

ELEN LOTMAN

KOMPROMISSI KOMMENTAARID

ARVO PESTI

„**INTIIMNE LINN**“. Stsenarist ja režissöör **Kristiina Davidjants**, operaator **Arko Okk**, helirežissöör **Olger Bernadt**, monteerijad **Kristiina Davidjants** ja **Anri Rulkov**, produtsendid **Artem Davidjants** ja **Arko Okk**, interjueeriija **Brigitta Davidjants**, kaadritagune hää: **Eduard Toman**, heli monteerijad **Tiina Andreas** ja **Ants Andreas**, muusika toimetaja **Jaak Ojakäär**, avalikud suhted: **Artem Davidjants**, arutigraafik **Kaspar Kallas**, plakatikunstnik **Martin Pedanik**, kaasprodutsendid **Aleksander Aslanjan** ja **Mihhail Babaeov**. 16 mm, 55 min 35 s, värviline/mustvalge. © „Pangloss“/„Acuba Film“, 2003.

Sergei Dovlatov.



Arhiivifoto

Sergei Dovlatov (1941–1990) oli tüüpiline „repressantsi ajastu“ (Aleksander Baraš) vene *underground*’i esindaja. Kasvanud heas sõpruskonnas, kus kirjandus oli normiks, kogenud Hruštšovi sula petlikku kergendust, alustas Dovlatov kirjutamist varakult. Oma esimesed luuletused saatis ta ajalehele „Leningkie Iskrõ“ 1952. aastal, esimesed jutukesed ilmusid lasteajakirjas. Peagi kujunes kirjutamine elu sisuks, kõik muu muutus kõrvaliseks. Tema enda ja ta sõprade tunnistuste kohaselt ei olnud Dovlatovi varased kirjutised suuremat väärt – hiljem üle maailma tuntuks saanud inimlikku (sotsialistlikku) nõmedust välja naerev eluterve ja detailitõpne stiil kujunes aastaid vältava pideva kirjutamise käigus.

„Kaine mõistuse vaikse muusika meistri“ (Jossif Brodski) Dovlatovi põlvkond kuulus selle Leningradi *underground*’i varajasema seltskonna hulka, kel veel olid säilinud ametliku avaldamise soovid ja illusioonid. Paljud tol ajal põranda all alustanud kirjamehed on tänaseks rohkem või vähem kuulsaks saanud, meenutame kas või veidi vanemat Genrihh Sapgiri ja Anatoli Naimanit, kellest esimesel võimaldati nõukogude ajal avaldada vaid lasteluulet ja tõlkeid, teisel üksnes tõlkeid. Mõlemad on tänaseks viljakad ja laialt tõlgitud autorid, võib-olla vähem kuulsad kui Dovlatov, kuid see-eest ka elus veel. Hilisematel, alates seitsmekümnendate aastate teisest poolest kirjutamisküpsiks saanud vene põrandaalustel loojatel kuhtus igasugune ametlik avaldamislootus arenenud sotsialismi tingimustes, kus kultuuritegevust juhtisid markantsed brežnevlikud tšumapead. *Underground* muutus elu- ja mõttevor-

miks. Kui end üldse avaldati, siis vaid Läänes. Kapitalistlik Lääs muutus juba viiekümnendatel aastatel vene kultuuri kogujaks, hoidjaks ja avaldajaks. Kujunesid keskused, väljaanded, galeriid ja kirjastused. Siinkirjutaja ei ole teadlik, et keegi oleks püüdnudki hõlmata Nõukogude Liidust lahkunud kultuuri hulka. See peaks ju tohutu olema; kõigepealt lahkus suur osa kujutatavast kunstist, siis kiht kirjandusest ja lõpuks ka osa teatrist/filmist. Algul emigreerusid teosed, hiljem enamasti ka autorid ise.

Sergei Dovlatov püüdis igati oma loomingut Nõukogude Liidus avaldada. Ta oli selles suunas üle keskmise usingi, kuid, nagu me teame, ei tulnud midagi välja. Kõige käegakatsutavam katse oligi „Eesti Raamatus” – trükikojas valmisid raamatu poognad, kuid köitmiseni asi ikkagi ei jõudnud. Sellest **Kristiina Davidjantsi** film „Intiimne linn” ka räägib. Dovlatovi debüütraamat ilmus siiski Ameerikas 1978. aastal.

Dovlatov kolis naiste, nuhkide ja mentide eest „intiimsesse linna” Tallinna 1972. aastal, lootes siin avaldamisvõimalusi leida. (Muuseas, Sergei Dovlatov õppis aastail 1959–1962 Leningradi ülikooli filoloogiateaduskonnas soome keelt. Ülikool kandis tol ajal Andrei Ždanovi nime, mille üle Dovlatov naljatas: „Ei kõla sugugi halvemini kui Al Capone nimeline...”) Tööle õnnestus tal end mehkeldada reporterina ajalehte „Sovetskaja Estonija”. Ajakirjaniku töökogemus tal juba oli – kuuekümnendate aastate lõpul õppis ta lühikest aega Leningradi ülikoolis ajakirjandust ning hiljem, 1965–1969 töötas Leningradi meretehnika ülikooli ajalehes, mille pealkiri oli täiesti Dovlatovi vääriline – „Za kadrō verfiĵam” („Laevatehaste kaadrite eest”). Samuti oli ta Ajakirjanike Liidu liige, kuid visati sealt välja seoses oma loominguga avaldamisega Läänes. Mis ta Tallinna-elust välja tuli, saame kirjanduslikus vormis teada



Vahur Puigi fotod

Bioloogiadoktor Sergei Bogovski.
Meediaärimees Mihhail Roginski.

jutustusest „Kompromiss” (New York 1981, eesti keeles 1995).

Davidjantsi sümpaatne dokumentaalfilm on Dovlatovi Tallinna-seiklusi käsitleva jutustuse „Kompromiss” kommentaarid. Taustaks läbimõeldult valitud ja suurepäraselt monteeritud kaadrid tolleaegsest linnast. Film kajastab hästi ajastut, intervjueeritavate jutud on sageli kantud nostalgias, kuid see on igati mõistetav. Noore režissööri suhtumine jääb meeldivalt neutraalseks hoolimata sissetungist filmi tegevusse. „Intiimne linn” koosneb „Kompromissi” tegelaste prototüüpide küsitlemisest ja taustade avamisest. Samas säilib dovlatovlik groteskne huumor, avaneb nõukogude intelligendi absurdne olemine.

Enamasti moonutatud nimedega reaalsed tegelased on otsekui „prepareeritud küülikud“, nagu raamatu ja filmi üks tegelasi Kotelnikov õiglaselt täheldab. Solvunuid Sergei Dovlatovi peale on üllatavalt vähe, ehk on aegki teinud oma töö. Autori ajakirjanduslikult selge stiil ja lihtne süžee ning väga täpne keelekasutus, mille üle Dovlatov ise uhke oli – sest keele kallal, mis ju kirjaniku põhiline tööriist, nägi ta palju vaeva –, teeb ka jutustaja vaenlased üsna relvi tuks. Siin võib tõesti vaielda vaid selle üle, kas Dmitri Klenskil ikka oli tripper või mitte. Aga vaevalt see praegu kedagi enam eriti huvitab. Filmis avaldub hästi ajakirjanduse tegemise võlts kõõgipool – kardan, et päris kadunud ei ole see ka tänapäeval mitte.

Sergei Dovlatov emigreerus 1978. aastal, mil oli lõplikult selge, et Nõukogude Liidus oma teoseid avaldada pole võimalik. Elu väljaspool kirjutamist ei kujutanud ta ette; ka hulk sõpru oli juba kodumaalt läinud. Kaheteistkümne emigratsioonis, põhiliselt Ameerikas elatud aasta jooksul andis ta välja kaks teist raamatut, lisaks hulk postuumselt ilmunut. Kuulsus saabus kaheksakümnendate aastate keskpaigas, mil soliidne ajakiri „The New Yorker“ hakkas avaldama ta proosat. Dovlatovi loomingut asuti tõlkima. Ka ajakirjanduslikust tegevusest ei tahtnud ta pärisemigratsioonis kuidagi loobuda. Dovlatov asutas ja toimetas venekeelset ajalehte „Novõi Amerikanets“, põhjuseks emigrantliku perioodika täielik stagneerumine või klikistumine. Igapäevast sissetulekut andis autorisaade „Vabaduse“ raadios.

Sergei Dovlatov suri New Yorgis 24. augustil 1990. aastal südamepuudulikkuse tõttu. Pärast autori surma on ta teoste populaarne võidukäik jätkunud. Tema edu ühe põhjuse võtab ilusti kokku tuntud menukirjanik Joseph Heller, kes Dovlatovist vaid üheksa aastat kauem elas, sõnadega: „Dovlatov on

tüüpilise ameerikaliku huumoritunnetusega andekas vene emigrant, kes meenutab meile, et igapäev elu on kordumatu ja iga elu läheb meile korda.”

Kristiina Davidjantsi film ei ole teada olevalt esimene film Dovlatovist. 2001. aastal valmis emigrandist publitsistil Vladimir Solovjovil kahetunnine film „Minu naaber Sergei Dovlatov“. Siinkirjutajal ei ole kahjuks olnud võimalust filmi näha, kuid tundes autori muud loomingut, on film kindlasti emotsionaalsem ja ilmselt mitte ka eriti objektiivne.

Kirjutise igapäevaelu spetsialisti Sergei Dovlatovi napiks jäänud elust sobiks kokku võtta ta kolleegi ja mõttekaaslase Pjotr Vaili sõnadega: „Dovlatov oli elus, mida ei saa kahjuks mitte igapäev kohta meist öelda.”

KRISTIINA DAVIDJANTS (sünd. 9. detsembril 1974 Bakuus) on lõpetanud 2001. aastal Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video eriala. Praegu on ta pedas kultuuriajaloo magistrant. Alates 2002. aastast samas filmiajaloo õppejõud. Avaldanud filmiarvustusi erinevates väljaannetes. 2003. aastal hääletasid Eesti Filmiajakirjanike Ühingu liikmed Davidjantsi aasta parimaks filmiajakirjanikuks. Filmid: 2000 „Tere, kallid kodu“; 2003 „Intiimne linn“. „Intiimne linn“ linastub tänava juuni lõpus 26. Moskva rahvusvahelisel filmifestivalil.

Kristiina Davidjants.



VEEL ÜKS BERLINALE?

LAURI KÄRK

Aastad saavad vennadki olla, samasugust pealkirja olen Berliini festivali kokku võttes varemgi kasutanud. Kuigi põhjendused, miks just selline hinnang, võivad aastati erineda.

Karude hingeelust

Lugedes tänavuse auhinnajaotuse kommentaare, võib kohata risti vastakaid arvamusi. Nii hinnangut, et otsus võeti selle pressile teatavaks tegemisel vastu jäise vaikusena, kui sedagi, et lõpuks ometi õnnestus näitlejatar **Frances McDormandi** juhitud žüriil murda poliitiliste filmide eelistamise traditsiooni, pöörata „Berlinale“ pilk teisale. Nagu sedagi, et ikka ja jälle eelistatakse Berliinis sotsiaalpoliitkino. Muidugi, ajakirjanikel oli kiiresti vaja tekitada teatud arv tähemärke, eks siis kirjutatudki, kes mida. Õhtune auhinnatsereemonia ja tudengite sotsiaalprotestiline meele ja muude kehaosade avaldamine „Berlinale“ palee punasel vaibal oli veel ees. Ja ega see tiba skandaalimekine olla tahtev ettevõtminegi erilist tähelepanu äratanud, nudismiharrastusel ju Saksas omad traditsioonid, ilmselt pikemadki kui „Berlinale“ auhinnaeelistuste omad.

„Kuldkaru“ pälvinud **Fatih Akin** on türgisakslane või saksatürlane, mine võta kinni, kuidas oleks Hamburgis sündinud ja seal elava 30-aastase filmilavastaja kohta paslikum öelda. Tema „Vastu seinä“ (*Gegen die Wand*) räägib türgi immigrantide elust sealsamas Hamburgis ning ahvatleb end sellise sisukokkuvõttega sotsiaalsetele liistudele tõmbama. Teisalt toob Akini film vaatajani üksjagu pea pealegi pööratud olukorra: türgi neiü teeb enesest tunduvalt vanemale alkohoolikule abieluettepaneku, et sel kombel moslemi tavadega va-



Fatih Akin.

nemate valvsa pilgu alt pääseda ja läänelikke eluhüvesid mekkida. Nii võib soovi korral siin näha ühiskondliku loo asemel hoopis intiimsematki.

Aga mitte selles pole küsimus. Tänavune võidufilm ei mõju nii värskelt nagu mullu parima Euroopa filmi auhinani jõudnud **Wolfgang Beckeri** „**Good bye, Lenin!**“, ja ammu ei suuda ta luua sellist kunstilist omamaailma nagu tunamullune **Tom Tykweri** „**Taevas**“. Ja see on võrdlus üksnes saksa enda varasemate filmidega „Berlinale“ konkur-sil. Teisalt, mis film väärinuks siis „Kuldkaru“ „Vastu seinä“ asemel?

Kas kreeka klassiku **Theo Angelopoulose** oma rahva kannatuste võrdpilti ekraanile manada üritav suurejooneline „**Triloogia: maa nutab**“? Kui, siis üksnes oma kunstitaotluslikkusega, mida „Berlinale“ võistluskraanil just üle-aru ei kohanud. Ent sel juhul olnuks ju žürii otsus tegelikult samuti angažeeritud, see olnuks kultuuripoliitiline otsus. Pigem tuleb tõdeda tänavuse võistluskava tõsist kesisust. Nii võinuks lõputseremoonial õppemaksu vastu protes-



„Kaotatud embus“.
Režissöör
Daniel Burman.

tivate tudengite asemel olla hoopis rohelised. On ju karudel kombeks talvel magada ja filmi, mis nende rahu häirimist väärinuks, vist ikkagi polnud.

Näppamata jäänud „Kuldlovi“

„Kuldkaru“ jäi eelmine kord koju kaheksateist aastat tagasi, 1986. aastal pälvis selle **Reinhard Hauffi** film „**Stammheim**“. Veel enne tänavuse festivali algust meenutas „Spiegel“ (loetud *online*-versioonis) varasemate „Berlinale“ skandaalide seas ka „Stammheimi“. Juba tõsielul põhineva terrorismifilmi linastamine kulges toona kõrgendatud julgeolekumeetmete ja žürii kõikvõimalike ähvardamiste saatel. Skandaal päädis aga sellega, et žürii esimees **Gina Lollobrigida** rikkus vaikimisvannet ja teatas žürii otsust välja kuulutades avalikult oma erimeelsusest.

Ei pääse oma skandaalikesest nütüd „Vastu seinagi“. Paar päeva pärast „Kuldkaruga“ pärjamist teavitab Saksa kõmuline „Bild“ võidufilmi peaosatäitja **Sibel Kekilli** eelnenud „filmikarjäärast“ elik pornoäris osalemisest. Selle tabloiduudisega mängitseti ligi kuu aega, nii et **Fatih Akin** võttis ühes viimastest vastulausetest appi raskerelvastuse, süüdistas bulvarilehte rassismis ja rahvus-

liku vaenu õhutamises oma kaasmaalase näitlejatariga vastu. Ning Kekilli tulevikust rääkides lubas, ei, mitte kohta Europarlamendis, vaid kesksel osa oma uues filmis.

Kuivõrd üks festival peaks just oma- maist produktsiooni kilbile tõstma? Ühelt poolt kindlasti, nii on igasugused sellised eriprogrammid (*Perspektive deutsches Kino* Berliinis) kõigiti omal kohal (nagu ka näiteks väiksematel Saksa festivalidel kohalike liidumaade filmiprogrammid). „Berlinale“ kui suur A-grupi festival võiks olla koht, kus end hea kurssi viia kogu saksakeelse kultuuriruumi filmiga. Teisalt ei peaks oma- maise filmi promomine ilmtingimata tähendama vajadust auhinnaapjedaalile tõusta. Ja kui filmide valik võiks „Berlinalel“ enamat pakkuda, siis omamaise produkti iga hinna eest upitamises pole talle küll põhjust midagi ette heita. N-ö vandenõuteooria, mida samuti korra lugema juhtusin, justkui oleks kava koostatud spetsiaalselt selline, et „Vastu seinaga“ võidaks, on liiga lapsik ja elukauge, et seda tõe pähe võtta.

„Berlinale“ ajal oli filmiringkondades jutuks ka Veneetsia festivali uus juht. Nimelt ei taheta sel kohal enam näha Veneetsias kõigest paar aastat

tegutsenud **Moritz de Hadelnit** (märtsi alguses nimetatigi ametisse tema järeltulija, seni Locarno festivali juhtinud **Marco Müller**, nimest hoolimata itaallane). Teemal, miks pikaajalise „Berlinale“ juhtimise kogemusega mehe Veneetsia-periood nii lühikeseks jäi, on mitmeid spekulatsioone. De Hadeln ise on vihjanud, et talle heideti ette festivali vähest Itaalia-kesksust.

Meenutasin seda Berliini filmiturul mulluse Veneetsia festivali kaht peafavoriiti vaadates. Mäletatavasti triumfeeris seal sügisel noore vene uustulnuka **Andrei Zvjagintsevi „Tagasitulek“**, saades pretsedenditult koguni kaks „Lõvi“ (lisaks peaa hinnale ka debüüdi kategoorias). Itaallased ise eeldasid aga oma vanameistri **Marco Bellocchio** poliitfilmi „**Buongiorno, notte**“ triumfi. Meiegi vähestel kinoekraanidel ringlev „Tagasitulek“ pakub tõelist kunstielamust. Kunagise „noore vihase“ mehe („Rusikad taskus“, 1966) üle mitme aja valminud peaminister Aldo Moro röövimisest ja tapmisest pajatavat tööd seirates mõtisklen aga hajameelselt, kas meil Eestimaal saaks midagi sellist juhtuda, ja jõuan millegipärast arvamusele, et ilmsesti ei, poliitikud on siinmail liialt ebapopulaarsed tegelased, et keegi neid näpata viitsiks.

Mässumeelne Hollywood

Kaua sa ikka võistlusprogrammi järjekordset oopust kirud, nii meenutas üks kolleegi kahe seansi vahepeal, kuidas mullu üks kriitik äratas tähelepanu sellega, et ei vaadanud ühtki võistlusfilmi, vaid pühendas end jäägitult tummfilmi klassiku **F. W. Murnau** retrospektiivile. Kiidan toda kriitikut, igati arukas otsus, see polnud mahavisatud aeg ning investering minevikku osutus hoopiski investeringuks tulevikku. Sest Murnau ei vanane, temast on ikka põhjust rääkida, mulluse või tunnamulluse võistlusprogrammi paljude



„Samiitlane“.
Režissöör Kim Ki-duk.

nimede meenutamisega võib aga raskustesse jääda. Ja kas tasukski oma kõvaketast kõige seesugusega ilmingimata koormata?

Võistluskava kõrval on Berliinis rida kõikvõimalikke eriprogramme (konkursikavast vabameelsem ja vähemate A-grupi piirangutega „Panoraam“, noori filmitegijaid tutvustav „Forum“). „Berlinale“ üks eripärasid on aga see, et nende eriprogrammide kõrval, mida ju teistelgi festivalidel kohtab, leidub koht ka filmiloolisele retrospektiivile. Tõe huvides märkigem, et otsapidi filmiloolist rida on varematal aegadel puhuti ajanud ka „Panoraam“, mille alaprogrammis „Art & essai“ on demonstreeritud ameerika kuuekümnendate *camp'* klassikaid.

Veerandsajandi jooksul on „Berlinale“ retrospektiivide temaatika olnud piisavalt mitmekesine. Saksa filmi oma minevik: **Marlene Dietrich** (1977 ja 1978), **Fritz Lang** (2001), **Erich Pommer** (1989; omaaegne hea kunstivaistuga produtsent, tänu kellele saksa film suuresti



„Ilus Maria“.
Režissöör
Joshua Marston.

võlgneb oma tummfilmiaegse õitsengu) jmt. Samuti tehnoloogilisi uuendusi puudutavad filmid: värvifilmi ajaloo retrospektiiv 1988, „CinemaScope“ (1993), „Eriefektid“ (1985) või kolmemõõtmelisuse võimalusi kompav „3D-filmid“ (1980). Nii puhtfilmiloolisi („Happy Birthday, Cinema! Buster Keaton 100, Slapstick & Co“, 1995) kui avaramaltki maailma vaagivaid: „Euroopa 1939“ (1989), „Külm sõda“ (1991), „European 60s. Revolte, Phantasie & Utopie“ (2002).

Tänavune retrospektiiv „New Hollywood 1967–1976. Trouble in Wonderland“ oli mõneti tolle 2002. aasta programmi mõtteline järg. Mõlemad programmid lahkasid 1960. aastate fenomeni, toonaseid „tormi ja tungi“ meeolusid ja nende kajastusi kinoekraanil. Tänavu siis sedagi, et isegi selline kolme elevandi või millegi veelgi püsivama peal vankumatult seista ihkav kants nagu Hollywood võis toonastes ühiskondlikes muutustes vankuma lüüa.

Hollywoodi imedemaa retrospektiiv sisaldas 66 filmi. Sealhulgas sellist klassikat nagu Coppola „Ristiisa“ ja Scorsese „Taksojuht“ või kultusfilme nagu Dennis Hopperi „Muretu rännumees“. Ja neidki filme, mis tegelikult murrangu

tõid: Arthur Penni „Bonnie ja Clyde“. Kummatigi puudus teine oluline Hollywoodi konventsioone kõigutanud film aastast 1967: Mike Nicholsi „Abiturient“, millega üksiti Dustin Hoffman üleöö kuulsaks sai.

Asi, mis Hollywoodi retrospektiivi puhul hämmastas või mõtlema pani, puudutab aga hoopiski meie tänast filmisituatsiooni. On vist midagi pea peale pööratud väites, et ühes hollywoodis võib ehedat elutõde rohkem olla kui näiteks sellesama Los Angelese varjukülgi ekraanistavas dokumentaalis. Aga just nii juhtus Magdaleine Farley projektiga „Trolleywood“ hoolimata viimase justkui sotsiaalkriitilisusest ja soovist pakuda justkui alternatiivi Hollywoodile. Mitte üksnes kuuekümnendad oma jõulise autorifilmiga, mis isegi Hollywoodi jõudis, vaid ka meie tänane aeg oma (postmodernistlikus) jõuetuses, eelnenu tühikäigulises kordamises, on omaette fenomen, paraku küll üks teistsugune fenomen. Võib-olla on tõesti üks paremaid lahendusi teha nüüd üksnes elegantseid, rafineeritud ja prantslaslikult vaimukaid muusikalisi komöödiad, mõtlen kunagise avangardisti Alain Resnais' uusimat tööd „Pas sur la bouche“ Berliini filmiturul vaadates.

Kokkuvõtteks?

Ei kiirustaks ometi sel kujul ainult ühe festivalikava põhjal tänast filmitegelikkust kokku võtma. Meelde jääb ikkagi hea. Need, mitte küll väga paljud filmid, mis midagi festivalimelu foonil ka pakkusid. Olgu siis **Alex van Warmerdami „Grimm“** või mõni teine. Kindlasti tasub vaadata ka Zvjagintsevi „Tagasitulekut“.

Mis festivali ennast puudutab, siis üks kõval häälel väljahõigatud uuendusi oli, et avatseremooniast võis tänu uudsetele tehnoloogilistele võimalustele vaadata veel viie Saksa suurlinna kinodes. Lisagem, et järgnenud filmi, **Anthony Minghella „Külmale mäele“** demonstreeriti neis veel siiski filmilindilt. Aga nii või teisiti, õige mitmed „Panooraami“ ja „Foorumi“ kavva kuulunud tööd olid juba digikandjail. Kaugel pole see aeg, kus tülikat, paarkümmend kilo kaaluvat ja kõva raha maksvat filmikoopiat ei asenda mitte üksnes DVD-plaat, vaid uusim taies võib päralt jõuda interneti vahendusel. Ning – vahemärkusena kultuuriliste tulevikukangastuste kohta – kaugel pole kardetavasti seegi aeg, mil kogu inimkond ühel ja samal ajal asub vaatama järjekordset uusimat ja parimat hollywoodi.

Ja filmifestivalid? Kas ka need kolivad interneti, või vastupidi, määravaks saab just elav kontakt, pidu, tõeline filmipidu. Nii või teisiti tähendab see uusi väljakutseid, nagu nüüd on kombeks öelda. „Berlinale“ uuematest juurutustest nimetaksin lõpetuseks eriprogrammi, millel õige nimi veel minu meelest puudub (lihtsalt *Berlinale Special*), aga mille mõte on kas uuemate või vanemate tuntud filmide ja filmitegijate festivalil tutvustamine. Seekord oli üheks selliseks näiteks **Peter Greenaway** oma „**Tulse Luperi kohvrite**“ II osaga. Kuigi ma pole Greenawayst just ülearu vaimustuses (kahtlustan, et tema varasemad filmid võlgnevad **Michael Nyma-**

ni muusikale rohkem, kui arvata oskame või tahame), on selline „Berlinale“ diapasooni avardamine kindlasti tere- tulnud ning aitab loodetavasti edaspidigi festivalipäevi sisukamaks muuta.

54. „BERLINALE“ AUHINNAD

„Kuldkaru“ – „**Vastu sein**“ (*Gegen die Wand*), rež **Fatih Akin**.

„Hõbekaru“, žürii suur auhind – „**Kaotatud embus**“ (*El abrazo partido*), rež **Daniel Burman**.

Parima režii „Hõbekaru“ – **Kim Kioduk** filmi „**Samariitlane**“ (*Samaria*) eest. Parima naisnäitleja „Hõbekaru“ *ex aequo* – **Catalina Sandino Moreno** filmis „**Ilus Maria**“ (*Maria, llena eres de gracia*) ja **Charlize Theron** filmis „**Koletis**“ (*Monster*).

Parima meesnäitleja „Hõbekaru“ – **Daniel Hendler** filmis „**Kaotatud embus**“.

„Hõbekaru“ „väljapaistva kunstilise saavutuse eest“ – näitlejaansambel filmis „**Hommikuhahetus**“ (*Om jag vänder mig om*).

Parima Euroopa filmi auhind „**Sinine ingel**“ – „**Hommikuhahetus**“, rež **Björn Runge**.

Alfred Baueri debüüdiauhind – „**Ilus Maria**“, rež **Joshua Marston**.

FIPRESCI auhind – „**Vastu sein**“ (*Gegen die Wand*), rež **Fatih Akin**.

Oikumeenilise žürii auhind – „**Ae Fond Kiss**“, rež **Ken Loach**.

Elutöö „Kuldkaru“ – argentiina dokumentalist **Fernando Solanas**.

Lisaks loetletuile veel pikk rida kõikvõimalikke auhindu, näiteks traditsiooniline homoseksuaalide „**Teddy Bear**“, siin on ära nimetatud üksnes olulisemad ja üksnes võistlusprogrammi enese raames jagatud auhinnad.



GUNNAR GRAPS
27. XI 1951 – 17. V 2004

*Mul jällegi on ainult tühjad pihud,
kuid küsides ma vaatan ümberringi,
on terad juba kuldses vihus,
kuid mina oma päevi ära kingin.*

Gunnar Graps, „Tühjad pihud”



LUDMILLA ISSAKOVA
9. VII 1924 – 25. V 2004

*Esimene oli Mercedes „Carmenis”.
[---] Ega ma kõiki rolle mäletagi. Vokaalselt
väga raske, aga huvitav oli Rätmir „Rusla-
nis ja Ludmillas”, siis Kontšakova „Vürst
Igoris” (...). Põnev oli Tiit Kuusikuga teha
„Boriss Godunovi”, mängisin seal Fjodorit.
„Oneginis” laulsin Olga, „Butterflys” Su-
sukit [---]*

*Mu esimesed õpilased olid Ahti Männik,
Eve Neem... [---] Konservatooriumiajast
üle 20 inimese ja veel muusikakoolist, Ülle
Tundla, Mart Laur, Mati Vaiknaa, Kai Par-
mas, Maie Sommer, Ain Orav, Leelo Talvik,
Eve Raudkivi, Marika Eensalu, Anu Kaal...
Nad otsivad veel praegugi mu üles: õpetaja
– ikka ütlevad õpetaja, nagu koolilapsed
– kas ma võin teie juurde tulla...*

„Õhtuleht” („Suveleht”) 8. VII 1994

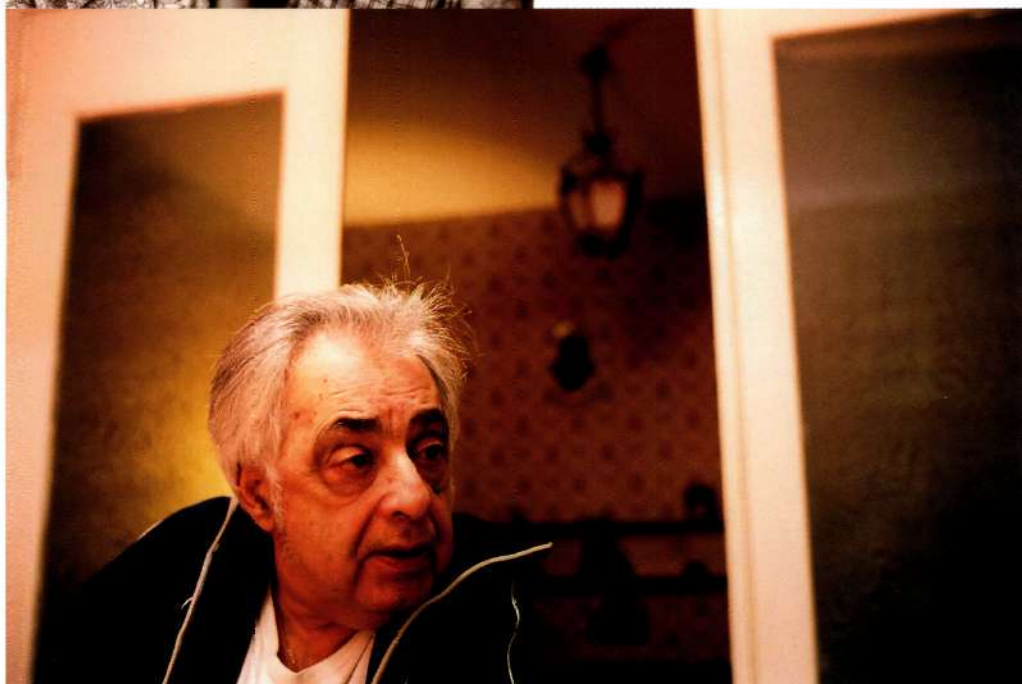


Kristiina Davidjantsi dokumentaalfilm „Intiimne linn“.

• Sergei Dovlatov ja Tamara Zibunova Tallinnas 1974. aastal.

• Fotograaf Faivi Kljutšik 2003. aastal.

Vt lk 120.



Vahur Puigi foto

Vabandame!

Palume TMK-s 2004 nr 5, lk 128 lugeda:

„Ürituste avaakord Eestis toimus 17.–19. aprillil...“ ja „19. aprilli hommikul andis Briti Nõukogu asedirektor Robin Baker EMA-le üle...“

teatermuusikakino

juulinumbris:

teater Nukuteatrist ja selle õppest.
Eesti Draamateatri hoone.

muusika Väsimatu uue muusika guru Pierre Boulezi stambivabu mõtteavaldusi.
Laulupidu – kelle pidu?

kino Jaak Kilmi Ürmas E. Liivi dokumentaalist „Palju õnne“.
Andres Maimiku ja Andrus Tuisu lühimängufilmid.



Hind 24 krooni

Inesa Galante (Liisa) ja Aleksandrs Antonenko (Hermann)
Pjotr Tšaikovski ooperis „Padaemand“.
Rahvusoooper „Estonia“, aprill 2004;
lav Arne Mikk, muusikaline juht ja dirigent Eri Klas.
Vt lk 68.

Harri Rospu foto