

TEATRIFESTIVAL „DRAAMA 2003”
TEATRIHARIDUSEST ÕPPEJÕU PILGU LÄBI
EVI ARUJÄRV MATI UNDI „AIDA” NÄGEMUSEST
EDWARD STRICKLAND MINIMALISMIST
VASTAB TIINA LOKK
GODFREY REGGIO „KOYAANISQATSI”

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

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

Teater Madis Kolk
tel 6 44 02 52

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

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

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

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kriggulson
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 052 06 312

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

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
10134 Tallinn, Tatari 64

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

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

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Mait Laas, Reet Neimar, Margus Pärtlas,
Olev Remsu, Riina Sildos, Helena Tulve

Kodulehekülj www.perioodika.ee/~temuki/

Tellimine www.tellimine.ee
08002444 (tasuta telefon)

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



Harri Rospu, foto

Esikaanel „NYJD
Ensemble'i“
kunstiline juht ja
dirigent Olari Elts.
Vt lk 69.



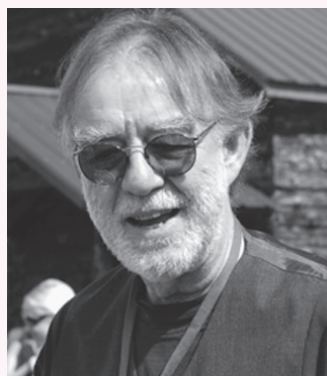
Arhito, foto

„Mõtte ja rütmi
kooskõlas“ Lembit
Peterson jt
„Draama 2003“
laureaadid.
Vt lk 17.



Elena Lass, foto

Elena Lass
„NYJD
Ensemble'ist“ ja
tema kriitikast.
Vt lk 69.



„Qatsi“-triloogia
autor Godfrey
Reggio.
Vt lk 98.

teater

Sirle Põdersoo, Aare Põlv	„Tuum“ ja „peen“ <i>Festivalist „Draama 2003“</i>	17
Erkki Luuk Ülev Aaloe	Eesti teatri killud festivalipeeglis Rootsi „Teatribiennale 2003“ Uppsalas <i>Teatrikoolide kevadseminar:</i>	26 32
Margus Tuuling Luule Epner	Näitleja ja lavastaja aluskoolituse võimalikke ühisjooni Kuidas analüüsida lavastust? Vaatepunktide erinevusest	38 40
Ingo Normet Peeter Raudsepp	Teater ja energia Kunstiline sõna ja isiklik kogemus	43 46

muusika

Avo Sõmer	Hääled minevikust <i>Eduard Tubin kirjasõnas</i>	50
Enn Vetemaa Evi Arujärv	Uitmõtteid väikese Rapla suurtest muusikapidustustest Õõnestab seestpoolt? <i>Elton Johni ja Tim Rice'i „Aida“ „Vanemuises“</i> <i>„NYJD Ensemble“ 10</i>	59 64
Elena Lass	„NYJD Ensemble'ist“ ja tema kriitikast Veel sidrunit? <i>Paul Hillieri vestlus Steve Reichiga</i>	69 76
Edward Strickland	Minimalism: T	83

kino

Rein Tootmaa	Vastab Tiina Lokk Tervistav ühiskonnavallatus <i>Andri Luubi „Ferdinand“</i>	3 89
Heilika Võsu	Kinobussi lahates „Koyaanisqatsi“ stiil ja sisu Powaqqatsi	95 98 101
Todd McCarthy Erkki Luuk Tõnu Karjatse	Naqoyqatsi Arnold Schwarzenegger ja terminaatorid Paremaid filme vaatamas <i>XVI Helsingi filmifestivali aastal 2003</i>	102 104 109
Allan Valge	Kahepealise režissööri irooniline maailm IV <i>Joel ja Ethan Coeni filmistilist</i> Persona grata Rainer Sarnet	116 123

PIDURKULTUURI SÜNDROOM

On selge, et sõna "kultuuripidur" kõlab tähendusrikkalt ainult vene keeles. Jah, ainult selles keeles saab seda pidurlust ka sisuliselt käsitella. Sest just "pidur" on taunimisväärne, esmalt – see on "taipamatu," "harimatu," "loll-Ivan". Kui vene kontekstis panna juurde sõna "kultuur", võid peksa saada. Venelased ei lase kultuuri üle irvitada. Seega sobib epiteet "tormoz kulturõ" pigem eesti ellu, olgugi et "tormoz" on vene semantiline märk. Pidurlus kultuuri vallas on aga suhtumiskultuurina eriti eesti märk.

Üsna selge ka, et kultuurielu mahatallamine ärihuvi ees reedab väikekodanlise tagumikulakkuja, tegelase, kel pole aimugi väärtushinnangutest ega nonde seostest ärietikaga. Või isegi hullem – kui on. Kui kultuuri pidurdamine (näiteks raamatute levitegevuse takistamine sellelt tegevuspindade äravõtmisega) on seotud teadliku tegevusega, siis on tegu pätiga. Näiteks reeglina rahaka pätiga, kes arvab, et on suurepärase kinnisvaraomanikuna päälinnas automaatselt suurokodanlane. Selle vahega muidugi, et arvab. Tühjagi. Lühema või pikema aja jooksul suruvad ta oma partnerid ta enda nina omaenese süljetopsi. Kuna ta ise on selle endale valmistanud. Päris vabatahtlikult. Ainult õige hetk – ja seni võib-olla lugupeetav tegelane võib osutada madalalaubaliseks kintsukraapijaks ja selleks tõenäoliselt ka jääb. Suurokodanlane ei käitu nii. Mitte kunagi. Tal on oma väärkus, mis ei lase tal haukuda selle üle, kust on ise pärit.

Ma olen ikka sügavalt austanud neid äri- ja avaliku ilma inimesi, kes oskavad tõelise eetilise tegutseja kombel leida kompromisse kas äri või riigiasjade ja kultuurimetsenluse vahel. Nende poole läheb allakirjutanu sügav kummardus ja tänu, sest neil on pagana raske. Sisuliselt puudutab see inimesi, kes mõistavad, et kultuuri toetades toetavad nad iseend ja oma kliente, lõppkokkuvõttes kõiki kodanikke. Aga püüa sa seda väikeses Eestis näiteks äris oma jõukatele, ent intelligentsivaegusega partneritele alati selgeks teha.

Hoolimata probleemidest on kultuuri toetavate ettevõtjate mõttekäik terve ja väärtushinnangud paigas – õiges järjekorras ja õigel tasandil. Isegi kui nad teavad, et see ei too neile sisse, vaid viib välja. Isegi kui nad teavad, et Eesti seadustik, mis puudutab sponsorlust, ei ole ühiskonna arenguga kaasas käinud ning toimib kesiselt.

Pidurkultuuri levikut tuumareaktsiooni kombel kardan ma aga tõsiselt. Kui see "kultuur" peaks leidma mingite ärihaide surve all üldistatud hääkskiidu, siis võtab sõda selle nähtuse vastu kesta mitu põlve. Enamgi veel, kui muutub loomulikuks riiklike või mitteriiklike kultuuriasutuste tungamine, kultuuriga tegelevate ettevõtete kingamine ja omakultuuri-vastane tegevus, saavad president Lennart Meri kunagised sõnad eesti kultuuri kestvusest Euroopa Liidus sisutihiseks nende sõnamise hetkest. Ja mitte tema süül.

JAAN J. LEPPIK

VASTAB TIINA LOKK

Tänavune Tallinna Pimedate Ööde filmifestival on juba seitsmes, võib öelda, et festival on jõudnud täisikka. Kas selle aasta programmi kokkupanekul on aset leidnud mingeid põhjalikke muutusi võrreldes eelmisega?

Ei ole, hetkel ei ole põhjust muudatusi läbi viia. Kui eesti filmilevi muutub toataalselt ja seda laadi filmide osa, mida PÖFFil näitame, üleüldises repertuaaris suureneb, siis tuleks mõelda sellele, kuidas programmi kokku panna ja millele keskenduda. Teiseks tahame kunagi siia teha korraliku ja soliidse võistlusprogrammi, selleks peab aga olema garanteeritud linastamiskvaliteet. Tänavu on esmakordselt meie käsutuses väga kvaliteetne kinotehnika „Coca-Cola Plazas“. See on esmane eeldus, et korraldada konkurss. Kui selline olukord jääb püsima ja tekib võimalus panna välja soliidne auhind, siis võivad programmis muudatused toimuda.

Alustades seadsime eesmärgiks saavutada teatav festivali maht ja oma nägu ning pärast seda püüda karakter põhjalikult välja joonistada.

Suure festivaliga koos korraldatakse veel mitut väiksemat. Kuidas need tekkisid?

Festival peab olema atraktiivne Eesti vaatajatele, aga samas leidma kõlapinda väljaspool Eestit. Ühtlasi on festivalil roll elavdada kohalikku filmielu.

Sellega seenduvalt tekitasime suurele mängufilmide festivalile kõrvale veel alafestivalid. Selge on, et meie filmiöpe vajab väljastpoolt tulevaid värsked tuuli. Niisiis hakkasime korraldama rahvusvahelist tudengifilmide festivali, mis aitaks meie üliõpilasi viia kurssi nende suundumuste ja võimalustega, mis muus maailmas toimib. Me ei tohi sulguda iseendasse.





Tiina Lokk oktoobris 2003.

Animafilmide festival on loomulik jätk, arvestades eesti animafilmide taset ja tuntust maailmas. Meie koolkond on kindlasti mõjutanud animatsiooni arengut Põhjamaades; pole ühtegi filmikooli, kus meie animaatorid ei õpetaks noori, ja vähemalt Priit Pärn peab loenguid ka mujal maailmas.

Kolmandaks peame laste- ja noortefilmide festivali. Juba esimestest aastatest oleme näidanud lastefilme, iseseisvaks festivaliks vormus see ülemöödunud aastal. Seda oli vahest kõige raskem teadvustada, aga teisest küljest ka kõige vajalikum, et tuua festivali juurde noorem publik ja õpetada neid vaatama teistsuguseid filme kui meie tavaline kinorepertuaar. Noored loevad praegu väga vähe ja ei leia oma probleemidele lahendust, üsna sageli on teismelistel küllalt raske rääkida muredest täiskasvanutele; noortefilm võib aga olla üks väljund, mis aitab ära tunda, et see, mis toimub minuga, on omane ka teistele eakaaslastele. Et kõik on tegelikult väga normaalne.

Käisin oma lastega festivalidel ja kui ma nägin, kuidas nendele mõjusid Põhjamaade filmid ja mismoodi panid need minu tütreid arutlema oma probleemide üle, siis veendusin, et selline festival tuleb meilgi luua. Nüüdseks oleme leidnud koolidega tiheda sideme ning lapsed tee meie festivalile.

Millest lähtute mängufilmide programmi kokkupanekul?

Endiselt püüame kätte saada kogu maailma filmide paremiku, mis oleks huvitav ja samas trendikas, et näitaks uusi suundumusi ja tähiseid filmielus, seda, mida on aasta jooksul tehtud. Meil ei ole tabuks ükski riik ega regioon, tahame olla vabad ja avatud. Poliitika peab ukse taha jääma.

Teisest küljest püüame luua kuvandit, et meie festivalil näeb head ülevaadet Põhjamaade uutest filmidest, Venemaal toimuvast, vähemas osas ka Ida-Euroopas ja muidugi Baltikumis tehtavast.

Filme tuleb festivalile rohkem kui viiekümnest riigist.

Ja kui palju on sel aastal filme ning millise eelarvega festivali teete?

Täispikki filme on saja viiekümne ümber, anima- ja tudengifilmidega kokku jääb üldarv kolmesaja viiekümne filmi lähedale. Eelarveks on kuus miljonit.

Kes on põhilised rahastajad?

Tallinn on kõige olulisem finantseerija, oleme tema festival. Siis tulevad Kultuurkapital, Kultuuriministeerium, Eesti Filmi Sihtasutus ning mõned välisfondid nagu „Media“, „Scandinavian Films“ ja „Nordic Baltic Film Fund“. Lisaks sponsorid, kes toetavad sularahaga või partertehingute kaudu. Aasta-aastalt kasvab samuti festivali omafinantseering.

Millise meeskonnaga korraldate festivali?

Sellist festivali ei saa teha juhusliku meeskonnaga. Kui räägitakse, et PÖFF on hea ja läheb üha paremaks, siis tänu sellele, et meeskond on olnud esimesest päevast tänaseni praktiliselt sama. Need inimesed on koos festivaliga kasvanud, saanud õppida ja ennast teadvustada läbi festivali. Tuumiku moodustab kümme inimest, kuid needki ei ole aasta läbi tööl, vaid tulevad teisest poolaastast. Festivali toimumise ajal on koos vabatahtlikega ametis üle saja inimese.

Mida võiks tänavusest programmist eriti esile tõsta?

Ma tavaliselt ei tõsta üldse filme esile. Ütlen aga, et sel aastal on huvitav Aasia

filmide programm, fookuses hiina kinokunst. Teatavasti ühendab hiina film endas ühekorraga Euroopat ja Ameerikat, ning nende ühendusest tekib sümbioos Aasiaga. Valik peaks väga hästi iseloomustama tänase hiina filmi hetkeseisu.

Mullu ei saanud me kätte taani filme, see-eest tänavu on festivali keskmes uus taani kino. Üldse leiab Põhjamaades aastat viis aset filmikunsti renessanss, ja seda eriti Taanis. Selle aasta pärl on kahtlemata Lars von Trieri „Dogville“, mis rääkimata sõnumist on filmi esteetika vaatekohalt äärmiselt huvitav ühendus, kus kohuvad film, teater ja teleteater, olemata seejuures ükski neist puhtal kujul. Samas äärmiselt võimas näitlejate koosseis ja tänapäevane lähenemine Brechtile filmis.

Keda on külalistest oodata lisaks Philip Glassile?

Tuleb Jim Sheridan, kes lõpetab festivali oma filmiga „Ameerikas“. Nii nimekat režissööri ei ole meil ilmselt varem olnud. Vahest tuleneb tema tunnus ka sellest, et ta on Ameerikas nime teinud, kuigi päritolult on iirlane. Puhtalt filmikunsti silmas pidades on meil festivalidel olnud teisigi säärasel kunstitasemel lavastajaid.

Avafilmi on norra film „Buddy“ ja kohale tulevad selle tegijad koos nende praeguste kõige populaarsemate noorte näitlejatega. Muidugi, Venemaalt tuleb nagu alati huvitav seltskond ja loodame seda ka Taanist.

Üldiselt festivali eelarve ei võimalda väga palju tähti kutsuda, pigem eelistame praeguse raha juures kokku panna hea filmiprogrammi. Vahepeal oli kõne all küll Jim Jarmusch, kuid meil ei õnnestunud tema filmi saada. Küsimärgi all on Peter Greenaway.

Kui võrrelda PÖFFi teiste lähipiirkonnas toimuvate suuremate festivalidega nagu Riia „Arsenāls“ või Helsingi „Armastus ja anarhia“, siis milline on tema koht?

Võrrelda on üldse raske, igal festivalil on oma nägu ja kõik need erinevad üksteisest. Kui võtta programmi maht, siis meie oma on mahukamaid ja suuremaid. Vaatajate arvult oleme samuti eespool nii Riia kui Helsingi festivalist. Samas Riia „Arsenāls“ toimub üle aasta. Meie filmiprogramm on seega värskem, külalisi on aga Riias rohkem – nende eelarve on meie omast oluliselt suurem.



„Armastuse ja anarhia“ nagu tulenes pikka aega juba festivali nimest, kus oli suundumus ette antud, ent temaatilised festivalid kipuvad ajapikku ammenduma. Praegu paistavad nad olevat teatavas settimisperioodis, näo muutmine aga ei käi väga kähku. Viimased kaks aastat otsib Helsingi festival uut väljundit ja milliseks see kujuneb, võib öelda mõne aasta pärast.

Seni näitasite põhiosa filmidest Sakala Keskuses, nüüd kolisite „Coca-Cola Plazasse“. Kobarkinos on muidugi parem tehnika, kuid kas seal saab festivali atmosfääri luua. Pealegi puudub multipleksis riiehoold ja kuidas korraldate filmide tõlke.

Festivali ajaks tuleks mõneti muuta „Coca-Cola Plaza“ auras, ja vaevalt seda esimese korraga õnnestubki. Kuid kindlasti on koht vaatajakesksem, ta on mugavam, põhituumik filmidest keskendub ühte kinno Tallinnas, osaliselt näidatakse filme siiski ka „Kosmoses“. Ja kasutada saame „Plazas“ seitset saali, poolteiseks nädalaks võime kobarkino oma maitse järgi ümber kujundada.

Garderoob tuleb festivali ajaks nagu Sakalaski. Tõlge saab samuti olema, üldse kaasneb festivaliga sel korral palju tehnilisi uuendusi. Sealne kinomeeskond on samuti huvitatud uutest tehnilistest lahendustest. Näiteks piletite müük – arvuti abil võid endale kodus või töökohal pääsme välja printida, seda ei ole kusagil mujal festivalil.

Muidugi ei tõlgi me praegu veel kõiki filme eesti keelde. Kuid siingi on uuendus – osas saalides lastakse videokahuriga ekraani alla väikesele ekraanile eestikeelsed subtiitrid.

Osalesid Sakala Keskuse rendikonkursil, kus võitjaks tunnistati BDG ja nendega seotud ringkond. Kas see oli festivalipaiga muutmise põhjus?

Ei saa öelda, et jonnist oleksime loobunud Sakala Keskusest. Kui konkurss välja kuulutati, siis praktiliselt kõik firmad pöördusid ka meie ja Anne Ermi poole, et kellega kampa lööme. Olime nagu rikkad pruudid, keda kositakse, ja muidugi tegime endale selgeks, milline partner oleks rahaliselt kõige kindlam festivali järjepidevust silmas pidades. On selge, et festivali saab korraldada ainult siis, kui

Tiina Loka (paremal) ÜRKIs 1979. aastal koos kursusekaaslastega.



on olemas kinosaalid. Sakala läheb ümberehitamisele ja paratamatult tekib vahe sisse. Minu jaoks oli küsimus, millise partneriga on vahe kõige väiksem, kelle puhul Sakala avab kõige kiiremini taas ukсед. Sain aru, et BDG ei ole see partner, ja arvan, et praegu ei ole ühtegi inimest, kes oskaks öelda, millal algab ümberehitamine.

Minule kui festivali juhile on oluline, et me ei seisaks lõhkise küna ees. Ja kui tekkis võimalus minna „Plazasse“, siis tegime selle liigutuse, sest nii on garanteeritud festivali järjepidevus.

Tänaseks on BDG välja tõstetud kinost „Sõprus“ ning praktiliselt ainuvalitseb MPDE ja Aldo Tammsaar. Ilmselt tähendab see, et Euroopa filme näeme üksnes PÖFFi ajal.

Ma ei tahaks seda niimoodi tõlgendada. Tean, et Kultuuriministeeriumil on suurejoonelised plaanid kinovõrgu taastamisel. Teisalt kerkib muidugi küsimus, kes on süüdi, et Eesti kinovõrk ja -levi sellisesse kollapsisse vajus. Niisuguses olukorras nagu meil ei ole kinolevi üheski Ida-Euroopa riigis. See on tohutu rumaluse ja filmipoliitika täieliku puudumise tagajärg ning selle likvideerimine nõuab väga palju raha.

Muidugi sõltub kõik suurel määral Kultuuriministeeriumist ja Eesti Filmi Sihtasutusest, sest ilma riigi toe ja abita ning teatavate protsesside reguleerimiseta tõenäoliselt ei saa parandada *mainstream*'ist välja jäävate filmide näitamist.

Samas demonstreerib ka „Coca-Cola Plaza“ praegu üsna palju teist laadi filme, iseküsimus on, kui palju need üleüldisest repertuaarist välja paistavad. Ja pealegi, kuni ei ole avatud teist multipleksi või väärtfilmide keskust, on riigil võimalik ka „Plazas“ reguleerida teatud osas teistsuguste filmide näitamist nagu mujal maailmas. Paar saali võib töötada teistel alustel, võimalusi on palju. Seda kõike võiks toetada sõltuvalt repertuaarist.

Kümmekond aastat tagasi rajasid koos abikaasa Madis Trambergiga „FilmiMaxi“, millest kujunes Euroopa filmide põhiline maaletooja, ühtlasi kor-



raldasite Kinomajas pidevalt eri maade filminädalaid. Miks firma hiljem alla käis?

Tollel ajal, kui firma sündis, oli ta liiga edumeelne ja pikka aega ees üldisest filmielust. Sellega tekitas ta palju segadust, kadedust, viha ja arusaamatusi. Teiseks, need protsessid, millest just rääkisime ja mis hakkavad praegu, kümme aastat hiljem toimima, lootsin, et nad leiavad aset viis aastat tagasi. Seda nii siseriikliku poliitika kui fondidega liitumise osas. Kui kinovõrk kaob ära, siis on väga raske filme näidata, ja kui veel puudub toetussüsteem nagu kõigis Euroopa riikides.

See oli nagu võiduajamine hipodroomil, kus sa ei tea, millisele hobusele panus teha. Eesti turg oli ettearvatu, siin võis mängleva kergusega läbi kukkuda Euroopa parimaid kassatükke.

Kui *major*'ite levitajad praktiliselt ei riski oma rahaga, filmid tulevad neile kätte hoopis teistmoodi, siis nn alternatiivfilmide sissetoojad ostavad kõik kuni viimase fotoni välja: filminäitamis-õigused, koopiad, transport jm. Eesti turu maitse on üldjuhul väga kaheldav, elu on näidanud, et kui filmis on mingi perversne kiiks, siis teda vaadatakse...

Kas praeguseks on meie kinokülastaja maitse muutunud, on meil Euroopa või üldse alternatiivfilmidele turgu?

Ma ei usu seda hästi. Et PÕFF läheb nõnda menukalt, on iseasi. Et aga tuua alternatiivfilmi, head Euroopa või muu maailma kino laiemalt levisse, peab üldse suhtumine muutuma. Enne kui Prantsusmaal või mujal suurenes oma ja muu Hollywoodi *mainstream*'ist kõrvale jäävate filmide vaadatavus, eelnes ja käis paralleelselt filmikunsti aluste õpetus. Filmi vaatama õpetamine on sama nagu lapse lugema õpetamine. Raadios ja televisioonis käis pidevalt filmikunsti propageerimine, meil osutab meedia suurt tähelepanu filmile peamiselt PÕFFi ajal, see on sündmusekeskne.

Hea filmi vaataja on eemaldunud kinost. Et teda tagasi tuua, ei ole ühe aasta ettevõtmine, vaid pikaajaline protsess.



Tiina Lokk koos vanema tütre Martinaga 1987. aastal „Varastatud kohtumise“ tegemise ajal, paremal režissöör Leida Laius.

Festivali üks eesmärk peaks olema, et paremik filmidest jõuaks hiljem telekraanile või kinolevisse. Milline on PÖFFi väljavaade ses osas?

Aasta-aastalt on asi paranenud. Meil on tihe koostöö Eesti Televisiooniga, nad valivad välja küllalt palju filme PÖFFi repertuaarist, ja telekraanile jõuavad need õige kiiresti. Praegu on aga Balti riikides, Põhjamaades ja Venemaal levitajaid, kes arvestavad meie festivaliga ja kellega teeme koostööd, sageli teevad nad oma otsused filmide ostuks seoses meie festivaliga.

President on andnud sulle ordeni ja tänavu annavad prantslased, samas oled üks väheseid, keda on Kinoliidust välja heidetud. „FilmiMax“ ja Kinoliidu juhtkond käisid aastaid kohut ning kasu ei lõiganud sellest mitte keegi, Kinomaja lihtsalt minetas oma tähtsuse väärtfilmide kinona. Milles oli üldse vägi-kaika vedamise põhjus?

Jumal, seda kõike enam täpselt ei mäletagi. Igatahes mina lendasin Kinoliidust nagu dekabrismi naine, inimestel ei jätkunud isegi nii palju julgust, et otsus näkku öelda, vaid kõike tehti seljataga. Ütlesin, et kui oleks Stalini aeg olnud, oleks mind ilmselt Siberisse saadetud, ja ma poleks teadnudki, mille eest. Teatud seltskonnale, kes oli rongist maha jäänud, nagu ikka juhtub, tundus, et „FilmiMax“ elab liiga hästi, ja sellepärast, et saab kogu raha Kinoliidust ja Kinomajast. See oli aeg, mil kõik proovisid võõrast raha lugeda, proovides ära arvata tulusid, unustati sootumaks kulu pool. Tegelikult oli asi vastupidi, nagu hilisem aeg on näidanud, edaspidi on Kinoliit ja Kinomaja suutnud püsida tänu igasugustele ning mitte väikestele riiklikele toetustele.

Kinni hakati sellest, et Trambergi ei olnud viitsinud mingiks ajaks mingeid pabereid vormistada, kohtus ei suudetud seda aga tõestada. Põhjus oli aga tegelikult ikkagi selles, et „FilmiMax“ tundus kõrvalt eduka ettevõtteks, ent Eesti kinoelus on nii nagu anekdoodis, et põrgus, selles viimases katlas, kus pole ei kaant ega valvurit vaja, kus eestlased keevad, kui seal mõni pea kerkib teisest kõrgemale, siis tõmmatakse see kohe alla.



Tänaseks on enamik suurematest meie vastu võitlejatest palunud vabandust, tunnistades, et see oli viga.

Oled Mati Seppingu kõrval teine eestlasest Euroopa Filmiakadeemia hääleõiguslik liige. Mida akadeemia endast kujutab?

Sinna kuuluvad põhiliselt Euroopa parimad produtsendid, lavastajad, operaatorid, näitlejad, lisaks käputäis filmikriitikuid.

Kriitikud ei kuulu sinna, neil on FIPRESCI.

Niivõrd-kuivõrd, mõni ikka kuulub, mina olen ju filmikriitik. Mis see festival muud on kui filmiteooria üks väljendusvorme ja festivali korraldamine on vähemalt iga teise kriitiku eluunistus. Sinna võetakse arvestades kogu su elutegevust ja panust filmikunsti arengusse.

Läheme ajas tagasi. Oled põline tallinlane, mis sul lapsepõlvkodust kõigepealt meenub?

Ma olen elanud kogu aeg Pelgulinnas, sündinud olen Tehnika tänavas. Minu isa oli suure ehitusorganisatsiooni juht ja ema teenistuja. Meil oli selline kodu, kus käis hästi palju näitlejaid, kunstnikke ja teisi kunstiinimesi ning muidugi ka ehitajaid ja igasugu avaliku elu tegelasi. Olen nende keskel üles kasvanud, ja kuna seltskond oli väga kirju, siis olen õppinud inimesi hindama selle põhjal, kas nad on huvitavad isiksused, ning ma ei pööra tähelepanu nende ühiskondlikule positsioonile ja nende kohale karjääriredelil – seda on mulle ette heidetud.

Õppisid 22. keskkoolis, kus oli kino eriklass. Räägi oma koolist.

See oli üks tugevamaid koole, kus õpetati kõrgel tasemel reaalseid ja rõhutatud suundumus oli humanitaarial, sealhulgas käis muusika- ja filmiõpe. Pool klassi õppis meil süvendatult filmi ja teine pool muusikat ning mingil ajal viidi need pooled kokku, nii et olen saanud ka päris hea muusikalise alghariduse,



pealegi olen klaverit õppinud. Lisaks olid meie klassis kooli parimad sportlased. Kuid filmi edasi õppima ei suunanud kool mind kindlasti. Filmiope oli lihtsalt üks komponente, mis laiendas silmaringi ja võimaldas mingil määral näha neid filme, mida tavavaataja ei näinud.

Pärast keskkooli töötasid paar aastat Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsuses, mida juhtis legendaarne Ahto Vesmes. Kui sina rajasid aastaid hiljem „Filmi-Maxi“, siis Vesmese „Meedium“ tõmbas otsi kokku. Millisena meenub sulle Vesmes?

Vesmese juurde tööle sattusin täiesti juhuslikult. Keskkooli lõpuni olin veendunud, et lähen õppima füüsikat või matemaatikat, ehk äärmisel juhul spordimeditsiini, aga mitte humanitaaraineid. Kuna olin hea õpilane, siis tollal oli tavaks minna kohe pärast keskkooli ülikooli. Mina läksin aga mägedesse. Ja ülikooli sisseastumisel esimesi eksameid tehes läksin professor Eduard Vääriga vaidlema Shakespeare'i üle ja tulin sealt rahulikult tulema.

Kuna ma ei teadnud, mida edasi teha, siis filmiõpetaja vihjas, et Vesmese juures on vaba koht. Vesmes on muhe inimene, tolle aja kohta suhteliselt vabameelse mõtlemise ja ütlemisega, samuti väga hea ülemus. Ta oleks võinud mind paari kuu pärast vallandada, sest Filmilaenutuses pidi kohal olema kella kaheksast viieni, vahepeal oli kolmveerand tundi lõunat. Mina sain töö tehtud esimese päeva-poollega ja teist poolt kasutasin millegi huvitavama jaoks, lõpuks tegin sama asutuse raames mitut tööd korraga, kirjutasin „Noorte Häälde“ filmiartikleid ja tegin muud.

Kui läksin filmiinstituuti õppima, siis Vesmes ütles, et minu näol on ta saanud idee, et äkitselt ta töötajad ei ole piisavalt tööga koormatud ja neid on liiga palju.

Õppisid ÜRKIs filmiteadust. Tollal oli see Euroopa tugevamaid filmikoole. Mida meenutad sellest täna?

Filmihariduse andmine oli väga süsteemne ja minu arvates parima hariduse



said filmiteadlased, kus võeti läbi kõik ained, mis seonduvad kinoga, lisaks kõikvõimalikud kunstide ajalood.

Tollane õpetajaskond jagunes kahte lehte, ühelt poolt paduideoloogid ja teisest küljest õppejõud, kes vabalt oleksid võinud õpetada Liidu parimas ülikoolis – Moskva Riiklikus Ülikoolis. Sinna nad aga ei pääsenud oma mineviku või põlvnemise tõttu, üldjuhul olid nad pärit mitmenda põlve vene intelligentsist.

Nende loengud olid väga julged ning pealegi koondasid nad enda ümber üliõpilaskonna, keda kutsuti koju pannkoogi- ja teeõhtutele, kus räägiti vene ja lääne kunstist, ning missioonitundest, mis iga erialaga peab kaasas käima. Vastutama peab mitte ainult sõnade ja tegude, vaid ka mõtete eest oma erialal ja elus üldse.

1981 kaitsesid diplomi teemal „Kangelase taandareng vene filmis“. Oli veel stagnatsioon, mida sa selles öelda said, ja miks sa ei valinud teemaks eesti filmi?

Eestis filmis ei olnud midagi väga huvitavat. Teiseks andsin endale õppimise ajal selgelt aru, et need viis aastat tahan olla eemal Eesti oludest, hiljem tuleb niikuinii müttata eesti filmikunstis, ja seepärast püüdsin võtta maksimumi, mida mul oli võimalik võtta väljastpoolt eesti filmi. Ahmisin endasse kogu tollast nõukogude kultuuri, mitte ainult filmikunsti, tollane Moskva oli ju kultuurimetropol.

Teema tundus huvitav selle poolest, et ametlikult räägiti kangelase arengust, kuid ekraanilt vaatas vastu taandareng. Ja samas vaatlesin kangelase ja vaataja vastastikust suhet ning teineteise mõjutamist. Teema valikuga lendasin aga orki; kui sain töö esimese variandi valmis, siis taheti mind kaitsmiselt üldse ära saata, et polevat õigel ideoloogilisel alusel kirjutatud. Vihjati meie Afganistanis võitlevate sõdurite kangelaslikkusele.

Tollal tsiteeriti hästi palju klassikuid. Kinosa oli üheks vääramatuks klassikuks Sergei Gerassimov, keda ma ei sallinud silma otsaski. Lugesin diplomitöö läbi ja igale kahtlasele lõigule suutsin lisada Gerassimovi vastava tsitaadi, töö võeti hästi vastu, kusjuures ma ei olnud teinud ühtegi sisulist muudatust.

Kunagi hiljem lugesin „Iskusstvo kinost“ artiklit, mis tundus õudselt tuttav,



Tiina Lokk (keskel) Cannes'i festivalil 2000. aastal filmikriitikute seltskonnas, vasakult teine vene juhtkriitik ja TMK autor Andrei Plahhov.

see oli minu diplom, aga autoriks meie tollane kinoteaduskonna dekaan, vahe oli mõistagi olemas – nüüd oli töö läbi kirjutatud, lähtudes õigetest ideoloogilistest alustest.

Pärast lõpetamist tulid „Tallinnfilmi“ mängufilmide toimetajaks. Kümne aasta jooksul puutusid kokku kõigi lavastajatega ja toimetasid paarikümnet filmi. Kas toimetaja oli eeltsensor, nagu vahel arvatakse?

Olin toimetajapraktikal „Mosfilmis“ samal ajal, kui Andrei Tarkovski tegi „Stalkerit“, ning nägin, et film jõudis kinolinale sellisena, nagu režissöör seda soovis, just tänu toimetajale. Filmitoimetaja oli see, kes koos oma parteipiletiga „Stalkeri“ ekraanile kaitses. See oli ka põhjus, miks ma noore idealistina parteisse astusin. Sain aru, et sellisel moel on võimalik midagi ära teha ja kaitsta annet; seda sisendas mulle vene intelligents – et see olevat minu püha kohus. Pigem oli toimetaja sisemine oponent, tsensoriteks olid kinokomitee ja stuudio juhtkond. Toimetaja pidi laveerima, et filmi idee kogu sellest tsensorite reast läbi suruda.

Milliste filmide juures nägid kõige rohkem vaeva ja kellega režissööridest oli töö kõige meeldivam?

Hästi suur töö oli Leida Laiuse „Varastatud kohtumisega“, seal tuli sisuliselt kogu stsenaariumi muuta, sest see oli liiga venekeskne. Kuid kogu vaev oli huvitav, see oli fantastiline grupp – operaator Jüri Sillart, kunstnik Toomas Hõrak ja stsenarist Maria Zverjeva, ning Leida Laius oskas meist kõigist maksimumi välja pigistada.

Olav Neulandi „Reekviemiga“ oli palju tegemist, film sattus „Tallinnfilmi“ meeste omavahelise võimuvõitluse keskmesse, ja stsenaarium tundus meie toimetuskolleegiumile liiga punane, kuid Moskva „Goskino“ luges sealt välja kõik ideoloogilised pirnid süsteemi kohta. Ma olin kahe tule vahel. Kõige rohkem meeldis mulle töötada Kaljo Kiisaga.



PÕFFi üldjuht Tiina Lokk vampiirikostüümis koos festivali tegevdirektori Endel Koplimeetsaga stiilipeol festivali lõpetamisel 2001. aastal.

Kas tollane „Tallinnfilmi“ juhtkond hoidis rohkem Moskva poole või lähtus pigem eesti filmi ja meie lavastajate huvidest?

Kõigepealt lähtus ikkagi meie režissööridest. Võrreldes Moskva lavastajatega oli meie omadel inkubaatoriseisund. Oli teatav ühisrinne moodustatud, et üht või teist filmi Moskvas läbi suruda.

Eesti mängufilmi ei ole kodumaal kunagi eriti kiitvalt suhtunud. Juba Lennart Meri pani sellele külge sildi kui suur üksiklane. Tagantjärele on paljudes filmides nähtud väärtusi, millele valmimisajal tähelepanu ei pööratud. Mis sina kui kauaaegne tegija toimetajana ütled meie mängufilmi kohta?

Arvan, et eesti filmi on väga palju ebaõiglaselt kritiseeritud. Muidugi olid viie-kümnendate filmid Leningradi ja Moskva režissööride tehtud ning tolaeegse eesti intelligentsi jaoks film valetas võrreldes kirjandusega. See tekitas pikaks ajaks lõhe teiste kunstidega ja varjutas meie filme. Kui kuuekümnendatel tulid eesti soost filmitegijad, nagu Jüri Müür, Kaljo Kiisk ja Leida Laius, siis valmis rohkesti klassika ekraniseeringuid. Nüüd sattusid lavastajad kahe tule vahele. Liidu kontekstis, eriti liiduvabariike arvestades, oli meie film küllalt edumeelne ja erinev mujal tehtavast. Samas kirjutasid filmikriitikat põhiliselt kirjanduskriitikud, kes absoluutselt ei mõistnud filmikeelt ning mõõtsid filmi kirjanduse reeglite järgi. Film pidi üksüheselt vastama kirjanduslikule algallikale.

„FilmiMaxil“ olid kunagi suured plaanid ka filmi tootmise alal. Paar väiksemat tööd valmis, kuid miks ei saanud asja Roman Baskini ja Mikk Mikiveri „Keisri hullust“ või Jüri Sillarti „Doominost“?

„Keisri hullu“ puhul jäi Valentin Kuigi stsenaarium kõvasti alla Jaan Krossi romaanile ja tegijad pidid uue kirjutama, mida ei juhtunudki. Põhipõhjus oli aga lihtne – ei suudetud omavahel kokku leppida, kas tiitrites on eespool Baskin või Mikiver. Sillartile ei leitud lihtsalt rahastajat.



Kunsteiadlane Ants Juske, filmikriitik Jaak Lõhmus ja Tiina Lokk esimese Pimedate Ööde filmifestivali lõpetamisel 1997. aastal.

Oled töötanud ka mitme väljaande toimetajana. „Multimediast“ ilmus üks number, fotolehte „Pilt ja Sõna“ mõnda aega, „Cinema“ puhul olid esimene kolmest toimetajast. Miks need väljaanded kadusid?

Töötasin vabakutselise ajakirjanikuna alates üheksakümnendast aastast kolm-neli aastat. Tegin saateid ja kirjutasin artikleid ning toitsin sellega seitset inimest, ajakirjanikuna olin isegi ühel aastal Cannes'i festivali külaline.

Mis puudutab „Multimediast“, siis seal oli taga mingi Vene firma. Kõikjal Venemaal oli paberipuudus, neil oli paberit piisavalt. Arvan, et tegemist oli KGB raha ümberkantimisega. Ajakirja tiraaž pidi olema tohutu ja kogu Venemaa üle ujutama. Meil tekkis aga vastuolu, mina tahtsin tõeliselt soliidset filmiajakirja teha, omanikud soovisid aga kollast väljaannet.

„Pildis ja Sõnas“ olin pool aastat, see oli fotokeskne väljaanne ja üsna elitaarne ning ta ei leidnud turgu.

„Cinema“ litsentsi taga olid kaks vene poissi, kes ei teadnud kultuurist mitte midagi. Eesti kontekstist oli ajakiri täiesti väljas, info oli kas vananenud või meie kinode repertuaarist ees, mulle oli selge, et sellisel kujul ajakiri püsima ei jää.

PÖFFi vedamise kõrval lõpetasid just äsja mingi filmi. Millest see räägib?

Tegemist on täispika dokumentaalfilmiga esialgse pealkirjaga „Edasi saab ainult algusesse“. Film räägib inimsuhete haprusest ja sellest, kui palju on võimalik ära rikkuda ilusaid asju, kui ei suudeta õigel ajal teha õigeid otsuseid ja anda enesehinnanguid. See on portreefilm ETV tütarlastekoorist ja selle dirigendist Aarne Saluveerist. Koor loodi 1990 ja lapsed on ilmale tulnud kaheksakümnendate lõpul ja nad on siiani koos laulnud ning tegutsenud. Nad on ajastu lapsed ja siin võib palju paralleele tõmmata Eesti ühiskonna arenguga ning kuidas ühiskond on aastatega närvilisemaks muutunud ja meie selle keskel samuti.

Film räägib palju armastusest – armastusest oma töö vastu, inimeste vastu, kes meid ümbritsevad ja kellega koos minemisest ning ühisest hingamisest sõltub meie tegudest tuleneva helina tugevus ja kõla.

Küsitlenud SULEV TEINEMAA



Tiina Loka koos tütar Triinuga Sergei Snežkini seriaali „Tappev jõud“ võtete ajal 2002. aastal.

Fotod Tiina Loka koduarhiivist

FESTIVALIST „DRAAMA 2003“



Festival „Draama 2003“ toimus Tartus 8.–13. septembrini. Lisaks festivali ametlikule, omadramaturgia ning laste- ja noorteprogrammile oli külalislavastuseks Eimuntas Nekrošiuise „Othello“.

Tallinna Linnateatri/Priit Grepi foto



Lembit Peterson (Nikolai Petrovitš) Adolf Šapiro „Isades ja poegades“ (Tallinna Linnateater).

„Draama 2003“ laureaadid:

Andris Freibergs ja Gleb Filštinski – harmoonilise ja vastuolulise ruumi loomise eest, Peeter Jalakas ja Saša Pepeljajev – teatrikunsti piiride avardamise eest, Karol Kuntsel – täpse ja intensiivse kohaloleku eest, Mait Malmsten – sooja iroonia eest, Tiit Ojasoo – jõulise kujundikeele eest, Lembit Peterson – mõtte ja rütmi kooskõla eest, Indrek Sammul ja Marko Matvere – teineteist toetavatele vastanditele, Maria Soomets – pisiasjadeni ulatuva andumuse eest, Aarne Üksküla – kahekordse süvenemise eest, Adolf Šapiro – lihtsalt.

Tarso Vriidolini foto



Maria Soomets (Sofia Aleksandrovna) ja Peeter Tammearu (onu Vanja) Kaarin Raidi „Onu Vanjas“ („Ugala“).

„Draama 2003“ rahvusvahelisse žüriisse kuulusid:

Mara Kimele (Läti) – „Riia Uus Teater“, lavastaja, Roman Dolzanski (Venemaa) – teatrikriitik, Rahvusvahelise Stanislavski festivali žürii liige, BITEFi festivali žürii liige, Anna Wierzchowska Wozniak (Poola) – teatriteadlane, Krakóvi „Teatr Ludowy“ mäenedžer, Stefan Schmidtke (Saksamaa) – Staatstheater Stuttgart, dramaturg, Forumfestwoche kunstiline juht, Vesa Tapio Valo (Soome) – teatridramaturg ja lavastaja, Rein Raud (Eesti) – Eesti Humanitaarinstituudi ja Helsingi Ülikooli professor, Andres Laasik (Eesti, žürii esimees) – teatrikriitik, Tallinna Linnateatri festivali „Talveöö unenägu“ direktor.

„TUUM“ JA „PEEN“

Festivalist „Draama 2003“

SIRLE PÖDERSOO

AARE PILV

Ei hakka pikemalt kõnelema sellest, kui õnnestunud oli festival oma korralduselt (oli väga õnnestunud) või programmivalikult (valik oli nii mahukas, et igaüks võis saada eesti teatrist teda rahuldava pildi). See, mis teatrifestivali eelkõige väärtuslikuks tegi, oli see teatrivaatamise kogemus, milleni tavapäraselt ühe õhtu kaupa teatrit vaadates ei jõuagi. Festival on vorm, mis võimaldab pikka intensiivset teatrivaatamist, kuni võib lõpuks jõuda sellise tasandi tajuni, et vaadatakse mitte konkreetseid etendusi, vaid teatrit kui sellist – etendused kogunevad kihiti üksteise peale, nende komponendid sulavad kohati üksteisesse, lähestikku olemise tõttu hakkavad omavahelised erinevused selgemini esile kerkima; tekib tajus sellest, milliste võimaluste ringis praegu tehtav teater üldse liigub. Oluline pole enam isegi see, „mis seisus eesti teater parajasti on“, vaid mis seisus üldse on need teatritegemise võimalikkused, mida parajasti tõsiselt võetakse.

Kui püüda draamafestivali nüüd sellisel moel üldistada, tuua välja mingid põhilised äratundmised, mida ehk ilma festivalita poleks tekkinud (sest näiteks see paljukorratud arvamus, et eesti teater on eriliselt tugev näitlejateater, on selge juba enne festivali, samuti nagu näiteks seegi, et „Isad ja pojad“ on üks tugev lavastus jne), siis neid oleks kaks. Esiteks see, mille on välja ütelnud ka žürii liige Rein Raud: on olemas kaks tugevat äärmust – peen psühholoogiline teater ja jõuline kujundlik eksperimenteeriv suund, kuid need laadid saavad ühes lavastuses väga harva kokku. Kui selle

väite esimese poolega on nõustuda kergete, siis teise poolega on lood keerulisemad. Võiks küsida, mida sellise kahte võimalikkuste otsa ühendava teatri all siis silmas võib peetud olla. Raud ise viitab (26. septembri „Sirbis“), et ehk on selle näideteks Tiit Ojasoo „Roberto Zucco“ või festivali külaliseks olnud Eimuntas Nekrošiuse „Othello“. On selge, et see ei ole lihtsalt nüansirikas psühholoogiline näitlemine kujundirikas lavastuses, kuivõrd mõlema lavastuse näitlejate mängulaadi ei saa eriti seostada psühholoogilise realismi teatriga. See eri võimaluste süntees peab toimuma mingil moel näitlejate mängulaadi teisenemise kaudu, kusjuures segadust tekitab selle teisenenud mängulaadi määratlemisel see, kuidas sõnastada selle mängulaadi – teatava „kolmanda tee“ – suhet siseseelamis- ja etendamisteatriga, kuidas märgistada seda teisenemist. Sellise teatri puhul võiks rääkida mängulaadist, mida nimetagem esialgu parema puudusel „lavapsühholoogiaks“ (eristades seda psühholoogiliste seisundiväljenduste realistlikust jäljendusest); see on mängulaad, kus vaataja võib tajuda rollis teatavat psühholoogilist plaani – vaataja esmareaktsioon on, et näitlejad mängisid psühholoogiliselt –, kuid seda ei saavutata selle kaudu, et näitleja käitaks realistlikult, samas pole tegu ka pelga etendamisega või emotsioonide kujundliku tähistamisega. Näiteks stseen pärast Desdemona tapmist, kus Othello seab lillepotte ümber Desdemona. Ei ole vale ütelda, et me võime tajuda Othello psühholoogilist seisundit; meile ei anta selle psühholoogilise seisundi märki,

Tambet Tuisk ja
Kristel Leesmend
Tiit Ojasoo
„Roberto Zuccos“
(„Vanemuine“).



Peeter Lauritsa foto

vaid antakse seisund ise. Kuid see seisund pole n-ö eluline, vaid tuleneb näitleja lavalisest olekust (kui oskaks seda lahti seletada!). Sellise laadi puhul püütakse justkui kehastada psühholoogilist seisundit ennast, mitte niivõrd seda seisundit kogevat inimest. Paralleelina võiks tuua näiteks oma luuletust lugeva luuletaja – ei mingeid muus olukorras usutavaid psühholoogilisi seisundeid, ja siiski on kuulajate suhtes selle lugemisega sees psühholoogiline moment; luuletaja elab oma luuletust läbi, seekaudu ka kuulaja, sisenedes teatud puhaste, kontsentreeritud hingeliste seisundite sfääri.

Teine Raua poolt näiteks toodud lavastus, Ojasoo „Zucco“, on selles teisenemises küll teisesuunaline; kui „Othello“-laadse teatri puhul võib kõnelda teatavast edasi- või üleliikumisest selle punkti suhtes, kus tekib psühholoogilise realismi mulje, siis „Zucco“ näitlemislaadi võiks pigem kirjeldada kui mingit peatumist enne selle punktini jõudmist – peatumiskoht on seejuures üsna keeruliselt tabatav ja mõistatuslik. „Zuccost“ tuleb edaspidi lähemalt juttu.

Tegelikult aga taotletakse toda psühholoogilisust ja kujundlikkust nii- või teistsugusel viisil sünteesivat seesugust teatrit väga sageli. Tihti on etendusi vaa-

dates tunne, et liigutaksegi selles äärmustevahelise sünteesi ruumis, kuid põhiprobleemiks meie jaoks on seejuures pigem see, et ei jõuta päriselt lavastusliku kujundlikkuse vahendeile vastavate mänguvahenditeni, nende süvamuustrite kattuvuseni; sellisel puhul on tunda, et lavastaja ei suuda läbi tungida näitleja ümber olevast mänguharjumuste kestast (peab kõrvalmärkusena lisama, et see kesta harjumuslikkus pole üldse seotud näitleja meisterlikkuse hindamisega), nii et on nähtaval eraldi seisvad näitlejate mäng ning lavastaja režžiilised taotlused, mis on üksteisega vastavusse sobitatud – see sobitatus ise on näha. Lavastusliku kujundi täielik sulandumine näitlejate mängu, mida võib täheldada Nekrošiusse ja Ojasoo lavastuste puhul, on aga haruldane.

Sellega on seotud teine üldistav äratundmine, pisut üllatuslik (kuigi tegelikult alateadlikult ammu küdenud) teada saamine: tõeliselt lõpuni täide viidud teater on harv nähtus, tegelikult peab teatrivaataja (ja kardetavasti ka näitleja) oma sisetundega sageli tegema ebateadlikke kompromisse, et leppida sellega, mis on. Kui midagi eesti teatris (ilmselt ka üleüldse teatris) puudu on, siis just see täiuslikkuse katkestamatus – olgu selleks täiuslikkuseks siis „äärmuste“



Lembit Peterson
(Nikolai Petrovitš)
ja Marko Matvere
(Bazarov)
Adolf Šapiro
„Isades ja
poegades“
(Tallinna
Linnateater).

lõpunimine või sünteesi terviklik teostumine. See on asi, millest pole mõtet iga kord tunnustusauhindu kätte andes kõnelda, kuna see on ilmselt paratamatus; kuid pärast nädalapikkust hea ja väga hea teatri vaatamist ei saa tähele panemata jätta tunnet, et isegi suurimad teatrielamused on mingis osas alati ka millegagi leppimised.

Isegi paljukiidetud „Isad ja pojad“ pole selles mõttes ideaalne – eri tegelaste erinevad mänguvõtmed hakkavad mõnikord üksteist tõsiselt lõhkuma, tulevad nähtavale sobitamised seal, kus võiks olla ühtesulamine. „Isad ja pojad“ sattusid sel festivalil üsna lähestikku „Ugala“ „Onu Vanjaga“, tekkis võimalus näha kaht väga kõrgel tasemel psühholoogilist teatrit, mis kummalisel kombel olid teineteisest erinevad. Peab ütleva, et seekord mõjus sügavamalt ja puhtamalt „Onu Vanja“, selgelt ja pelgalt psühholoogilisele sisseelamisele rajatud lavastus, kus peaaegu polegi otsitud kujundeid (välja arvatud etendust lõpetav laul). Kogu seisundite, suhete ja ideede hulk väljendub ainuüksi näitlejate filigraanse psühholoogilise realismi kaudu. „Isad ja pojad“ toetub samuti põhiliselt psühholoogilisele näitlemisele, jõulisimalt näitab seda Lembit Petersoni roll, kus ümberkehastumine on nii-

võrd mõjuv, et tundub kohati isegi hirmuäratav, ning sellega kaasneb Indrek Sammuli roll – ehk kõige väärtuslikum saavutus selle lavastuse juures on see, millises kooskõlas on isa ja poja rollijoonised, nii et ilma keelt mõistmata ning kavalehelt rollijaotust nägemata võiks aru saada, et üks on teise poeg (ja mitte nii, et üks näitleja lihtsalt jäljendaks teist, rollid on ju siiski täiesti autonoomsed ja iseväärtuslikud). Selle kõrval aga leidub küllaldaselt teist laadi koode – alustades mõnest tegevusevälisest lavastuslikust kujundist ning lõpetades üsna puhtakujuliste tüübi mängimistega (näiteks Anne Reemann ja Anu Lamp). Tervikmulje lavastusest jäi selline, et kokku oli saanud ehk liiga palju komponente, mis heas lavastuses võiks olla, meile öeldi rohkem, kui täpselt vaja oli. Tekkis tunne teatavast üleiniimlikkusest, kus oleks ehk piisanud teravast inimlikkuse mõõtmest, teatavast filtreeritusest, mis oleks sel juhul siis eeldanud eespool mainitud „lavapsühholoogilist“ võtit. Peab rõhutama, et probleemiks pole iseenesest näitlejate mäng – see oli enamjaolt ülimalt haruldane psühholoogiline näitlemine, mis oma peenuses ei vaja muid lisandeid, või muidu jääb mulje heade asjade liiasusest; probleemiks on niisiis see, mis

Jaan Rekkor
(Kaval-Ants) ja
Sepo Seeman
(Jürka)
Raivo Trassi
„Põrgupõhja
uus
Vanapaganas“
(„Endla“).



Ants Liiguse foto

näitlejate mängule oli peale ehitatud, teatav kontseptsiooniliste taotluste loor seal, kus oleks ihanud kogeda ainuüksi näitlemise silmipimestavust.

„Isad ja pojad“ ilmselt tunduks täiesti probleemitu, kui ta poleks festivali raamides sattunud „Onu Vanja“ lähedasse naabrusse. „Onu Vanja“ oleks niisiis peaaegu ilma mööndusteta tolle ühe „äärmuse“ kehastus. Ei ole palju ütelda, et tegemist on uskumatult hea lavastusega; rollide suhetevõrgustik oli üles ehitatud haruldaselt nüansikalt, alates Peeter Tammearu ja Maria Soometsa peategelastest kuni Anne Valge ammeni; Triinu Meristele tehtud märkused (näiteks 26. septembri „Sirbis“ välisvaatleja Stefan Mobergi kommentaar: „Ülearu piltilus, temas polnud elu.“) sihtisid tegelikult tema mängitud tegelasele, mis omakorda viitab „Onu Vanjale“ omase „filtreerimata“ psühholoogilise mängu ohule – vaataja võib hakata tegelase omadusi võtma näitleja omadustena, eriti kui ta näeb näitlejat esmakordselt. Kummaline on see, et ansambliisse sulandus täielikult ka Andres Noormetsa Astrov, kes oli mängitud ülejäänud näitlejatest pisut erinevas laadis; Noormetsale on üldiseltki omane pisut väljaspool seisev pilk oma tegelasele ja kogu lavastusele, teatav hoidumine lõ-

puni oma rollile andumast, seejuures aga mitte külm etendamine; ta näib siiski oma tegelasele kaasa elavat ja temast mõnu tundvat; ehk siis – kaasaelamine sisseelamise asemel. Põhjuseks, miks Noormets ülejäänust ei irdunud, vaid sai just tšehhovliku pehme iroonia kandjaks selles lavastuses, teatavaks kontrapunktiks kogu seltskonnale, on ehk see, et Noormetsa näitlejasuhe oma rolliga kattus väga hästi sellega, milline oli Astrovi suhtumine ellu. Ja siit võib tuletada ka üldise „Onu Vanja“ õnnestumise valem – näitlejate suhe oma tegelastega oli selline, nagu nende tegelaste suhtumine ellu. Mida me siis tahame teatrit vaadates näha – et meile näidataks, kuidas ja mis me selles elus oleme, ja seda, kui suurepäraselt näitleja oma rolliga toime tuleb; iseenesest kaks erinevat põhjust teatri vaatamiseks, mis aga mõnel õnnelikul juhul näivad olevat ühesama küsimuse vastused.

Lisagem siia sõna e e s t i ja väitkem, et sellel festivalil oli sündmuseks, kus eesti teater näitas, kuidas meie (eestlased – täiesti mittepateetilises tähenduses) oma üdis oleme, milles me end ära tunneme, – Sepo Seemani Jürka Raivo Trassi lavastuses „Põrgupõhja uus Vanapagan“, meie arvates festivali kõige ootamatum roll. On keeruline se-



Peeter Tammearu
(onu Vanja) ja
Triinu Meriste
(Jelena
Andrejevna)
Kaarin Raidi
„Onu Vanjas“
(„Ugala“).

letada, millistest lätetest see roll võis sündida, kuigi intuiitiivselt jõudis see selgesti päralt: mängitud mingisuguse sõgeduse ja ürgsusega (kui need määratlused ise sõgedad ei tundu); tume arhetüüpne müttamine lunastuse nimel. Kui eesmärk võiks olla see, et näidata välismaalastest žüriile eesti teatrit *par excellence* – mitte geograafilises, vaid mentaalses tähenduses –, siis tegelikult võikski piisata Seemani Vanapagana dialoogidest Ireen Kenniku Juulaga ja Piret Laurimaa Riiaga; neisse koonduvad üsna paljud liinid, mida võiks teatri eestiliku mõistega siduda, alates Tammsaare lavastamise traditsioonist, mis on ju tegelikult üks eesti teatri ajalugu läbiv telg, ja lõpetades teatava ürgestlasliku – boreaalse, kui soovite, – elutunnetusega. Kui püüda määratleda Seemani näitlemislaadi, siis ühest küljest võiks seda siduda eelmainitud „lavapsühholoogilise“ laadiga, kuid siia lisandub midagi veel – juurdumine mingis täiesti psühholoogilise eelses tuumas, inimene (või mees) olemise tumedate metafüüsiliste paratamatuste nutma ajav nähtavalolek.

Samal ajal kui „Põrgupõhjas“ ootab õnnistust Vanapagan, seisab Glorietta tipus kukkumise ääre peal Merle Palmiste mängitud Gertrud Keyserling. Võib

nõustuda Jaak Alliku arvamusega, et Tartu Teatrilaborit oleks põhiprogrammis võinud esindada pigem „Goodbye, Vienna!“, kuigi võib väga hästi aru saada ka valikust „Aurora Temporalise“ kui laborit algusest peale teistest teatritest eristava ideoloogia manifestatsiooni ka suks. Palmiste Gertrud küünib samuti mingite tuumsete asjade ilmutamiseni – arhetüüpne naise-mõistatus mängituna mitte niivõrd peente hingeliigutuste tabamise, kuivõrd selle mõistatuse süvaolemuse vaba ja jõulise nähtavale laskmise kaudu. „Vienna“ teksti ja lava-versiooni omavahelise adekvaatsuse kohta on avaldatud mitmesuguseid arvamusi, viidakem siin näiteks Madis Kolgi seisukohtadele festivaliks ilmunud „Vihiku“ draamaseminaride erinumbris, kus ta leiab, et Unduski näidendis leiduvad võimalused metateatraalseks ning kõnelemisele kui tegevusele fokuseeruvaks lavastuseks pole teostunud. Sellega võib ühtpidi täielikult päri olla, kuid „Viennale“ kui Lensmendi lavastusele võib läheneda ka kui mitme sekundaarsele tekstile Unduski näidendi suhtes. Ning sellisel juhul tõuseb Palmiste Gertrud (mida Tõnu Oja Nietzsche roll väga hästi piiristab ja piiritleb) esile omaette sündmusena; Unduski teksti läbivad intellektuaalsed paradok-

sid on teisenenud inimliku olemise paradoksiks – kirjanduslik sõna kui tegu on tõlgitud teatriomaseks toimimiseks kui teoks, ja mõnes mõttes on just seesugune lahendus kõige adekvaatsem. See on muidugi vaieldav. Kuid „Vienna“ väärib esile tõstmist juba selle poolest, et võinuks anda vastuse žüriile, kes küsis, kus on eesti teatris parajasti suured naisrollid.

Tiit Ojasoo sai festivalilt oma esimese olulise auhinna, määratlusega „jõulise kujundikeele eest“. Tundub, et tegemist on tõesti väga omapärase lavastajaga, kelle eesmärgid teatris on eesti teatrikontekstis suhteliselt iseseisvad. Äsja kõnelesime kahest lavastusest, milles oluline on teatav essentsi kohalolu, olemuse vahetu tajutavus. Ka Ojasoo teatrit võiks nimetada essentsiaalseks, kuid hoopis teises mõttes, mis eristab teda eespool vaadeldud teatrilaadidest (kui mitte lausa ei vastanda teda nendele). Nii „Roberto Zucco“ kui ka „Inishmore'i leitnant“ on lavastused, mille toime vaatajale on eripärane – seal toimuva loomus ei jõua päriselt kunagi päralt etenduse vaatamise ajal, ning see päraltelõudmatus (koos toimuva jõulisusega, mis näiteks „Inishmore'i“ puhul võtab lausa eemalepeletavuse kuju) on üks oluline jõud, mis hoiab vaataja küsivat huvi ülal. Asi jõuab päralt alles päralt etenduse lõppu teatava tagantjärele elamust korrastada ja sellele keset leida püüdva settimise käigus. Ning seda protsessi saatev tunne ütleb, et tegelikult esitati meile teatavat sündmuste taga olevat essentsi, mis aga sündmuses endas ei saagi kunagi otseselt nähtav olla. See vahetult kättesaamatu ja lavastustervikust tuletatav olemus on kummatigi raskesti ühestele lahtiseletustele alluv; see ei ole lavastuse idee, mille vaataja võiks tuletada (ei „Zuccot“ ega „Inishmore'i“ saa taandada mingile moraalile, kuigi nad näivad selleks provotseerivat), vaid lavastusest ajendatud kü-

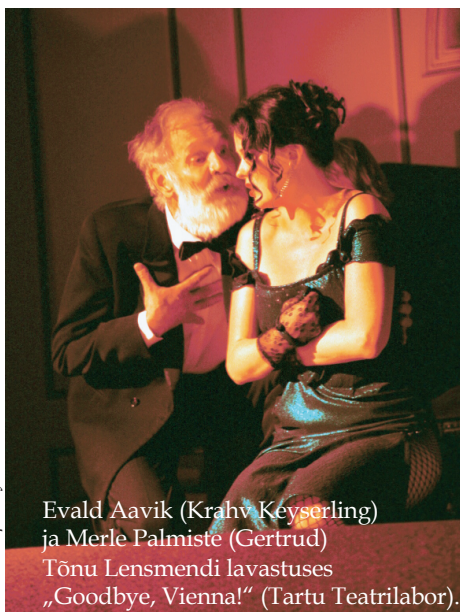


Jan Uuspõld, Harriet Toompere ja Guido Kangur Hendrik Toompere „Kokkade öös“ (Eesti Draamateater).

Harri Rospu foto

simus(t)e konkreetne ja ainulaadne vorm ise; kindla vastuse saamise asemel jääb kindel küsimus; küsimus, mis hoiab endas äratundmist kindlamini, kui suudaks selle küsimuse vastus. Mõnes mõttes võiks sama öelda kitsamalt ka näiteks Zucco (Tambet Tuisk) tegelaskuju kohta – Zucco kui selline keskne küsimus teiste tegelaste jaoks, mis ei anna vastust ega vabasta. Tuisu mängulaad „Zuccos“ on väga hästi Ojasoo sellesuunaliste taotluste teenistuses: püsivate seisundite eest ära või neist läbi libisemine. Tuisk ei kehasta seisundi kogemist (psühholoogiline) ega võib-olla isegi mitte seisundeid endid („lavapsühholoogiline“), õigupoolest ei v ä l j e n d a Tuisu Zucco nägugi midagi tabatavat.¹ Ei saa jätta ütlemata, et ses mõttes on tegu väga tugeva rolliga, mille ülesanne on midagi vastupidist tavajuhul näitlejalt oodatavaga – jätta andmata vahetud vastused enda mängitava tegelase kohta, nii et tegelane saab tihke tuumaga küsimuseks (või nagu Luule Eprner ütleb: „rolli südamik [on] tume“)².

Ühtpidi võiks siis Ojasoo paigutada teisele poolusele võrreldes psühholoogilise teatri ja arhetüübilist samastumist võimaldavate tegelaste kohe-juhtumise teatriga, kuid teisalt – ja ehk teravamaltki – eristub see nendest lavastus-



Lauri Kulpsoo foto

Evald Aavik (Krahv Keyserling)
ja Merle Palmiste (Gertrud)
Tõnu Lensmendi lavastuses
„Goodbye, Vienna!“ (Tartu Teatrilabor).

test, mille kohta kasutatakse vanunu-
võitu määratlust „eksperimentaalne“,
või siis, laenates väljendit „Luikede jär-
ve“ auhinna määratlusest, „teatri piire
laiendav“. See on teater, mille oluline
eesmärk (vähemalt teatrivaataja seisu-
kohast nähtuna) on saavutada iseenda
uudsust/harjumatus kompenseeriv
kohene päralejõudmine; ta panustab
pingsale jälgimisele ja toimuva tuuma
vahetule tajule, mis näiteks „Luikede
järve“ ja „Maja Jaama uulitsas“ puhul
seostub ka nende lavastuste tantsuli-
susest tuleneva tähenduste hajuvusega.
Lühidalt, see on teater, kus sündmus
peab toimima samal hetkel, kui ta toi-
mub. Siin ei saa apelleerida sellele, et
midagi selguks mõtiskluses-meelisk-
luses pärast etendust, lisaks näitlejate
kohalolekule peab ka vaataja asuma kõr-
gendatud kohalolekusse, vaataja n-ö
peab oma vaatamise ja tajumise kohe
ära tegema. „Maja“ puhul on see lausa
füüsiline – vaatajat provotseeritakse
olema kohal kogu majas, vaatajale pan-
nakse vastutus lavaliste ülesannete teos-
tumise eest; „Luikede järves“ peab vaa-
taja jälgima paljusid sünkroonseid ele-

mente, mis ei t ä h e n d a midagi konk-
reetset, kuid pidevalt v ä l j e n d a -
v a d midagi; „Aurora temporalises“
peab vaataja tegelema sama asjaga oma
vaimu intertekstuaalsel tasandil. Sel
moel asjale lähenedes aga tekib mulje,
et seda laadi teater, kuigi ta tegeleb te-
maatiliste ja ideoloogiliste ümberpööra-
miste ja dekonstruktsioonidega, seon-
dub siiski pigem harjumuspärase laval
toimuva sündmuse ja vaataja sees toi-
muva sündmuse vahetule sünkroonsu-
sele sihitud teatri sügavamate mõju-
mehhanismidega, ning Ojasoo pärale-
jõudmatuse teater³ on see, mis mingis
mõttes jääb teispoole „piiri“, mille lai-
endamisest kõneldakse. Ka selle äratund-
mise võib lisada nende hulka, mille eest
tuleb tänu võlgu olla just festivaliolu-
korrale.

Oleme kõnelnud lavastustest, mis
võiksid olla aluseks selle küsimuse defi-
neerimisel, mida festival endas varjatult
kandis – millised eesti teatri piirjooned
õigupoolest „Draama 2003“ andis? Loo-
mulikult ei saa seda käesoleval juhul te-
ha üleüldiselt, vaid raamides, mille fes-
tival oma valikutega ette andis. Sellega
kaasneb küsimus, kuivõrd adekvaatne
oli programm eesti teatripildi esindajana.
Ühest küljest võis põhiprogrammist
jääda kummaline mulje, kolmeteist-
kümnest lavastusest pool olid välisla-
vastajate tööd, lisaks Jalakas, kaks korda
Ojasoo, kaks korda Toompere pluss va-
na kooli auväärased Trass ja Raid. Kas
see pilt on sisuline? Kuid teisalt on sel-
lise valiku poolt mitmed argumendid;
põhimõte, et iga teater pakub oma esin-
duslavastuse ise välja, võtab vähemaks
n-ö konkurss-ülevaatus hõngu, mida
varasematel festivalidel on ehk olnud,
ja on väga adekvaatne ka ses suhtes, et
näitab hästi ära teatrite sisemise ideaali-
ideoloogia.

Püüdes nüüd selle pildi põhjal välja
tuua väga üldisi jõujooni, milles eesti
teater toimib, võib rääkida kahest selge-

mini eristuvast traditsioonilisest keskmest, mis ikka on olnud ja jätkavad elujõuliselt ka uuenduslike lavastuste tagapõhjuna. Neist üht väljendab siinse kirjutise pealkirja sõna „peen“: see on vene klassika ja vene režiikoolkonnaga seotud traditsioon, psühholoogilise nüansimeele peale ehituv teater, millele on ka omane teatav otsene või varjatud eetiline või esteetiline ülevusetootlus (või selle dekonstruktsioon Pepeljajevi Tšaikovski-töötlustes). Teist keset püüab edasi anda pealkirja sõna „tuum“: see on arhetüüpsetele tegelaskujudele ja teemaasetustele sihitud teater, kus oluliseks saab olemise süvakihtide või -struktuuride näitamine otsesemal, üldistataval või kujundlikumal viisil, ilma tegelaste kõnekatele käitumuslikele üksikasjadele keskendumata. Sel puhul tulevad meelde „Põrgupõhja uus Vanapagan“ ja „Goodbye, Vienna!“ oma võimsate peategelastega, „Maja Jaama uulitsas“ ning „Aurora temporalis“ oma kõikehõlmavust taotlevate võrgustikega. Tingimisi võiks ehk siia lisada ka Ojasoo teatrilaadi, kuid jätkem ta praegu omaette jälgimist ja mõtestamist vajavaks nähtuseks (mis võib-olla saab kunagi omaette traditsiooni keskmeks), et mitte lõhki ajada siinseid järeldusi.

* * *

Lõpetuseks peaks pisut kommenteerima ka žürii tegevust. Selle kohta on arvatud nii ja teisiti; on avaldatud rahulolu heade auhinnamääratluste üle, on nurisetud, et auhinnad polnud selgelt „parima“ tiitli äramärkimised. Probleemi sisu on ehk enim selles, et žüriilt oodatud tagasiside jäi loiuks ja mõnevõrra vähe läbimõtestatuks. Peale auhindade jäi ainsaks tagasiside kohaks viimase päeva pisut kiirustav arutelu. Miskipärast jäid olemata igapäevased kommenteerimisüritused, mis olid olemas varasematel festivalidel (kuigi just

igapäevast pilku väljastpoolt korraldajad olid lootnud). Selles mõttes jäi üks festivali põhiprogrammi koostamise eesmärk poolikult täidetuks.

Žürii hinnang tundus pisut laisavõitu, sümptomaatiline on auhinnamääratlus „Adolf Šapiro – lihtsalt“; selline varjamatult juba-ette-teada auhind tundub seda nõutuks tegevam, et nominentide reast jäid välja näiteks Katariina Lauk (suurepärane roll lavastuses „Lend üle ookeani“) ja Kaarin Raid. Et Jalakas ja Pepeljajev said pärjatud, on ju täiesti õigustatud, samas põhjendus „teatrikunsti piiride avardamise eest“ näitab, et otsustamisel pole sügavamalt läbi mõeldud – mis mõte on auhinnata Pepeljajevit selle eest, mida ta on juba üle kümne aasta niikuinii teinud, Eestiski pole uus tants mingi uudisnähtus. Võiks öelda, et žürii tegevuses puudus kohati see, mida nad Karol Kuntseli puhul samas väga õigesti hindasid – „täpne ja intensiivne kohalolek“. Nii et vaieldav pole üldsegi mitte see, kes pärjatud said, vaid see, kas see toimus piisavalt süvenenud järelemõtlikkusega.

P. S. Suur tänu festivali korraldajatele eesotsas Margus Kasterpaluga.

¹ Zucco/Tuisu näo maskitaolisest neutraalsusest on kirjutanud Kristel Nõlvak oma värskes magistrیتööös „Müüdilise maailmapildi avaldumise vorme nüüdisteatris“.

² L. Epner, Teater kui teater. – Teatrielu 2002. Eesti Teatri Liit, 2003, lk 55.

³ Selle määratlusega ei pea me silmas seda, nagu poleks Ojasoo teatri näitlemises intensiivset kohalolekut, mida seal tugevalt on, vaid seda, et vaataja kogemus jõuab oma teraviklikkuseni alles tagantjärele; näitlemise intensiivne kohalolek ise ongi see, mis ühtpidi tingib selle päralejõudmatuse, sest ta n-õ jõuab pidevalt vaataja elamuse lõpetatusest ette, kuid teisipidi – milles on sellise teatri väärtuslik omapära – ta tagab selle, et vaatajal säilib huvi oma kogemuse lõpule viia, viia see mingilgi määral vastavusse nähtud intensiivsusega.

EESTI TEATRI KILLUD FESTIVALIPEEGLIS

ERKKI LUUK

Käesolev ei kujuta endast ammendavat ülevaadet eesti teatri praegusest seisust ega paraku isegi mitte "Draama 2003" festivalist. Käsitletavad lavastused on festivalikavast enam-vähem juhuslikult välja valitud, õigemini peegeldab valik rohkem subjektiivseid aegruumilisi piiranguid kui midagi muud. Kuid alustagem üldisest.

"Draama 2003" idee oli tuua vaatajani eesti teatri hetke lagi. Ülesanne sai ilmselt täidetud, sest kui kusagil Eestis midagi paremat tehaksegi, siis avalikusele (isegi kõige kitsamale osale sellest) pole seda seni igatahes teadvustada suudetud. Festivali teine eesmärk – müüa eesti teatrit välismaale – sellisel kujul ilmselt muidugi ei toimi, sest kes ikka nii väga kaugemalt sügisesse Tartusse viitsib tulla. Seega kangastub "Draama" tulevik mulle eelkõige publikufestivalina; see aga muidugi tähendab, et võiks olla ka eraldi festivaliprogramm, kuhu pääsevad ainult spetsialistid, sest trügimist oli sel aastal liiga palju. Nüüd edasi – auhindamine. Sellest on palju räägitud, aga esitaksin veel ühe argumendi, miks festivali lõppedes otseselt laest võetud tiitlid "sooja iroonia" ning "täpse ja intensiivse kohalolu eest" (ja kõik need teised, eriti muidugi "lihtsalt", ka) end ei õigusta. Eesti teater (nagu peaaegu üldse vist iga eesti asi) toimib niigi nii väikeses ja suletud ringis, et kõikvõimalikud süüdistused stiilis "loominguline korruptsioon", "käsi peseb kätt" jne on siin sedavõrd põhjendatud ja kerged tulema, et ei maksaks end veel spetsiaalselt nende märklauaks teha. Just seda žürii aga selliste hinnangutega tegi. Niisuguste nominatsioonide puhul

on väga raske tõestada, et žürii ei leppinud juba enne festivali algust kokku, kellele auhind antakse, et siis festivali lõppedes sellele konkreetse nominatsiooni näol sobiv legend juurde luuletada. Kui on näiteks ette teada, et auhinna peab saama X, siis pärast pole ju mingi probleem mõelda selle seletuseks välja jupp teksti (nt 5–30 tähemärki). Žürii võiks olla vähemalt nii palju professionaalne, et suuta end kaitsta selliste süüdistuste eest. Žüriiliikmete sisulist professionaalsust ma kahtluse alla ei sea, kuid formaalselt tõmmati sellega endale vesi peale. Kahetsusväärne. Samas võib selles näha ka positiivseid momente. Igal võimalikul juhul tuleb rõhutada, et kunsti hindamine on subjektiivne, nõnda olid muidugi ka suvalised nominatsioonid õigustatud, kuid see on vist jällegi idee, millest antud juhul keegi (võib-olla ainult peale asjaoliste endi) aru ei saanud. Press jahus ju vaid sellest, et neil on vaja "üheselt mõistetavaid" kategooriaid, parimat lavastajat, näitlejat jne; ise, nagu ikka, samas absoluutselt võimetu selles osas mingit initsiatiivi üles näitama ja otsuseid langetama. Kui nii väga tahetakse parimaid teada saada, miks siis oma žüriiga festivalile ei minna. Pärast saaks lehest see-ja-see lugeda, et parim on too-ja-too. Muidugi on kogu kultuurimeedia poolt kultiveeritav arusaam "paremusest" erakordselt nõme, kuid seda laadi nõmedustest meedia paraku toitubki. Kuna kultuuris otseselt paremust mõõta pole võimalik, tehakse siin igast objektiivsusekärbses, st igast vähegi autoriteetsemalt positsioonilt tehtud otsusest kohe elevant – ühtaegu "uudis" ja "tõde", st see, millest kirjutata-

takse siis, kui millestki muust enam kirjutada pole. Ja millal iganes neil millestki kirjutada oleks!? Nii et ses mõttes hoopis tänud žüriile, kes seekord pressile ihaldatud “uudise” ja “tõe” konti hambusse ei visanud. Samas pole ma kindel, kas neil seda ka tulevikus vältida õnnestub.

Nähtud lavastustest. Juhuslikult sattus nii, et kõik need kujutavad endast (vähemalt pealtnäha ja teoreetiliselt) uuema generatsiooni asju. Valik, nagu juba korduvalt rõhutatud, polnud sisuline, vaid puhtjuhuslik, ja siin see nüüd on.

“Aurora Temporalis”. Lavastus, mida ma kord juba näinud olen, kuid mida ikkagi nüüd millegipärast veel vaatama läksin. Ütlen millegipärast, kuigi tegelikult ole omad tagamaad ju siingi. Esiteks meeldis see mulle esmasel vaatamisel väga ja teiseks olid mul ebamäärased kahtlused samal ajal etenduva “Goodbye, Vienna!” suhtes, seoses võimaliku literatuurse tühikarglemisega (võimalik, et ma eksin täielikult). Ometi valmistas ka vana hea “Aurora Temporalis” pettumuse. Tavaliselt öeldakse sel puhul “etendus ei käivitunud”, aga kuna ma ei tea, mida see tähendab, siis ma ei ütle. Asi võis olla näiteks selles, et lavalt puudus Funese osa täitev lavastaja, kes varasemas versioonis oma kohaloluga kogu seltskonda inspireeris ja distsiplineeris. Etendus on ju unikaalne aegruumis toimuv sündmus, mille puhul on täiesti võimalik, isegi paratamatu, et see teatud tingimuste kokkulangemisel nurjub, ja antud juhul paistsid need tingimused täidetud olevat. Nurjumisest räägib kõige paremini võib-olla selline kujund – lavastuse lõpus ütleb Gustabo Alvarez (Raivo E. Tamm): “Tuhhat aastat – ja ei midagi.” Esimesel etendusel kõlas see nagu süüdistus, mis kogu eelneva “kohtuasja” (objektitasandil etenduse ning metatasandil kaasuse “Andreas W versus eesti teater”) kokku



Tauno Uitto fotod

Taavi Tõnisson (Faust) ja Sheila Kolk (Gretchen) Kalju Komissarovi/Oleg Titovi „Faustis” (Viljandi Kultuuriakadeemia lavakunsti õppetool).

võtab. See mõjus monumentaalsena, seal ja tookord tõesti midagi paika panes, nii et ma väljusin teatrist juba kergelt modifitseeritud tegelikkusse. (See ongi minu meelest teatri mõte või hea teatri indikaator, et ta suudab muuta etenduse järel ka tegelikkust.)

Seekord mõjus seesama žest ja repeliik aga lihtsalt pohhuistliku või jõuetu kätelaiutusena. Ja samas verbaalsel ta-



Mait Malmsten ja
Riina Maidre
Tiit Ojasoo
„Inishmore'i
leitnandis“
(Eesti
Draamateater).

sandil ka selle väljavabandamisena, sest kui juba tuhat aastat midagi toimund pole, mida siis veel ühest etendusest ootama peaks. Ometi ma ootasin, ja mu ootusi ei täidetud. Niisamuti oli eelmise etendusega, võrreldes kahtlasi kohti boreaalide (Ivo Uukkivi ja Andres Puustusmaa) mängus, kes minu arust teksti ja mängustiili lubamatult üle nurga lasid. Võib-olla oli asi tõesti selles, et seekord polnud laval lavastajat, või selles, et see etendus oli viimane, või selles, et ta toimus eriliselt närvilises festivali-õhkkonnas vms, aga professionaalseid näitlejaid ei tohiks see kõik niimoodi mõjutada. Hinnang: (vähemalt osaliselt) põhjendatult kõrgetest ootustest tulenev pettumus.

Katrin Essensoni tantsuetendus „...jusqu' ici, ca va bien...“ – „...so far so good...“. Nagu teada, on Eesti tantsu-diivaks (loodetavasti kirjutasin selle sõna õigesti) tituleeritud Essenson just selle lavastusega vastava positsiooni hõivanud. Vaadates saab ka aru, miks. Tegemine on jõudemonstratsiooniga nii otseses kui ka ülekantud tähenduses. Lavastus on ühtaegu nii mänguline kui ka kunstiline, nii kehaline kui ka (tantsu suhtes) metatasandile tungiv. See lavastus on

Essensoni kui näitleja oskuste ja võimete demonstratsioon (mh ta ka laulab, peab loengut, teeb sporti jne), nii et kui Essenson oleks korvpallur ja teatrid korvpalliklubid, siis poleks mul erilist kahtlust selles, et ta valitaks NBA *draft*'is esimese valikuna. Ent ometi, teatris selline loogika päriselt vist ei toimi (mis muidugi ei tähenda, et Essensoni oleks kartata tööpuudust). Tehnilises ja näitemeisterlikkuse mõttes oli see vägagi muljet avaldav, ja mis puutub loomingusse üldiselt, siis on siin tehnikal tunduvalt kaalukam sõna, kui tavaliselt arvatakse. Kunstiliselt olid Essensoni trumbiks just need sujuvad ja enesestmõistetavad stiili- ja registrivahetused. Eraldi võetuna olid „...jusqu...“ parimad etüüdid „keha ja mikrofoni koostöövõimaluste uurimine“ ning „asendid ja kulgemine anatoomiliste võimete piiridel“, kuid nagu juba öeldud, tuli suur osa lõbust etüüdi-devahelistest üleminekutest, mis olid kohati üsna ootamatud ja järsud.

Kalju Komissarovi „Faust“ Viljandi Kultuurikolledži diplomandidega. Üsna ootuspärane läbikukkumine. Kui mõelda, millega selline asi inimest üldse mõjutada saaks, siis on seda pealtnäha hirmuäratavalt vähe (see probleem kum-

Anti Reinthal,
Mait Malmsten,
Margus Prangel ja
Taavi Teplenkov
„Inishmore'i
leitnandis“.



Ene-Liis Semperi fotod

mitab muidugi üldse kõike “klassika” alla kuuluvat). Palun ärge tulge mulle midagi rääkima “tohutust potentsiaal” vms. Üheksakümne kuuel juhul sa-
jast on see potentsiaal, kui seda üldse kunagi olemas on olnud, mattunud to-
hutu hulga keskpäraste lavastuste saas-
takihi alla, millest läbinärimiseks pead
olema kas tõeline masohhist, teatraal või
veelgi tõenäolisemalt nii üks kui ka tei-
ne. Nagu ilmselt teilegi (või vähemalt
paljudele inimestele) tundub, on klassi-
ka eelkõige proovikivi lavastajale, mis-
tõttu neid nii meelsasti oma loomingu-
lisse CVsse kogutaksegi. Proovikivi ses
mõttes, et see on nagu kivist vee välja
pigistamine – kui see sul õnnestub,
oled tehtud mees. Tavaliselt muidugi ei
õnnestu, ja ei õnnestunud ka seekord.
See iseenesest polegi oluline. Palju olu-
lisem on küsimus, kuidas midagi sellist
põhimõtteliselt üldse õnnest-
tuda saaks? Järgnevalt toon mõned
tingimused, mille puhul see võiks juhtuda.

1. Suur Näitleja, keda millegipärast,
kas lihtsalt oma füüsilise kohalolu või
millegi muu tõttu on nauditav vaadata,
mida iganes ta siis ka ei teeks.

2. Erakordne lavastuslik idee, mis

võib esineda nii klassika vääramise kui
ka tõlgendamise (laiendamise) kujul.
Esimesel juhul visatakse osa originaalist
üle parda või pannakse sinna midagi
oluliselt moonutavat juurde, teisel rõhu-
tatakse originaali puhul mõtteid, mis
on:

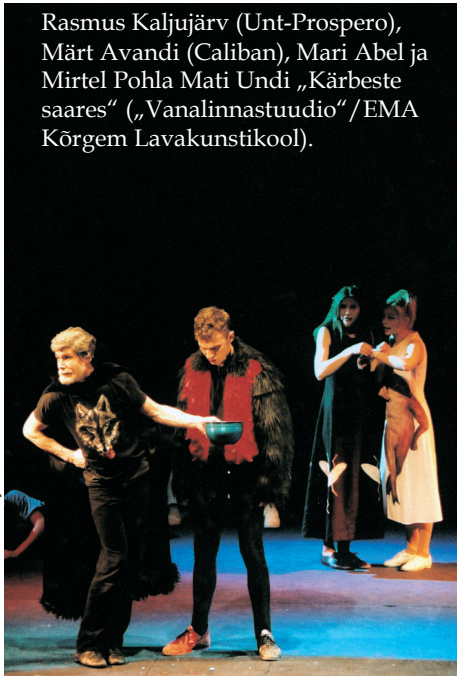
a) juba iseenesest piisavalt huvita-
vad, et moodustada neist lavastuse selg-
roog ja

b) on võrdlemisi vähe ekspluateeri-
tud, et neid oleks mõtet kasutada (ja et
nad võiksid vastata tingimusele a).

Vaadeldaval juhul midagi sellist la-
vastuses polnud, mis siiski ei tähenda,
et seal üldse mitte midagi ei oleks olnud.
Nurjumisest võib antud juhul rääkida
pigem selles mõttes, et tegu polnud hea
lavastusega, mitte selles, et see väga
halb oleks olnud. Samas olen kindel, et
järjekordset keskpärast klassikatõlgen-
dust me ei vaja, nii et ses mõttes on sõna
“nurjumine” siiski õigustatud. Mis puu-
tub aspekti, et tudengid seda tehes mi-
dagi õppisid jne, siis see mind ei huvita,
vaatlen etendust kunstilisest (mitte pe-
dagoogilisest) aspektist. Ka selles lavas-
tuses oli “isemängivaid” osi, millega
võis rahule jääda, näiteks liikumissea-
ded (seda poolt dirigeeris Oleg Titov),

Rasmus Kaljujärv (Unt-Prospero), Märt Avandi (Caliban), Mari Abel ja Mirtel Pohla Mati Undi „Kärbeste saares“ („Vanalinnastuudio“/EMA Kõrgem Lavakunstkool).

„Vanalinnastuudio“ foto



ja “Faustile” iseloomulikult muidugi lugu, mis, nagu te kõik vist teate, põhineb saksa rahvajutul. Need kaks asja olid lavastuses eripäraselt tugevad või siis vähemalt teiste seast esileküündivad, samas kui näidendi tekst kõlab eesti keeles enamjaolt täieliku jaburdusena. Mida tähendab kas või näiteks see ainus lause, mida kõik “Faustist” teavad: “Olen osa jõust / mis kõikjal tõstab pead / mis kurja plaanitseb / kuid korda saadab head”. See on ju täielik absurd, ega kõlba saatana iseloomustamiseks absoluutselt – või kui, siis ainult illustreerimaks tema valelikust (mis aga fraasi kontekstist kuidagi välja ei tule). Samas selle kallal veel edasi puurides võime muidugi leida, et saksa rahvas suhtus saatanasse positiivselt vms. Nii või teisiti, eestikeelse tõlke (originaali pole lugenud) tekst on raskepärane ja koormav, vähese kommunikatsioonivõime ja tarbetute ilustustega, nii et peale sellise asja lavalettoomist peaks küll teemal “tekst

see-ja-see pole lavastatav” igavesti mokka maas olema. Kui juba sellist jaburust lava laudadel sadu aastaid järjepanu köetakse, siis on argument, et mingi X pole lavastatav, idiootsuse või silmakirjalikkuse tipp.

“Kärbeste saar”. “Vanalinnastuudio” ja EMA diplomandid, Mati Undi lavastus. Unt oli ka ise laval, teda mängis Rasmus Kaljujärv, selle kursuse kaanepoiss, auhinna laureaat ja midagi ilmselt veel. Metatasand on Undi lavastustele ju ikka tunnuslik olnud, kuid seekord mindi lavastaja lavalekupatamisega ses suhtes päris otserünnakule. Kaljujärv karikeeris Unti vägagi nauditava, ja millegipärast ma arvan, et ehk mõjus selline “lavastaja” laval tolgendamine ka teistele osatäitjatele kuidagi distsiplineerivalt. Lugu oli Undi kirjutatud segu “Kärbeste Jumalast”, “Odüsseiast” ja millestki veel. Asja eesmärk oli kerge, mänglevalt varjundirikas lavastus, kus diplomandid saaksid täiel määral oma oskusi välja tuua, mis neil üldiselt vist ka õnnestus. Arvan, et ei ekssi, kui ütlen, et Undi stiili iseloomustab lisaks metatasandile ka teadvustatud ja välja mängitud publiku kohalolu – ja seda eriti just metatasandi vahendusel. Selles lavastuses oli seda igatahes väga palju. Publikusse mängimise puhul on alati oht libastuda ja labaseks muutuda, mida antud juhul enamjaolt õnnestus vist siiski vältida. Lugu oli fragmentaarne, lavakujundus minimalistlik, asi tervikuna postmodernistlik, ja tore oli see, et ainult heli- ja valguskujunduse ning näitlejate mänguga õnnestus seda rännakut või seiklust, mida lavalugu pidi kujutama, dünaamiliselt esitada. Positiivne üllatus, kuigi ma ei oodanud sellest lavastusest eriti midagi.

Mida öelda lõpetuseks? Kõige häirivam eesti teatri puhul on see, et ta kehtestab end jätkuvalt millegi *enesestmõistetavana*, st kõik teavad, mis ta on, milli-



Priit Grepi foto

Peeter Jalaka ja Saša Pepeljajevi „Luikede järv“ Von Krahli Teatris.

ne olema peab, mis on hea, mis halb teater, mis on teatris võimalik ja mis mitte jne. See on tõeliselt tüütu. Elusas teatrikultuuris selliseid asju ei tunnustata, ja niipea kui midagi sellist on tekkinud, heidetakse see järgmise kunstilise uuendusega kohe üle parda. Eesti teatris midagi sellist pole. *Eesti teatris kunstiline uuendus ei toimi.* Või-olla on see liiga rängalt öeldud. Tegelikult ju tõesti üritatakse, olen näinud üht ja teist, mis seda kehtestada üritab, aga paraku (ma ei tea, kas asi on siin kehtestamise jõus või milles) üritatakse seda ikka mingiks marginaalsuseks või tembutuseks taandada – see on muidugi ainult väljastpoolt tulev reaktsioon, millel asja tegeliku olemusega mingit pistmist pole. *Paraku määrab see reaktsioon kõik.* See on süsteemi viga. Eesti teater on lõputu ringmäng ja peitus, käsi peseb kätt ja keda kuraditki ei huvita, et vaatajal teatris midagi ka vaadata oleks peale selle, mis seal “niikuinii olema peab”, st alati on olnud, ja halve-

mal juhul jääb ka tulevikus. See on tõsiselt tüütu, aga mida teha, ühiskond koosnebki huvigruppidest ja klubidest, kes enamusele oma tahet peale suruvad. Vähemus on alati võimupositsioonil; lihtsalt tahaks, et see poleks *kogu aeg üks ja seesama vähemus*, aga seda on muidugi juba liiga palju tahetud. Praegu jääb võhikule mulje, et Eestis ongi ainult kaks suurt lavastajat, keda peaaegu kõik eranditult kiidavad: Unt ja Ojasoo. Kvaliteetse *mainstream*’i või MORi – selle, mille eest teater nii hüvalt kui kuralt kiitust naudib – tähendus on Eestis nii ahistavalt kitsas ja õhuke ja seetõttu on ahistavalt kitsas ka kogu kohalik vaade teatrile kui kunstiliigile. Teisisõnu: on süsimust (põlenud) lagi me toal ning selle kõrgus on 13 senti.

ROOTSI „TEATRIBIENNALE 2003” UPPSALAS

ÜLEV AALOE



Nüüd, mil järjekordne kõiki Eesti teatreid hõlmav festival “Draama 2003” on juba ajalugu, olen tänulik TMK pakutud võimaluse eest kerida oma mälu linti pool aastat tagasi ja teha juttu kevadisest Rootsi teatribiennaalist.

Rootslased korraldavad oma üleriigilisi teatrifestivale üle kahe aasta nagu meiegi. Tänavu mai lõpul Uppsalas peetu oli arvult kuues (minu jaoks kolmas). Esimesed kaks toimusid Stockholmis, siis aga otsustati minna regionaalsele printsipiibile, et süstida teatrisisikut või-

malikult laialdaselt üle kogu riigi. Edasi on festivaliprogrammist osa saanud nii Ida-, Lõuna- kui ka Põhja-Rootsi: Göteborg, Malmö, Luleå ja Växjö. Biennaali programmi koostamise põhimõte on umbes sama, mis kuni käesoleva aastani oli olnud meie konstantselt Tartus peetaval “Draama” festivalil – teatrikriitikutest žürii valib välja kahe viimase aasta parimad lavastused; sellest valikust jõudis Uppsalasse vaid tosin. Žürii töö põhjustas suurt poleemikat juba enne biennaali algust. Teda süüdistati suurlinnakesksuses ja tegelikult tulidki kõik festivali lavastused tuntud teatrilinnadest. Väiksemad ja kaugemad teatrid tundsid end kõrvale tõrjutuna ja väitsid, et juba ammu pole kriitikute jalg üle nende lävepaku astunud. Õli valas veelgi tulle ühe juhtiva kritikessi ütlemine, et igasse kolkasse ju žürii ka ei jõua. Märksa põhjendatum oli muidugi väide, et provintsiteatrid on majanduslikest kaalutlustest lähtudes läinud publiku saali meelitamise nimel kompromissile ega tee piisavat panust “kõrgele kunstile”. Samuti väideti, et festivali-

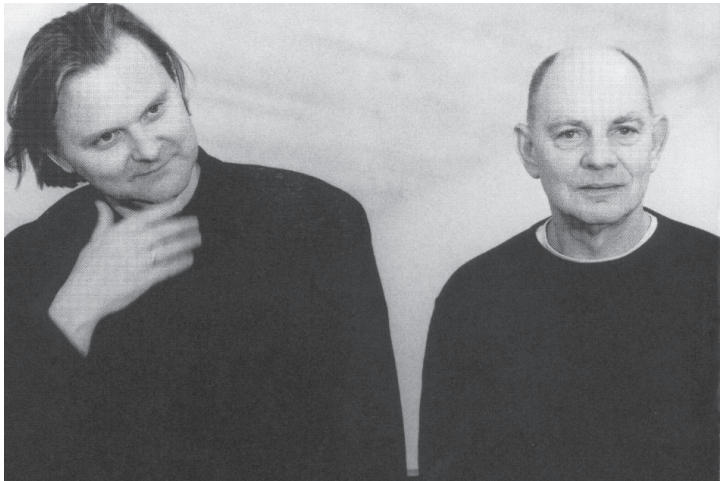
“Malla läheb poodi”.



“Kuu pealt kukkunud”



Põhjamaade kaks
tippdramaturgi
norralane
Jon Fosse ja
rootslane
Lars Norén said
kokku
Riksteaterni
lavastuses
"Keegi peab
tulema".
Fosse kirjutas
näidendi ja
Norén tegi
suurepärase
tõlke.



valik ei anna tegelikku pilti Rootsi viimase kahe aasta parimatest lavastustest ja seega ka hetke teatritasemest. Kuid siin tulevad mängu juba objektiivsed põhjused. Sugugi mitte kõik tipplavastused ei jõua festivalinädalat ära oodata ja vajavad uut ülessoojendamist ning uuesti repertuaari võtmist (mida õnnestus teha Göteborgi Linnateatril oma "Speeri" ja Stockholmi Linnateatril oma "Tulinäoga"). Seepärast leidis üsna tuliseid poolehoidjaid idee, et festival võiks toimuda küll iga kahe aasta tagant, kuid hõlmata vaid ühe hooaja huvitavamaid lavastusi. Mõnele teatrile piisas aust kuuluda väljavalitute hulka ja nii ei hakatudki enam festivaliks uusi kulutusi tegema. Nii jäid festivalile tulemata kolm kriitikute suurt lemmikut, milles kõigil oli kaalukas osa tantsul: hetkel vaieldamatult tugevaima Rootsi provintsiteatri Västanå Teatri "Gösta Berlingi saaga" (režissöör Leif Stinnerbom), Stockholmi Juudi Teatri "Kristalltee" (režissöör Pia Forsgren, koreograaf Susanne Jaresand) ning Kuningliku Draamateatri "Andromaque" – Racini klassikalise tragöödia hiilgav moderntantsuline tõlgendus Mats Ek'ilt, mida mul oli õnnestunud näha aasta varem.

Vaielda võib muidugi lõputult. Nii teatrirohkes riigis nagu Rootsi ei saa

minna seda teed, et teatrid pakuvad oma festivalilavastused ise välja, mingi eelnev sõel peab olema. Aga tegelikult on üle-kahe-aasta-festival toimunud küllaltki hästi ja annab üsna hea pildi teatri hetkeseisust – võin seda öelda oma kogemuste põhjal ja ei kipuks radikaalsete uuendustega kiirustama. Niikui pole sugugi mitte kõiki lavastusi võimalik transportida. Muide, rootslased jõudsid alles käesoleva festivaliga samale järeldusele kui meie "Draama" korraldajad – et mõningaid tippe tasub festivalikülastajal vaatama sõita saali, kus lavastus on sündinud. Seekord pälvis selle au Stockholmi Linnateatri egijärgi all Suzanne Osteni juhtimisel tegutseva *Unga Klara* lavastus "Kõige tähtsam" (läinud sajandi alguse vene teatriuudaja Nikolai Jevreinovi näidendi järgi). Kui võrd see oli nii minu kui ka paljude teiste teatralide arvamuse kohaselt üks biennaali tippe, siis tuleb korraldajaid sellise sammu eest muidugi tänada.

Samas oli hea, et festivali keskuseks jäi ikkagi teatrilinn Uppsala, mis võimaldas keskenduda peale ametliku osa ka kõrvalprogrammidele, millest üheks huvipakkuvaimaks olid Rootsi kõigi nelja teatrikõrgkooli lõpukursuste üliõpilaste etendused (meie üliõpilaste diplomilavastused tunduvad muide mille-



Suzanne Osten

gipärast küpsemad – vist on asi lavastajais?), ning muudele üritustele: seminaridele, mille läbivaks teemaks oli “Teater ja reaalsus”, *workshop*’idele, näitustele ja kohtumistele. Tänavune Eesti “Draama” läks žürii ja külaliste “sõidutamisega” minu arvates liiale. Isegi kui õnnestus ära näidata kõik (?) viimase kahe aasta tipud, siis võrdset puhanud ja objektiivset silma nende jaoks kindlasti ei jätkunud. Pealegi polnud teatrid enam võrdses olukorras: mõnele jäi “koduväljakueelis”. Eks osalt sellega ole seletatav *Unga Klara* ja “Kõige tähtsama” pälvitud suur tähelepanu, kuid kindlasti mitte ainult sellega. Ju peab sama paika ka meie festivalil võidutsenud Linnateatri “Isade ja poegade” puhul. Rootsi festivalil, erinevalt meist, parimaid välja ei selgitata, mingid auhinnad on küll olemas, kuid pigem on tegemist aasta- või tegevusauhinnadega, mille üleandmiseks on biennaali pidulik õhkkond kindlasti kõige sobivam paik. Parima näitleja auhind jäi igal juhul *Unga Klara*’sse – selle pälvis peaosataitja “Kõige tähtsamas” Ann Petren.

Rootsi teatribiennaali peareeniks oli Uppsala Linnateater, mille kasutada on kuus lava, etendusi anti ka teistes Uppsala teatrites. Festivali jaoks oli linnaserval asuvasse *Fyrishov*’i kultuuri- ja vaba aja keskusesse rajatud mitmest *blackbox*’ist koosnevad mängupaigad.

Samas oli tutvumiseks üleval ka imponeeriv Rootsi ekspositsioon teatrikunstnike rahvusvaheliseks kvadriennaaliks Prahast.

Biennaali põhikorraldajateks olid Rootsi Teatriliiit/Svenska ITI ning Uppsala Linnateater ja linn. Festivalile külalisteatrid ei olnud kutsutud, küll aga igasuguseid asjamehi: rahvusvaheliste teatriorganisatsioonide juhte, festivalide kuraatoreid, kriitikuid, rootsi dramaturgia kirjastajaid ja tõlkijaid ning muidugi näitlejaid ja lavastajaid. Eesti ja Rootsi lavastajate liidu koostöö leidis taas ilusat jätku: kolleegide kutsel olid kohal Hendrik Toompere, Andres Noormets, Taago Tubin, Üllar Saaremäe, Urmas Lennuk, Toomas Suuman ja Margus Tuuling. Arvestades fakti, et kokku oli Uppsalas üle 1200 külalise 34 riigist (neist vaid sadakond väliskülalist), oli Eesti esindus igati arvestatav.

Žanriliselt oli lavastuste amplituud väga lai. Esindatud olid teatraalne ohjeldamatu karneval (“Kõige tähtsam”), mastaapne klassikaline draama (inglase David Edgari “Speer” Göteborgi Linnateatrilt, lavastaja Jasenko Selimovič), poliitiline eksperimentaalteater (inglase Martin Crimpi “Tema elu on ohus” *Teater Tribunalen*’ilt, lavastaja Richard Turpin ning *Teater Terrier*’i ja Dennis Sandini “Ma oleksin pidanud juba ammu karjuma hakkama”), ekspressionistlik uus-

Ann Petré
pälvis festivali
parima näitleja
auhinna.



"Det fanns i mig.
Jag hade varit ett sådant barn.
Var jag en sådan förälder?"

brutaalsus (sakslase Marius von Mayenburgi "Tulinägu" Stockholmi Linnateatri allüksuselt *Backstage*, lavastaja Linus Tunström), *performance* ja vormieksperimentid (*Teater Trixter'i* ja Charlie Åströmi "mh" /=muuhulgas), minimalistlik tänapäevadraama (norralase Jon Fosse "Keegi peab tulema" *Riksteatern'*ilt, lavastaja norralane Eirik Stubö) ning raju diskolik noorsooteater (Sofoklese "Elektra" Uppsala Linnateatrilt, lavastaja Birgitta Englin). Pluss veel neli lastelavastust, millel oleks põhjust hiljem eraldi peatuda. Mul õnnestus näha nimetatud lootelust peaaegu kõiki – programmi koostajate tarkus! – ehkki "Elektrat" olin näinud varem Põhja-maade teatrikohtumisel Fääri saartel, millest ka aastataguses TMKs kirjutasin. Kui üldmuljet lühidalt kokku võtta, siis ennekõike võib rääkida tugevast lavastajateatrist ja kõrgtasemel näitlejatöödest, kusjuures on märgatav tendents, et lavastajad eelistavad taas pöörduda kõrge kullaprooviga dramaturgia poole. Ja häid lavastajaid on Rootsis üllatavalt palju, pole ime, et neid jätkub Eestilegi laenata. Viimastel aastatel on ju nende osatähtsus Eesti teatripildis olnud märkimisväärselt suur: Georg Malvius on juba pooleldi "eesti lavastaja". Sinna-

poole pürrib ka Finn Poulsen. Lisada võiks veel Bengt Anderssoni ("Lend üle ookeani"), Lars G. Thelestami ("Unistus Mallorcast") Saara Salminen-Wallini ("Naine, kes abiellus kalkuniga"), Hilda Hellwigi ("Kummitused"). Rootsipölvastajate hulgas on kindlalt kanda kinnitanud nüüdseks ka noored Linus Tunström ja Birgitta Englin. Kõige "anvanguardsem" oli nähtud etendustest "mh", kuid kahjuks ka kõige tühjem ja ambitsioonikam. Maitse asi muidugi, iraani naiskriitik näiteks tões lõpparut-elul, et kui Iraanis toimuks teatrifestival, siis nähtust sobiks sinna just see sõnada ja eri tõlgendusi lubav lugu. Erinevate maade teatraalide ja tõlkijatega suheldes sain teada, et mitmed mainitud tekstid (Crimpi, von Mayenburgi, Fosse oma) on sattunud festivalikarusselli ja neid kohtab festivalilt festivalile: vähene tegelaste arv, võimalus läbi ajada lihtsa lavakujundusega jms. Kuigi: ühtegi "lihtsat" lavakujundust ma ei näinud. Mida napim oli lava, seda suuremat rolli mängisid grimm ja kostüümid, lavatehnika, värvid ja valgusreži. Ja peab tunnistama, et nendes valdkondades me rootslastega konkureerida ei suuda.

Festivalilavastustest rääkides on põhjust esimesena peatuda Nikolai Jev-

reinovi "Kõige tähtsamal", mille lavastas Rootsi hetkel vaieldamatult mainekaim režissöör Suzanne Osten. Eriti kõrgelt hinnatakse tema panust laste- ja noorsooteatri piiride avardamisse, kuid olulist sõnumit kandvad ja otsingulised on ka kõik tema täisealisele publikule mõeldud lavastused. "Kõige tähtsama" peategelasel (mehel – teda mängib Ann Petré) on idee ja selle teostamiseks ostab ta kolm näitlejat ning annab neile ülesande armastada mõningaid õnnetu inimesi, kes elus on armastusest ilma jäänud. Osten esitab endale kolm küsimust ja vastab neile ise: "On siin tegu prostitutsiooniga? – Ei." "On see dokumentaalsebikas? – Võib-olla." "On see teatri tegelik ülesanne? – Kindlasti." Jevreinovi jaoks oli teatris oluline mängulisus (kui näitleja võtab ühe maski maha, siis on selle all teine) ja publiku kaasatõmbamine. Sellest on lähtunud tema näidendit lavastades ka Osten, kuid teeb seda *queer*-teatri võtmes. Mõiste *queer* paistab Lääne teatris praegu üsna popp olevat. Selle all mõeldakse soorollide vahetumist – mehed mängivad naisi ja vastupidi. *Queer*-teatrile pühendatud seminar kogus suure auditoriumitäie rahvast ja need, kes eelnevalt polnud registreerunud, ei mahtunud sissegi. Seminaril osalenud Osten rõhutas, et *queer* pole *homo* sünonüüm, pigem on see ühendatav feminismiga. Dramaturg Nils Gredeby oli Jevreinovi teksti küllaltki palju töödelnud, kuid sellele oli eelnenud trupi pikaajaline prooviperiood. Lavastajat ja truppi huvitas, mis juhtub, kui tegelaste sugu muuta ja kui siis sama teksti peab näiteks mehe asemel rääkima naisele. Millised on seksuaalsed ootused? Kuidas paistab see välja publiku jaoks? Kas võib valetada tundeid? Töösse oli kaasatud ka terapeut. Tõe/vale otsimisel mindi sügavuti. Etenduse ajal on aga kõigil laval ja saalis väga lõbus. Olenevalt improvisatsioonide pikkusest võib

see kesta neli-viis tundi. Kuna traditsioonilist lõpukummardust ei tule, võib publik lahkuda siis, kui etendus tema jaoks läbi on. Näitlejad aga võtavad grimmi maha, tähistavad sünnipäeva (päriselt!), laulavad-lõõbivad jne ja lahkuvad alles siis, kui publik on lahkunud. Publik lahkumisega ei kiirusta. Lihtsalt hea on olla, kui teatris on hea olla.

Sama tunnet olen tundnud enamiku Osteni lavastusi vaadates – olgu või teema väga valus. Samuti oleksin valmis lõputult uuesti vaatama festivalil nähtud kahte lastelavastust, millest üks – "Malla läheb poodi" – kestis küll vaid napp pool tundi, teine – "Kuu pealt kukkunud" – veidi üle tunni. Kõigil senistel biennaalidel on mulle pakkunud suurimaid (heas mõttes) üllatusi just Rootsi laste- ja noorsooteater. Selle on ära tabanud paljud ja nüüd on juba suurimaks probleemiks end "sisse rääkida" – enne etendust on ukse taga ootamas saalitäis igasuguseid festivalikaartidega asjamehi. Õnneks on ikka püütud leida võimalust lisaetendusteks ja nii ei jäänud sellelgi festivalil ükski lasteetendus nägemata. Siingi ulatus ampluaa seinast seinast. Nukuteatrist kõige väiksematele (Uppsala *Teater Spektaklet*'i "Kana, kes tahtis minna Dovretundrusse", mis võlus oma lapsemeelsete nukkudega ning näitlejate suurepärase jutustamisoskusega) kuni koolieelikutele ja nooremale koolieale mõeldud Pantomiimateatri sõnadeta muinasjutt kahest vennast teel kodunt laia maailma "Ilja ja Racko". Selle teatri juhtidele ning lavastuse autoritele My Areskougile ja Thomas Alldahlile läsksi lasteteatri preemia, aga ju pidas žürii siin silmas ka selle erandliku ja huvitava teatri kogu kümneaastast tegevust.

Riksteatern'i noorte- ja lasteteatriga tegelevas allükses *Unga Riks* Eva Eriksoni pildiraamatu järgi lavale toodud "muusikal" "Malla läheb poodi" rabas siiruse ja tõsidusega, millega väikelaste

Göteborgi
Linnateatri
"Speer" paistis
silma hiilgavate
näitlejatööde
poolest.
Fotol Hitler
(Henric
Holmberg)
oma lemmik-
arhitektiga
(Philip Zandén).



Arhitektifotod

tõsistele muredele kaasa elati: vanaema saadab väikese Malla esimest korda üksi poodi ja on põnevnaļjakas, kas ja kuidas ta oma vastutusrikka ülesandega hakkama saab. Pärast mitmeid ebaõnnestumisi on põhjust ülisuuri vastlakukleid sööma hakata. Tegelased on kui möödunud sajandi alguse piltidelt maha astunud, laval on Malla emotsioone jagamas väike orkester. Suur ja tüsedusele kalduv islandi päritolu näitlejatar Hulda Lind Johannsdottir pani oma laulmise ja liikumisega küll uskuma, et tegemist on esimest korda poodi mineva väikese plikatirtsuga. Kogu suve lõbus-
tas "Malla" *Parkteatr*'i egiidi all antud tasuta etendustega Stockholmi parkides pealinna lapsi. Tung olevat olnud suur.

Kui seekordsel biennaalil torkas kõigile valusalt silma rootsi algupärase dramaturgia esindamatus, siis veidi leevendas seda tööka noore rootsi dramaturgi Lucas Svenssoni teismelistele kirjutatud fantaasiarikas näidend "Kuu pealt kukunud", mis Kuningliku Draamateatri

juures toimiva *Unga Dramaten*'i leidlikus tõlgenduses (lavastaja Staffan Roos, kujundus ja kostüümid Magdalena Åberg) meenutas eesti parimaid animafilme. Siin oli nii tõsistus, traagikat, *action*'it kui ka nalja. Tohtu tempoga uk-
sed kinni — uk-
sed lahti kulgevas filosoofilises ja veidi sürrealistlikus lavastuses teevad neli näitlejat ära kuni kümme rolli (nii et publik sellest arugi ei saa). Noore näitlejatar Sofia Ledarpi peategelane väike Rosa oli väga heade näitlejatöödega silma paistnud festivalil üks kõige esileküündivamaid. Kange tahtmine oleks seda väikest näidendit eesti keelde tõlkida, meil oleks ammu aeg suhtuda lasteteatrisse samasuguse tõsitudusega kui "päris" teatrisse. Aga kui üks nii geniaalne lavastus on silme ees, siis kes selle lavale paneks. Viksiks maha või kutsuks Staffan Roosi ja Co?

Arvestades Eesti ja Rootsi tihedaid teatrikontakte, tuleks muidugi kaaluda viimast varianti.

TEATRIKOOLOIDE KEVADSEMINAR

4. - 6. maini 2003 toimus Tartus teatrikoolide kevadseminar, milles osalesid tudengid ja õppejõud kõikidest teatriõpet andvatest Eesti kõrgkoolidest. Alljärgnevalt esitame valiku seminaril peetud ettekannetest.

NÄITLEJA JA LAVASTAJA ALUSKOOLITUSE VÕIMALIKKE ÜHISJOONI

MARGUS TUULING

Teatrit tundvate inimeste jaoks võib minu järgnev jutt kõlada retooriliste küsimuste esitamisena, mõneti isegi lahtisest uksest sisse murdmisena. Minu esinemine ei ole niivõrd tõsiteaduslik kui pigem selle probleemi üle mõtisklev. Miks siis ikkagi selline teema?

Igas režiiühmas, mis me Pedagogikaülikoolis vastu võtame, igaühes 12–15 inimest, leidub alati mõni tudeng, kes tuleb esimesel semestril küsima, et miks ma pean neid näitlejameisterlikkuse elemente omandama, pingutama, laval higi valama ja mängima, kui ma tahan saada ju režissööriks. Eriti praegu, mil meil koolitatakse ka tele- ja raadiorežissööre, on aeg-ajalt kuulda arvamust, et teatrit on aluskoolituses liiga palju. Mõnigi kord olen sellistel puhkudel rääkinud küsijale idamaa rahvatarvuse, kus meistri juurde tuleb noor inimene ja ütleb, et ta tahaks õppida luulekunsti. Meister viib ta kuuvalgelt ööl jõe vulinat kuulama, hommikul päikesetõusu vaatama, pungade puhkemist imetlema, tantsukunstiga tutvuma. Õpilane küsib: „Milleks mulle kõik see,

ma tahan ju luuletajaks saada?“ Meister vastab: „Aga millest sa siis luuletaksid?“ Sama küsimus kerkib ka iga režissööri ette. Millest sa lood, kui ei tunne materjali? Režissööri materjal on neist kunstidest kõige kapriissem – inimene, näitleja – ja kui ta ei tea, kuidas see materjal erinevates olukordades käitub, erinevaid pingeid talub, mida temalt nõuda võib, siis on minu arvates ka režissööri looming kaheldav. Teistpidi on näitlejal vaja tunda näitejuhi töö eripära, et hilisemas koostöös kuluks vähem sõnu ja närve.

Analüüsi- ja sünteesioskus kulub marjaks ära nii režissööriale kui näitlejale. Ja esimesed sammud teatrikunsti poole astutakse tavaliselt teatrikoolis. Milleks kool? On ju meiegi teatriajaloos vanu meistreid, kes polnud päevagi teatrikoolitust saanud, näitlejaks ja lavastajaks võib tööpoolest saada ka ilma spetsiaalse koolitusega. Koolil on aga mitmed eelised. Kõigepealt hoiab ta kokku aega, mis muidu kuluks iseseisvateks avastusteks, sest igas elukutses, olgu ta nii loominguline kui tahes, on teatud protsent aegumatu, juba avastatud, kas või kõige vajalikuma käsitööoskuse näol. Kool lubab katsetada ja otsida meistri saatel ja mis minu arvates väga oluline, lubab eksida, sest tõeliselt õpime ikka omaenda vigadest. Koolis lõigatakse ära ka kõik üleaarne, nn vesivõsud, nii kõnes kui liikumises. Inimene muutub oma sõnas ja liikumises täpsemaks. Samamoodi toimitakse ju ka viljapuude ja ilupõõsastega puukoolis.

Kool mõjutab noort inimest mitmeti. Tooksin siinkohal välja kooli kolm olulist rolli: *kunstiline, organisatoorne ja psühholoogiline*. Kooli kunstiline roll seisneb minu arvates selles, et inimene hakkab vahet tegema elu- ja kunstitõe vahel.

Hakkab tunnetama oma ande ja andetu-
se piire ja laadi. Võib ju rääkida, et ande-
kas näitleja või lavastaja on ühtviisi an-
dekas igas žanris, aga elu näitab, et üht-
viisi hea on kunstis ka ühtviisi keskpä-
rane. Nagu juba öeldud, omandab ta
koolis ka suure hulga kunstilist käsitöö-
oskust.

Organisatoorne roll algab iseendast,
ühest inimesest. See algab oma kohus-
tuste ja õiguste tunnetamisest ja nende
teadvustamisest antud keskkonnas, oma
aja ja tegevuse planeerimisest, õigel ajal
õiges kohas olemisest. Režissööri puhul
jätkub see kogu loomingulise grupi töö
organiseerimise ja planeerimisega.

Need kaks aspekti on sedavõrd olu-
lised, et Vsevolod Meierhold jagaski re-
žissööri töö lausa kaheks – kunstiliseks
ja organisatoorseks, seda ajal, mil rõhu-
tati puhta kunsti primaarsust. Tema väi-
tel ei ole üht teiseta, või kui ongi, siis vä-
ga haavatavas vormis.

Kooli psühholoogiline roll on neist
ehk kõige keerulisem ja vastuolulisem.
Nagu kõik see, mis toimub meie sees.
Kuna teatrikunst on oma olemuselt
kollektiivne, siis tuleb üksikul end pisut
maha salata, harjuda ja arvestada ümb-
ritseva iseärasustega, jäädes samas su-
veräänseks isiksuseks ning arendades
edasi oma joont, oma eripära. Ainult
isiksuse võlu on see, mis kiirgab ja teki-
tab emotsionaalse kaarleegi lava ja saali
vahel.

Siin on väga lihtne retsept: pea ene-
sist lugu, et teised võiksid sinust lugu
pidada. Kõik kolm kooli funktsiooni
toimivad nii näitleja kui ka režissööri
koolituse puhul.

Kui vaatame nõudmisi, mida esita-
takse koolis näitlejaks ja režissööriks
pürgijatele, siis minu arvates need kat-
tuvad, vähemalt vastuvõtu hetkel. Mõni
aasta tagasi kirjutasin raamatukese „Esi-
mesed sammud teatriteel“, kuhu olen
kirja pannud seitse eeldust näitlejaks ja
režissööriks püüdlevale inimesele:

- 1) hea füüsiline ja vaimne tervis,
- 2) hea haridus,
- 3) musikaalsus,
- 4) rütmitaju,
- 5) huumorimeel,
- 6) hea maitse ja taktitunne,
- 7) nagu ka Voldemar Panso on öelnud,
„veel miski“, mida ei saa kirjas kirjutada
ega sõnas sõnastada, aga mis peab ini-
meses olema, on see siis võlu, seksapiil-
sus, nakatavus või sära.

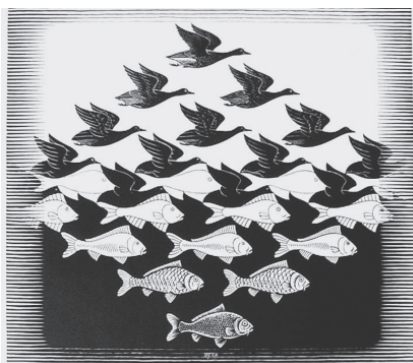
Midagi võib siin ümber sõnastada,
midagi lisada, kuid neid seitset oma-
dust pean obligatoorseks.

Näitlejast näitejuhiks on kõige tavalis-
em arengutee. Praegu tegutsevatest re-
žissööridest ei ole pikemat näitlejaprak-
tikat vist ainult Kaarin Raidil, Ingo Nor-
metil, Mati Undil ja aeg-ajalt lavastaval
Linnar Priimäel. Kadunud Evald Her-
maküla ütles kunagi, et lavastaja peaks
aeg-ajalt mängima, et ta ei hakkaks näit-
lejalt „loll“ (st võimatut) nõudma.

Esimese ja teise semestri aluskooli-
tuses ei näe ma väga suuri erinevusi la-
vastaja ja näitleja vahel. Arvan, et vas-
tastikune rollide vahetamine kujundab
tulevase suhtlemiskeele ja on tingimata
vajalik. Oskus vaadata ja kuulata, st nä-
ha ja kuulda, tähelepanu, kontsentrat-
sioon, suhtlemine, dialoog, sündmuste
mängimine jne – need on vajalikud
mõlema elukutse puhul. Kõik need alus-
oskused on suunatud sellele, et tulevane
näitleja või režissöör oleks suuteline
materjali analüüsima ja sünteesima. Na-
gu juba algul öeldud, on tegemist roh-
kem retooriliste küsimustega ja lahtise
väravaga. Kokkuvõtteks ongi ainus
suurem erinevus aluskoolituses see, et
režissööril peab olema suurem üldistus-
võime ja sünteesimisoskus, sest pole su-
gugi tavaline, et algosadeks lahatud näi-
dend suudetakse hiljem kokku panna
uueks kunstiliseks tervikuks. Kui suu-
detaksegi osadeks lahti võtta see, mida
dramaturg on materjaliga öelda taht-
nud, siis see uuesti kokku sulatada on

juba probleemide probleem. Seda võime igapäevases teatris küllalt näha. Seda, et asjad on lavale lastud lihtsalt niimoodi, nagu nad on kirjutatud, ilma omapoolse sõnumita. Näitleja puhul on see protsess vajalik minimaalselt oma rolli piires. See on nagu kanuusõit kärestikulisel jõel, kus ühe näitleja puhul jõuab sadamasse üks mees paadis, lavastajalt nõuab aga oskust tervet laevastikku juhtida, suuremat haaret. See on omadus, mis on ilmselt teataval määral arendatav, kuid nagu huumorimeelgi, peab seda olema ka kaasa antud.

Olen seda usku, et režissööri karjäär algab näitlejatöö praktilisest tundmaõppimisest ja näitlejaks pürgija peab teadma režii põhitõdesid.



M. C. Escher (1898 - 1972)

KUIDAS ANALÜÜSIDA LAVASTUST? VAATEPUNKTIDE ERINEVUSEST LUULE EPNER

Ärge lootke, et kahekümne minuti pärast te teate, kuidas analüüsida lavastust. Pigem osutab küsimärk sellele, et see on küsimus. Asetan rõhu vaatepunktide erinevusele ning räägin teatriuurijate muredest ja probleemidest. Mu jutt koosneb sissejuhatausest ja vaatepunktide erinevuse väljatoomisest kolmes lõikes.

Mis mõistemahus lavastuse analüüsist on jutt? Etenduse analüüs on üks teatriteaduse valdkond, mis tekkis 1960ndail traditsioonilise teatriajaloo kõrval ja kus tegeldakse kaasaja teatrilavastustega ning nende pinnalt tõukudes ka üldisemate teoreetiliste küsimustega (teatri olemus ja piirid, teater kui meedium jm). Seda tuleks eristada kriitikast, eeskätt päevalehtede lühiarvustustest (omaette žurnalistlik žanr), millega ta ühisosa ei oma; ma ei taha ettekandes vastata küsimusele, miks päevakriitika on niisugune nagu ta on. Kriitika, mida saab vaadelda ühes raamistikus teatriteadusega, algab n-ö süvaarvustustest, siin pole mõtet teravat piiri ajada. Ouline – mis koht ja mis ülesanded võiksid kaasaja teatrist kõneleval kriitikal/etendusanalüüsil olla teatriprotsessis. Mulle on sümpaatne kunstiteadlase Boriss Bernšteini lähenemine (ma ei ütle, et tema mudel meil tegelikult ideaalsena töötaks). Bernstein: kunst on suhtlemine, ent alati kahepoolne, mitte ainult ahelas autor – teos – vastuvõtja, vaid kätkeb mitmetist tagasisidet. Kriitika on kaudse tagasiside vorm (vahetu – publik saalis), on/peaks olema see koht, kus kunstiteoste ideed ja meetodid leiavad tõlgendamist ja tunnustamist, s.o kriitika mitte ainult ei vahenda vastuvõtjate (vaatajate) ootusi ja hinnanguid, vaid võiks neid ka kujundada. Kui ta mõtestab lahti, tõlgendab ja väärtustab, aitab ta kunstiteoseid mõista ja omaks võtta. *Tõlgendamine on pisut nagu tõlkimine – muidugi võib vastu väita, et hea kunstiteos kõneleb ise enda eest, ent ajalugu näitab, et alati see nii ei ole.* Bernstein: kriitika on kunsti sundimatu, diferentseeritud reguleerimise ja isereguleerimise mehhanism. Teatri puhul on vaja lisada, et tema ülesannete hulka kuulub ka kunstiteoste (lavastuste) jäädvustamine, ta töötab ka ajaloo jaoks. Nii ka etenduse analüüs. *Eristab – tugevam teoreetilisus, meetoditeadlikkus, tegeleb ka iseenda meto-*

doloogiaga; tuleb pärast kriitikat ja tihti haarab ka retseptiooni, sh kriitika analüüsi.

Vaatepunktid 1. Teater tahab olla mõistetud. Kas teatri puhul ei piisa enesemõtestamiseks n-ö praktilisest teatri-teadusest (Stanislavski, Mihhail Tšehhov... Panso), milleks teooriad? (*Sellest rääkisin teatriloo konverentsil.*) Igasugune mõistmine algab küsimuste esitamisest, küsimine on selle põhivorm (Gadamer). Endastmõistetava kohta küsimusi ei esitata, aga kui hakatakse esitama, siis ilmneb peagi, et asi polegi endastmõistetav. Erinevalt loodusteadustest ei saa humanitaarias (nagu kunstis) kunagi taandada, "sulgudesse panna", seda, kes küsib, subjekti. Teatri (lavastuse) mõistmine ja mõtestamine leiab aset mingis piiritletud kogemusruumis või horisondis, mille määrab selle mõistja või küsija asend, tema vaatepunkt (dispositsioon). Minu positsioonist tuleneb minu "silmapiir", ruum, kus küsimused tekivad ja kuju võtavad. Esimene vaatepunktide erinevus olekski praktikute (sisemise) ja kriitikute-teoreetikute (välise) vaatepunkti vahel. Nende (mõistmis)horisondid ei lange ühte. Kui teatrile vaadatakse väljast, küsitakse samu küsimusi teisiti või teistsuguseid küsimusi võrreldes "sisemise" vaatepunktiga.

On hea, et teatrist kirjutas Panso, kuid on samuti hea, et saame lugeda, mida mõtles teatrist Lotman. Tegelikult on asi keerulisem, sest positsioonid on teatud piires vahetatavad, liiguvad. Uurija/kriitik võib asuda "sisemisele" positsioonile lavastuse suhtes, näiteks kui ta käib lavastuse proovides. Kuid ka siis on tema asend teistsugune kui näitlejal või lavastajal – olles "sees", on ta ometi "väljas". (Kui vanemad kolleegid on õpetanud, et proovides peab olema nagu kapp nurgas, võimalikult nähtamatu, siis oma kogemuse ja selle järgi, mis üliõpilased rääkinud, ei pea see alati paika. Proovis võidakse sulle anda n-ö roll (ja võib-olla lavastaja annab isegi

ülesande) – aga see on v a t a j a roll; kehastad ja esindad proovis tulevast publikut). Teisalt võib praktik distantseeruda oma loomingu, et seda analüüsida, kuid ta liigub "välja" ikkagi "seest", kandes kaasas teatri tegemise kogemust. Etenduse analüüsi juurde tulles: siin on põhjendatud ja kasutatud ka niisugust lähenemisviisi (meetodit), mida nimetatakse geneetiliseks: tarvis keskendada tähelepanu just prooviprotsessile, sellele, kuidas võtab kuju ja areneb lavastaja kontseptsioon, näitlejate rollitõlgendused jne. Põhjendus: teater ongi protsessuaalne, etendus on vaid üks moment protsessis (sest etendamise käigus lavastus muutub, varieerub), niiis ei tohtivat välja jätta seda osa protsessist, mis kulges proovisaalis. Samas on protsessid enne ja pärast esietendust siiski erineva loomuga; publiku ette tulek on lavastuse elus mingi murdepunkt. "Sisemine", sünniloo analüüs, ja "väline", juba etendatava lavastuse analüüs vaataja positsioonilt, ei asenda teineteist, nad on eri asjad. Kui tegelda lavastuse sünnilooga, siis uuritagu just sünnilugu. "Valmis" lavastusega tegeldes võib hakata segama, vaadet ähmas-tada see, kui liiga hästi teatakse telgitaguseid. Iseasi, et kriitikul-uurijal peab olema üldine ettekujutus sellest, kuidas lavastus sünnib ja mis toimub proovides. Seda kindlasti! Aga konkreetse lavastuse analüüsis on õigustatud ka püsimine saali poolel, vaataja positsioonil. Vaataja seisukohalt ei ole vahet, kas mõni kujund oli ette kalkuleeritud või tekkis juhuslikult, näitleja improvisatsioonist.

Vaatepunktid 2. Kui me suhtleme lavastusega saali poolelt, siis järgmine vaatepunktide eristumine avaldub selles, et igal vaatajal (uurijal niisamuti) on oma isiklik ootushorisont ja positsioon – s o küsimus subjektiivsusest. Tunnistagem, et mitte ainult praktikud ei tunne igatsust täiesti objektiivse kriitika järele,

vaid ka teoreetikud; meile on tuttav subjektiivsuseängistus või hirm olla subjektiivne. On päris kindel, et täielikult ei saa subjektiivsust kunagi välja uhta. Öeldakse, et tähendused sünnivad vaataja peas. Gadamer: "Kui ülepea mõistetakse, siis mõistetakse teisiti", "igauks, kes midagi mõistab, mõistab iseennast selles, mida ta mõistab". Kui nii, siis kas ja kuidas üldse saab subjektiivsena sildistatud teatriteadust eristada muudest teatrist rääkimise viisidest, muljetamisest? Minu meelest on üks erinevus selles, et uurija (tõsine kriitik) peaks oma subjektiivsust kriitiliselt teadvustama. Uurija/kriitik on kohustatud iseendale aru andma oma eelhoiakutest, eesmärkidest ja huvidest, eelistustest ja tõrgetest, ühesõnaga – on tarvis n-ö "deklareerida pagas" enne analüüsidele sukeldumist, et, niipalju kui võimalik, oma subjektiivsus kontrolli alla võtta. Teatriuurimine käib koos uurija enesetunnetuse, eneseuurimisega.

On arvatud, et subjektiivsusest päästab etenduse kirjeldamine (ärge tõlgendage, vaid kirjeldage). Kirjeldamine on hea ka teatri jäädvustamise mõttes; head kirjeldust lugedes me justkui näeksime vaimusilmas etendust, mida me ihusilma näinud ei ole. Samas on ilmne, et kirjeldus sisaldab juba vaikimisi tõlgendamist ja subjektiivsust. Etenduse vastuvõtt kätkeb laias laastus viit "tegevust": tajumine; emotsionaalsed ja intellektuaalsed reaktsioonid; tõlgendamine, s.o tajutule tähenduse omistamine; hindamine; mäletamine (tähtis! – sest igasugune kirjeldus ja analüüs saab alata alles pärast etenduse lõppu ja sõltub sellest, mis on meelde jäänud). Need tegevused toimuvad suurelt jaolt üheaegselt ja omavahel põimudes. Ning igas punktis mõjutab vastuvõttu vaatepunkt – kuidas vastuvõtja on füüsiliselt ja vaimselt etenduse suhtes positioneeritud. Füüsiliselt: kui kaugel on vaataja lavast (esimesest ja tagumisest reast

vaadates näed-koged erinevalt), mida ta oma kohalt näeb ja kuuleb. Vaimselt: milline on tema ootushorisont (seotud isikliku elu- ning kunstikogemusega). Teatri spetsiifika – etenduse elusus, katkematus ja polüfoonilisus – toob kaasa selle, et iga vaataja n-ö paneb kokku oma etenduse juba selles mõttes, mida ta vaatab, millele keskendab tähelepanu. Grotowski: lavastajal peab olema "nähtamatu kaamera", mis "võtab üles" erinevaid kaadreid, ta ülesandeks on "rajada teerada vaataja tähelepanule".

Ent teatril on omane, et vaatajal on võimalus tõrkuda: "nähtamatu kaamera" eksponeerib talle tähtsat monoloogi eeslaval, aga tema jälgib kangekaelselt hoopis üht vaikivat näitlejat taga vasakul. Rääkimata taju- ja mälupeetetest, mida ka ette tuleb. (Isiklik näide – "Meistri ja Margarita" Margarita verevann. Esimese nägemise järel oli selle stseeni loomuseks minu mälus mingisugune vakatamine, vaikus; teine kord selgus minu üllatuseks, et seda saadab muusika ja isegi väga vali, mille olin suutnud esimesel vaatamisel täiesti välja lülitada. Poleks uuesti vaadanud, võinuks valesi mäletatud vaikuse artiklisse sisse kirjutada.) Ülesanne teatriuurijale: arendada oma tähelepanu ja mälu, kontrollida, st mitu korda vaadata.

Vaatepunkt 3. Kui asume analüüsimise saali poolelt, siis kuidas? Analüüs (kreeka keeles) tähendab osadeks lahutamist, liigendamist, st mingi asi võetakse koost lahti. Näitlejad analüüsivad oma rolle. Lavastusest kõneldes mõnikord kaheldakse, kas seda üldse tohib analüüsida, vahest suretab see teatri; vahel piisab elamusest (mida väljendaksid n-ö "muljendid" (Ülo Tontsi termin). Oluline on meeles pidada, et "osadeks lahtivõtmine" ei ole eesmärk iseeneses, vaid ainult vahend selleks, et lavastust sügavamalt, täpsemalt mõista. *Mis see oli?*-küsimuse järel tulevad *kuidas-* ja *miks-* küsimused, et neid läbikäinuna

vastata ikka küsimusele – *mis see siis oli?*

Nüüd tulevad mängu uurija/kriitiku erinevad perspektiivid. Otsitakse kohaseid meetodeid, tööriistu, mille abil lavastust lahti muukida. Iga meetod on vaateviis lavastusele (neid on võrreldud akendega – igast aknast eri vaade). Teatriteadusel ei ole etenduse analüüsiks pakkuda mingit üht ja universaalset meetodit. Teatriteadusele on väga tüüpiline teooriate/meetodite süntees ja mitmesugused kombinatsioonid. Ei ole tulemuslik pelgalt “rakendada” täiesti “valmis” meetodeid, vaid tuleb mõisted hoida avatud ning olla valmis oma lähenemist muutma sedamööda, kuidas lavastus seda nõuab. (Pluss Gadamer: peale meetodite on vaja ka “meelt küsimisväärse jaoks”). Väga suurelt üldistades võib välja tuua kaks põhiperspektiivi, mille mõistlik ühendamine on meie ees seisev ülesanne.

Etenduse liigendamine ja osade analüüs *vs* terviku kogemine.

Tähenduste omistamine, interpretatsioon *vs* meeleline tajumine, etenduse vastuvõtt tema materiaalsuses.

Esimene vaateviis on klassikalise semiootika oma: etendust vaadeldakse tema märgilisuses ja tähenduslikkuses, analüüs käib märgisüsteeme pidi, mille kaudu jõutakse muidugi ka terviktähenduseni! Fokuseeritakse see, mida laval etendatakse. Teine vaateviis, nimetatud ka fenomenoloogiliseks, tõstab esile etendamise tegevust ennast. Fookuses on lavaline tegevus, näitlejad, nende energia, atmosfäär jne. Endastmõistetavalt on iga teatrietendus meeltega tajutav ja tegevuslik ning samal ajal kujutab ja tähendab midagi. Küsimus on pigem selles, kuidas need küljed vastuvõttus ja analüüsis suhestuvad. Bert O. States räägib n-ö binoklaarsest nägemisest: “semiootilise silmaga” nähakse asju tähendust kandvate märkidena, “fenomenoloogilise silmaga” asju endid nende eneseküllases olemises. Väga ligi-

kaudseks metafooriks kõljab ka mõni Escheri pilt: sõltuvalt pilgu fokuseerimisest näed kord ujuvaid kalu, kord lendavaid linde. Need vaateviisid täiendavad teineteist. Näiteks näitleja: esimesel juhul jõuame näitleja mängu kaudu tegelaseni: kes see on, keda ta mängib, mida tähendab tema žest, ta vaikimine, ta naer, – püüame väliste vormide kaudu mõista sisetegevust, mis on need väljendusvormid esile kutsunud (ükskõik kui paradoksaalses suhtes nad pole). Teisel juhul aga köidab tähelepanu “inimese ja tema Ruumi (tema näo, tema keha jne) immanentne poeesia ja poeetika” (Unt). Me ei unusta, et näitleja tegevus laval pole mitte ainult psühholoogiline, vaid ka esteetiline, koreograafiline, rütmiline, energieetiline. Rõhutatakse siis, et esteetilisi tajumusi, raskesti sõnastatavaid muljeid ei peaks kõrvale jätma, sest teatris, “elusas” kunstis on need taandamatult tähtsad. Iseasi, kuidas seda analüüsida, õigemini, kuidas rääkida sellest, mis tundub olevat sõnastamatu. Energia, atmosfäär, rütmid, ajakogemus jms. Siin tuleb justkui tagasi subjektiivne muljelisus, mida semiootika toel on ületada püütud. Siin leiab jälle oma kohta kirjeldus, tihe kujundlik kirjeldus, mis ei varja kirjeldaja isiklikke, intiimseidki tajuelamusi ja tundeid.

Moraal/kreedo. Subjektiivsust ei saa ära kaotada, vaatepunktide erinevus on vältimatu. See pole iseenesest halb. Tuleks püüda selle poole, et vaatepunkte suhestada – et nad ei oleks monoloogilised. Siis võib loota, et erinevad perspektiivid on õigustatud ja rikastavad teatrimõistmist ja teatrist rääkimist.

TEATER JA ENERGIA INGO NORMET

Eesti Entsüklopeediast võib lugeda, et „**pinge**“ näitab sisejõudude või sisetungide intensiivsust. Elektiline pinge

väljendab kahe punkti vahelise elektri-
välja intensiivsust.

„**Energia**“ tuleb kreekakeelsest sõ-
nast *energeia* – „tegevus“, ta on kõigi
füüsiliste objektide liikumise üldine
mõõt, kitsamas mõttes suurus, millega
möödetakse objekti võimet teha tööd.

Teatris võiksid „energia“ ja „pinge“
märkida lavastuse jälgitavust, võimet
hoida publiku tähelepanu. Kui on kaks
erinevalt laetud poolust, kaks vaatenur-
ka, kaks emotsiooni, kaks inimest või
kõhklus ühe inimese sees – ühe inime-
se sees mitu polaarset punkti –, tekib
pinge inimese sees või inimeste vahel.
Pinge ei tohiks laheneda lühiühenduse-
ga, et paneme klemmid kokku, käib
pauk ja – valmis. Kui pinge püsib, muu-
tub, teiseleb, siis võime rääkida ener-
giast, energeetilisest väljast. Kõige oluli-
sem teatris ning ilmselt ka teistes kunsti-
des on, et energiaväli peab olema pide-
vas muutumises, vaheldumises.

Teame, et kui paneme elavale olen-
dile andurid külge, siis tekib ekraanil
laineline või siksakiline joon – sinu-
soid. Kui joon muutub kriipsuks, siis
teame, et on saanud surm.

Kui me lavalt anname ainult eksp-
ressiivset karjumist, teeme ühtlaselt mi-
dagi väga-väga ekspressiivselt – ei ole
see veel energia. See võib olla sama sur-
nud kui vaikiv näitleja, kes ei sea enesele
mingit ülesannet.

Energia tekib **muutumistest**. Nii
kirjanduses, kunstis, arhitektuuris,
muusikas kui ka teatris. Energia tekib
erinevate rütmide, erinevate seisukoh-
tade kohtumispunktis.

Millega on nii palju tähelepanu päl-
vinud Mati Undi lavastused? Sellega, et
ta pidevalt teisendab, pidevalt muudab,
pidevalt üllatab mingi ootamatusega.

Mida me vaatame, kui valime kooli
uusi üliõpilasi, uusi näitlejaid? Põhili-
seks kriteeriumiks on üliõpilaskandi-
daadi vastuvõtlikkus, tundlikkus erine-
vatele välistele ja seesmistele mõjutus-

tele, kuidas need temas peegelduvad.
Võib olla väga tore tüdruk või väga tore
poiss, võluv oma huumoriga – meie
proovime aga kindlasti ka seda, kuidas
ta mõjub tõsisena. Ja vastupidi.

Kunstnik pingestub seal, kus teine
inimene ei pingestu. Kus teine näeb liht-
salt akent, võib kunstnik näha sellist
varjude-valguse mängu, mida ta kind-
lasti tahab jäädvustada. Miljonid inie-
mesed on näinud päevalilli. Ent Van
Gogh nägi neid kuidagi teisiti. Kollane
värv hakkas tema jaoks karjuma. Või
võtame „argielu psühhopatoloogiat“,
mille üks parimaid esindajaid eesti kir-
janduses Vaino Vahing istub praegu siin
auditooriumis. Ta leiab ainest kõige ar-
gisemates asjades, millest me käime-
vaatame iga päev mööda.

Näitleja ja kunstniku natuur on oma
olemuselt valuline. Ta võtab elu vastu
teisiti, ootamatult. Juba selle teravdatud
vastuvõtmise ning nn argise, tavalise
vastuvõtmise vahelistest erinevustest
sünnib publiku teadvuses pinge.

Oluline on näha ja mõista – kuidas
kunstnik näeb elu, kuidas ta sellele rea-
geerib ja milliste vahenditega seda edasi
annab.

Kirjanik väljendab end sõnadega,
kunstnik värvidega, helilooja muusikas
tekkivate pingete ning harmooniate la-
hendumise ja mittelahendumise kaudu.
Näitleja väljendub oma instrumendi abil,
lavastaja – lavaruumis sündivate pin-
geväljade, sündiva uue elu, laval toimi-
vate erinevate energiatega kaudu.

Kui olen energiale mõeldes vaada-
nud proove, koolitunde, on see mulle
palju selgitanud. Olen näinud, kuidas
näitleja mängib suurt, kogu näidendit
läbivat rolli, töötab kogu aeg nagu moo-
tor – täistuuridel; ja samas näen, et te-
ma labakäsi, sõrmed liiguvad kuidagi
tahtmatult, pilk ei püsi paigal, otsusta-
val hetkel, kui on vaja jalga maas hoida,
liigutab ta seda, ning ma näen, kuidas
energia väljub vales kohast – nagu aur

katlast katkise ventiili kaudu. Ning masin ei käivitu, või käivitud pooltuuridel, nõudes meeletut jõudu.

Paradoksaalne on, et eneses energiat säilitada ei saa pingestudes, vaid lõdvestudes, õigemini – vaheldades pingeid ja lõdvestumisi. P i n g e ja l õ d v e s t u s on olulisemaid polaarsusi teatris. Kõrgemas Lavakunstikoolis on juba mitu aastat õppekavas Alexanderi tehnika, mis õpetab inimesi tajuma oma keha, tajuma keha lõdvestuse kaudu. Vaadates parimaid inglise näitlejaid, näeme, et nad võivad olla täielikult lõdvestunud ning järgmisel hetkel hüpata pantrina. Nad alustavad lõtvusest. Mitte nii, et tulevad lavale, ja on kogu aeg pingestatud.

Eugenio Barba "Paberlaevukeses" on juttu e e l e k s p r e s s i i v s u s e s t, mis on ju põhimõtteliselt sama. Näitleja tuleb lavale, pole veel midagi teinud, midagi ütelnud, ometi tajutakse temas energiat, valmisolekut, kõik vaatavad teda. Ja lavale võib tulla teine näitleja – ja ei pälvi tähelepanu. Eriti hea on selliseid tähelepanekuid teha võõral maal, võõras keeles mängivate näitlejatega. Miks me vaatame rohkem ühte, miks me ei vaata teist?

Mida minu jutt tehniliselt tähendab? Lavakunstikoolil oli kohtumine „Noh“ teatri näitlejatega, kes esinesid möödunud aasta lõpul Tallinnas. Nad näitasid oma liikumist, kus keha raskuspunkt oli toodud ettepoole, keha oli justkui tasakaalust väljas. Selline mäng maa külgetõmbejõu ja tasakaaluga on väga mõjuv. Sellel rajaneb ka klassikaline ballett.

Pisa torn tundub meile dramaatilisem kui Tallinna Oleviste kirik.

Energia sünnib kahe mõiste, n o r m ja n o r m i s t v ä l j a s vastandusest. Paradoksaalsel moel on "normist väljas" peaaegu alati huvitavam.

Kõik me tahame turvalisust, tasakaalu. Tahame, et tänane hommik ei tooks ebameeldivaid üllatusi, et homme hom-

mik ei tooks ka mingeid erilisi ootamatusi, et elaksime rahulikult, turvaliselt. Et oleks, mida süüa, et ei oleks külm jne. Aga kunstist ootame midagi muud.

Kui vaatame filme, teatrietendusi, ei oota me sellist süžeed: korralik perekond, ema, isa, kolm last, kõik armastavad üksteist, soe tuba, lapsed õpivad, väga hästi õpivad, ei tarvita mingeid aineid; poiss sai jalgratta. Ilus turvaline perekond, mida me elus ju tegelikult tahame. Ja ei mingeid kurjategijaid, kes seda idüllil ohustaksid. Aga teatrist, raamatutest ootame midagi, mis on kaldes, normist väljas, et kujutatava elu ja kujuteldava ideaali vahel tekiks pinge.

Väga tugevaks vahendiks laval on näitleja sisemise ja välise rütmi erinevus. Kui tegelane elab seesmiselt väga kiires rütmis, aga väljendab ennast äärmiselt napilt. (Teistpidi on natuke raskem.) See pingestab – konflikt on i n i m e s e s e s. Kui lavale saabub konfliktitu tegelane, siis võib ta ju meid samuti huvitada. Kuid ta peab olema lõdvestunud ja reaktsioonideks valmis.

Energia tekib ka kõhklustest, mil inimeses võitlevad kaks poolust. "Olla või mitte olla." See küsimus esineb ühel või teisel kujul peaaegu igas näidendis, igas rollis. Kõhelda võib ka energiata, jäädes passiivseks, ise tulemusest mitte eriti huvitatud olles. Tähelepanu pälvib ainult aktiivne otsing, kui inimene ei ole oma kõhklemisega rahul, kui ta võitleb selle vastu. Ta võitleb konflikti vastu, mis on tema enda sees.

Teatris on oluline, et pinge tekiks lava ja saali vahel, mitte vaid laval tegelaste vahel. Et mäng laval ei jääks "mänguks iseeneses", vaid saalis tekiks ootus, ärevus, pinge. Mingi kriminaalse süžeeaga loos juhtub see peaaegu alati. Kuri Hunt on puu taga, Punamütsike kõnnib, midagi aimamata, ja lapsed karjuvad saalist: "Ära tule, Hunt on seal!" Punamütsike veel ei tea, meie juba teame. Selle peale on rajatud suur osa põ-

nevusfilmidest – keegi seisab noaga samba taga, peategelane läheneb midagi aimamata...

Polaarsus ja pinge tekivad publiku, vastuvõtja peas. Energia on see, mille me sütitame publikus. Me võime laval higistada ja punnitada, ennast kulutada, kuid publik vaatab seda osavõtmatult, külma rahuga, sest tema on seda kõike juba näinud, tema teab juba ammu. Järgmised viis minutit ei lisa sellele, mis toimus eelneval viiel minutil, midagi juurde.

Kõige olulisem on käivitada publikus pidev loominguiline protsess, me töötame ju publiku fantaasia ergutamiseks.

KÕIK, MIS TEATRIS TOIMUB, TOIMUB PEALTVAATAJA PEAS.

Igaüks näeb lavalt oma etendust. Ta loob selle vastavalt oma kogemustele, lähtudes lavalt nähtavatest sündmustest. See, mida ta näeb, sõltub tema elust antud hetkel. Näiteks võib armunud inimesele “hinge minna” laul, mis hiljem, kui armastus üle läinud, tundub lääge šlaagrina.

André Maurois tsiteerib oma artiklis “Madame Bovary” kohta Flaubert’i: “Kõige kõrgem ja ühtlasi kõige raskem, mida kunst minu arvates võib saavutada, ei seisne mitte selles, et ta ajab naerma või paneb nutma, vaid selles, et ta mõjub nagu loodus, see tähendab, paneb unistama. Kõige kaunimatel kunstitöödel on just see omadus. Neist hoovab kirkust, ent jääb arusaamatuks, kuidas nad toimivad...”

KUNSTILINE SÕNA JA ISIKLIK KOGEMUS

PEETER RAUDSEPP

Inimene oskab kujutada ainult seda, mida ta oskab kirjeldada, st siis, kui ta oskab kujutatavat asja eristada teistest asjadest, mis ei ole see asi. Kui näitleja

ei oska eristada esitatavas tekstis mõtet vormist, hakkab ta laval kujutama seda, mida ta oskab kirjeldada, ja kõige selgemini oskab ta kirjeldada oma olukorda laval, sellest on tal selgete piirjoontega pilt – mina olen laval, publiku ees, mul on tekst, millega ma pean neile muljet avaldama, jne, st näitleja on suuteline kujutama vaid oma meeleseisundit, sest seda ta oskab eristada ehk kirjeldada.

Kirjeldada saab ainult midagi reaalselt eksisteerivat. Kirjeldatavus on üks maailma olemuslikke omadusi, iga olemise saanud asja ja ilmingu hädavajalik tunnus, keha olemasolu tagatis. Peale selle on see „keha enesemääratlus, olemus“. Kui keha ei ole võimalik kirjeldada, siis seda ei eksisteeri. Kirjeldamine on asja piiritlemise vahend kõigest, mis ta ei ole, st asja eksisteerimise vahend. Näitleja meeleseisund laval on samuti tema keha produkt, ennast ohus tunde keha sunnib meelele peale oma piiritluse ja seda hakkabki näitleja kujutama, kui tal ei ole „veelgi lähedasemat“ kirjeldust. Lõpptulemusena kogeb vaataja tema poole õhkuvat kaitseseisundit ja suure pingutusega sellest läbi tungivaid, kehamälusse talletatud, esitatavate sõnadega seonduvaid motoorseid liikumisi. Heal juhul on see naljakas, nagu on naljakas ka rikkis masin.

Mis sellest päästab? Mingi muu asi tuleb muuta oma tähelepanu jaoks ahvatlevamaks, reaalsemaks kui see üksühene laval viibimise situatsioon. Reaalseks tuleb kirjeldada esitatavate sõnade taga oleva inimese situatsioon ja selle kirjelduse kehtivust saab kontrollida ja edasi arendada ainult seda situatsiooni kehaliselt kujutades. Selle abil harjutatakse tähelepanu rollile keskendama.

Stanislavski füüsiliste tegevuste meetod toob näitlejatöösse suure konkreetsuse. See põhineb inimese füüsilise ja psüühilise elu lahutamatu ühtsusel ja on üles ehitatud rolli lavaelu füüsilise liini õigele organiseeri-

misele. Selle mõte seisneb selles, et õigesti sooritatud füüsiliste tegevuste, nende loogika kaudu tungida kõige keerukamatesse tunnetesse, mida näitleja peab endas esile kutsuma, et luua mingit tegelaskuju.

Kuid selleks peab esmalt olema detailne kirjeldus. Tuleb kirjeldada tegelase situatsiooni antud olukorras: kus, millal, kes, mille pärast? Kuid tähtsaim – situatsiooni eristab teistest situatsioonidest selle suund: kuhu ta välja tahab jõuda? Situatsiooni kirjelduse tuumaks on siis selgepiiriline siht, ideaalne situatsioon, kuhu tahetakse välja jõuda. Aga nagu öeldud, mingisugune kirjeldus muutub pädevaks, elustub, kui keha selle omaks tunnistab, kui ta seda kujutada suudab, st eesmärk tuleb saavutada läbi füüsiliste tegevuste jada. Keha tunnistab selle omaks, kui talle antakse ette mõni lähedasem situatsioon, analoog, mis seostub näitleja enda mälestustega. Mitte lihtsalt otsida tekstiga haakuvaid mälestusi, vaid need mälestused katse korras taasluua füüsiliste tegevuste jada, millesse võivad olla haaratud ka sõnad, kuid need sõnad on siis juba osa tegevusest, mingi eesmärgi taotlemisest, nad muutuvad sõnategevuseks. Nende tegevuste kaudu kujundatakse välja rolli käitumisstrateegia ehk tegevuste loogiline järgnevus antud olukorras. Olukorda, kuhu on haaratud ka eesmärk, võibki pidada kirjelduseks, näitleja tegutsemist selles aga kujutamiseks.

Sellega saavutatakse see, et näitleja tähelepanu kandub enda seest tunnete otsimiselt lavalise ülesande täitmise juurde. See ei tühista emotsionaalsust, kuid vabastab näitleja murest oma emotsioonide väljendusrikkuse üle, see kõrvaldab võimaluse, et näitleja hakkab oma tundeid imetlema või arvustama. Sõnalisel väljenduses on niisugusel juhul tulemuseks soojus ja õigsus. Tegelikult on see justkui kvantfüüsika ülekanne teatrilavale. Meie kui vaatlejate ees

on kogu aeg osake mingis kindlas aegruumis, kuid samas käitub see osake nagu laine, st ta on potentsiaalselt teel mingi eesmärgi poole.

Kuid siin on üks tähtis moment. Füüsiliste tegevuste jada saab oma mälestuste toel üles ehitada vaid siis, kui seda tehakse väikeste lõikudena, mitte võttes kohe ette tervet stseeni, mille juures hea näidendi puhul on oht muutuda üldiseks ja filosoofiliseks – me hakkame filosofoerima, st jällegi kujutama oma selle hetke meeleseisundit.

Stanislavski: „Rolli tuleb ettevaatlikult kobada, tuleb punuda rolli orgaanilis-elusa käitumiskanga peeni niite, punuda väga ettevaatlikult, et seda mitte katki teha. Ärge torkige sinna teatralise käsitöö jämedat köit, punuge kannatlikult neist niidikestest kõrge orgaanilise kunsti kangast, niimoodi omandab ta vastupidavuse ja siis ei pea selle pärast enam hirmu tundma. Jätke tööde midagi forsseerimata, ettevaatlikult tõukudes kõige lihtsamatest elulistest tegevustest. Ärge mõelge sellel etapil veel rollist tervikuna. Teie õigetest tegevustest ette antud olukordades ilmub ka tervik. Tuleb valmistada endale teerada, liikudes ühe väikese tõe juurest teise väikese tõe juurde, siis jälle kontrollida, avada oma fantaasia ja jõuda ereda väljendusriikka lavategevuse juurde.“

Kuid miks on seda kõike siiski nii raske teostada? Mina ise pean üheks tähtsamaks põhjuseks seda, et meie kui inimeste käitumisstrateegia on patoloogiline, st et see ei ole meile omane, vaid on välja kujunenud läbielatud psühhotraumade põhjal. Psühhotraumas blokeerib inimene oma elujõu allikad, tundes ennast rängalt ohustatuna. Sellise blokeeringu aluseks on oma maailmakirjelduse ümberkujundamine seoses ohuallikaga, kuid see kirjeldus jääb kehtima ka pärast ohuallika kaugene-mist. Ja mida ka inimene ei tee, ei loo, ei



M. C. Escher

kujuta, lähtub ta sellest kirjeldusest. Kuna elujõu allikad sisaldavad endas inimesele orgaanilist kosmilist maailmakirjeldust, siis kõige suuremad kaitsevallid ehitatakse just psühhotrauma mõjul, just „suurte teemade“ ümber, jättes „pilud“, mille kaudu lahendatakse argiseid nn lihtsaid probleeme, ja just sellest piirkonnast tuleb otsida näitleja orgaanikat ja neist piludest niriseva elujõu peale ehitada rolli käitumisstrateegia.

Kuid selline tegevus ei ole ainult ühepoolne: inimese käitumisstrateegial rolli käitumisstrateegiale, vaid ka vastupidi – rolli käitumisstrateegia võib avardada meie endi orgaanilise käitumise tegevusraadiust ja võib meid isegi juhtida psühhotrauma enda juurde tagasi, kuid nüüd juba kaine pilguga, mis lubab meil näha üleelatu tuuma, andes meile võimaluse lahti saada valest maailmakirjeldusest. Psühhotrauma toimub tavaliselt väga intiimses keskkonnas ja sestap võib siin just intiimsest ja üksik-asjalikust füüsilistele tegevustele ehitatud rolliloomest abi olla. Psühhotrauma tuumaks on enamasti mingi häälest ja pildist koosnev lühike mälestus, mingi ainuüksi meie jaoks „jube kujund“, kusjuures häälest käib siin pildist eespool ega lase ennast oma hirmutavusega endale ligi, sestap on ka etüüdidides nutikam just lähtuda füüsilistest tegevustest, nagu tegi seda Stanislavski. Samas – mida üldisem ja „kõmisevam“ on ülesanne, seda suurem on tõenäosus, et näitleja

lähtub mingist talle lähedasest patoloogilisest käitumisstrateegiast *à la* „sellest hirmsast olukorrast tuleb mis tahes hinnaga kähku vabaneda“, „kui ma nüüd hästi pingutan, siis äkki lavastaja või vaataja ei taipa, et minu jaoks on see olukord vastik ja vastuvõetamatu“, „andke andeks, armas publik, aga te saate ise ka aru, et see olukord, kuhu see loll lavastaja mind pani, on täielik idiootsus“ jne.

Samas võib eelnevast jutust ikkagi jääda mulje, nagu suhtutaks keelesse, näidendi teksti kui millessegi sekundaarsesse. See mulje on väär, sest Stanislavski väljatöötatud teooria taotleb tegelikult vastupidist – ta tahab sõnale tagasi anda just soojuse ja dünaamika – sõna lööb särava tegevuse päikesekiirtes nagu vitraaž. Siia võib lisada veel seda, et näitleja võib tegevuslikult läbitunnetatult sõna nii jõuliselt vaatajate teadvusse paisata, et kogu vaataja keelekasutus muutub selle tagajärjel. Ühe rahva keel võib uueneda tänu õnnestunud sõnategevusele laval, kuna keelde tekivad uued tähendused.

Ja peale selle on sõnal täita ülitähtis funktsioon ülesande, kirjelduse sõnas-tamisel. Keelevahendite, sõnakujundite, retooriliste figuuride, slängide tundmine jm teeb meid tõlkimisvõimeliseks. Oma keelde tõlkimise abil saame me muidu kaugele olukorrale „hambad taha“.

Patoloogilised strateegiad ja eesti keel

Keele grammatikat võib pidada keele käitumisstrateegiaks, millega keel reageerib reaalsele olukorrale. Keel pöörduv ja käändub siis. Meie keele käitumisstrateegia seoses olukorra muutusega on väga elegantne ja põhjalik. Kui me tahame näiteks lause suunda muuta, ei piisa meil ainult ühe asesõna muutmisest nagu paljudes suurtes keeltes, vaid tuleb ette võtta kogu lause ehk siis kogu situatsioon. Meie keele grammatika tõttu meie sõnad „värelevad“ pidevalt, aga

säilitavad ühtsuse. See kõik hoiab inimese juba ette tervikutundlikuna, kuid samas keeleliselt, mälu pooldest ja mõtlemisselt detailinõtkena ja seda valusam on, kui see asendub robustse killustatusega. Üks asi, millest aru saada ei taheta, on see, et meie keel vajab oma struktuuri suure grammatilise lõimituse tõttu rohkem aega ja kui seda ei anta, laguneb ka see eriline „grammatika poeetilisus“ ja me ei saa enam olukordi sõnastada, piiritleda, vaid peame vastu võtma väljastpoolt tulevad valmislahendused, mis meie jaoks on patoloogilised just seetõttu, et nad on grammatiliselt pealispindsed ja katkendlikumad ning mis kõige tähtsam – nad ei käivita tegevust, keha ei võta neid omaks. Sõnad ei värele – keha ei laula ja publik on lihtsalt viisakas.

Keelekasutusel on ka ühiskondlik aspekt. Võib-olla on vanemal generatsioonil jäänud kahe silma vahele selline probleem, et praegune põlvkond on murrangujärgne põlvkond. Eelmine murrang toimus meie ühiskonnas Teise maailmasõja järel. Mulle tundub aga, et see, mis toimus üheksakümnendate algul, on täpselt sama suur murrang ning muudatused on täpselt sama suured. Milline on selle seos keelega? Mõlemal puhul tungis eesti keele- ja psüühilisse ruumi väga palju valmis sõnakujundeid, hirmutavaid sõnakujundeid. Toimus patoloogiliste keelestrateegiate pealetung. „Au suurele juhile Stalinile!“ ja „„Bounty“ on tee paradiisi!“ , on täpselt ühesugused võikused ja nad mõjuvad inimpsüühikale täpselt sama hirmutavalt.

Meile näidatakse ette ja meie teeme järele. Vastu saab sellele laval ainult stanislavskiliku peentöö meetodiga või muidu jääb eesti teater veel mitmeks ajaks kujutama teatri raamatupidaja meeleseisundit, kuna see on kõige kirjeldatavam – sest raha ei ole, st keha võib kohe-kohe palju kannatama hakata.



AKSEL ORAV

19. II 1929 – 28. X 2003

Et näitleja hakkab kuju looma endast lähtudes, läbi enese, on kõik Orava loodud lavakujud pidanud sündima läbi tema hingenaeratuse. Kas siis seda jaatades, kinnitades või sellest läbi murdes, seda endast eemale kihutades, et luua hoopis vastandliku iseloomuga roll.

Aksel Orav ise ütleb, et pole enamikul juhtudel kuju loomisest endast väga kaugele läinud, see tähendab, et on tulnud luua kujusid, kellel on ligilähedaselt samasugune hingenaeratus.

/- - -/

Inimesed, kellel on niisugune naeratus, on kõige rikkamad.

Nad soojendavad oma naeratusega teisi.

Nad näevad teistes inimestes alati enam head kui halba.

Nad jaatavad elu.

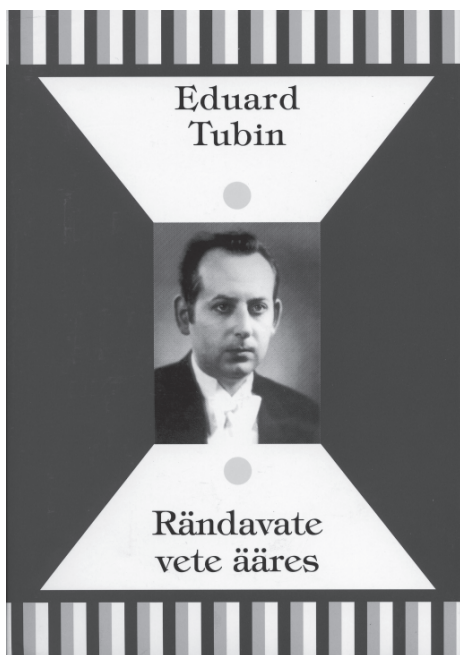
Reet Reiljan

„Aksel Orav naeratab...“ *Õhtuleht*, 3. XII 1963.

HÄÄLED MINEVIKUST

Eduard Tubin kirjasõnas

AVO SÕMER



Miks me huvitume ühe helilooja sõnaloomingust? Küllap lootuses, et sealt avastame võtme helikunsti eripäraste tähenduste avamiseks, muusika kütkestavuse seletamiseks. Isegi ununenud, aja jooksul kõrvale lükatud heliloojad võivad kas või ootamatult osutada osavaiks sõnameistreiks, tungida helikunsti näiliselt suletud, kuid emotsionaalselt haaravasse maailma: Hans Pfitzner, Carlos Chavez, George Rochberg, Alfredo Casella. Kui aga sõnameister on Eduard Tubin, silmapaistev helilooja kindlasti eesti muusika ja ka ehk põhjamaade laiemas kontekstis, siis pakuvad tema artiklid, arvustused ja loengute konspektid erilist huvi.

Hiljuti ilmunud kogumikus „**Rändavate vete ääres**” (koostanud Vardo Rumessen; „Eesti mõttelugu” 49; „Ilma-

maa”, 2003) avab Tubin lugejale harva otseseid sissevaateid omaenda loominguusse, käsitledes ainult kahe-kolme teose loomislugu – ja sedagi napisõnaliselt ning asjalikult, tungimata helindi sisse. Üldse jätab Tubin rahuliku tegevmuusiku mulje; ta on „pillimehetüüp,” nagu ta ise kord on öelnud (Humal 1986: 30). Rootsi muusikateadlane Gunnar Larsson, kes vaatles Tubinat mitte tulihingelise eesti rahvuslase või valuleva pagulase pilguga, vaid kui erapooletu kõrvalseisja, on veendunud, et „Tubina loojaisiksusele polnud eriti omane filosoofiline suunitlus, teda huvitasid eelkõige heliloomingu küsimused, nagu muusika vorm ja struktuur, helikeel ja väljendus” (Larsson 2001: 21). Suhtumises oma kaasaegsetesse või varasematesse heliloojatesse – oma eeskujude, kaaslaste ja rivaalide muusikasse – selguvad kaudselt, kuid siiski kujukalt Tubina arusaamad ka ta enda loomeprotsessist. Ülevaateartiklid ja viited eesti muusikaloo problemaatikale toovad muusikalise rahvuslikkuse küsimuse korduvalt fookusse. Kõige meelde jäävamad aga on need hetked, mil Tubin kirjeldab mõnd heliteost, mis teda eriliselt on haaranud –, näiteks Beethoveni „Missa solemnis”, Cyrillus Kreegi Reekviemi, Sibeliuse sümfooniaid; või heliloojaid – Mart Saart, Mozartit. Siin avarduvad laused, rikastub väljendite valik, kerkivad kirkad värvid ja tunde-rohked kujundid; koos Tubina kirjadega, millest mõned on ilmunud **Tubina Ühingu Aastaraamatus 1 ja 2** (kirjad Erika Tubinale, Karl Leichterile), toovad need kirjeldused kõige elavamaid näiteid Tubina mõttemaailmast.

Kompositsioonitehnika, inspiratsioon

Silmatorikavalt sageli rõhutab Tubin põhjaliku, süstemaatilise töö, loogilise mõtlemise ja sihipäraste otsuste tähtsust heliloomingus. Ta muidugi ei eira loova ande ega inspiratsioonihetke viljakust, kuid leiab, et „peamine edasiviija on töö, töö ja jällegi töö”. Inspiratsioonihetked, „momendisähvatused” nõuavad oskust neid „fikseerida, kunstiliseks tervikuks arendada”, ja seda on „õppinud loovad kunstnikud (...) esiteks metoodiliselt vastavate meistrite juhatusel õppeasutustes ja õpivad edasi kogu oma elu kestel...” (131–132, numbrid viitavad lehekülgedele kogumikus „Rändavate vete ääres”). Helilooja olgu esmajoones osav käsitööline, „meister”, kelle ülesanne on lahendada muusikalise materjali ja vormi probleeme.

Tubin hindab kõrgelt oma õpetajat Heino Ellerit, kelle helitöodes „arengu-protsess on niivõrd loogiliselt järjekindlalt (...), kõik liigub nagu raudse enesekindlusega (...) sealjuures detailiderikalt ja peenekoeliselt” (226). „Eller juurdleb oma teoste loomisel kaua ja põhjalikult kõigi detailide kallal, [...kuni] on saavutanud teose kõigis osades väljendusliku tiheduse ja loogilise ühtluse [- - -]. Õppides tema juures kompositsiooni, võis sageli tunda ja näha ta järelandamatut nõuet töö detailide suhtes (...). Paljud (...) ei suutnud vastu pidada karmile töödistsipliinile ja loobusid. Kuid Eller ütles õigesti: „Tänapäeval on võistlus nii suur, et ainult kõige paremad ja töökamad pääsevad kuhugi; kellel pole küllalt tehnikat, langeb varem või hiljem välja.” Ent tehnikat omada saab ainult püsiva, järjekindla tööga” (139). Tubin meenutab, et Elleri juures „sai läbi võetud komponeerimisteooria saladused sellise põhjalikkusega, et vahetevahel tundus see endale lootusetuna. Eller ei lasknud läbi ühtegi nõrka kohta (...)” (188).

Loomulikult on tehnika valdamine ja

töökus niivõrd enesestmõistetav, et tekib küsimus: miks Tubin seda ikka ja jälle peab uuesti rõhutama? Kahtluse all näib olevat helilooja professionaalsus, mida on vaja korduvalt uuesti tõestada. Tubin suhtub positiivselt oma kaasaegsetesse, kui nad on „suurepärase tehniliste võimetega” (232) või kui nende helindeis leidub „tubli kontrapunktiline meistritöö” (52), läbi viidud „kõigi fuuga „kavaluste” kohaselt” (61). Ta hindab eriti Mozartit, kelle teosed on küll „täis igasuguseid ideid, ilu – puhast ja selget ilu – ja lõpmatult suurt soojust [- - -] nagu oleksid need loodud mingi kõikemõistva naeratusena” (119), kuid üle kõige imetleb ta Mozarti „täiuslikku kompositsioonitehnikat”, näiteks tema „Jupiter-sümfoonia”, mille „taga seisab kogu Palestrina, Händeli ja Bachi kontrapunktilise oskuse omamoodi kvintessents, ülim aste”. Oma kohati raskemeelse muusika taustal Tubin isegi ka üllatab – ta naudib elevat liikuvust: „[- - -] Bachi range tõsiduse ja aukartuse asemel kuuleme [Mozarti muusikas] mänglevust, kergust ja tujuküllast hoogu” (129).

Beethoveni „ületamatu meisterlikkusega loodud” sümfooniade puhul, vaadeldes nende visandeid ja neis peegelduvaid otsinguid, tunnistab Tubin, et „see on suurim enesedistsipliin, suurim kriitika, mida ma olen näinud. Ta arendas oma mõtted alati täiuslikkuse seni, kuhu pole enam midagi juurde panna ega midagi ära võtta – see, mis on, on õige (...)”. – „Ent suurim küsimus seisneb selles: kes ütles talle, misugune mõte oli kõige parem ja õigem?” Vastuseks kordab Tubin, et Beethoveni „geenius ei tähenda mitte üksnes annet, vaid palju enam tööd. Anne on ainult see, mida see töö juhib” (82–83). Kas meie aga ei kalduks seda sõnastama hoopis vastupidi – ikka anne juhib tööd?

Tubina hinnangust tolleaegsele eesti heliloomingule selgub üks põhjus, miks on vaja rõhutada helilooja profesio-

naalsust. Kirjades Karl Leichterile avaldub Tubina hoopiski hävitav kriitika kogu Tallinna heliloojate koolkonnale: „Tallinnas räägitakse tööst – ja joostakse ilmaotsata ringi, et näidata, nagu võidaks sealgi midagi teha. Tegelikult aga nende tööst tuleb välja tihtigi haletsusväärne kaos – näiteks [Juhan] Aaviku tööst.” Samuti nuriseb Tubin Artur Lemba üle, kelle Teisest klaverikontserdist „jäi mulje, nagu veetaks kepiga mööda aiateibaid – niisugune klõbin oli” (Tubin 2002: 34–35). Heliloojale hädavajalik meisterlikkus ning töökus, Tubina enda süsteematisel ning põhjalikul ettevalmistavad õppeaastad Heino Elleri juures – nende korduv rõhutamine kõlab eneseõigustusena. Tubin nagu tahaks veenda nii teisi kui ka iseennast oma heliloomingulises meisterlikkuses ja kaalukuses – vastandades end Tallinna koolkonnale ja oma uutele rivaalidele Rootsis.

Tubin soovib küll asetada muusika väärtushinnanguid suhteliselt objektiivsele, kompositsioonitehnilisele alusele, kuid samas peegeldub tema isiklikest, ägedatest vaimustumistest tõik, et heliteose hinnangu langetab ikkagi ainult kuulaja – inimene oma sõltuvuslikus subjektiivsuses. Tubina sügavamad tunded muusika vastu paiskuvad esile vahel otse pihtimusliku avatusega, näiteks Cyrillus Kreegi Reekviemi puhul, paar nädalat enne Tubina reisi Budapesti 1938. aastal. See teos „haaras mind jäätult oma imetaolise arhailisuse ning erksalt kujundatud omapäraste mõtete ja ideedega” (174). „Kogu teosest leegitseb välja mingi seesmine tuli, sügav, kohati väga hell ja kaunikõlaline põhitoon, mis aeg-ajalt läheb üle pingelisteks tõusudeks, säravateks kulminatsioonideks, et siis jälle nagu enesesekiindunult vibuda (...)” (178). Äkitselt tundub, nagu ei räägiks Tubin enam Kreegist, vaid hoopis iseendast. Kreegi Reekviemist saadud elamusest tekib haarav inspiratsioonihetk – vahetult enne „Kratti”

(1938–1940). Seda, millest räägib Tubin, on ta ilmselt pidanud ise läbi elama. Sest muidu ta ei teaks, et mitte ükski Kreegi Reekviem, vaid ka selle „loomisprotsess on olnud üks kaunimaid, mida inimene suudab läbi elada ja enesest sellise selguse ning täiuslikkusega välja tuua” (178). Kohe aga kerkib Tubinas umbusaldus inspiratsiooni suhtes, otsekui hirm kõige intuiitiivse ja irratsionaalse ees: „Kui sageli ei kiusa tööhoog – „inspiratsiooni tuli” – jätkama esimese avaneva võimaluse suunas, ja see jätk jookseb ummikusse või jääb väheütlevaks? Ent vähestele on antud võime olla üle oma loomingust sellistel hetkedel, olla „eksimatu”” (175). Vaevalt ootame heliloojalt eksimatust, pigem inimlikkust koos kõigi eksimuste ja vaimusälvatustega.

Beethoveni „Missa solemnise” („Pidulik missa”) ettekandest Budapesti reisi lõpul Viinis saab helilooja uue vapustava elamuse; Tubin peab „ikka ja jälle aukartuses mõtlema selle teose loojale ning sellele tohutule seesmisele pingele ja kujutusjõule, mis Beethoveni teostest välja kiirgavad (...)” (78). Tubin on koos Beethoveniga veendunud, et „kunst peab olema vahendiks, mille kaudu saab avaldada tõde, inimhinge tõelisi heitlusi ja tundeid” (82). Beethoveni teosest saadud elamus kujuneb Tubinale erilisel tähtsaks, ta saab innustust nii Beethoveni loomingust kui ka tema elukäigust. Tubin näib leidvat iseendas ja oma saatuses palju ühist kuulnud teose looja ja selle saatusena – vaevalt üks aasta pärast Eestist lahkumist: „Inimene, kelle vastu saatus oli nii karm, suutis oma unelmatest ja soovidest luua enesele siiski teise maailma, kus ta elas ja kus ta igal ajal halastamatu välismaailma eest kaitset ja varju leidis” (82). Esimesed pagulusaastad Rootsis võisid tõesti olla eriliselt rasked, „vaba maailma” võimalused ja rõõmud ehk avanesid Tubinale alles hiljem.

Väljenduslikkus, kirjelduskeel

Tubina artiklid tegelevad muusika-analüüsiga otseselt vaid harva, kuid helilooja lähenemine konkreetsele helindile toetub ikkagi vahetult helides kujunevale muusikalisele liikumisele, mis hiljem muundub tõlgendusteks ja tundedekunditeks. César Francki Viuliso-naadis avastab ta „selle pinevusmomen-di, kus klaver, arendades teose motiivistikku, nagu nõuab viulilt selle jätkamist. Viiuli sisseastumine tundus [aga] nendes kohtades rohkem uue fraasi algamise kui eelmise jätkamisena”. Tubin kahtleb süntaktiliste seoste ettekande veenvuses, seejärel aga siirdub helikeele ja kujundite avaramasse ruumi: „Meeloodilistes kohtades oleks soovinud [klaverilt] rohkem soojust ja kandvust, võiks öelda, isegi hellust, kuna see on iseloomulik Francki õilsale, veidi visionäär-selt tunnetatud muusikale” (274–275).

Tubin iseloomustab intonatsioone suhteliselt lihtsa metafoorilise sõnastuse kaudu, nii nagu see vahel on tavaks ka nüüdisaegses muusikaanalüütilises kirjelduskeeles. Intonatsioon või motiiv võib olla energiline, lüüriline, jõuline, tõsine, raskemeelne, rõõmsailmeline, tormiline; muusikas võib väljenduda dramaatiline pinge, tujuküllane toon, teravad hüüded, ilma et me hakkaksime kahtlustama, et kirjeldus oleks muutunud liigselt isiklikuks. Viidetes eesti või soome heliloomingu omapärale esineb „põhjamaine kargus” aga sedavõrd sageli, et väljend peaaegu kaotab oma individualiseeriva tähenduse. Küsitavam on muidugi „mehelik põhjamai-sus” ja sellega kaasnev „suveõhtute õrn lüürika” (37). Enamasti eelistab Tubin värvikaid, subjektiivset tõlgendust peegeldavaid väljendusi: mõni motiiv võib olla heroiline, teine ennustav või avarahingeline, kolmas unistav; mõnes teoses on „kohati tunda merehõngu”, teises aga kõlavad „välgusarnased sähvatused” (51–53). Elleri sümfoonilises poee-

mis „Viirastused” esineb inglissarve soolo, mis „annab tumeda, õudust aimata laskva meeoleu”, kuid vaheldub „teravalt kõrvu löövate hüüetega. [- -] Ahastavalt, hirmunult karjuvana seisab inimene keset kohutavaid nägemusi, mis lakkamatult ja ikka lähenedes püüavad teda nagu haarata” (57–58). Elleri Esimese sümfoonia *Andante sostenuto* manab kujutlusi „muistsete esivanemate ohvripidustustest,” sealt kerkib „usulis-müstiliselt häälestatud poeetilise põhitooniga” areng (59–60). Selliste ületäpsustatud subjektiivsete kujutluste puhul kerkib loomulikult teatud kammisetuse tunne: kuulaja ehk tahaks end väljendada hoopis teistsuguste, abstraktsemate kujundite kaudu.

Tubina muusikatõlgendusi lugedes peame meenutama tema püsivat huvi lavamuusikas konkreetset avalduva dramaatilise mõtteviisi vastu. See ilmnes juba Eestis: meenuvad „Kratt”, „Siurulind” (ballett säilinud klaviiris), „Libahunt” (lõpetamata, August Kitzbergi draamal põhinev ooper), kuid kulmineerus hilisematel aastatel kahes Aino Kallase jutustuse põhjal loodud ooperis „Barbara von Tisenhusen” ja „Reigi õpetaja”. Ka Tubina arhiivitöö Drottningholmi lossteatris polnud ehk selles mõttes mitte täiesti viljatu, kuid hoopis tähendusrikkam oli helilooja elamusrohke reis Wagneri pidustustele Bayreuthis; Tubina kirjades ilmneb siin eriline, omapärane inimlikkus. Tema suhtumine Wagnerisse oli ilmselt mitmetahuline – austav ja hindav muusika, kriitiline ooperite dramaatilise lavategevuse osas. „Nürnbergi meisterlauljate” etenduse ajal lubati Tubinat „orkestris istuda” ja ta veendus, et orkester oli „lihtsalt suurepärane! Puhas kõla, võimas, kuid ka pehme, kui tarvis, ja alati absoluutselt koos” (Tubin 2001: 71). Teoste muusikaline ettekanne innustas Tubinat meeletult, Karajani meisterlikust „Tristan ja Isolde” dirigeerimisest

vaimustus ta otse hämmastavalt tormiliselt: „See on midagi hullu, mida see mees oskab läbi tunda ja läbi näha! Müts maha suure kunstniku ees! Mul oli vahepeal – pean häbiks tunnistama – päris pisar silmis (...) Kui ainult seda asja saaks ka kuidagi lavaliselt käima panna!” – „„Tristanit” leierdatakse ju igal pool, kuid miks ta vastumeelt on publikule? Just sellepärast, et pole välja toodud nüansse. Ma usun ja mõtlen, et rikkamalt seda enam esitada ei saa (...)” (Tubin 2001: 77).

Tähelepanuvääriv on ka Tubina loeng Benjamin Brittenist, mida ilmselt inspireeris aasta varem Stockholmis lavastatud (kaks aastat varem komponeeritud ooper) „Peter Grimes”; teose libreto aitab Tubinal ooperi sümfoonilistes vahemängudes avastada „head ja ehtsat meremuusikat – alates hommi-kusest hallist tuulisest merest päikese-paistelise ja rahuliku, seejärel aga kõige tormisema mereni (...)” (93–94). Tubin mõtiskleb helimaalingu konkreetsete võimaluste üle – kas näiteks kuuvalgust oleks mõjuvam kujutada traditsiooniliselt keelpillide, flöötide ja harfidega või hoopis nagu Britten – „raskete akordidega, ja peab ütlema, et see on palju loomulikum ja tõepärasem” (97). Ka Beethoveni „Missa solemnis” kutsub esile dramaatilise, otse ooperliku tõlgenduse: „Missa lõpuosas, kus kõik hiiglaslikud valu- ja rõõmupuhangud on vaibunud ja nagu mingi äraseletatud hardumusega kostavad sõnad *Dona nobis pacem* („Anna meile rahu”), tekib hetkeline vaikus, mingi ärev ootus. Siis kostub korraga nagu vägev tuulekohin, millesse löikuvad eredad fanfaarid – on tunne, nagu lendaksid pea kohal mingid ebamaised väehulgad –, ja nüüd kerkib kusagilt sügavusest ahastav inimhää: *Miserere nobis* („Halasta meie peale!”).“ (78) Missa teksti ja Tubina tunderohke, kujundirikka kirjelduskeele kokkupuutes ühtivad kiriklik ja teatraalne.

Tubina huvi lavamuusika vastu aitab osaliselt seletada ka tema sümfooniliste teoste programmilisi tõlgendusi, kuigi äärmuslikku piltlikkusse kalduvad kujundid kipuvad vahel ületama seda, milleks helikunst on tegelikult suuteline. Sibeliuse puhul kirjutab Tubin: „Suure loodusarmastajana on ta oma teostes kõlana pannud kodumaa tuulte ja metsade sosinad, lindude laulud ja põhjamaa päikese sära, lühikese, ent rikkaliku suve ja talvise pakase ning härmatise ilu.” Sibeliuse viimastes suurteostes lisandub siia „filosoofia, võiks peaaegu öelda usutunnistus (...) oma kodumaa ilu mõistmiseks” (87–88). Muutume skeptiliseks: kas seda kõike on muusikas ikka võimalik kujutada? Isegi ületäpsustatud kujundlikkust võime aga seletada näiteks Tubina huviga fotograafia vastu, mida tõestavad tema hingestatud loodusvõtted hilisematest Rootsi-aastatest. Ilmselt oli Tubinal loovat visuaalset annet, tugevat kalduvust visuaalse poole, millele toetub ka tema muusikatõlgenduste kujunditerohke kirjelduskeel.

Tubina loomingus ilmneb kalduvus ägedatele emotsionaalsetele puhangu-tele, eelkõige tema sümfooniates, moodustades vahel otse uskumatult ägedaid *crescendo* – *fortissimo* momente, mis ähvardavad paisata tasakaalust välja kogu teose. Tubin viitab sellistele puhangutele ühes oma hilises kirjutises, meenutades noorpõlve elamusi seoses ühe Heino Elleri klaveripalaga: „Sellest pisikest, umbes 20-taktilisest prelüüdist puhub äkki ootamatult läbi nii võimas tuuleil, et hing jääb kinni. Ainult üks purse, aga sellise jõuga, et pärast prelüüdi kaeblikku lõppu see ikka veel kusagil sise-muses edasi elab ja jääbki sinna. Vähemalt minusse on see jäänud tänaseni püsima.” (201) Ägedaid tõuse Tubina muusikas seletab kujukalt ka tema artikkel Tšaikovskist. Vene suurkomponisti muusika ja isiksus näivad olevat Tubinat eriliselt inspireerinud, sest mui-

du oleks raske seletada, miks Tubin valis just Tšaikovski oma esimese ettekan- de teemaks Noorte Meeste Kristliku Ühingu kinoõhtul Stockholmis, vähem kui aasta pärast Eestist lahkumist. Võiks arvata, et pahatihti sentimentaalsusse ja hüsteerikasse kalduv, XX sajandi modernismi poolt hüljatud helilooja ei pa- ku Tubinale erilist huvi, kuid Tubin hin- dab Tšaikovski kergesti süttivat kunst- nikuloomust: „Igatsuslikest, eleeegilis- test tundepehangutest kuni kõikepu- rustavate, metsikute heitlusteni on ta helikeel ainulaadselt ehtne ja otseko- hene.“ – „Kui loomungulised mõtted tulid otse südamest, siis ta paljastas en- nast hingepõhjani, hoolimata heast too- nist või kuulajaskonna teeseldud üle- olekust.“ (74–75) Tubin avastab Tšai- kovskis võimsa eeskuju, kes teda innus- tab nii intellektuaalsele ja emotsionaal- sele siirusele kui ka intensiivsele väljen- duslikkusele.

Rahvuslikkus muusikas

Tubina ülevaade eesti muusika aja- loost on küllaltki kriitiline, tegeldes ainult eesti heliloojate heliloominguga ja alates XIX sajandi teisest poolest, jättes kõrvale varasemate sajandite muusika- elu eesti aladel ja linnades. Tubin on vä- gagi teadlik laulupidude ja koorilaulu traditsiooni puudustest, samuti orkestri- ja kammermuusika hilisest ja lünklikust arengust XX sajandi esimestel kümnen- ditel. Rudolf Tobias pälvib mainimist vaid lühidalt; temale pole pühendatud eraldi artiklit ega „kinoõhtu“ loengut, olgugi et Tubin teda kõrgelt hindab. Tu- bina vaatekohalt on eesti sümfoonilise orkestrimuusika olulisemad loojad Ar- tur Kapp ja Heino Eller, nende kaasaeg- sed või õpilased etendavad aga kõrva- list osa. See võiks tunduda veidi üleolev, rangelt piiratud ajaloopilt ning Tubin püüab oma rivaalide kohta siiski ka mi- dagi kiitvat kirjutada: „...ehk saab mõne kohta vähe (...) hakkavad viha kandma.

Ega ma ei ütle, et kardaksin, aga pole kunagi mugav, kui sind põrnitsetak- se...“ (Tubin 2002: 36). Kuigi Tubin tun- nistab, et „kui õpetaja, sõber ja kolleeg“ seisab eesti heliloojatest Eller talle kõige lähemal (137), otsustab ta, „kümneaas- tase kodumaast eemaloleku järel“, et „kõige isikupärasemaks, laia, suure joo- nega heliloojaks [peab ta] siiski Artur Kappi ja ehkki ta väljenduslaad oli üldi- selt konventsionaalne, oli tal alati palju suurt öelda ja ta tegi seda meisterlikult“ (117). Tema helindid olid „täis voolavust, suursugust lihtsust ja otsekoheseid tun- deid“ (52). Noor Tubin suhtub vana- meister Kappi üllatavalt isalikult: „Kapp on lihtsameelne muusik, kes ei tegele probleemidega, vaid keda juhib loodu- sest antud õige intuitsioon ja suur sees- mine tahe.“ Hilisemais teoses on Kapp vene koolkonna „mõjutuste alt vabane- nud“ ja püüdnud oma mõttelaadi „lähe- male nihutada eesti rahvamuusika põhi- toonile“ (52–53).

Kõige ulatuslikumalt ja leidlikumalt kirjeldab Tubin siiski Elleri teoseid. „El- ler on täiel määral subjektiivne sümfoo- nik, kes loob nii, nagu ta maitse ja muu- sikaline tunne seda nõuavad,“ kuid ik- kagi „tänapäeva nõuete kohaselt“. „Sealjuures on ta looming isikupärasu- sest tingituna karge ja põhjamaine. Eller ei ole kunagi kasutanud rahvaviise [hili- sematel aastatel siiski on! – Humal 1987: 54–70], kuid ta teostest õhkub tihti ko- dumaist päikesepaistet, rahvuslike le- gendide veetlevat sügavust ja rahvalau- likute mõttelennu vallatlevat tujukust.“ (55–56) Tubina arvates väärib Elleri looming ikkagi „rahvusliku muusika“ nime, see tähendab, seda sisuliselt kõr- gemat hinnangut, mida tol ajal tähendas rahvusliku muusika mõiste. (Lippus 2002)

Tubin püüab korduvalt Elleriit nagu puhtaks pühkida „prantsuse impressio- nismi“ mõjutustest; isegi ühes hilises arti- klis väidab ta, et „impressionism teata-

vasti paitab, annab mingi mugava juhendi kaasatulemiseks," seevastu aga Elleri loomingus „pulbitseb suur seesmine jõud, ja kui see momendiks pääseb raamidest valla, puurib ta end kuulajate-mängijate südamepõhja!" (202) Tundub, et „impressionism" oli 1930. aastatel Eestis samasugune naiivselt negatiivse tähendusega sõna, nagu ta oli prantsuse maalikunsti kriitikas 1870. aastatel. Eestis oli „Schönbergi teoreetiline süsteem, Bartóki intuiitiivne atonaalsus või Hindemithi vabatonaalsus (...) täiesti tundmatu asi. Vanema põlve muusikud nimetasid tihti uuemaid katseid „prantsuse impressionismiks“, olgugi et neil impressionismiga palju ühist ei olnud" (116). Umbusaldus impressionismi vastu ei kao ka Tubina kirjutistes, kaob vaid harva, näiteks ainult siis, kui ta sõber Olav Roots mängib Debussy klaveriprelüüde (267) või kui Tubin usub Sibeliuse hilisemais teoseis peegelduvat Debussyst ammutatud muljeid (144).

Tubin kirjeldab vähemalt kolme laadi „rahvuslikku muusikat“:

1. Kõige otsesem tee rahvuslikkusele viib rahvaviiside kasutamise kaudu helindi tegelikus temaatikas; Tubin tahab eelkõige näidata, et rahvaviiside kasutamine „ei määra veel põrmugi ära [...helilooja] loomingu suunda. Ta võib neid kasutades jääda ikkagi iseendaks, isikupärasel helikeeles neid helisema panna ja anda neile n-ö uue rüü, valgustades neid hoopis uuest küljest". (115) Näitena viitab ta Stravinski „Kevadpühitsusele“, lugeja võib samas meenutada Tubina enda Sümfoonieta või tema balletti „Kratt“.

2. Vene XIX sajandi heliloomingus „tekis Berlioz ja Liszti eeskujul kirjeldav programm-muusika“, mis saavutab teatud rahvuslikkuse mitte niivõrd rahvaviiside kaudu, vaid muusikavälisel teel, viidates helindi pealkirjas või kaasnevas tekstis mingile rahvuslikule le-

gendile, ajaloolisele kangelasele või sündmusele. Ka eesti muusikast meenuvad Tubinale mitmed sellised teosed – Lüdigi „Jaaniöö“, Aaviku „Püha hiis" (113).

3. Helilooja ei kasuta küll autentseid rahvaviise, kuid Sibeliuse näiteks „on suutnud oma motiivistiku viia nii lähedale soome rahvaviisile, et see tundub sealt laenatuna, kuid ei ole seda otseselt pea kunagi" (87). Ka Mart Saare loomingus „sageli ei oska vahet teha, kas ta on kasutanud rahvaviisi või enda loodud materjali (...)" (115). „Saar on süvenenud niivõrd eesti runolaulu omapärasse, et ta enda meloodiline joon käib (...) peaaegu täpselt selle radades, ammutades sealt imetaolist arhailist hõngu, mis tundub nii ehtsalt ürgsena. See on minu arvates kõrgeim aste, mida võib üks kaasaegselt mõtlev inimene oma rahvuslikkusele rajatud loomingulises arengus saavutada, ja ma kõrvutaksin Saart selle ala suurimatega: Bartókiga ja venelase Stravinskiga (...), kuigi nende väljenduslaad ja abinõud on kaugelt radikaalsemad ja suurejoonelisemad (...)" (147).

Kuidas aga tõlgendada Tubina enda viimaseid sümfooniaid, kus helilooja ilmselt ei kasuta rahvaviise? Tundub, et Tubin tahab jätta vabaks veel neljanda võimaluse: „Rahvusliku muusika all mõistan niisuguseid heliteoseid, mis väljendavad rahva temperamenti, omapäraseid rütme, vanu rituaale, saagaid ja selle rahva patriotismi, eneseteadvust, edasi antuna helilooja poolt, kes samu elemente eneses läbi elab, neid tunneb, kuuleb ja mõistab – ja sealjuures ometi individuaalseks isikuks jääb, kuna teine samast rahvusest helilooja samu elemente hoopis teistsuguses isikupärasel toonil väljendab. Kas seesuguse väljenduslaadi juures on tarvilik rahvaviis? Ma arvan, et ei; on küllaldane, kui selles muusikas leidub see i s e l o o m u l i k, mis peitub rahvaviisides." (114)

Kuulaja seisukohalt on ühe rahvuse „temperament,” legendides kajastuv meeoleolu ja isegi rahvaviisides kehastuv „iseloomulikkus” sedavõrd laiapiirilised üldistused, et nende alla peaksid mahtuma peaaegu kõik sellest rahvusest – ja kindlasti ka mitmest naaberrahvusest! – heliloojate teosed. Kes tahaks tänapäeval veel hakata rahvuslike iseloomujooni määratlema, kui sellised määratlused kujunevad tahes-tahtmata ikka vägivaldseks? Kes tahaks vägivaldsete stereotüüpide põhjal otsustada, milline teos väärib, milline ei vääri „rahvuslikkuse” tunnust? Küsimusele, kas eesti rahvaviisid on sedavõrd omapärased, et nendele ülesehitatud sümfoonilised teosed suudaksid oluliselt eralduda teiste rahvuste heliloojate teostest, suudab Tubin – oma ajastu ja vaimsuse kontekstis – vastata ainult jaatavalt (84). See küsimus aga peaks jääma siiski lahtiseks. Tubin muidugi lisab muusikalisele rahvuslikkusele veel patriotismi ja rahvusliku eneseteadvuse nõude, kuid kuulaja seisukohalt peituvad need ikkagi sügaval helilooja sise-muses. Ilma rahvaviise või isamaalikke laule kasutamata – ilma muusikaliste kultuurimärkideta – on peaaegu võimatu patriotismi või rahvuslikku eneseteadvust – ideoloogiat! – üheski helindis tajuda. Kõrgelt häälestatud rahvuslane muidugi võib endale muusikat kuulates ette kujutada ühte kui teist.

Tubina arutelu eesmärk, ehkki kauge ja varjatud, näib olevat väidelda, et tema enda viimased sümfooniad on siiski rahvuslikud, olgugi et nendes ilmneb suundumine isikupäraselt universaalse, maheda modernismi ja neoklassitsistliku helikeele poole. Tubin kirjutab Sibeliusel, kuid me võime sellest välja lugeda ka vihjeid Tubina enda ja heliloomingu kohta üldse: „Nagu kõigil suurmeistritel, nii on ka Sibeliusel ta viimane loomingu periood kõige isikupärasem, kõige raskemini mõistetav. [- -] Väljen-

dusvahendid muutuvad järjest subjektiivsemaks, nagu iseendasse ära kadudes. Kuid mingi seesmine valgus, suur ja selge, paistab läbi keeruliste probleemide katte ja sulatab ühtlaseks kunstiliseks tervikuks (...)” tema viimased suurteosed (144–145).

Paguluses laialdaselt levinud „maru-rahvuseluse” taustal tunduvad Tubina seisukohad üllatavalt, imetlusväärset avarad. Ta leiab, et ühe helindi rahvuslikkus pole rahvusvahelises maailmamuusikas mingi eelis: „...ei tohi unustada, et iga rahvuslik kunst võib jätta teised rahvad külmaks” (90). Peaksime liisama, et ebaprofessionaalset, ebahuvitava või ebameeldivat helindit ei päästa rahvuslikkus ka mitte helilooja enda kodurahvusest kuulajate seas. Me pole üllatunud, et Tubin väärtustab rahvusvahelist tunnustust: „Brittenit ei tule mõista ainuüksi inglise rahvusliku muusika seisukohalt. Ta helikeel on universaalne, igaühele mõistetav.” (97) Kõige kõrgema hinnangu pälvivad Mozart ja Beethoven, hetkekski aga ei püüa Tubin rõhutada nende muusika „rahvuslikkust”. Eriti haarav on Tubina seisukoht vanemas eas ühe oma kõige viimasena valminud helindi suhtes – „Reekviem langenud sõduritele”, mida esitati veel kahe aasta eest juuniküüditamise aastapäeval Tallinnas – kõrgendatult emotsionaalses, rahvuslikus kontekstis. Tubin seevastu tunnustab: „See Reekviem pole põrmugi patriootlik, romantiline (kui, siis ehk natukene!) ega vaimulik (...) Siin on käsitluse all vägivaldne surm, mille vastu me asjatult püüame võidelda, mis aga iga päev niihästi Aasias kui Aafrikas, Ameerikas ja ka Euroopas toimub. Kuid ma pole seda loonud mingi teravalt karjuva protestina, vaid nii nagu reekviimile sobiv – mõtlikuna, tasakaalukana ja leinameeleolule vastavana. Et kuulajail tekiks seesmine protest iseendast, ilma minu abita, elu õitsvas eas olevate noorte inimeste tapmise vastu!” (243)

Olgugi et Tubin hindab kõrgelt rahvuslikke heliloojaid Mart Saart ja Cyrillus Kreeki, suudab ta isegi paguluses olla rahvusluse suhtes kriitiline, sest talle „tundub, et Eestis jäi rahvusliku voolu esikohale tõstmise tõttu heliloojate individuaalne areng kuidagi kinni, püüded ja katsed Euroopa uudsete vooludega kaasas käia või neid katsetadagi olid nagu maha surutud. Elasime ju eemal suurtest keskustest, kus ammugi olid ekspresionism, atonalism jt. voolud teed leidnud” (115). Küllap ilmneb siingi Tubina viimaste sümfooniade stiililine orientatsioon – oluliselt avardunud suhtumine muusikasse, mis on välja kasvanud rahvuslikkuse piiridest. Muusikaline rahvuslikkus ei tundu siin enam olevat ideoloogiliselt kohustuslik, mis muidugi ei tähenda, et mingis heliteose analüüsis või selle tõlgendamisel ei võiks teiste muusikaliste väljendusvahendite kõrval tähelepanu pöörata ka rahvuslikele stiilitunnustele.

Kasutatud kirjandus:

Humal, Mart. Märkmeid Eduard Tubina sümfooniatest. „Teater. Muusika. Kino“ 1986, nr 12.

Larsson, Gunnar 2001. *Virmalised ja lapi nõiakunst* (1982). Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu Aastaraamat 1, koostanud Vardo Rumessen.

Lippus, Urve 2002. *Omakultuur ja muusika: muusika rahvuslikkuse idee Eestis I. „Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel“*, koostanud Urve Lippus. Eesti Muusikaloo Toimetised nr 6. Eesti Muusikaakadeemia, Tallinn.

Tubin, Eduard 2001. *Kirjad abikaasa Erikale*. Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu Aastaraamat 1, koostanud Vardo Rumessen.

Tubin, Eduard 2002. *Kirju Karl Leichterile*. Rahvusvahelise Eduard Tubina Ühingu Aastaraamat 2, koostanud Vardo Rumessen.



UITMÖTTEID VÄIKESE RAPLA SUURTEST MUUSIKAPIDUSTUSTEST

ENN VETEMAA

Oma suvekodu asukoha tõttu Raikülas, mis Raplast vaid kümneminutilise autosõidu kaugusel, on järgnevate ridade autoril olnud võimalus Rapla kirikumuusika festivalile üsna püsivalt jälgida – ikkagi juba üksteistkümmend aastat. Kuulatud kontsertide arv hakkab küllap sajale lähenema. Paljude kohta nendest olen nii kohalikus kui ka vabariiklikus meedias arvamust avaldanud. Kontserdiarvustused nende harjumuspärasel vormis on vajalikud kindlasti, kuid paraku on neile iseloomulik teatud ühepäevaliblikalisus. Kui näiteks mingi teose mingis osas ei tabanud metsasarvemägija teise oktaavi fa-d (instrumendi kõrgeim noot), kas siis ongi mõtet sellest üldisust teavitada, ja veel nädalapäevad hiljem? Mängija mäletab ja põeb nangunii. Ja mis tähtsus oligi ühel korral kirikulöövide all kõlanud ja samas kustunud praakhelil muusikakunsti aja-loos...? Kadus nagu ussi jälg kivilt.

Sel festivalil õnnestus mul kuulata üle kahekümnest kontserdist kaheksat (kõiki oli võimatu, kuna neid reeglina toimub samal ajal eri paigus), kuid neid hoolega mälus restaureerida, kirjeldada, analüüsida ja mingid hinnangud langetada, pole just ahvatlev ettevõtmine. Sestap otsustasingi seda seekord mitte teha, ning üritan pigem vaadelda Rapla festivali kui omanäolise kultuuri-phenomeni olemust. Noid festivalile tulekski vist vaadelda mitte sedavõrd muusikasündmuste jadana, kui just pideva protsessina, õigemini ühe lülina pidevast protsessist, mis on toimunud ja toimib meie kultuurimaastikul juba peaaegu Eesti taasiseseisvumisest peale. Eks siis korraks möödani.

Selle tõdemiseks, et igas rahvuskultuuris on vähemalt kaks kultuuri, mis omavahel võistlevad, polnud vaja Vladimir Iljitši, seda taibati juba ammu enne teda. Keskajalgi. Siis oli üheks – soositumaks – muidugi sakraalmuusika, teist – rahvamuusikat – kuidagiviisi vaid taluti. Ei tahaks siinkohal asju üle dramatiseerida ning hakata pajatama kultuuride “võitlusest”, mõistlikum oleks ehk rääkida ägedast konkurentsist.

Kohe, kui eesti kultuur pääses Moskva ohjajaist, jõudsid meieni, ja täiesti loogilistel põhjustel, kommerts-kultuur ja meelelahutustööstus. Viimane ilmutas end otsemaid staaride või eksstaaride superkontsertide kujul. Algul lauluväljakul, hiljem ka Saku suurhallis (loomulikult aukartustäratava pileti hinnaga), plahvatuslikult jõudsid meieni maailmas miljonilistes tiraažides välja antud CD-plaadid (ka piraatplaadid!) – see kõik tõi endaga kaasa kardinaalseid muutusi raadio- ja televisioonikavadesse, kogu meediasse. Ka kultuuri hakati mõõtma raha ja kasumiga. Pole õige väita, et pakutav uus olnuks mingi rämps, hoopiski mitte. Kui tuua paralleel kulinaria vallast – ega popkorn ning koka-joogidki endast ju mürke kujuta, ning “McDonald’seis” pakutakse ju ikkagi täiesti söödavat kraami, mille saad pealegi kiiresti kätte. Kaloreidki küllaga. (Kuigi on oht end kähku ülekaaluliseks õgida, ning jutud rämpstoidust pole mitte päris aluseta.)

Siiski tekkis neil aegadel kartus, et elitaar- ja süvakultuur, ka rahvuslik kõrgkultuur, tõrjutakse kõrvale, et hakavad ehk aegamisi laulupidude kombel hääbuma. Eriti kurb oli meie muu-



Harri Rospu foto

Arvo Kallikepi foto

sikamaastik üheksakümnendate algul, mil kontserdielu juhtijad olid just ära õppinud Lääne kehvemat sorti muusikaärimeeste mõtlemisviisi. Neil aastail olid meie sümfooniakontsertidele ise-loomulikud üsnagi inimitühjad saalid, tippinterpretide soolokontserdid – kõik need intiimsed klaveri- või viuli-õhtud – peaaegu kadusid, sest majanduslikult ei tasunud nad ennast, vähemalt Tallinnas ja suuremates linnades, ju ära. Toimus mingi rollide ümbermängimine: kui enne privileegeriti klassikalist, siis nüüd kergesti kugistatavat massikultuuri, mistõttu heliloomingu väärtuslikum osa, samas aga ka kõik uuem ja harjumatum, taandus omalaadseks vastandkultuuriks (küll mitte selle sõna kunagises tähenduses, kuid siiski) ja pidi hakkama oma eksistentsi eest kogu jõust ise seisma.

Ent inimkond ei ole hoopiski mitte rumal kooslus. Meisse on programmeeritud instinktid, mis ei lase millelgi tõeliselt väärtuslikul lõplikult kaduma minna. Teisisõnu, kui on olemas Bach, kes unustusse kipub langema, siis leidub – kas või sada aastat hiljem – alati Mendelssohn, kes geeniuse kogu tema suuruses aastate taaga alt välja kaevab ning taas inimkonna imetusobjektiks tõstab.

Tänaseks oleme jõudnud olukorrani, kus meil jälle valitseb erinevate muusikasuundade enam-vähem harmooniline tasakaal – kas või möödunud suvel on kergema muusika esituste kõrval toimunud lugematul arvul klassikalise sümfooniilise, kammer- ja orelimuusika festivale ja üksikkontserte. Üle aegade elav muusika on kõlanud Leigo järvel, Pärnu Eliisabeti kirikus, Haapsalus, Stenbocki maja õuel, ajaloolistes mõisates jne. Kes neid loendada jõuaks: igal hommikul kuulutab raadio hirmipikki loetelusid muusikasündmustest, mis sel päeval aset leiavad. Kunagine mure tõeliselt suure muusika saatuse pärast

Maarjamaal on kadumas. On kuulda, et välismaiste kergema žanri tipptegijate siiatoojad kipuvad viimasel ajal jääma koguni kahjumisse. Loomulikult pole sel puhul põhjust kahjurõõmuks – vajame ju muusikat igale maitsele.

Kuidas on aga tänase olukorrani jõutud? Oleks liialdus näha Rapla kirikumuusika festivalis tolle renessansi käivitajat, ehkki ta oli üks esimesi kevadekuulutajaid – Rapla kirikumuusika festivalidel on peale selle, et nad olid esimesed omalaadsed, teisigi väärtuslikke omapärasid, mille käsitlemiseni veel jõuame. Ju vist sai väärtumuusika laiem taastulek alguse sellest, et arukatel inimestel – küllap oli nende seas ka muusikamänedžere – õnnestus viia ühiskonna väärtushinnangute paikapanijate ja sealt edasi kohe ka laiema üldsuse teadvusse arusaam, et Bach, Viini klassikud, koguni keskaja muusika, kujutavad endast midagi sellist, mida intelligentne inimene – ja kes ei tahaks seda olla?! – päriselt ignoreerida ei tohi. Pole midagi parata – tuleb muusika suhtes ükskõiksel prominendilgi pidulik ülikond selga panna ja koos kaasaga kontserdile minna. (Eriti veel siis, kui igamees piletit osta ei jõuagi.) Selle nähtuse üle on küllalt ironiseeritud, kuid pragmaatilistel kaalutlustel ei tasuks seda siiski teha: kõik, mis aitas tõelistel muusikaväärtustel taas pinnale tõusta, oli tähtis ja hea. On seda ka praegu. Muidugi on olukorra paranemise seostamine teatud inimeste väärtushinnangute muutumisega lihtsustav, ent eks iga üldistamiskatse ole seda paratamatult. Kuid mingid uued vektorid sekkuvad muusikaellu siiski. Ja on juba kord nii, et kui mingi protsess paranemise suunas liikuma on hakanud, võib see areng võtta mõneks ajaks eksponentsiaalse iseloomu: keskealine inimene hakkas end süvamuusika kontsertidel peagi hästi tundma – kenad interjöörid, rullnokad ei trambi su jalgadel nagu

Hetk Haydni oratooriumi „Loomine“ ettekandelt viimasel festivalil.



Arvo Kutilkepi foto

lauluväljakul... Näed ja kuuled kõike, ja muusikagi ju täitsa meeldiv.

Kirjutades mis tahes festivalist, ei saa muidugi mööda minna visiitkaartlikest saavutustest. Ei jõua ette lugeda kõiki vokaalsümfoonilisi suurvormegi, mis Raplas viimasel aastakümnel ette kantud. Minu arvates nad ehk Rapla festivali eripära ei määragi, head klassikalist muusikat mängitakse ju kõikjal, kuid suurimaist majanduslikke ja kunstilisi ponnistusi nõudnud šedöövritest mööda vaadata ei tohi. Hakkame aga peale: J. S. Bachi „Johannese passioon“, mis-sad *h*-moll, *g*-moll ja *F*-duur. Händeli „Messias“, „Belshazzar“ ja „Iisrael Egiptuses“ (muide teose terviklik esiettekanne Eestis), Mozarti missa *c*-moll ja „Reekviem“, Vivaldi, Beethoveni, Gounod' ja Charpentier' ning mitmete teiste klassikute suurteosed, aga ka Arvo Pärdi „Te Deum“ ja „Berliini missa“. Kantaate ja madrigale kokku lugeda ei jõuagi. Tänavu kanti ette Haydni „Loomine“, kusjuures omamoodi suursündmuseks oli see, et esmakordselt nende festivalide ajaloos suudeti oratooriumikoor kohapeal ise luua! Rapla suurusega linnakeses on see suursaavutus.

Olen kuulnud, et tulevikus kavatses-tavat tol festivalil ette kanda ka muusikat, mida laiem publik peaaegu ei tunnegi, nimelt ega seda eriti teatagi, et ka vene heliloojad on kirjutanud teoseid mitte üksi ida- vaid ka läänekirikule. Tšaikovskigi. Kuid need olid (ja on

praegugi) Venemaal rangelt keelatud. Ja imekombel hoopiski mitte Kremli, vaid just Moskva kirikuisade poolt. Nende oopuste nootegi ei müüda eriloata. Autori teada sai Jaan Rääts üht-teist neist kunagi hankida ainult Ülelii-dulise Heliloojate Liidu kunagise esimehe Tihhon Hrennikovi eriloal, ja ainult tänu sellele, et J. R. kuulutas, et tema ju pole nagunii vene õigeuskliku konfes-siooni liige. Talle ehk võiks lubada... Küll oleks uhke, kui tulevikus õnnes-tuks Rapla rahvusvahelise kirikumuu-sika festivalil ka vene geeniusse tund-matu loominguga tutvuda. (Või tekib sellest ehk kirikutevaheline skandaal?!) Ent jätkem siinkohal tulevikuunistused ning imetlegem pigem seda, kuidas ees-pool mainit suurteoste ettekandmisega üldse toime on tulnud. Festivalide hin-geks on olnud nende peakorraldaja Rai-mo Kivistik. Kindel see, et ilma tema in-nu ja fenomenaalsete organisaatorivõi-meteta oleks festivalide mõte mõtteks jäänudki. Ent korraldaja uskumatu ener-gia on seni saanud toime toetajate ja spondeerijate leidmisega. Kusjuures kvaliteetkontserdi „omahind“ on Rap-las kindlasti Eestimaa odavaim.

Nende festivalide imetusväärseim eripära ongi ehk see, et nad pole orien-teeritud kasumile. Üheksakümnendate alguse kaubikapitalismiaegses suhk-ruvati-Eestis oli see lausa ennekuul-matu, et keegi seab oma töö eesmärgiks t a s u t a kontserdid. Ja sellega saadi

toime. Ühe väikese erandiga: ainult festivali südames – Rapla ilusas ja suures kirikus –, kus ava- ja lõppkontsertidel kanti ja kantakse ette eriti suuri vokaalsümfooniilisi teoseid, eeskätt oratooriume, ning kuhu tuleb kohale kutsuda väliskunstnikke (toodud Jaapanistki) ning meie tunnustatumaid muusikakollektiive ja ka tipptegijaid, pole see osutunud alati võimalikuks. Aga Rapla festivali alg- ja lõppkontsertide piletihinnad (50/25, sagedamini 30/15 krooni) võrrelduna Tallinnas, Pärnus või Haapsalus toimuvate kontsertidega – millele tasemelt kriipsugi alla ei jääda – on tänini siiski pigem sümboolsed! Kusjuures väiksemates kirikutes nagu Hageri, Vahastu, Järvakandi jne on nad üldjuhul tasuta tänini. Eriti hinnatav Rapla festivalide puhul ongi just see, et nad viivad suure muusika kohtadesse, kuhu see muidu ei jõuagi: Vahastusse, Koeru, Hagerisse, Järvakanti. Kas oleks Claude Debussy võinud aimata, et kunagi tuleb päev, mil väikese Eestimaa paarisajalise elanike arvuga Käru aleviku rahvas tuleb usinasti kokku, et kuulata tema klaveripala “Tütarlaps linavalgete juustega” seadet vaskpillikvintetile... Ja kui fantastiliselt hästi see veel kõlab.

Tahakski ennekõike kiitust jagada Rapla rahvusvahelise kirikumuusika festivali repertuaarivalikule. Baroki ning Viini klassikute kõrval – neid mängitakse ju kõikjal ning vahel kipume sellest suurepärasest muusikast väsimagi – kuuleme siin palju muudki. Suvel 2002 õnnestus nende ridade autoril üle saada millestki barokkmuusika-mürgituse-taolisest, kuulates prantsuse muusikat (organist oli siis Elke Unt). Paar Raveli oopust ja eriti Messiaeni looming mõjus nagu värske ja samal ajal aromaadne tuulepuhang. Just Olivier Messiaeni “Trois petites liturgies de la Présence Divine” Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri (Olari Eltsi taktikepi all) ja tütarlastekoori “Ellehein” esituses (koormeister Tiia-Ester

Loitme) jättis meelde jääva elamuse. Messiaeni harmoonia, mis sügavalt erineb nii traditsioonilisest kui ka dodekafooniale tuginevast seeriamuusikast, nagu pesi kõrvad üle... Eks mõnevõrra ootamatu on olnud sellistel puhkudel seegi, et publik ebatraditsioonilist muusikat nii hästi vastu võtab. Olen sügavalt veendunud, et muusika nautimiseks ei pea omama eriharidust. Eks seda ole tõestanud sotsiomeetrite katsed lasteaedades ja kooli algklassideski. Kahekümnenda sajandi muusikat sellele omase ootamatute harmooniate, ebatavalise rütmika, spontaanse dramaturgia ning värskete tämbritega võetakse enamasti pareminigi vastu kui kanoniseeritud klassikat. Nii et kõik need loengud teemal “Kuidas mõista muusikat?” pole kaugelgtki nii tähtsad, kui neid peetakse. Kena ju küll, kui tead topeltfuuga kirjutamise printsiipe, kuid emotsionaalsest aspektist pole see küll kuulajale oluline.

Aga nüüd tahaksin tingimata tagasi pöörduda eespool mainitud tagasihoidlike, n-ö kolkakirikutes (jumalakojade kohata muidugi sobimatu väljend) peetavate kontsertide juurde. Vahest on nende tähtsus just suurim! Kui on tulnud välja niisuguse ootamatu mõttega, siis ei pääse selle tõestamiseks väikesest filosoofilisest kõrvalepõikest.

Egon Friedell väidab oma raamatus “Uusaja kultuuri ajalugu”, et kui tavaliselt nähakse maailmakultuuri ajaloos pidevalt Hea ja Kurja vahelist võitlust, siis palju komplitseeritum on konflikt Ilu ja Headuse vahel. Ilu on alati enesekeskne, Headus aga hoopiski mitte, tema eesmärk on pigem mitte-Mina. Ilu on puhas vorm, headus aga puhas sisu. Ilu apoteoos sai alguse renessansiga, keskaeg luges hinge ihust võrratult tähtsamaks. Küsigem endalt: mis on inimese maise rännu eesmärk? Maailma tingimusteta jaatamine tema hiilguses ja jõus saab toimuda ainult inimese sisemise puhtuse arvel. Kas siis koteerida kõrge-

malt loojat või pühakut? Ühest vastust muidugi polegi.

Imelikul kombel tajuvad seda konflikti kõige teravamalt just loojad ise: suur kunstnik Tolstoi oli hinges lausa kunsti vihkaja, püüeldes üle kõige just puhtuse ja eraklikkuse poole. Samu tendentse on Dostojevski, Strindbergi ja koguni suuresteedi Oscar Wilde'i loomingus, kes küll kuulutas sõnades eetika ei millekski muuks kui "esteetikaks alaarenenutele". Aga tegelikkuses? Loetagu tema "Dorian Gray portreed"!

Mida peab prioriteetseks meie tänapäev? Ilmtingimata välist. Me kuulame kaunites restaureeritud mõisates võluvaid barokkmuusikat. Ilu missugune! Aga kas luksuslikus interjööris nautleja üldse mõtleb sellele, k e l l e s t ja miks laudakse...?! Ja millised olid nende helindite loojate soovid, veendumused, pühendumus, maailmavaade... Olen kindel, et vist vaid mõni protsent kuulajajast. Kas on siis nende kontsertide kuulajatele midagi ette heita? Kas kavatsete siin levitada puritaanlust? Oh ei, ei kavatseta siinkohal kirjutada lugu "Vahitornile"! Ainult küll oleks tore, kui siiski mõeldaks süvitsi ning püütaks jõuda sisuni! Kas on seda üldse võimalik õppida? Kus?

Nende ridade autor on tihti saanud sügavaimad muusikaelamused just väikestes, ajahambast puretud kirikutes, mille pingid on läikima hõõrunud meie esivanemad. Ei pruugi neis kirikuis olla parimad orelid. Kuulajaiks on tihti lihtsad maainimesed, kelle "peamiseks muureks" on mitte millegagi silma paista. Tagasihoidlikkus, malbus ja vagadus on iseloomujooned, mille oleme ammu unustanud. Rikkamaks saades oleme jäänud vaesemaks. Kuulake, kuidas neis pühakodades heliseb vana, isegi Bachielne muusika. Ning mõnel korral on interpreetid "Rondellusest" või ka meie barokksolistid tutvustanud pille, mida paljud meist pole ealeski kuul-

nud: rataslüürat, zinki, fiidlit, koguni hispaania harfi, millele komponeeritud muusikat leidub veel vaid Hispaania arhiivides tabulatuuridena, ja mis pill oma põikise topeltkeelestusega on nimme tehtud nii, et teda oleks võimalikult raske mängida – egas Kõigevägevama teenimine liiga lihtne kah olla tohi... Olgu selle teenimisega nii, nagu keegi arvab, kõiki neid elamusi võib nautida ka puhtgurmaanlikust aspektist, kuid kindel on see, et just sellistel kontserditel võib tänapäeva praktiline ja küünilisevõitu inimene äkki taibata aja, inimelu ja iseenesegi kohta midagi täiesti uut. Dimensioonid võivad paika minna. Ka neil, kes seda ei ootagi. Nii nagu mõni inimene peab end ebumusikaalseks, aga pole seda tõeliselt hoopiski mitte, nii elab paljude end veendunud ateistideks kuulutajate hinges siiski mingi idealistlik alge. Ning kui me oleme selle m i s k i eneses leidnud, vaat siis kõlab ka säravais kontserdisaalides ette kantav muusika meie jaoks juba hoopis teisiti. Täidab täielikult seda ülesannet, milleks ta kord kirjutati. Ning siinjuures tuleks rõhutada sedagi, et on ekshiarvamus pidada keskaja muusikat halliks ja alandlikuks. Keskaeg oli inimkonna noorus. Ja nagu lapsepõlv ja noorus ikka, on ka keskaeg värvikirev, emotsiooniderikas, tänapäeva ratsionalismiga võrreldes isegi meeletu.

Pikaks veninud mõtiskluses ei jõudnudki siinkohal kiitust jagada neile, keda Raplas igal augustikuul esinejate hulgas kohtab. Veel vähem nende loomingut analüüsida. Nende ridade autor püüab edaspidi – tulevasele, kaheteistkümnendale festivalile pühendatud loos rääkida Liina Saarist, oratoriaalse žanri tõelisest primadonnast, Jüri Leitenist, perekond Staakist, paljudest orelkunstnikest, dirigentidest jne. Siis sean endale teised, mitte sedavõrd üldistavad, vaid juba ka päris konkreetsed eesmärgid.

ÕONESTAB SEESTPOOLT?

EVI ARUJÄRV

Elton Johni ja Tim Rice'i rockmuusikal "Aida"

Vanemuise sümfooniaorkester, koor, ballett ja ansambel "Family", dirigent Tarmo Leinatamm, lavastaja Mati Unt, kunstnik Liina Keevallik, valguskunstnik Palle Palmé, koreograaf Marge Ehrenbusch.

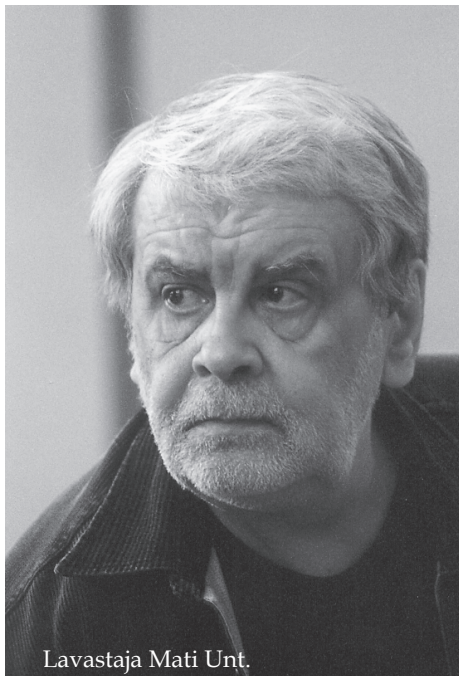
Osades: Aida – Janika Sillamaa, Amneris – Liisi Koikson, Radames – Lauri Liiv, Mereb – Andres Mähar, Zoser – Tõnis Mägi, Nehebka – Susan Lilleväli, Vaarao – Evald Aavik, Amonasro – Raivo Adlas.

Peab tunnistama, et pop-rock muusikali "Aida" puhul ei köitnud mind selle nii-öelda tõmbenumbrid, nagu teise vaatuse silmipimestav valgusmõll või Elton Johni tundelised ballaadid, vaid mõni põhimõtteline küsimus.

Näiteks, kuidas ennast sundimatult ja identiteeti säilitades suhestada asjajadega, mis suhestavad ennast sinuga ise, võimsalt ja luba küsimata – nagu on peaaegu et eluks eneseks saanud populaarkultuuri klišeed? Ja – kas Kuradit on võimalik Peltsebuliga välja ajada ehk kas mingit märgisüsteemi on võimalik hävitada või kahjustada seestpoolt õonestades, tema enda vahendeid kasutades?

Paatos ja palagan

Tänase populaarkultuuri kaks üldist "modaliteeti" on paatos ja palagan. Väga olulised ehituslikud põhimõtted on fragmentaarsus ja kopeerimine, "moodulitest" kokkupanek ja surnud keelte kaudu kõnelemine. Selline lähenemine teeb tööstusliku tootmise lihtsaks ja efektiivseks.



Lavastaja Mati Unt.

Muusikal "Aida" on "naisküsimusele" keskendunud ajaloolise draama populaarne teisend. Selle nimi kopeerib Giuseppe Verdi samanimelist ooperit, sisu aga suurt hulka armastuse ja kohusetunde konfliktil põhinevaid lugusid. Nagu akadeemilises sõsaržanris, lähevad siingi sõlme isiklikud kired ja grupi- (klanni, kogukonna, rahvuslik) identiteet – armulõõm ja ühiskondlikud kohustused.

Võidukalt sõjaretkelt Nuubia vastu toob noor Egiptuse väejuht Radames oma vaarao tütrest pruudile Amnerisele kingiks orjatar Aida, kes hiljem osutub Nuubia printsessiks. Armudes Aidasse ja hüljates Amnerise, pärib Radames valitsejatrooni asemel koos Aidaga elusalt kinnimüürimise. Armastusloo taustal seab ülikond ja "poliitkaader", möllavad orjad ning okupandid. Nagu uue-

mal ajal kombeks, on armastus ühiskondlikest kohustustest selles lavatükis kõrgem, lausa ülevvalt antud (Radamese lauluski öeldakse "Written In the Stars" – tähtedesse kirjutatud) ja võidab. Võidu ülevust kinnitab surm elusalt kinnimüürimise läbi.

Pop- ja rockmuusikaga seotud lauljate valik (Janika Sillamaa, Liisi Koikson, Lauri Liiv, Tõnis Mägi) oli õnnestunud, peaosalised tulid omas elemendis suurepäraselt toime. Aga mitte ainult: kogu koosseis oli ka mänguliselt ergastatud olekus, laval oli vabadust ja mängumõnu. Aimata oli lavastaja "pedagoogilist" vaistu. Hästi ajastatud oli lavastuse kulminatsioon – Nehebka (Susan Lilleväli) hukkimine ja sellele eelnenud vägivallasituatsioon. Järgnenud raevukas itk mõjus ehedana ja pinget maandavana. Elusat üldmuljet ei rikkunud isegi tõsiasi, et ilmselgelt jäi laululava avarustele seatud liikumistes mõnikord lihtsalt füüsilisest võimsusest puudu: ju on monumentaalsuselgi puhttehnilised piirid.

"Aida" kui popmuusikal on muusikalise materjali poolest üsna lõdvalt

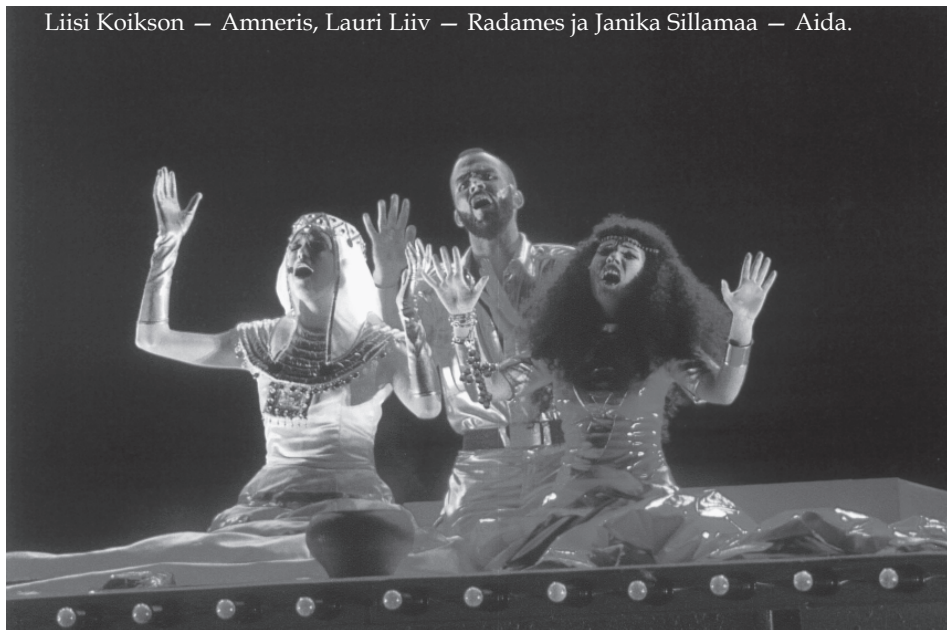
seotud. Pole siin erilisi alltekste ja muusikakujundite polüfooniat, dramaturgilisest sidususest rääkimata. Selle asemel on tundevärvi, stiili ja intensiivsuse – põhiliselt rockiliku agressiivsuse ja ballaadliku lüürika kontrastid. Ka vahelduv koosseis (rockbänd, klaveriepi-soodid ja orkester) toob kaasa killustatust. "Aida" muusika ongi pigem klot-sidest ehitus kui "sümfooniliselt" pinev kangas. Ometi mingi pinevus siin tekkis ja see miski oli paljugi lavastusega seotud.

Kokkuvõttes oli tulemus parasjagu paradoksaalne: muusikaliselt nii-ütelda teost ja originaalsust justkui eriti ei ole, kuid esituse veenvuse ja mängulise vabaduse tõttu tekkis üsna dünaamiline ja riukalik tervik.

Ihu ja hing

Populaarkultuuri põhivahendid, paatos ja palagan, olid "Aida" lavastuses esindatud võimsalt ja läbisegi. Selline inimhinge ja teadvust lõhestav kooslus muidugi ei ole tavaline ega ka viisakas. On ju ühiskondlikes rituaalides karastunud kunstis läbi aegade

Liisi Koikson – Amneris, Lauri Liiv – Radames ja Janika Sillamaa – Aida.



kombeks olnud kõrgemate ja madalamate tunnete vahel ranget piiri hoida, neid ajaliselt, esituskoha ja žanritunnustega eraldades. Pühakotta minnes näiteks kaetakse patune ihu ära. Matusel ei laulda lorilaule ja kõrtsis ei laulda koraali. Situatiivne piir ja norm mõtestavad inimeste muusikakäsitlust.

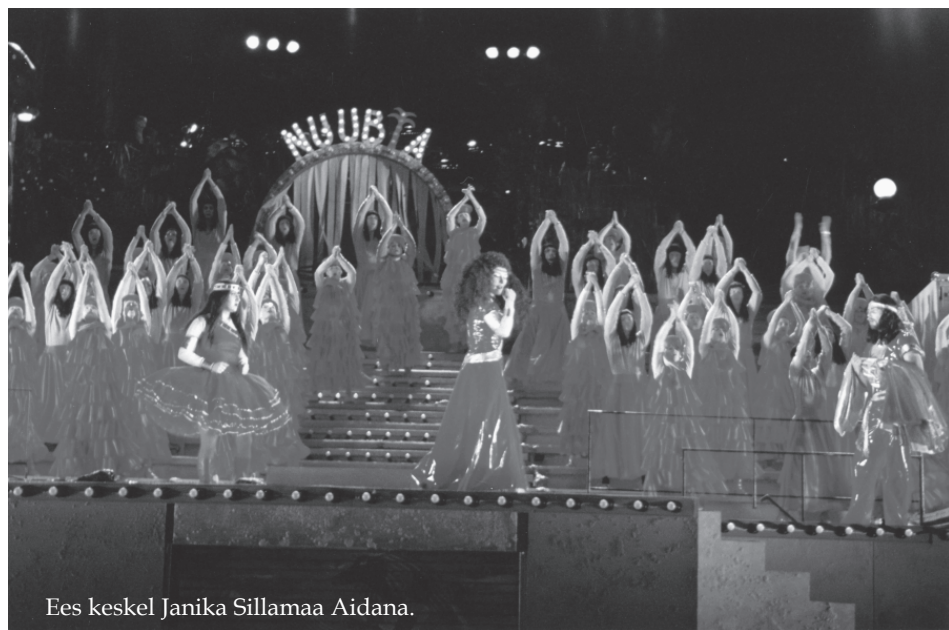
Uuemal ajal ja populaarkultuuris muidugi on kõvasti piire lõhutud, sealhulgas ka paatost ning palagani kokku segades. Piiride ületamine väljendub selleski, et kohati on ihu ja hing juba täiesti üheks saanud: popmuusika videoklippides näiteks väljendab hinge juba täiesti vahetult ka üksnes ihu. Aga mingi elementaarne piiritlemine on enamasti ikkagi endiselt vajalik – kas või massikultuuris vajaliku mõistetavuse huvides. Kui liiga palju üle piiri minna ja normi rikkuda, läheb asi elitaarselt segaseks. Ja paljude vaatajate peas on piirid ja normid veel ka eriti kõvasti paigas.

“Aida” lavastuses olid piirid mingil määral fikseeritud: paatost oli suuremal hulgal ballaadlikes armulauludes, palagan koondus vahetegevustesse ja dia-

loogidesse. Aga ikkagi olid need kaks teineteisele liiga lähedale sattunud. Veel enam, lavastus ei soodustanud viisakat distantsi, vaid võimendas paatost ja palagani vinti üle keerates või neid lausa kokku segades.

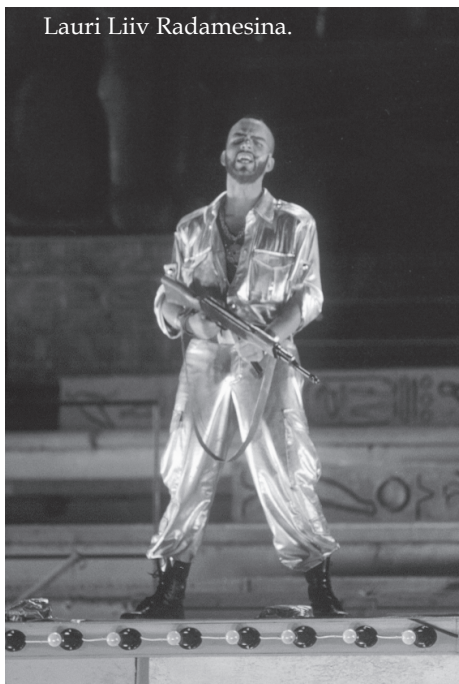
Nagu kujunduses sinine suits, nii ümbritsesid paatosest kantud stseenegi ajuti palagani aarud. Näiteks kandvad suurejoonelised laulustseenid. Armu kolm- ja nelinurgelised ansamblid, kus aeg peatus ja kõnelema hakkasid tunded ja poosid, olid visuaalselt “läbi komponeerituna” otsekui Hollywoodi seepide reklaamplakatitelt pärit. Pilti “retušeerisid” ajaloo ja armastuse värvid, kostüümides kriiskas erepunane, laululava mõjus tasapinnalisena nagu koomiksi ülaltvaates “kaardistatud” tegevuspaik; palmid, sfinksid ja muu ajaloolis-geograafiline butafooria oli võlts väga siiral moel.

Palagani jätkus ka tekstiga episoodidesse: lavalolijad olid pandud kõnelema rõhutatult vabalt ja argiselt, kohalikest kontekstist pärit banaalsusi tsiteerides. Võiks öelda, et argine kõnemo-daalsus oli kogu lavastuse “rosin” –



Ees keskel Janika Sillamaa Aidana.

Lauri Liiv Radamesina.



või mürgitilk. Hulgaliselt populaarseid “kilde” ja slõuganeid. “Pese mu selga,” ütles Radames I vaatuses vangid võetud Aidale – viide paroodilisele lorilaulule. “Raske on olla täiuslik”, “Hakkame õmblema”, “Riietumiskunst on minu hing” – edastas Amneris ilutööstuse ja “naistemaailma” eluhoiakut.

Pildis ja tegevuses oli palagan selgelt ülekaalus: ballikleitides *cheerleader*-tibid saunavihtasid õõtsutamas ja kiljumas; moedemonstratsioon kui Amnerise maailm; Nuubia kuningas Amonasro laulva revolutsiooni retoorika ning ja tema orirahvas – rehadega liikumisrühm; esimesed armastajad vene sõjaväeautol armuakti toimetamas ja sellele järgnev sümboolne pauk; juba elusast peast mumifitseeritud haige Vaarao; nahas ja metallis vangivalvurid; Radamese isa Zoser poonimismasinat taustal tangot tantsimas; “mehed mustas” – naljakalt koperdav diplomaatide rida; hüsteeriline püssipaugutamise ja vägivallastseenid.

Kokkuvõtteks. “Aida” lavastus vahendas inimese kaht põhilist meeleseisundit, argist ja ülevat, täiel rinnal, selgesti ja südamest ning kus võimalik, seal ka korraga.

Kuradit Peltsebuliga?

Kas võiks oletada, et sel viisil, kokku segades ja vinti üle keerates, on lavastus muusikalizänrit tasakesi seestpoolt õõnestanud. Psühhoanalüütilist loogikat järgides võiks see nii olla küll: muusikalis sadestunud (populaar)kultuuri ja elu automatismid, paatos ja palagan, pildid, poosid ja slõuganid on nii võimsad, et nendega toimetulekuks ei ole muud võimalust kui neid kõva häälega välja öelda ja hellitada, nendega häbene-mata koos elada ja hingata – et neid sel viisil “ületada”. “Surnud”, ületatud, ajalooks saanud keeles kõnelemise kohta öeldakse mõnikord pastišš.

Aga kas selline asi ikka toimib? Mis juhtub, kui vinti üle keerata? Mis jääb peale, kui paatost ja palagani ohjeldamatult kokku segada? Kas tekib lühis (õigustatud meelepaha)? Tõrjumine (ebasündsaid kohti või varjundeid ei nähta)? Või hoopis mingi kvaliteedihüpe (absurdist sündiv naer)?

Pannes tähele itsitavaid või muigavaid tudengineiusid ja märksa suuremat hulka tõsiste nägudega inimesi, võib öelda, et “Aida” puhul olid esindatud kõik variandid. Seal, kus osa inimesi itsitas paheliselt, nähes vaimusilmas žanri enesehävitust, kannatasid paljud kindlasti labasuse ja eklektika pärast.

Kõige enam näis siiski olevat neid, kelle jaoks mingi udujutt enesehävitusest ja seestpoolt õõnestamisest oleks ilmselt rumal udujutt. Selle tõestuseks oli ka vaheajal vorsti süües tahtmatult pealt kuulnud kahe perekonna vestlus. Soliidne härrasmees pajatas teisele soliidsele, et “seni on ikka kõik suuremad suveetendused üritatud läbi sõita, et ikka ülevaade oleks kultuurisündmus-



Lauri Liiv –
Radames ja
Tõnis Mägi –
Zoser.

test”. Näoilimestki ei paistnud, et siin oleks tegu mingi kergemeelse suhtumisega. Aimata oli hoopis missioonitunnet ja pühalikku veendumust, et muusikal ja muusikakunst on suured ja tõsised asjad. Ja seda hoolimata lavastuse silmanähtavale õõnestamistegevusele!

Kuidas selline asi võimalik on? Üht-teist võib oletada. Ilmselt mahuvad paatos ja palagan paljude inimeste pähe üsna lähestikku, kuid uut kvaliteeti tekitamata tänu “alusmuustrile”, mille nimi on fragmentaarsus. See tähendab, et inimesele piisab üksikute “pistetena” antud märkide, sümbolite või “kõnemo-daalsuste” äratundmisest, mida toetab ja mõtestab mingi harjumuslik kultuuri-autoriteet. Iga hetk selles kestmises, mida me nimetame “teose ajaks”, on sel juhul küllalt autonoomne, “eneseküllane” ja eelnevast sõltumatu. Nii ei tekitata mingit probleemi eklektika või kompileeriv vormikujundus. Et “alusmuster” ei eelda seostamist, siis ei ole tähtsad ka sellised spetsiaalsed “näitajad” nagu stiilsus või terviklikkus, millega nii-öelda mõtleb spetsialist enast vaevama peab. Selline õnnis seisund teeb ühtlasi võimatuks ka mingite

metatasandi nihete märkamise – nagu on seestpoolt õõnestamine või surnud (ületarbitud, kulunud, trivialiseerunud) keelte/kujundite kaudu kõnelemine.

Või teine aspekt – vindi üle keeramine, mis tähendab vaataja erutamist piiride nihutamise läbi. Paraku koos korduva sellesuunalise tegevusega nihkub piir väga sagedasti ka vaataja-kuulaja peas. Ja jälle on õõnestamise kaudu püüeldud kunstiline efekt nullistatud.

Niisiis on võimalus Kuradit Peltsebuliga välja ajada – populaarkultuuri automatisme ja klišeesisid kuidagi jäädavalt ja totaalselt ületada nendesse “sisenedes” ja nendega “koos elades”, ülimalt kahtlane. Ja kõik seepärast, et normid ja piirid on inimeste peas peidus ning juhivad mängu ettearvamatult ja mitmel viisil. Aga sellest pole lugu. Ja kas seda ongi vaja. On ju isegi väga normaalne ja meeldiv (sihtgrupi avaruse kaubanduslikust tähtsusest kõnelemata), et kunstiteos eksisteerib korraga mitmel erineval kujul – kellele paatos, kellele palagan ja kellele kvaliteedihüpe ning ülendav tunne salajasest õõnestamisest.

„NYVD ENSEMBLE’IST” JA TEMA KRIITIKAST

ELENA LASS



Toomas Volkmanni foto

„NYVD ENSEMBLE” 10

„NYVD Ensemble’ist”

Ansambli tekkelugu on otseselt seotud 1993. aasta sügisel toimunud rahvusvahelise uue muusika festivaliga „NYVD”. Et anda festivalil kontsert eesti ja lääne uuema muusikaga, kutsus dirigent Olari Elts kokku noored interpretid. Ansambli koosseis on loomult siiani vahelduv, selle määrab ära esitavate teoste pillide arv. „NYVD Ensemble” on üles astunud kammerorkestrina, ansambli nime all on soolokontserte andnud ka üksikmängijad. Kunstilise juhi ja dirigendi Olari Eltsi üheks ideaaliks on väga hea solistide ansambel, kes oleks võimeline kontserte andma eri koosseisudes ja ka dirigendita. Sellised ansamblid on maailmas näiteks kümme aastat „NYVD Ensemble’ist” varem loodud soomlaste „Avanti!”, rootslaste „KammerensembleN” ning

„NYVD Ensemble’ist” ainult kaks aastat vanem prantslaste „Court-Circuit”. Ükski neist, ka „NYVD Ensemble”, ei piirdu ainult kõige viimaste aastate muusika esitamisega. Ansambli peal kirjas sisalduv „NYVD” võeti üle samanimeliselt festivalilt. Selle alla mahutab ansambel aga ajaliselts üsna ulatusliku repertuaari. Nii on „NYVD Ensemble” esitanud ka XIX sajandi loomingut. Põhiliselt on esitatud siiski muusikat alates XX sajandi algusest kuni tänaseni, s.o käesoleva aastani välja.

„NYVD Ensemble” on ka märgatavalt avardanud uue muusika mõiste pii-re Eesti kontserdielus. „City Life” tegi selle hooaja jooksul midagi väga olulist – aitas tunduvalt nihutada „uue muusika” mõistet, kinnistada see tugevalt oleviku ja lähimeneviku juurde. Kui mängitakse Reichi, Glassi ja Tulvet,

19. mail, kell 19.00
PÄRNU RAEKOJAS

20. mail, kell 19.00
ROTERMANNI SOOLALAOŠ

NYYD Ensemble
dirigent OLARI ELTS

KONTSERDISARI

Helena Tulve
À travers

Harrison Birwistle
Secret Theatre

Jüri Reinvere
Topeltkvartett

Michael Nyman
The Piano

POSTITA MARGIGA

VIIMASED KONTSERDID!

CITY LIFE 6
KONTSERT NR

Markko Kekisevi kujundus

siis Schönbergi ja Bergi koos nendega ikka veel "uue muusika" nimetuse alla mahutada on kummaline,"¹ kirjutas 1997/98. aasta hooaja kontserdisarja "City Life. Kuula elu suurlinnas" järel Anneli Remme.

Enamik "NYYD Ensemble'i" esitatud välismuusikast on olnud esiettekanded Eestis. Iga ansambli kontserdisari on omamoodi keskendunud ühe helilooja või sarnaste mõtteviisidega heliloojate tutvustamisele. "NYYD Ensemble" on olnud tihedalt seotud Tartu uue muusika päevadega/pidustustega (TUMP), kus 1995. aastal oli festivali nimiheliloojaks Pierre Boulez, 1996. aastal Luciano Berio, 1997. aastal György Ligeti ja 1998. aastal mängiti Harrison Birtwistle'i teoseid. Ansambel on alati esinenud ka festivalil "NYYD" ning eesti muusika päevadel (EMP). Just viimase kavas on olnud palju eesti heliloomingu esiettekandeid. Teoseid on tellitud nii vanema kui keskmise põlvkonna heliloojailt: Jaan Räätsalt, Eino Tambergilt, Erkki-Sven Tüürilt, Lepo Sumeralt, Toivo Tulevilt jt. Viimasel ajal on ansambel olnud eriti tihedalt seotud 1990. aastatel esile kerkinud heliloojatega

nagu Helena Tulve, Mart Siimer, Tõnis Kaumann, Jüri Reinvere, Märkt-Matis Lill jt. Eraldi liini ansambli tegemistes moodustab koostöö lavastaja Peeter Jalakase ja Von Krahli Teatriga. 1995. aasta festivalil "NYYD" toodi Rotermanni soolalaoš välja lühiooperid Mari Vihmandi "Lugu klaasist" (H. Ch. Anderseni ja V. Sørenseni muinasjutu allegooriatel), Alo Mattiiseni "Dispuut" (libr Enn Vetemaa) ja Raimo Kangro "Reetur" (libr Leelo Tungal Kurt Vonneguti ainetel). 1996. aastal etendati Igor Stravinski "Söduri lugu", 1997. aastal Lepo Sumera ooperit "Olivia meistrikläss" (libr Peeter Jalakas Ervin Öuna-puu järgi). 1999. aastal toodi lavale Mauricio Kageli "Variété", H. K. Gruberi "Frankenstein!", Michael Nymani "Letters, Riddles & Writs" ja Louis Andriesseni "M is for Man, Music, Mozart". Suuremad projektid on olnud veel Gavin Bryarsi teoste "Jesus' Blood Never Failed Me Yet" ja "The Sinking of Titanic" ettekanded. Ansambliil on oluline koht eesti muusika tutvustamisel välismaailmale. Palju on olnud välisesinemisi, osalemisi välisfestivalidel ("Art-Genda 96" Kopenhaagenis, "Baltic Arts



„NYJD Ensemble“ sügisel 2001.
Vasakult teine ansambli kunstiline juht ja dirigent Olari Elts.

Toomas Voltmanni foto

96” Londonis, “Time of Music 2001” Soomes, Viitasaaris, “Forte Riga Presents Forte Classics” Riias, 2000. aastal EXPO, “Pro Musica Nova” 2001 Saksamaal, “Varssavi sügis 2001” Poolas, “Lux Musicae” Soomes, Siuntios, “Gaida” Vilniuses, 2003. aastal “MaerzMusik” Berliinis ja “Klangspuren” Schwazis).

Eesti muusikaga on „NYJD Ensemble“ salvestanud ka kaks heliplaati: 1996. aastal andis plaadifirma “Finlandia Records” välja Erkki-Sven Tüüri seitse “Arhitektoonikat” ja aastal 2001 ilmus Eesti Raadio CD “Nüüd” kuue eesti helilooja teosega: Erkki-Sven Tüüri „Symbiosis” viiulile ja kontrabassile, Jüri Reinvere „Loodekaar” kammeransambli („NYJD Ensemble’i” tellimus 1998), Mart Siimeri „Ämblik” keelpilli-kvartetile, Mari Vihmandi „Küsimus” („La Question”) oboele, Toivo Tulevi „Quella sera” kammeransambli ja Helena Tulve „à travers” kammeransambli („NYJD Ensemble” tellimus 1998).

Ansambli kontserdisarjadest

Sarjad on keskendunud kas teatud heliloojatele või mingile kindlale mõtteviisile ehk teemade ringile. Nii kesken-

duti hooajal 1996/97 sarjas “vox nova” Arnold Schönbergile (tegelikult Eesti Filharmoonia Kammerkoori sari, mille mitmel kontserdil oli kaastegev „NYJD Ensemble”); hooajal 1997/98 sarjas “City Life. Kuula elu suurlinnas” minimalismile ja korduste muusikale (Steve Reichi, Philip Glassi, John Adamsi, Louis Andriesseni looming). Kolmanda, 1999. aasta sarja “Avangard või dekadents?” kava oli ehk kõige kirjum – Igor Stravinski ja Richard Straussi muusika kõrval mängiti näiteks ka Mauricio Kageli ja Giacinto Scelsi loomingut. Neljas kontserdisari “Hüvastijätud. Kulg ja ootus” hooajal 1999/2000 tutvustas Eesti publikule Tõru Takemitsu nime; 2001. aasta sarjas “I Got Rhythm” otsiti seoseid džäss ja klassikalise muusika vahel; üksikinterpretide sari 2002. aastal ei keskendunud niivõrd muusikale, kui võrd interpretidele.

Kriitikast

Erinevalt mitmete kunsti liikide kriitikast vaatleb muusikakriitika lisaks teosele endale ka selle esitust. Nii seisab see kõige lähemal teatrikriitikale, ehkki teatrilavastus on iseseisvam kunstinäh-



tus kui muusikateose esitus. Kuivõrd interpretatsioonikriitika üks oluline osa on võrdlev analüüs, on loomulik, et varem kuulmata teoste puhul seda rakedada ei saa. Seetõttu keskendutakse uue muusika kriitikas tihti rohkem teose kirjeldusele ja analüüsile kui selle esituse vaatlemisele. Nii on see „NYJD Ensemble'i“ puhul – suurema osa ansambli repertuaarist moodustavad esiettekanded Eestis või eesti heliloojate esiettekanded. „NYJD Ensemble'i“ kontserdikriitikas kirjutatakse teostest kaugelt rohkem kui lihtsalt ansambli mängust või teoste interpretatsioonist.

Levinud viis liigitada kriitikat on järgmine: 1) kirjeldav, 2) analüüsiv, 3) tõlgendav, 4) hinnanguline². Selle liigituse järgi on analüüsitud kriitikat ka selles artiklis.

Vaatlesin Evi Arujärve, Igor Garšneki, Anneli Remme, Märt Treieri ja Heili Vausi artikleid. Kasutatud on ainult teoste esitust puudutavaid väljavõtteid artiklitest.

Kõige tihedamalt on neli eri kriitika-liiki üksteisega põimunud Evi Arujärve kirjutistes. Temalt võib leida aga näiteks ka puhtalt hinnangulist kriitikat, kus on

omamoodi jagatud soovitusi paremaks esituseks. Arujärvel on valdavalt oma kindel arusaam teose esitusest, mille alusel ta seda hindab siis kas õnnestunuks või mitte. Näiteks “vox nova” neljanda kontserdi kavas olnud heliloojate teoste esituse puhul leiab Arujärv, et need võimaldaksid rohkem ekstsentrilisust ja spontaansust ning mängulist alget.³ Sarnaselt kirjutab Arujärv ka sarja “City Life” viiendal kontserdil kõlanud Villa-Lobose teose “Bachianas Brasileiras” kohta: “Üsna magusale harmooniale tasakaaluks oleks võinud ladina rütmid ka veidi järsemaks ihuda.”⁴ Sama laadi hinnangud on Arujärve kirjutistes sagedased. Tüüpilisemalt seguneb tal aga kirjeldav kriitika hinnangulisega. “Vox nova” sarja viimase kontserdi kohta kirjutab ta järgmist: “NYJD-ansambli üldkõla oli kammerlikult pehme ning varjunditele orienteeritud. Serenaadi esituses oli tõeliselt mänglevaid hetki, erksalt tabatud rütmifaktuuri paindlikku liikuvust – eriti teose viimases osas.”⁵ Või “Avangard või dekadents?” kolmanda kontserdi kohta: “Ansambiline külg, partiide haakumine oli laabuv ja kõlaline läbitõttatus märkimisväärne.



Messiaenile pühendatud kontsert sarjast „Hüvastijätud“ Nigulistest aprillis 2000. Keskel dirigent Olari Elts.

Pisukesed intoneerimisapsud seda õnneks lausa lõhkuda ei saa.⁶

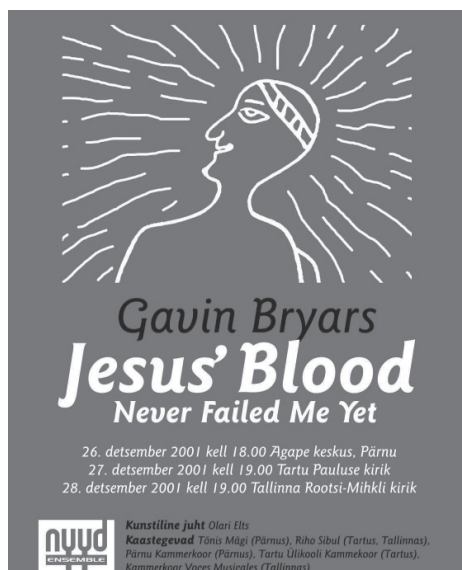
Tõlgendavat kriitikat kui ühte huvitavamast leiab kõige rohkem Arujärve kontserdisarjade ülevaateartiklitest ajakirjale “Teater. Muusika. Kino”. Neis vaatleb ta interpretatsiooni kohati väga laias taustsüsteemis. Heaks näiteks on sarja “I Got Rhythm” ülevaateartikkel.

Igor Garšneki kirjutistes domineerib segu kirjeldavast ja hinnangulisest kriitikatüübist. Heaks näiteks on sarja “I Got Rhythm” viimasel kontserdil kõlanud Gershwini teose “Rhapsody in Blue” arvustus: “Tundus, et pianist lähtus ühest ja dirigent teisest kontseptsioonist. Mõnikord nende vaatenurgad nagu ühtisid, teinekord jälle mitte. Wilson hakkas juba esimesest klaveriepisoodist toonitama *rubato*-karakterit, tuues Gershwini muusikast välja rohkem selle lüürilise alge kui rütmilise efektikulje. Seevastu Elts tegi vägagi artistlikke ja retoorilisi rõhuasetusi, võib-olla liigagi – tekkis momente, kus vaskpillid surusid klaveri kõlaliselt lausa maha. Kui esituses midagi puudu jäi, siis lennukusest – “Rhapsody in Blue” jäi liiga kindlalt kahe jalaga maa peale.”⁷

Ka Anneli Rimmel esineb kõige rohkem segu kirjeldavast ja hinnangulisest kriitikast. Sarja “City Life” viiendal kontserdil kõlanud Xenakise ja Reichi teoste kohta võib näiteks lugeda järgmist (siin lisandub ka tõlgendav aspekt): “*Windungen*’i esitusest jäid meelde kõlamassi liikumapanevad *glissando*’d, “ilusad” mürad, otsekui “teisest toast” *piano*’d. [- -] Tšelloelamuse järel mõjus sama kontserdi järgmine teos, Reichi *Vermont Counterpoint* 11 flöödile peaaegu et nüanssivaeselt, metalli vileda üledoosina.”⁸

Märt Treieri artiklites valitseb kirjeldav-hinnanguline kriitikaliik, kuid tema hinnangud pole enamasti põhjendatud. Ka Heili Vausi arvustustes on valdav segu kirjeldavast ja hinnangulisest kriitikast. Sarja “Avangard või dekadents?” esimesel kontserdil mängitud Kageli “Variété” kohta kirjutab ta näiteks järgmist: “Esmamulje etendusest annab nilbelt prääksuv orkester, mille kõlapildis annavad tooni häälest ära vesternklaver ja akordion.”⁹

Ka võib tal kohata puhtalt hinnangulist kriitikat. Nii kirjutab ta sarja “Avangard või dekadents?” kolmanda kontserdi kohta: “Eriti väikese koos-



Markko Kekiševi kujundatud plakadid

seisuga vähese kajaga Kuppelsaalis ette kantud Wagner mõjus alastikistuna. Ka oli ansambli muidu laitmatus mängus seekord ebatäpsust ja rabadust. [- - -] XX sajandi alguse teosed Schönbergilt ja Bergilt olid täpsed ja veenvad.¹⁰ Siin puudub esituse lühemgi kirjeldus või analüüs, antud on ainult hinnang.

Kuigi „NYVD Ensemble“ loodi juba aastal 1993, hakati sellest rohkem kirjutama 1997. aastal, kui ansambel osales Eesti Filharmoonia Kammerkoori sarjas „vox nova“. Alates sellest ajast on huvi ansambli tegemiste ümber olnud ühtlaselt aktiivne. „NYVD Ensemble“ on toonud Eestis esiettekandele suure osa välismuusika olulisematest XX sajandi teostest, on andnud põhjust paljudele eesti heliloojatele uute teoste sünniks ning tutvustanud eesti muusikat välismaal. Ja nendes tegemistes on ansambli olnud kuni viimaste aastateni peaaegu ainuvalitsev roll. Paaril viimasel aastal on „NYVD Ensemble‘ist“ kirjutatud vähem, põhjuseks ehk ansambli väiksemamõdulised kontserdid (soolokontsertide ja väikeansamblite sari 2002. aastal)

ja läbiva liiniga kontserdisarja puudumine käesoleval aastal. Tähelepanu hajumisele on viinud ilmselt ka see, et uuema muusika mängimine ka festivali „NYVD“ raamidest välja jääval ajal on Eestis saanud rohkem iseenesestmõistetavaks tegevuseks kui veel mõned aastad tagasi. Juurde on tekkinud ka uue muusika esitamisele pühendunud kollektiive, näiteks „Reval Ensemble“, „Ensemble Voces Musicales“, „Küberstudiodio“ jm.

Vaadeldud kirjutajate juures on ülekaalus kirjeldav-hinnanguline kriitikatüüp. Esitustest kirjutades piirduakse kahjuks tihti kirjeldusega, harvem kohtab süsteemset analüüsi, mis võiks loogiliselt õigustada seejärel antavat hinnangut. Analüüsiva vaheetapita kiputakse kirjeldavast faasist hüppama hinnangulisele, mis teeb antavate hinnangute väärtuse tihti küsitavaks. Kõige harvem kohtab tõlgendavat kriitikatüüpi, sel on olulisem koht ainult Evi Arujärve kirjutistes.

Kriitikat vaadeldes tuleb arvestada ka väljaannete eripära. Nii kirjutavad

Lepo Sumera tervitamas Olari Eltsi pärast võitu J. Sibeliuse nimelisel konkursil aastal 2000.



Vitve Valperi fotod

Evi Arujärv, Heili Vaus ja Märt Treier põhiliselt päevalehtedesse (vastavalt „Postimees“, „Eesti Päevaleht“ ja „Sõnumileht“), Igor Garšnek ja Anneli Remme aga kultuurilehtedesse („Sirp“ ja „Eesti Ekspressi“ kultuurilisa „Areen“). Huvitaval kombel ei erine kirjutiste olemus väljaanniti just oluliselt. Suurema kaldega tõlgendava kriitika suunas on aga ajakirjas „Teater. Muusika. Kino“ avaldatud artiklid. Jääb loota, et ansambli vääriline järelkasv uue muusika esitajate osas toob endaga kaasa ka uuest muusikast süsteemselt kirjutajatele lisa.

„NYJD Ensemble'i“ suurim teene on olnud meie muusikaelu ühe „valge laigu“ kaotamine. Nad on üsna nullist loonud tugeva pinnase uue muusika esitustraditsioonidele ja ka selle interpretatsioonikriitika arenemisele Eestis. Oma hea mängutehnilise tasemega on nad andnud eeskju paljudele interpretidele. Selle kinnituseks võiks olla kas või eesti muusika päevade ettekanete oluliselt paranenud kvaliteet võrreldes paari või seda enam veel rohke-
ma aasta tagusega.

Viited:

¹Anneli Remme. Sild üle suurlinna. NYJD Ensemble'i kontserdisari „City Life“ hooajal 1997/98. TMK 1998, nr 8–9.

²Stephanie Stickfordi adaptatsioon Mary Stockrocki „Learning to Look/Looking to Learn“ ja Kathy Lindholm Lane'i „Deciphering Dance“, jaanuar, 1997 järgi. Tsit. Arizona State University – Herberg College of Fine Arts.

(<http://artswork.asu.edu/arts/teachers/standards/music.htm>)

³Evi Arujärv. Moderni müstifitseerimine. „Postimees“ 18. VI 1997.

⁴Evi Arujärv. Mullivannis – üheteistkümmne klarnetistiga. „Postimees“ 29. IV 1998.

⁵Evi Arujärv. Kaksteist tooli ja kabaree. „Postimees“ 14. V 1997.

⁶Evi Arujärv. Seekord ilma naljata. Peaegu naljata. „Postimees“ 23. III 1999.

⁷Igor Garšnek. Kontserdipeegel. „Sirp“ 11. V 2001.

⁸Anneli Remme. *Op cit.*

⁹Heili Vaus. Plastkostüüm pleekinud kleitide vahel. „Eesti Päevaleht“ 25. I 1999.

¹⁰Heili Vaus. Trepjooks nüüdismuusikasse. „Eesti Päevaleht“ 23. III 1999.

Artikli aluseks on olnud ELENA LASSI muusikateaduse osakonna proseminaritöö Eesti Muusikaakadeemias.

VEEL SIDRUNIT?

Steve Reich



Kõnelus Steve Reichiga toimus 1992. aasta aprillis ühes New Yorgi restoranis pärast järjekordset, toona veel valmimata multimeedia ooperi „The Cave“ proovi.

Paul Hillier: Räägiksime õige „Tehillimist“ ja „The Cave’ist“ – juhul muidugi, kui te soostute rääkima veel pooleli olevast teosest.

Steve Reich: Mind see ei häiri. Minult on palju küsitud „Tehillimi“ vaimuliku külje kohta. Minu seisukoht on traditsiooniline – vaimulik muusika on see, mida kasutatakse jumalateenistusel. Olen alati öelnud, et Stravinski Missa on vaimulik, tema „Psalmide sümfoonia“ aga mitte, sest esimest esitatakse teenistusel, teist aga kontserdisaalis. Ettekanne kirikus oleks üksnes elulooline seik. „Tehillimit“ on esitatud Ungaris sünaagogis ja mul on selle üle hea meel, aga ta ei ole selleks mõeldud. Ta elab või sureb kontserdisaali teosena.

Mõned usuvad, et mõni teos on – nad ei ütle mitte vaimulik, vaid spirituaalne –, ja nõnda saavad Beethoveni kvartetid jne kõik „spirituaalseks“. Mulle tundub, et sel puhul tahetakse tegelikult öelda: „muusika, mis mind väga liigutab, on religioosne või spirituaalne“ – ja see muudab kõik triviaalseks.

H.: Ma tahtsin kasutada heebrea teksti, mul oli tekkinud selle vastu huvi. Judaism ei huvitanud mind kuni 34. eluaastani. 1960-ndatel tegelesin, nagu paljud minu põlvkonnakaaslasedki budismi, transtsendentaalse meditatsiooni, hatha-jooga pramajaanaga (hingamis- ja jooga harjutused), mis kõik olid muidugi tohutult kasulikud. Kuid ükski neist polnud päris see. Hakkasin alles kolmekümneneljaselt mõtlema, et peaksin pöörama silmad oma päritolu poole, toona ei teadnud ma sellest mitte midagi.

Enamik haritud inimesi, kes juhtumisi on juudid, on haritud kõiges peale

heebrea keele, Moosese raamatute jne. Neil on vastumeelsus oma juurte suhtes, nad eiravad seda isegi siis, kui nad on väga haritud kõiges, mida iganes võib endale ette kujutada. Hakkasin kolmekümneneljaselt õppima piibli heebrea keelt, lugema toorat, esmalt inglise ning seejärel vähehaaval heebrea keeles. Siis tekkis soov neid tekste kasutada. Ma ei tahtnud kasutada piiblit, toorat, viit Moosese raamatut, sest neid lauldakse kindla viisiga. Mõtlesin: „Need ei vaja minu parandusi.“ Psalmid on aga tekstid, mille laulmise traditsioon on minu õnneks läänes täiesti tundmatu. Tänapäeval lauldakse sünagoogides psalmide pähe väga halbu XIX sajandist pärit kristlikke hümne, mis peaks pane-ma iga enesest lugu pidava hümnilaulja hauas külge keerama. Ainsad juudid, kellel on säilinud psalmilaulmise traditsioon, on jeemenlased, mina aga loomulikult jeemenlane ei ole. Ka jeemenlased, siirdudes Jeemenist Iisraeli ja läänestudes, on oma traditsiooni kaotamas. Seega oli teada olevalt muusikaliste, kuid nüüdseks kadunud muusikaga tekstide kasutamiseks tee roheline. Ja kogu lugu. Valisin need, mis sobiksid nii teile kui ka igale teisele, kes pole juudi usku. Sest mõned psalmid on eriomased juutidele, teiste vastu ei tundnud ma jällegi ise huvi. Seepärast valisin välja üksnes mõned lõigud (...) midagi sellesarnast tegin hiljem ka teoses „The Desert Music“, mille tekst ei ole vaimulik.

H.: „The Cave’is“ te keskendute väga tugevalt juuditemaatikale, ent toote sisse ka teisi religiooniga seotud aspekte. Kuid paljud inimesed ei tea midagi „The Cave’i“ ideest, ei ajaloolisest ega teoloogilisest.

R.: Ma mõistan seda. Kuid enne selle juurde asumist tahan öelda, et „The Cave’i“ algidee oli täiesti formaalne – mind köitis sampler, reaalse helide kasutamine (näiteks inimkõne). Ideest kasutada inimkõnet sündis „Different



Harri Respu foto

Trains“, mis oli omakorda tehtud osaliselt eskiisina teatritükile, mille teemast polnud mul veel aimugi. Teadsin vaid, et tuleb teatritükk, videoga. Tõukejõuks oli idee töötada kõne tekstiga, mis kannaks mingit tähendust ning millel oleks ka muusikaline väärtus.

H.: Te olete teatud mõttes teinud justkui täisringi: kõigepealt kirjutasite oma varased tekstiga tööd¹, seejärel hülgasite mõneks ajaks teksti. Siis jõudsite „Tehillimis“ täiesti teistsuguse tekstikäsitluseni. Mulle näib, et nüüd on mõlemad moodused ühendatud.

R.: Jah, kuid vahepeale jäi veel vokaliiside periood – „Drumming“ ja „Music for 18 Musicians“.

H.: Olete rääkinud kantillatsioonitehnika mõjust, kus pikemad fraasid moodustuvad lühikestest meloodiakildudest. Olete seda kasutanud instrumentaalteostes, seega see tehnika oli juba olemas enne, kui pöördusite „Tehillimiga“ teksti poole?

R.: Jah. Kuid „Tehillimis“ pole kantillatsioonitehnikaga midagi pistmist. „Tehillimis“ on helilooja vastakuti tekstiga ja kirjutab meloodia, mis talle pähe tuleb.

Ja niisama lihtne see ongi. [- -] Polnud mingit süsteemi ega teooriat. „Tehillim“ oli täiesti traditsiooniline teos, nagu ka „The Desert Music“, see tähendab, et teksti käsitlemine käis intuiitiivselt.

„The Cave“ tekkis huvist kasutada kõnet, räägitud teksti kiirendada, see pole muidugi mitte minu leiutis. Olen hiljem lugenud Janáčeki kirjutisi sellest; ta kirjutas üles teda ümbritsevate inimeste kõnemeloodiaid ja püüdis neid oma teostes kasutada. Söandan öelda, et ka Bartók on sellega tegelnud. Ma ei ole küll lugenud, mida tema selle kohta on kirjutanud, kuid oma paikkonnale ja keelele tuginevas rahvalauluteoorias pidi ta mõtlema ka sellele, kuidas inimesed räägivad.

H.: Ning mõlemad kasutavad oma muusikas palju ebasümmeetrilisi mustreid.

R.: Jah, minu arvates on keel justkui juur. Miks näiteks on *rock 'n' roll* eriti Ameerikale ja Inglismaale omane nähtus? Selleks on oma põhjus – inglise keel. Prantsuse ja itaalia rock on alati veidi kentsakas, sest minu arust on inglise keel väga nurgeline, sulghäälikurikas, keel, mis sünnitab ka samasuguse muusika. Samal ajal kui romaani keeled ja kogu ooperlik *bel canto* on pärit Itaaliast, ning see on täiesti mõistetav.

Niisiis, ma tulin Euroopast 1988. aasta lõpul, pärast „Different Trainsi“ esiettekannet Londonis, ning me arutasime videokunstnik Beryl Korot'ga (kes on minu naine), missugune meie tulevane teatriteos võiks välja näha. Teadsime, et seal on rääkivad inimesed, ning kui nad räägivad, siis pillid dubleerivad neid. Kuid mida nad räägivad ning kes nad on? Umbes viie minutiga tuli meile hea idee. [- -]

R.: Moosese Esimesest raamatust, kui Aabrahami naine Saara sureb [- -] „The Cave“ ei ole siiski asjadest, mis juhtusid ammu ja mis on meie pilgu eest täiesti varjule jäänud, vaid asjadest, mis annavad ainek tänastele ajalehtedele.

H.: Ning seda tähendust rõhutavad intervjuud “reaalsete” inimestega, mis moodustavad osa teose muusikast ja visuaalsest küljest.

R.: Ma ei tahtnud kirjutada muusika-teatri teost, kus keegi paneb selga kostüümi, näeb välja nagu karjus ning keda kutsutakse Aabrahamiks. Minu arvates on piinlik, kui keegi riietub kostüümi ja ütleb: “Mina olen Richard Nixon”, siiralt, ja laulab nagu oleks ta Placido Domingo. Kuidas piibli tegelased elavad ja surevad? Nad elavad ja surevad juhul, kui tänased inimesed neile mõtleavad.

H.: Kuidas te need inimesed leidsite, kuidas te nad valisite?

R.: Kasutasime inimesi Lääne- ja Ida-Jerusalemmast, vastavalt teose juudi ja araabia osadele². Kuu enne sinasõitu andsime teada, et meil oleks vaja akadeemikuid, sõdurit, tahaksime kabalistlikku müstikut, ilmalikke inimesi jne, võimalikult erinevaid. Nende hulgast valisime need, kes olid väga elavad ning kes löid oma ütlustega lausa naelapea pihta, inimesi, kellel oli väga meloodiline hääl, ja neid, kellel seda polnud. Kui helilooja seab sõnu muusikasse, võtab ta teatud esteetilise seisukoha. Kuid kui te seate inimolendit... Mina lasen end suunata nendel inimestel. Nii nagu nad räägivad, nii ma ka kirjutan. See on nurgakivi, millele kõik on üles ehitatud. Seega tuleneb helistik suuresti kõnemeloodiast, tempo on nende poolt, ka tämber, nüansid. Kogu asja tugevus ja mõju seisneb selles, et kõik on autentne. Kõik toimub ja toimib. See on reaalsus. Ja muusika sünnib sellest silmanähtavalt. Ma leian, et see on ühest küljest väga piirav töömeetod, kuid (nagu Stravinski puhulgi) mida rohkem piiranguid, seda vabam sa oled, sest sul on niivõrd kindel pind jalge all, et tunned edasi minnes end julgelt. Leian, et püüe žongleerida nelja bemolliga helistikust kahe diesiga helistikku pakub suuremat rahuldust,

kui et ma oleksin need sõnad lihtsalt maha lobisenud, seades need mõnele tenorile või bassile. Ja tuues sisse lauljad, pannes nad laulma kõnemeloodiaid – ma pean seda väga ilmutuslikuks. Ja jällegi, näib, nagu tuleneks kõik dokumentaalsest reaalsusest. Kui olla sellele truu, nagu on näha ka videot, on võimalik edasi liikuda, abstraktsemalt, kui soovite, sest olete sedavõrd kindlal pinnal.

Arvan, et teoses, mille ma „The Cave’i“ järel kirjutan, kasutan taas sãmplimist, sest me elame ajal, mil muusikateater on väga põnev – olen justkui ookeanis hulpiv kala. Kuid ma ei tunne end mugavalt ooperit kirjutades. Mind huvitavad praegu paljud asjad, mis maailmas toimuvad, rohkem kui väga noorena, mil olin kõige suhtes tõrjuv. Olen leidnud endale meetodi. Ja ma arvan, et see on minu kütus.

H.: Teie muusikas võib hoomata äärmiselt loogilist liikumist teosest teosesse. Nüüd olete pöördunud oma varaste tööde juures rakendatud meetodi poole, kasutanud lindistatud kõnet, aga ühendanud selle oma praeguse stiiliga. Ometi, sãmplitud kõne toomine muusikalise konteksti tähendab uut lähet.

R.: Jah. Hästi, kunagi tegin suure vea, aga ma õppisin sellest palju. Omal ajal oli „Music for Eighteen Musicians“ suur hitt. Ma tuuritasin sellega palju ringi ja kui saabusin koju, avastasin, et ei suuda kirjutada enam nootigi. Mõtlesin: „Kuna ma ei suuda kopeerida seda hitti, siis pean kirjutama midagi väga-väga erinevat.“ Kuid olin kaua ära olnud ja kraan oli kuivaks jäänud. Ütlesin enesele viimaks: „Tee midagigi.“ Ja see midagi oli „Music for Large Ensemble“, mis pole just mu parim teos. Kuid ma õppisin sellega kahte asja. Esiteks, et helilooja ei saa aastaselt tuurilt naastes loota, et kõik on hästi nii sinu kui sinu muusikaga. Ja teiseks, et lugu kirjutades oled sa mõnda aega selle mõju all. Lepi sellega ja ära muretse, kui kirjutatu esi-



mesed taktid kukuvad välja täpselt samad. Ka minu Sekstett algab täpselt nagu „The Desert Music“, kuid edasi läheb täiesti teistmoodi. Kui mõte sarnaneb sellega, millega sa oled koos olnud aasta, kuus kuud, neli kuud, siis see on inimlik. Kuid „Different Trains“ oli murrangulisem sãmpleri tõttu.

H.: Ja teksti kasutuse poolest... Mind köidavad kõneldud hääle värv ja tämber ning ma püüan leida viise, kuidas neid laulmisel kasutada. Minu arvates puudub laulmise ja kõnelemise vahel selge murdejoon. On pigem jätkuvus.

R.: Täpselt. Minu arvates oli ka Schönberg sellest väga huvitatud. Ma ei leia, et see, milleni ta jõudis, oleks lahendus. Kuid ma arvan, et soov leida midagi kõne ja meloodia vahepealset on üsna mõistetav. Iseäranis XX sajandil.

H.: On väga huvitav kuulda ka helilooja kõnet – muusikaliselt võib see väga palju anda. Näiteks Stravinski oma tugeva vene aktsendiga. Ma ei ole küll kuulnud Schönbergi kõnelemist, kuid seda oleks väga huvitav kuulda, juhul kui mõni lint on olemas.

R.: Paljud on öelnud, et Stravinski „The Rake’s Progress“ on niivõrd särav seetõttu, et inglise keel polnud Stravinski emakeel! Õigupoolest, kui hakkasin kirjutama „Different Trainsi“, mõtlesin selles kasutada Bartóki kõnet. Siis aga hak-



Steve Reich
abikaasa
Beryl Korot'ga.

kas mind hirmsasti piinama mõte: “Kas ma tõesti panen enese olukorda, kus Béla Bartóki superego mind jõllitab, samal ajal kui mina kirjutan keelpillikvartetti? Mitte mingil juhul!” Üha enam tundus, et see oleks liig.

H.: Ükskord te naljatasite praegu kirjutatava seeriamuusika üle, et see on kui *alte Musik*. Missugune on siis tänane olukord – kas tegu on lihtsalt pluralismiga?

R.: Näib küll nii. Mina näen praegu kahete suuremat suunda, kuigi need vähemalt ühe helilooja puhul näivad arenevad koos, mis on midagi seesugust nagu minul ning mida mõned musikoloogid, kriitikud ja ajaloolased nimetavad minimalismiks.

H.: Kuid seda pole enam, pole ammugi enam olemas olnud.

R.: Oh, minimalism on surnud. Ta on surnum kui serialism, läbi. Kuid ehkki serialism võib olla surnud, ei ole Berio surnud ja ma arvan, et ka Stockhausen ja Boulez ei sure. Need liikumised on surnud. Veel on heliloojaid, kes selles suunas töötavad, kuid samal ajal on ka teisi, näiteks John Corigliano ja David del Tredici ja, ma arvan, ka Wolfgang Rihm, kes töötavad hoopis teises suunas – lähtuvad XIX sajandi lõpu, XX sajandi alguse romantismist ja liiguvad edasi sellel teel.

H.: On inimesi, kelle jaoks stiilid ei ole mingi probleem. Ja on teisi, kes on selgelt ühel või teisel pool piiri.

R.: Ma arvan, et küsimus ei ole mitte selles. Lõpuks jäävad ellu need, kes kirjutavad väga head muusikat, ja need, kes ei kirjuta, ei jää. XX sajandi algusest on jäänud Stravinski ja Schönberg, kes on tõesti väga erinevad, kuid on fakt, et me armastame neid mõlemaid. Ma arvan, et kui keegi, näiteks Boulez, ütleks, et kirjutada nii nagu tema, on ajalooliselt paratamatu, tähendaks see ajaloo kasutamist mõõga ja kilbina.

H.: Asja teine külg puudutab võimu juures olevaid inimesi, näiteks mõned Ameerika sümfooniaorkestrid...

R.: Hästi, sümfooniaorkester on ajaloo saadus. Teie tegelete enne 1750. aastat kirjutatud muusikaga, mis on minu arvates väga sümpaatne. Kena, sellega tegelejad ei ole seotud orkestriparaadiga. New Yorgi Filharmoonikud teevad ükskord täiskuu ajal *h*-moll missat, seda esitatakse mõnede suurte lauljatega. Kuid sel puhul peavad nad kõrvale jätma palju inimesi ning see kõik on väga keeruline. See on nende jaoks tume maa. Nende leib algab Haydnist. Haydn kirjutas teistmoodi, see on vägev, ta oli omaaegse konservatiivne revolutsionäär. Teatud aegadel tekkisid ansamblid, siis sündisid orkestrid ning teada olevatel

Hetk Steve Reichi
multimeedia-
ooperist
„The Cave“.



põhjustel muutusid need hiigla suureks, nagu nad tänapäevalgi on. Kui sul on juba palgal 18 esimest viiulit jne, pead seda masinavärki käigus hoidma.

H.: Eelmisel nädalal olin huvitaval loengul, kus Robert Ashley ütles muuseas, et kompositsiooniõpilastele ei ole mõtet enam orkestratsiooni õpetada, sest tõenäoliselt ei ole neil elus üle ühe korra võimalik orkestrile kirjutada ning et sedagi esitataks tõenäoliselt üks kord.

R.: Selles on palju tõtt. Üks asi on mõelda orkestreerimise all orkestrile kirjutamist. Kui aga mõelda selle all, nagu enamasti tehaksegi, pillidele kirjutamist, siis see on äärmiselt oluline. Ja edasi, ei tule mitte üksnes õppida juba tehtut, vaid on lausa kohustus püüda ära arvata, missugune on sinu oma "orkester".

Kui ta aga mõtles, et me hakkame nüüd kõike elektrooniliselt tegema, siis sellisel juhul pole ma temaga nõus. Ma leian, et elektroonika on küll oivaline, olen isegi kasutanud selle mõningaid võimalusi palju, kuid akustiliste pillide asendamine elektroonikaga on minu arvates vaesestav. Seevastu traditsiooniliste pillide ühendamine elektroonikaga, pannes seda tegema pillidele võimaid asju, on äärmiselt huvitav.

Siiski on küsitav, kas on vaja ohtralt aega kulutada sümfooniaorkestri peale. Ma arvan, et nad ei ole nii vajalikud. Kui

oleks minu teha, siis mulle meeldiks (ja sama meelt on teisigi) ehk 120 mängijaga organisatsioon, millest moodustuks romantiline orkester, barokkansambel, nüüdismuusikaansambel. Üks niisugune tegutseks, ütleme, Põhja-Californias, teine Lõuna-Californias. Selles piirkonnas ei peaks olema sadu väikseid orkestreid. Ka dirigente peaks olema mitu, sest ükski dirigent pole meister nii Machaut', Stravinski kui ka Verdi Reekviemi peale.

Olen olnud orkestriproovides, teades pillimehi kella vaatavat ning mõtlevat: "Millal saab jälle Brucknerit?" See on nonsens. Nad teavad, et see töö jääb ainukordseks, see pole nende leib. Seega on orkestrid minu arvates tõesti muutunud küsimärgiks. Paljud linnad Ameerikas pole suutelised neid ülal pidama ja ma ei ütle, et see oleks tingimata halb. Ma olin mõnda aega orkestrist huvitatud. Kuid kogunud selle olemust, töötanud sellega, leidsin selle olevat väga tõrjuva. Ja ma ei kavatse enam orkestrile kirjutada. Muidugi, on erandeid nagu Michael Tilson Thomas koos Londoni SOga, kuid see on erand, mis kinnitab reeglit. On heidutav mõelda, et kulutad hulga aega teosele, mida esitatakse vaid mõni kord ning heidetakse seejärel kõrvale. Mul on väga hea meel, et tegin oma „Desert Musicist“ kammerversiooni.

steve reich

eight
lines

saturday april 15 3pm kresge auditorium free

tehillim

mit chamber music society mit premiere orchestra

Nagu ma arvasingi, on seda esitatud rohkem kui orkestrivarianti.

Ja ühte asja tahtsin ma veel öelda. See kinnitab meie siinse vestluse, einetamise ja koostöö toimumist: 1750-eelsete ja praeguste inimeste vahel on mingi sarnasus. Vana- ja nüüdismuusika tarbijad on sageli samad. Muusikakoolides märkab kohe neid, kes on valmis tegema tööd orkestris. Seal on ka kammermuusika-inimesed ning need, kes ei tea, kuhu nad elus suunduvad. Neil on teatud soovid, kuid kõik jääb sinnapaika, sest pole organisatsiooni, kes ütleks: "Siin on teile tšekk, siin ravikindlustuskaart, laske käia." Igaüks, kes kavatseb teha midagi seesugust nagu teie oma „The Hilliard Ensemble’i“ puhul, peab otsustama: "Ma tahan seda teha ja ma teen ka." Sest teidki ei vedanud mitte keegi kättpidi mõnda multi-miljonidollarilisse varajase muusika organisatsiooni. Sama on ka heliloojate ja uue muusika interpreetidega. Te ju teate, et lauljad, kellega te töötate „The Cave’i“ proovides, laulavad pigem Monteverdit kui Verdit.

H.: Mina olen märganud, et paljud täna serialistlikus stiilis kirjutavad heliloojad ootavad lauljailt *bel canto*/ooperliku häälega ettekandeviisi, ning tung tõmmata piir kahe seltskonna vahele tugevneb veelgi.

R.: See on sellepärast, et seeriamuusika oli oma eurooplastest rajajate Schönbergi, Bergi, Weberni poolt romantismi viimane staadium. Webern vaatas rohkem tulevikku, aga ka minevikku, Madalmaade kontrapunkti poole.

H.: Oleks huvitav tema töid kuulda uue/vanamuusika lauljate esituses...

Ajakirjast „Contemporary Music Review: Contemporary Music and Religion“, vol 12, part 2 (1995) lühendatult tõlkinud VIRGE JOAMETS

¹ Lindikompositsioonid loome algusest „It’s Gonna Rain“, „Come Out“ – V. J.

² Teose kolmandas osas on intervjueeritud ameeriklasi. Need kolm osa on ka omamoodi uurimused. Kui esimene Lääne-Jerusalemast pärit küsitletu, vastab küsimusele, kes on Aabraham, pikalt, lugedes üles oma Aabrahamist põlvnenud esivanemad, siis ida-jeruusalemlane teab, et Ibrahim polnud ei juut ega kristlane, vaid moslem, ameeriklane aga hoopis pärib vastu: Abraham Lincoln? – V. J.

MINIMALISM: T

EDWARD STRICKLAND

(*Algas TMK 2003, nr 10*)

1970-ndatel olid paljud klassikalises stiilis kirjutanud heliloojad minimalismist kütkestatud, kaasa arvatud Reichi ja Glassi ansamblite liikmed, Richard Landry ja James Tenney ning eriti Jon Gibson. Gibson hakkas lindiga tõsiselt tegelema pärast koostööd Reichi ja Riley'ga ning aastail 1968–1973 kogus ta naturaalhelistid oma „16-osalisele multitekstuursele helimaastikule“, mida ta pealkirjastas „Visitations“, kuhu ta kaasas löökpille, flööte ja süntesaatori, ning mida Tom Johnson on kirjeldanud kui „midagi kõige juhmimat, mida ma kunagi kuulnud olen“ (20. XII 1973). Selles laadis on hiljemgi jätkatud, kuid Gibsoni varane eksperiment jääb tema muusikaliseks leiutiseks. Sama võib öelda ka 1973. aasta orelipala „Cycles“ kohta, mille miksitud pedaali ja helide kasutamine näib nüüd sillana Youngi (kellega Gibson oli mänginud 1970-ndatel), Brian Eno *ambient*-muusika ning hilisema *new age*'i vahel.

Kui „Visitationsi“ ja „Cyclesi“ läbiavad üldiselt pikalt välja peetud või undavad instrumentaalsed helid ja miksitud *sound*'id, siis palas „Untitled“, mis salvestati koos „Cyclesiga“ plaadialbumina „Two Solo Pieces“ (samuti Chatham Square'il nagu „Visitationski“), läks Gibson protsessi ja repetitsiooni teed. Ta mängis ise selles loos altflööti, pigem Reichi kui Glassi moodi, eksfolieerides meloodiat läbi korduste 18 minuti vältel. Tema puhkpillimäng avaldas üldiselt rohkem mõju kui mõni redutseeritud löökpill, mida ta proovis enast kirjeldavas teoses „Single Stroke Roll on Drum“, mille esiettekanne oli *Paula Cooper Gallery's* 1973. aasta detsembris, peaaegu viis aastat pärast



Jon Gibson.

„Cymbali“ esiettekanne *Los Angeles Municipal Junior Arts Center's* 1969. aasta jaanuaris, kus ta rakendas sama tehnikat rippuvatel taldrikutel. 1972. aasta jaanuaris esitles ta *Kitchen*'is [New Yorgi video-, muusika-, tantsu-, *performance*'i-, filmi- jms keskus] teoseid „Voice/Tape-Delay“ (ahvides Riley't ja Reichi) ning „Untitled Piece for Cymbals, Bells, Drums, Flutes and Oscillators“ [„Pealkirjata pala taldrikutele, kelladele, trummidele, flöötidele ja ostsillaatoritele“], hilisema pealkirjaga „Fluid Drive“ – „Visitationside“ *live*-versioon. Seekord eksperimenteeris ta kahe võimendatud flöödiga, esinedes vastupidiselt ootustele festivalil [New Yorgi] *Seagram Plaza's*, mida kompanii finantseeris.

Tenney oli kirjutanud atonaalselt, kuid repetitsioonidega juba 1959. aastal, näiteks „Monody“ [„Monoodia“] sooloklarnetile, ning töötanud lindiga juba 1961. aastal – kollaaž „Blue Suede“. Ta oli 1960-ndate lõpul grupi „Tone Roads“ juhte, mängides samal ajal ka Reichi ja



Terry Riley.

Glassi ansamblites. Anomaalne „For Ann (*rising*)“ [„Annile (vastuhakk)“] 1969. aastast oli peaaegu nii minimalistlik kui võimalik, koosnedes vaid ühestainsast helist, mis järk-järgult ja peaaegu tajumatult kerkib, samal ajal 1970-ndate lõpu muud teosed ahvivad järele Reichi ja Glassi. Youngi ja Riley endised kolleegid jätkasid samas vaimus. Terry Jenningsit ja Dennis Johnsonit mainiti varem Youngi esimeste järgijatena. Jon Hassell, kes mängis [Youngi asutatud grupis] „Theatre of the Eternal Musicis“ ja [Riley] „In C“ salvestusel *Columbia*’le trompetit, kirjutas selle mõjul juba 1969. aastal teose „Solid State“. 28. aprillist kuni 5. maini väldanud Youngi valgusinstallatsiooni „Dream House“ ajal *Kitchen*’is esitles ta ühel ööl oma muusikat „Theatre of Eternal Musiciga“. Selleks ajaks oli ta alustanud suurte vabaõhu muusikaliste meelelahutuste katsetamist. David Rosenboom, [Riley] „In C“ *Columbia* salvestuse viiuldaja kirjutas sellest tuletatud palu juba enne, kui sukeldus üleni protsessimuusika võimalustesse. Daniel Goode, klarnetist ja 1973. aasta aprillis toimunud „In C“ õnnetu ettekande juht, kirjutas sel ajal ka ise juba samas vaimus. 1970-ndate algul kasutas Yoshi Wada Youngi maneeris elektroonikat ja puhkpillide undamist, lisades võimalusel inimhäält. Maryanne



Amacher, Rhys Chatham ja Ingram Marshall, kolm noort heliloojat, kes töötasid 1970-ndate algul Morton Subotnicku juhendatud *New York University Composers Workshop*’il, mõjutasid hiljem minimalismi arengut väga erineval moel. Amacher ei eksperimenteerinud mitte ainult venitatud vältustega, vaid ka „pikavahemaa kontsertidega“. Ta teatas kord *Kitchen*’isse kogunenud publikule, et muusikat mängitakse Bostonis ning nemad peaksid keskenduma, et seda kuulda. Rhys Chatham, kes nimetati kahekümne kahe aastaselt *Kitchen*’i muusikadirektoriks, oli Youngi liitlane ja kaasas lisaks undamistele veel rocki mõjutusi. Oma partituuris Robert Streicheri soolotantsule „Narcissus Descending“ [„Narcissus kummardumas“] võttis ta ühe elektroonilise heli ja varieeris selle ülemhelisid dünaamiliselt. Ta järgis gongide kasutamises Youngi oma 1973. aasta „Two Gongsis“ ning osales Youngi „Poemis toolidele, laudadele, pinkidele jne“ (*Poem for Chairs, Tables, Benches, etc*) Pariisi ettekandel nn kontsertmeistri ja „esimese toolina“.

Marshall katsetas „konkreetses muusikaga“ ja tema *live*-/lindikompositsioonid, mis on samas rangelt lihtne ja sünge lüürika, on osaliselt oma inimliku kvaliteedi defitsiidi pärinud minimalis-

milt, kombineerituna vastumeelsusega sentimentaalse romantismi suhtes ja osa saamata selle mingitest hilisematest ilmingutest. Inspireerituna Reichi lindi-teostest 1973. aastal lõi ta nn *text-sound*'i pala „Cortez“ ja teisi. 1970-ndate lõpul hakkas ta ühendama vastavalt oma huvidele mõjuvaid efekte nii „venitatud“ vältustega, repetitiivse minimalismiga, elektronmuusikaga ja india muusikaga, mida õppis 1971. aastal *in situ*. Tema 1976. aastast pärit „The Fragility Cycles“ on üks ilusamaid postminimalistlikke teoseid ja võrdne sellistega nagu „Fog Tropes“, „Gradual Requiem“ ja „Hidden Voices“.

Charlemagne Palestine on väitnud, et ta töötas oma klaveritehnika välja, kuulmata Youngi „The Well-Tuned Piano“ [„Hästitempereeritud klaverit“] (või mis tahes klaverit) mängimas, kuid temale 1970-ndate algul iseloomulik repetitiivne klaveritrummeldamine otsimaks ülemhelisid, mida leiab ka tema vokaalteostest, peegeldab samasuguseid huve nagu ka mikrotonaalselt lainetavate helide või väljapeetud akordidega undamised, mida ta kasutas näiteks oma lindikompositsioonides.

Veel teismelisena oli geniaalne Palestine (nagu Charles Martin Brooklynis) pandud moodsa kunsti muuseumiga samal tänaval asuva St. Thomase kiriku kellalööjaks ning temast sai virtuoosne kellamängu mängija, mis võis loomulikult innustada teda edaspidi kasutama väljapeetud helisid ja harmooniaid ning otseselt torukelli, millega ta töötas 1970-ndate algul. Tema jõuline „trummeldustehnika“ võeti üle nii „Bösendorferitele“ kui ka klavessiinidele ja tema klahvpillimuusika muutus seitsmekümnendate lõpul üha metsikumaks. Palestine'i „The Lower Depths: Descending/ Ascendingi“ ülestähendamisel araabia numbritega on sarnasust Youngi palaga „1698“, ja selles vägistab Palestine virtuaalselt klahvpilli tavatu kannatusega tervelt

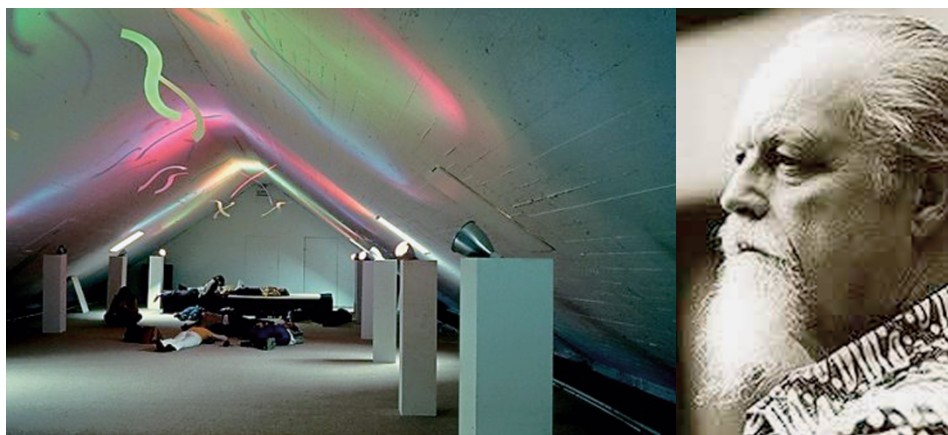


Brian Eno.

tund aega. Seda oli tunda ka mõnes tema teoses „kehale ja häälele“ (*voice and body pieces*), mille puhul ta tormas galeriis ringi ning tagus oma pead vastu seinale või uksi, et esile kutsuda ulgumise või kannatuse helisid. Kõiges selle on midagi yves-kleinilikku ja kõige otsemalt väljendus see *performance*'i kaasamisel selle kurikuulsaimal moel, nagu Vito Acconci masturbeerimine või Rudolf Schwarzkogleri tükkhaaval enesekastreerimine (ning lõpuks enesetapp, mida poleks küll vaja olnud) nendel.

Ka Palestine võttis ette eksperimendi Youngi leiutatud intervallide undamise ja triivimisega. 1974. aastal oli Lizzie Borden kirjeldanud Palestine'i *performance*'eid, mis „algasid kahekordselt võimendatud elektroonilise kõlaga kvin-diga (C-G) ja kümme minutit hiljem kõlas elektroonilisel süntesaatoril teine võimendatud kvint suure tertsi võrra kõrgemalt (E-H). Kõlarid olid asetatud igal kontserdil erinevalt. Viimasel ettekandel *Sonnabend Gallery*'s olid nad peidetud trepialusesse, publikule suletud ruumi, mis filtreeris heli. Helid moodustavad keeruliste laine-kujudega ja rohketel ülemhelidega ruumi, mis eri nurkades on erineva tihedusega“ (49).

Philip Corner, kes oli olnud aktiivne nii „Fluxuses“ kui ka „Tone Roads“



Hetk La Monte Youngi „Dream House’ilt“.
Paremal La Monte Young.

ning oli teinud muusika Yvonne Raineri tantsuetendustele, eksperimenteeris 1970-ndate algul ökonoomsete vahenditega, näiteks mikrofoni ees kannu puhumisega, enne kui tema huvi köitis eeskätt indoneesia (või sellest mõjutatud) muusika. Phill Niblock, filmimees ja iseõppinud muusik, alustas teoste seeriat, kus ta löikas vokaalsete või instrumentaalsete väljavenitatud helide atakid välja, kleepis kokku, ühendas mitmerealisel stereol ning mängis neid valjusti maratonkontserdil oma *Centre Street*’il asuva maja ülakorrusel, mida ta on pakkunud aastaid esinemispaigaks ka teistele muusikutele. Tema linte on saatnud sageli *live* esitajad koos ettekandele kaasatud publikuga, kelle funktsiooniks on olnud pikki helisid harmoneerida. Oma monodünaamilise „põhitoidusega“, kui mitte dissonantsidega, kujutavad tema tööd Youngi huvitavat varianti.

Tom Johnsoni enda „The Four-Note Opera“ [„Neljanoodiooper“] esietendus 1972. aasta mais, selle peategelased – A, B, D ja E olid kõik tõelised idioodid. Järgmisel kuul „Buffalo SEM Ensemble’i“ esinemist *Kitchen*’is arvestades märkis ta, et „olen neil päevil kuulnud palju pikki staatilisi teoseid ning kui nad on tehtud hästi, on tulemus küllaltki lii-

gutav. Kui nad seda ei ole, on nad lihtsalt pikad ja staatilised“ (15. VI 1972). Tema oli alati diskrimineeriv. Johnsoni 1982. aasta „tõeliste minimalistide“ nimekirjas on mainitud „Maryanne Amacher, Robert Ashley, David Behrman (puudub tema 1972. aasta artiklis), Harold Budd, Joel Chadabe, Philip Corner (puudub tema 1972. aasta artiklis), Alvin Curran, Jon Gibson, Daniel Goode, William Hellerman, Terry Jennings, Garrett List, Annea Lockwood, Alvin Lucier, Meredith Monk, Charlie Morrow, Gordon Mumma, Max Neuhaus, Phill Niblock, Pauline Oliveros, Frederic Rzewski (puudub tema 1972. aasta artiklis), Steven Scott, Richard Teitelbaum, Ivan Tscherepnin, Yoshi Wada“ ja Young ise (69). Lisaks varem nimeetatutele veel need, keda mainis Page oma artiklis „Framing the River“ kui minimalismist mõjutatud heliloojaid, kaasa arvatud Beth Andersoni, Laraaji, Jeffrey Lohni ja David Hushi.

Jay Clayton (kes on aastaid laulnud Reichi ansamblis) ning Laura Dean (kes oli temaga elanud ja töötanud) on mõlemad pärastpoole komponeerinud Reichi laadis Glassi kombel. Pauline Oliveros (Youngi ja Riley õpingukaaslane Berkeley’s, kes osales „In C“ esiettekandel, töötas *San Francisco Tape Music Center*’s

ning sai selle direktoriks, kui see kolis *Mills College*'isse aastail 1966–1967) on kasutanud modaalsust, helide väljavenitamist/peetust ja repetitsioonitehnikat teostes ebaharilike koosseisudega ansamblitele (näiteks „The Wanderer“, kus on 22 akordioni ja löökpillid). See 1975. aastast pärinev teos jätkas „instrueeriva“ kunsti traditsiooni ning tema pealkiri ütleb: „Hoiu heli või *sound*'i niikaua kinni, kuni kaob igasugune vajadus seda muuta. Kui aga pole enam mingit soovi seda teha, siis muuda.“ Oliveros on saanud tuntumaks väliskeskonnast pärit helide kasutamise, seda võiks nimetada „kohaspetsiifiliseks“ muusikaks pärast „skulptuurset“ terminit – ta mängis ja lindistas sellistes paikades nagu Kölni maa-alused reservuaarid ja Fort Wardeni pommikindlad tsisternid Washingtoni osariigis, et ära kasutada nende hua-tagust kaja.

Mitmeti andekas Meredith Monk on koos Oliverosega üks tähtsamaid minimalismiga seostatud naisheliloojaid, ehkki ta mitte üksnes ei salli seda nime, vaid leiab selle olevat lausa eksitava ja vale. Monk oli 1960-ndatel ja 1970-ndate algul tõenäoliselt rohkem tuntud tantsija ja koreograafina, kui ta astus tõeliselt vastu sellele, mida ta pertsipeeris tantsukolleegeidevahelise reduktiivse stiili üle käiva doktriinse poleemikana. Minimalismi silt on tema muusikale külge kleebitud selle taandatud instrumenteeringu ning tüüpiliste undamiste ja moodulite korduste tõttu, mis on väga lähedane Youngi „Tortois'le“ ning varasele Reichile ja Glassile. Tähtis on, et nemad käsitlevad Monki eeskätt kõige muu kui minimalistlikuna, virtuoosse, poolimprovisatsioonilise, venitatud vokaalidega stiili harrastava heliloojana, samal ajal kui Youngi puhul piirdub selline sõnadeta laulmine vaid eelnevalt kindlaks määratud väljapeetud intervallidega ning varasel Reichil ja Glassil moodustub teos moodulitest. Monk on



Meredith Monk
paar aastat tagasi
Tallinnas.

Harri Rospu foto

liiatigi töötanud pigem aditiivse kui reduktiivse multimeediaga vaatamata sellele, et ta esimene teos 1966. aastast kandis pealkirja „16 millimeetrised kõrvarõngad“ [„16 Millimeter Earrings“]; eriti ooperites „Quary“ (1976), „apokalüptilises kabarees“ „Turtle Dreams“ (1983) ja 1991. aastast pärit „Atlases“.

Oma 1987. aasta väärtusliku ülevaate „New Sounds“ neljanda peatüki „Meet the Minimalists“ diskograafias nimetab John Schaefer veel kolmkümmend hilisemat minimalismiga seonduvat heliloojat. Sellega oli „inimeste hääl“ selgelt kuuldavaks saanud; on mõeldamatu, et autorile oleks hetkekski tulnud mõttesse pealkirjastada oma peatükki kas „Meet the Modularists“ või „Meet the Steady-State structuralists“.

Lisaks „eesmärgita muusikale“ ütles Glass kord end eelistavat ka terminit „korduvate struktuuridega muusika“. Reich on samuti otsustanud mõnikord „strukturealism“ ja „*musique répétitive*’i“ kasuks, kuid „üldiselt käivad kõik (terminid)“. Riley on iseloomustanud end kui „tõenäoliselt viimast, kelle käest küsida“ minimalismi ilmingute kohta tema teostes. Young on neljast ainus, kes tunnustab, et on minimalist, lisades „kuid see on vaid üks nähtustest, mida ma

olen". Kõik neli kinnitasid end olevat palju muid asju. Kui nad oleksid lõpetanud oma tegevuse 1974. aasta mais, nagu tõeline minimalism ja see ülevaade, oleks termin „minimalism“ muusika ajaloo joonealune märkus (midagi nagu „Fluxus“) ning seda artiklit ei oleks ilmunud.

Raamatust „Writings on Glass. Essays, Interviews, Critics“ (koost. Richard Kostelanetz, Schirmer Books, 1997) tõlkinud lühendatult VIRGE JOAMETS

Kasutatud kirjandust:

Caux, Daniel. Liner notes to Steve Reich, *Four Organs/Phase Patterns*. „Shandar SR“ 10. V 1971.

Coe, Robert. Philip Glass Breaks Through. „New York Times Magazine“ 25. X 1981, 68–80, 90.

Davis, Peter G. Pieces by Glass Probe, the Sonic Possibilities. „New York Times“ 17. I 1970, 22.

Henahan, Donal. Steve Presents a Program of Pulse Music at Guggenheim. „New York Times“ 9. V 1970, 15.

Reich? Philharmonic? Paradiddling?
„New York Times“ 24. X 1971, 11, 13, 26.
The Going-Nowhere Music and Where It Came From. „New York Times“ 6. XII 1981, II, 1, 25.

Johnson, Tom. Music for a Joy-toned Trance. „Village Voice“ 6. IV 1972, 42.

Music. „Village Voice“ 15. VI 1972, 37.
Changing the Meaning of ‘Static.’ „Village Voice“ 7. IX 1972, 45.

Music. „Village Voice“ 5. VII 1973, 38–39.

Getting Fogbound in Sound. „Village Voice“ 20. XII 1973.

Meditating and On the Run. „Village Voice“ 31. I 1974, 44–45.

Music. „Village Voice“ 14. III 1974, 41.
Chugging Away to an Ultimate High.

„Village Voice“ 13. VI 1974, 55.

The Original Minimalists. „Village Voice“ 27. VII 1982, 68–69.

Jones, Robert T. An Outburst of Minimalism. „High Fidelity“ / „Musical America“, veebruar 1983, 26.

Kostelanetz, Richard. *On Innovative Musicians*. New York: Limelight Editions, 1989.
La Barbara, Joan. *New Music*. „High Fidelity“ / „Musical America“, november 1977, MA 14–15.

Moore, Carman. *Music: Park Place Electronics*. „Village Voice“ 9. VI 1966, 17.

Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. London: Studio Vista; New York: Shirmer, 1974.

Steve Reich: Interview. *Studio International* 1976. 300–307.

Page, Tim. Steve Reich’s *Music for 18 Musicians* finally gets a good treatment on vinyl. „Columbia Spectator“ 2. XI 1978.

Framing the River: A Minimalist Primer. „High Fidelity“ / „Musical America“, november 1981, 64–68, 117.

Steve Reich Approaches 50. „New York Times“ 1. VI 1986, II, 23–24.

Perreault, John. La Monte Young’s Tracery: The Voice of the Tortoise. „Village Voice“ 22. II 1968, 27, 29.

Reich, Steve. *Writings About Music*. New York: New York University Press, 1974.

Rockwell, John. What’s New. „High Fidelity“ / „Musical America“, august 1973, MA 7, 31–32.

There’s Nothing Quite Like the Sound of Glass. „New York Times“ 26. mai 1974, II 11, 21.

The Evolution of Steve Reich. „New York Times“ 14. III 1982, 11, 23–24.

Rose, Barbara. *ABC Art*. „Art in America“, oktoober/november 1965, 57–69.

Schaefer, John. *New Sounds: A Listener’s Guide to New Music*. New York: Harper and Row, 1987.

Schonberg, Harold C. „Music: The Medium Electric, the Message Hypnotic.“ „New York Times“ 15. IV 1969, 42.

Plumbing the Shallows of Minimalism. „New York Times“ 21. II 1985, C 18.

Strickland, Edward. *American: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Swan, Annalyn. The Rise of Steve Reich. „Newsweek“ 29. III 1982, 56.

Walsh, Michael. Melody Stages a Comeback. „Time“ 10. VIII 1981, 63.

Wasserman, Emily. An Interview with Composer Steve Reich. „Artforum“, mai 1972, 44–48.

TERVISTAV ÜHISKONNAVALLATUS

Eesti lühimängufilmi võidukäik

REIN TOOTMAA

„FERDINAND“. Stsenarist ja režissöör **Andri Luup**, produtsent **Artur Talvik**, operaatorid **Rein Kotov** ja **Kristjan Jaak Nuudi**, helirežissöör **Ivo Felt**, helioperaator **Rasmus Nurk**, helimontaaž: **Harmo Kallaste** („Aatomik Stuudiod“), monteerijad **Rein Kotov**, **Andri Luup** ja **Asko Kase**, direktor **Endel Koplimes**, manager **Tiiu Öunapuu**, konsultant **Piret Tibbo**, režissööri assistent **Marge Sammal**, kostüümikunstnik **Reet Ulfsak**, grimmikunstnik **Aimar Rolf**, rekvisiitor **Hille Hanso**, best-boy **Taavi Kristo Heinsoo**, valgusmeister **Uno Lahthein**, pürotehnik **Armin Altrof**. Osades: **Aleksander Eelmaa**, **Kaur Kender**, **Julia Jablonskaja**, **Erik Ruus**, **Andres Puustusmaa**, **Leino Rei**, **Herardo Kontreras**, **Emm Klooren**, **Juhan Ulfsak**, **Salme Poopuu**, **Artur Talvik**, **René Rekan** jt. Betacam SP, 28 min 20 s, värviline. © „Allfilm“, 2002.

Kõigepealt on „**Ferdinand**“ lihtsalt üks lahe lugu ja ainuüksi sellest piisaks, et talle mis tahes filmi edetabelites maksumummarv tärne anda. Filmi võlu ja väärtus on selles, et sa saad oma katarsise ja kaifi kohe esimesel vaatamisel kätte, ilma et sa millegi üle oma pead peaksid vaevama hakkama. Film mõjub otse ja vabastavalt ning jätab helge tunde. Kui nivelleeriv lõpp välja arvata, on see nagu puhas vesi, maitseta ja lõhnata. Puhas lugu. Lugu ise. Kõik on nii iseeneest mõistetav, et sa unustad vaatamise ja lihtsalt näed. Näed ja ja naudid seda, mida näed. Pärast seda, mis on „**Ferdinand**“ kõigepealt, võib ta olla sada muud asja, aga ükski neist ei ole parem kui see esmane, vahetu ja vabastav tunne.



Aleksander Eelmaa.

Eksitav sisukirjeldus

Lugu esitatakse taotluslikult sellisel moel, et vaataja ei pea kõikvõimalikele „miksidadele“ vastuseid otsima hakkama. Kohe alguses antakse mõista, et selles loos ei ole loogilise põhjuse-tagajärje seosega midagi peale hakata ning seetõttu ei hakka need „miksud“ lugeja peas üldse tekkimagi. Ometi on filmikasseti tagakaanele trükitud tekst, mis just põhjuse-tagajärjelise mõtlemise ja mõtestamise tulemusel genereeritud. See on üsna hirmuäratav ja igavust tekitav, nivelleeriv ja standardiseeriv sisukirjeldus selle kohta, mis „**Ferdinand**“ võiks olla: „Tänu kestvale rutiinile on bussijuht **Ferdinand** kaotanud selge mõtte ja sihi oma elus. Tööl teeb liimist lahti olev bussijuht ühe vea teise järel. Pärast sisemist plahvatust satub ta olukorda, kus teda asub taga ajama politsei. Jälitavana omaenda nägemustest ja agressiivse detektiivi poolt, liigub **Ferdinand** sihitult mööda linna, otsides tagasiteed iseenda ja teisteneni. Hoolimata välisele seaduserikkumisele tunneb **Ferdinand** end teekon-



Leino Rei.



Andres Puustusmaa ja Aleksander Eelmaa.

na edenedes sisemiselt üha kindlamalt ja paremini. Unenäolised kohtumised erinevate inimestega kulmineeruvad punktis, kus leppimine oma olukorraga on võimalik.”

Ma ei tea, kes selle teksti on kirjutanud, aga tark tegu see küll ei ole olnud. Selline ühemõttelisse sotsiaalsusse vägistatud tekst on justkui nõukogudeaegne selgitus ametivõimudele, et saada luba mõni sealpool raudset müüri ilmunud raamat siin ära trükkida või mõnda head filmi rahvale näidata. Sellist jama pole praegu ju ometi vaja teha. Vaatamata keelelisele vigasusele (*tänu kestvale rutiinile, hoolimata välisele seaduse-rikkumisele*) on see filmikirjeldus otsast lõpuni sant ja nihkes. Kus on filmis see *kestev rutiin*? Missuguse *selge mõtte ja sihi* on Ferdinand kaotanud? Tööl ei tee bussijuht Ferdinand vigu, vaid mängib teadlikult mäkra: peatab bussi enne ja pärast ettenähtud peatuskohta, jooksub rahvast jne. Sellist asja nagu *otsib tagasiteed enda ja teisten* lihtsalt ei ole. Unenäolisi kohtumisi ka ei ole, on päris kohtumised jne.

Parem kui vaataja seda ei loeks, ei enne ega pärast filmi vaatamist. Esimesel juhul peletab eemale, teisel juhul valmistab pettumuse. Filmis on lihtsalt üks vahva mees Ferdinand, kes teeb, mis pähe tuleb, ja läheb, kuhu jalad viivad. Just nii, nagu igäiks meist tahaks teha, aga ei julge; hirm sotsiaalse hukka-

mõistu ees ei lase. Ferdinand julgeb. Ja seda tänu jumalale, loovate ja vabastavate jõudude ärkamisele temas. Mitte tänu kestvale rutiinile. Kui lähtudagi loogikast, siis ei tarvitse see sugugi rutiin olla, mille pärast Ferdinand hajali on. (Üleüldse – mis sellel rutiinil siis viga on, et seda nii enesestmõistetavalt hukkamõistu vääriliseks peetakse?)

Palju tõenäosemalt võib see olla üksindus, lähedase inimese ja armastuse puudumine (sellele vihjab vahest ka episood, kus Ferdinand jälitab ilusat naist ning sellele järgnev Ferdinandi nägemus keset rohelist aasa valgeis rõivais jooksvast iseendast ja ilusast naisest) või siis identiteedi kriis: Ferdinand kinnitab endale mitu korda prantsuse keeles: „Mu nimi on Ferdinand.” Tegelikult tituleb ju Ferdinand ise filmis lausa kahes keeles välja, milles asi: mul on täna halb päev; *u menja segodnja plohoi den, ponja!*? Kas sellest on nii raske aru saada? Igäihel meist on teinekord lihtsalt halb päev. Ja muud ei olegi. Hakata selle kohta „miksese” esitama oleks sama tobe kui püüda ära arvata, miks Ferdinandi arve poes on just täpselt 856 krooni ja 60 senti.

Igav lõpp

Film on väga hea, ainult et noor režissöör **Andri Luup** pole taibanud/julgenud/saanud/tahtnud lugu õige koha peal ära lõpetada. Tundub, nagu oleks ta just enne filmi lõppu oma (sisemist)



Aleksander Eelmaa.



Kaur Kender.

nõustajat vahetanud, meelt muutnud, muid hääli kuulama hakanud vmt. Lõpp on igatahes nii igav, et siin on ainult kaks võimalust: kas on härra Kõigeigavam ise algajale kineastile filmi lõpetamiseks halba nõu andnud või on siis tegija ise tõepoolest toda hirmuäratavat sootsiumi hukkamõistu kartma hakanud ning oma „jumalavallatuse“ (*respondo*: ühiskonnavallatuse) lõpuks „õigele teele“ tagasi pööranud. Sest kuni Ferdinand teeb seda, mis pähe tuleb, ja läheb, kuhu jalad viivad, on kõik korras. Lõpuks sõidab ta bussiga linnast välja, läheb metsa vahel maha, heidab risti üle tee soojale asfaldile pikali ja jääb taevasse vaatama. Suur plaan. Ferdinand on korda saadetuga rahul. Vaataja ka. Lugu läbi, kõik ilus.

Sinna see võinuks jäädaagi, vahest enamikule vaatajaist jääbki. Milleks enam see eheda loo taandamine unenäolis-nägemuslikuks! Ja milleks see pikk bussiaknast tee näitamine! Suure Sündmuse juurest Igavuse juurde tagasipöördumine! Just ja ainult see vägistatud lõpp annabki alust ja põhjust filmikassetile trükitud sisukirjelduseks. Kas mitte liiga suur karistus hea filmi eest.

Muidugi, tõlgendada saab igat moodi. Nii võime ka selle filmilõpu üsna seeditavaks tõlgendada: me võime küll oma vaimus hullata, mõnda aega ehk ka meid ümbritsevas keskkonnas seda teha, aga lõpuks peame ikka ettenähtud radadele

tagasi pöörduma, kui väljaspool vanglamüüre või hullumaja edasi elada tahame. Võime seda lõppu õigustada nii ja naa, aga ikka on selline tasalülitumise tee kättenäitamine nüri. Kunsti seisukohalt ei ole sellel õigustust, sest kunst peaks olema ikkagi ideaali-janune, mitte kompromislik.

Elu seisukohalt, palun väga. Teeme seda nagunii iga päev. Antud juhul on meil tegemist siiski kunstiga ning sellelt ootaks midagi üllamat kui argipäev. „Ferdinand“ suudab meid sellest välja kiskuda ja seal tükk aega hoida. See on suur saavutus. Meid sinna tagasi tõugata ei ole vaja, me läheme ise ja juba kohe pärast filmi lõppemist.

Nüüd siis sellest, mis „Ferdinand“ võiks olla pärast seda, mis ta on kõigepealt. See on siis, kui lugu/jõgi pärast oma vaba ja kirglikku voolamist muga-va lohukese leiab ja seal seiskub. Siis ta läheb roiskuma, saab lõhnad ja maitset külge ning nendest nüüd juttu tulebki.

Tee

Filmi lõpp näitab meile pikalt ette ja annab kätte (võtme)kujundi, millest alustada, ja see on TEE. Ja see on juba selline universaalne megakujund, millesse annab mahutada kõike. See võib olla mis tahes tee alates iidsest ja individuaalsest kulgemisest *à la* tao kuni tänaste ühiskondlike globaliseerumis-



Kaur Kender.

protsessideni ja Euroopa Liiduni välja (Ferdinand õpib prantsuse keelt). Kasutagem siis seda võimalust, mis meile antud. Au sulle kõrges, vaba tõlgendamisvõimalus! Tähelepanu! Võte! Mootor! Kaamera!

Ferdinand võib täiesti vabalt olla anarhist, riigile üsna ohtlik tegelane. Ja mitte ainult et võib olla, vaid ongi. Ega muidu politsei teda taga ei aja. Mees, kes ei peata bussi õiges kohas, tuleb trellide taha panna! See, et ta bussi koos reisijatega raudteeülesõidukohale jätab, teeb temast lausa terroristi; tunneb ta ju hiljem huvi ka Kenderi püssi vastu. Kui rong oleks kohe tulnud, oleksid kõik bussis viibijad ju surma saanud. Igal juhul olid nad kõik üsna suures ohus. Hea, et Salme (kes tahtis loomaaeda sõita) sellest pääses. Mis oleks kogu eesti filmikunst ilma temata?! Aga rong ei tulnud kohe ja sellel võib olla mitu põhjust. Esiteks see, et rong hilines; teiseks see, et Ferdinand valesti ajastas; kolmandaks see, et filmi eelarves polnud niipalju raha, et ühte korralikku rongi ja bussi kokkupõrget näidata.

Igal juhul jalutab Ferdinand täiesti süüdimatult tegevuskohalt minema ja läheb loomaaeda. Salmet ei viinud, aga ise läheb. Samal ajal jõuab tegevuskohale politseinik, agressiivne detektiiv Kender, ega käitu sugugi mõistlikumalt kui Ferdinand. Ta käsib alluval bussi raudteeülesõidukohalt minema organi-

seerida, aga ei ütle, kuidas seda peaks tegema. Vaatamata sellele, et üks vananimene keeldub bussist väljumast („Mul on raha makstud ja millega ma edasi siis saan“), lahkub politseinik täiesti süüdimatult tegevuskohalt ja kehitab vaid mõttes õlgu, kui bussile otsakihutavat rongi näeb. Hetk hiljem söimab ta jalakäijate ülekäigukohas rahumeelset habemega meeskodanikku pedofiiliks, paljastades endas agressori. Ühtlasi üritab Ferdinand kallale tungida rahumeelsele venelasest loomaaiatöötajale, paljastades endas rassisti. Jne, jne. — Tee on kätte näidatud, tee on lõputu. Tee on libe. Igasugune tõlgendamine tundub igav, viib kraavi. Lugu ise on palju huvitavam, viib edasi.

Lugu ise

On imelik, et hoolimata sellest, kas käsitleme filmi lõputa (otsast lõpuni lineaarsena) või lõpuga (raamis), on lugu ikka üks ja seesama. Ballast pudeneb iseenesest olulise küljest ära ja järele jääb (igäühe jaoks) see, mis (talle) oluline. Sünnib ju igasugune kunst kaasautorluses, ka filmikunst. Kui keegi filmi ei näe, siis seda ei olegi olemas. Paradoksaalsel kombel ei tähenda see aga sugugi seda, et lugu ennast ilma vaatajast kaasautorita olemas ei oleks. Et aga hakata otsima, mis on lugu iseeneses, tuleb siiski millestki üldkehtivast lähtuda. Ja esimene reegel, mida sellele filmile mõttekas kohaldada, on dramaturgia raudvara-reegel: ei saa olla korralikku pingestatut draamat ilma duellita ehk kahe vastassuunalise jõu kokkupõrketa.

„Ferdinandis“ oleksid need vastaspooled justkui selgelt ja sirgelt olemas: Ferdinand ja politseinik Kender. Tegelikult on see aga näilik vastasseis, sest lugu ise on dramaatilisel pinges ja haarav kohe algusest peale, juba enne nende kahe mehe kohtumist. Seega peab Ferdinandi vastaseks olema mingi muu

jõud. Mis see muu on, saab selgeks kohe, kui näeme, millele Ferdinand vastu hakkab. Ta hakkab vastu igasugusele tema käitumist suunavale (minna jalakäijana üle tee selleks ettenähtud kohas) ja sundivale (peatada bussijuhina buss selleks ettenähtud kohas) regulatsioonile. Laiemas plaanis astub seega vastu riigile kui vägivallastruktuurile. Aga asi läheb veelgi kaugemale – sellega, et ta bussi peale hilinejale viisaka bussijuhi kombel uksi lahti ei hoia, astub ta vastu kõigele sellele, mida temalt oodatakse. Ja viisakat käitumist ei oota temalt mitte ainult riik, vaid ka kaaskodanikud. Nii et ta astub vastu nii riigile kui rahvale. Hirmus mees, mis!

Tegelikult istub see hirmus mees meis igäihes sees. Ja on aegu, olukordi, hetki, kus on kõige targem sellele vabale mehele meis vaba voli anda: teha seda, mis pähe tuleb, ja minna, kuhu jalad viivad. See mõjub tervistavalt. Mehhanism, miks film kaasa haarab ja meeldib, just sellel põhinebki. See ongi see lugu ise. Siinkirjutaja kaasautorluses.

Mis puutub politseinik Kenderisse, siis tema ei vastandu Ferdinandile, vaid on tegelikult täpselt samasugune mees nagu Ferdinandki. Ka temal on igasuguste reeglite järgimisest üsna kõrini, aga mitte veel niipalju kui Ferdinandil. Temaga on aga sellised lood, et kohati ta julgeb teha nii, nagu ta tahab ja ei tohi (sõimab süütut vanameest, paugutab viha pärast püssi), kohati veel ei julge; amet natuke lubab, aga mitte kõike. Ta on üsna suures kimbatuses, sellepärast Ferdinand jätabki talle kirja: „Pea vastu!”

Nendega astub filmis ühte sammu ka kirikuõpetaja, kes surnuaial ütleb maha üsna seda sorti matusekõne, milline see tepts mitte ei peaks olema: „[- -] Aeg, see suur arusaamatus, pani elule punkti. Raske haigus ja vikatimees tegid oma töö. Ja mis seal salata – korralikult. [- -] Õuele kerkis mängumajake just nagu tema armastuse sümbol. Valmimas



Julia Jablonskaja.

olid veel kõrvalhooned, saun. Andku see saun soojust kõigile tulevastele põlvedele. Oo, saatus, miks me ei võiks veel korraks kohtuda selle ilusa inimesega, kes nüüd on saadetud Linnuteele tiirlema.” Jne.

Analoogiliselt (tembu-vembutades) käitub ka naine, keda Ferdinand jälitab. Selle asemel et hirmu tunda ja põgene-ma pista, millist käitumist ühiskond ja korralikud inimesed sellistel puhkudel naistelt ootaksid, julgustab see naine tagasivaadete ja naeratustega Ferdinandi endale järgnema, kuni mehe „KuKu“ kohvikusse suunab ja ise minema kõn-nib. Teeb nagu parasjagu pähe tuleb.

Ja ega filmi teisedki tegelased suurt targemad ole: bussijuht ütleb bussilt löögi saanud ja siiski ellu jäänud Ferdinandile „Jumal tänatud” asemel „Siga!”; habemega vanamees pistab politseinik Kenderi sõimu peale plehku, jättes oma hoolealuse lapse ülekaigukohale üksi, kaitseta ja nõutult seisma jne. Käituvad nii, nagu riik ja rahvas neilt ei oota. Tervistavalt ühiskonnavallatult.

Tagasiside

Sellist asja võib teha, aga siis ei maksa ka teistelt n-ö korralikku käitumist oodata. Ferdinand saab seda omal nahal tunda, kui talle sadamakassast juba lahkunud laevale pilet müüakse. Seejärel saab ta tunga naiselt, kes teda endale järgnema julgustab. Mis teha – nagu si-

na külale, nii küla sinule. Tegelikult hakkab Ferdinand juba hommikul kohe vastaliselt käituma, püüdes hambaid vedela ihuseebiga (*Cream Wash „Dove“*) pesta. Tulemuseks on tagasiside – öökimine.

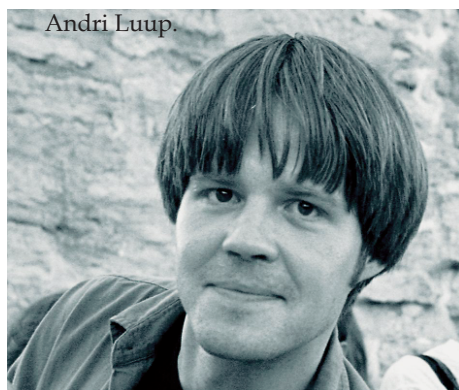
Nii et Ferdinand teab küll, millele ta vastu läheb, kui ei käitu nii, nagu sinult oodatakse, ei pese hambaid „Colgate’iga“. Hoolimata sellest, kas see on mehe teadlik valik või hajameelsuse tagajärg, lõpeb see öökimisega igal juhul. See näitab, et ühiskonnas on side-teenused kõrgel tasemel. Kui sa karjauled oled valinud, siis pead sellega arvestama. Ferdinandil saab igatahes ühiskonnast kõrini, sellepärast ta ära metsa pangebki. Koos temaga teevad seda loodetavasti ka kõik selle filmi vaatajad. Meie praegune ühiskond on lõppkokkuvõttes üks üsna tülgastav moodustis, hea et selles veel inimesi leidub.

Stiil ja tänu

Teadagi pole hea lugu ilma hea stiilita filmilinal suuremat väärt. Küsimus on selles, milline on hea stiil, missugused on selle parameetrid. Universaalseid reegleid pole olemas, iga lugu kehtestab ise oma ainukordsed seaduspärasused. Küsimus on võimes need ära tabada ja oskustes neid rakendada ning selles on „Ferdinandi“ tegija(d) tundlik ja suutlik olnud. Stiil on hea, sest seda ei märka. Kompositsioon on ka olemas, aga seda ei pane tähele. Rääkimata **Aleksander Eelmaast** (rõõm teda ükskord ometi ka peaosas näha) sobivad ka kõik ülejäänud näitlejad oma rollidesse suurepäraselt. Dialoog on vaimukas („Ma ei tea midagi“ – „Vaata, mina ei tea sedagi“), misanstseenid ehedad. Filmis kasutatud muusika (ROMB/TROMBOIA; UNISON/TRAINPULSE; Tallinn 73 meets KALM „Don’t Say No“) hoiab laeva valitud kursil, kinnitab toonikat nagu basskitarr bändis. See kunstiteos (lühimängufilm, raske žanr) ei tege-

le näivusega (ühiskonna poolt produtseeritud probleemidega), vaid kõige olulisema reaalsusega: inimese hingeeluga; ning teeb oma kunstilise/vabastava/mässumeelse töö ära ilma igasuguse analüüsimiseta. Juhtumisi on praegu selline aeg, kus on kõige targem teha seda, mis pähe tuleb, ja minna, kuhu jalad viivad. Aga vahest on seda iga aeg. Hing ihkab vabadust igal ajal. Vastuhakkamist ka.

Tänu tegijaile!



Andri Luup.

ANDRI LUUP (sünd. 13. juunil 1972 Tallinnas) on lõpetanud 1997. aastal Eesti Humanitaarinstituudi teatriõppe. Ta on tegev „Theatrumis“, praegu mängib Lembit Petersoni lavastatud „Hamletis“ Laertest. „Ferdinand“ (2002) on tema esimene film, hiljuti valmis Tallinna ja Newcastle’i filmikoostöö projekti raames teine lühilugu „Nimepanijad“ (2003). Eelmisel aastal korraldatud mängufilmide stsenaariumide võistlusel pälvis tema „Trooja“ ühe kolmest ergutustoetusest.

KINOBUSSI LAHATES

HEILIKA VÕSU

Kinobussi numbritesse panna pole raske. 1728 kilomeetrit, viisteist pisikest Eestimaa paika. 11 000 külastajat, 8500 põhifilmi vaatajat, 222 töötoas tehtud filmi. Kolmkümmend meeskonnaliiget, lisaks neli sakslast ja üks prantslane.

Tunduvalt keerulisem on näiteks välismaal kellelegi seletada, mis asi see Kinobuss täpselt on. Kinobuss ei ole ju lihtsalt buss. Ega rändkino selle traditsioonilises mõttes. Kuidagi vale oleks öelda ka meelelahutusüritus. Iga tavapärase definitsioon seab piirid, kust Kinobuss oma kompaktse ideepuntraga justkui üle on astunud.

Idee toimimise mehaanika

Kinobussil on mitu kihti. Ühest küljest on selle tegijad võtnud endale ülla missiooni viia kino kandikul tagasi lihtinimese juurde – st, et lükatakse “kääridega” vanale vene maskottbussile hääled sisse ja sõidetakse kaheks nädalaks linnast ära maale. Peatutakse seal, kus kino juba ammu kohalikus kultuurielus mingit rolli ei mängi ja on kadunud vajadus kollektiivse filmielamuse järele. Otsitakse inimestes üles tunne, et liikuvad pildid valgel linal on eriliselt erilised. Näidatakse peamiselt eesti filme (õigupoolest pigem tuletatakse meelde, et ka Eestis tehakse filme!) – igivana-dest arhiivikaadritest praeguste noorte režissööride loominguni välja. Näidatakse nii kunstilisi autorifilme kui ka meelelahutuslikke rahvafilme. Tähtis on žanriline tasakaal. Millised neist filmidest on inspireerivad, missugused mittemidagiütlevad, seda otsustab vaataja ise.

Filmihuviliste arv Kinobussi kolmeaastase eksistentsi vältel on aga tasapisi kasvanud. Kinobuss kasvab ka. Sel su-





vel pandi igal õhtul püsti eraldi telk Euroopa filmide jaoks, kus jooksis ligikaudu 50 filmi Prantsusmaalt, Poolast, Saksamaalt, Soomest, Hollandist ja Ungarist. Ka sipelgapesana toimiv Kinobussi meeskond muutus seekord päris rahvusvaheliseks – kohati võis bussis kuulda läbisegi eesti, prantsuse, saksa ja inglise keelt. Ning selle kõige taustaks mängimas venekeelset “Kino” plaati.

Kinobussi teisel kihil on **Filmitöötuba**. See tuksub alati ääretult kiires rütmis. Tihtipeale on lapsed kohal juba enne programmi algust, sest filmitegemine tundub põnev! Valida saab anima- või dok- ja mängufilmi vahel. Mõne arvuti ja kaamera valmib õhtu jooksul ca 20 lühikest teost, mida enne põhifilmi algust suurel väliekraanil kõigile näidatakse ja hiljem Peeter “tehnokratt” Marveti poolt interneti üles riputatakse.

Animafilmitöötuba kallas nokitsevad talviselt väiksemad lapsed. Neile meeldib jutustada “oma lugu”, hoolimata sellest, et kuni filmi valmimise viimase hetkeni ei saa nad päris täpselt aru, kuidas ikkagi need tegelased ellu ärkavad.

See on uues võtmes mõtlemine – uus keel. Lõpptulemust nähes on nad aga iseene üle väga uhked. Töötuppa saadub järjest rohkem lapsi ja noori, kes tahavad juba teist-kolmandat korda Kinobussi töötoas filme teha. Neid pole vaja enam “aru saama” õpetada, vaid pigem ärgitada otsima loomingulisi nõkse. Sama kehtib töötoa doki ja mängufilmi poolel. Kinobussi projektijuhid **Mikk Rand** ja **Meelis Muhi** on veendunud, et Filmitöötuba kasvab välja uus põlvkond eesti filmitegijaid.

Plaan uutele aladele trügida

Rand nimetab suvist Kinobussi tuuri tegelikult promotuuriks. Promotakse eesti filmi ja Kinobussi brändi. Kaugem eesmärk, mis mingil määral juba ka toimib, on kujundada välja aasta ringi tegutsev filmilevi süsteem. Kui kusagil Eestimaa nurgas, kus kino ei tegutse, tahetakse näha üht filmi, siis tuleb kontakteeruda Kinobussiga. Filmi produtsendilt uuritakse järele tingimused ja kui kõik klappib, siis tullakse kohale ning näidatakse filmi. “Loomulikult teatakse,



Raphael Giannelli-Meriano fotod

Kohilas.

et on olemas MPDE ja BDG, kelle kaudu levitamine on kindel järeleproovitud süsteem. Kinobuss seda ei ole. Nüüd meid proovitakse järele," mölgutab Rand mõtteid.

Järgmise suvetuuri ajal kuulutatatakse Kinobuss aga välja rahvusvahelise liikuva filmifestivalina. Ikka seetõttu, et ennast paremini formuleerida ja eestlasteni tuua ka välismaiseid filme, millelaadseid peale Pimedate Ööde filmifestivali kusagil näha ei saa. PÖFF õpetab peamiselt linnainimest filmide üle mõtisklema, pakkudes ameerika suurteoste kõrvale alternatiivi. Kinobuss tahab sama teha igal pool mujalgi Eestis.

Osaliselt on Kinobussil plaan oma programmiga suvel siseruumidesse kolida, et filme päris filmilindilt näidata. Kuigi selle idee teostamisel võib Muhu arvates mitmes kohas takistusi tekkida, sest nii mõnestki värskelt euroremonditud kultuurikeskusest on vana kinonäitamise tehnika välja visatud ja seintesse raiutud suured euroaknad. Uusi ehitusprojekte koostades on filmi näitamise võimalus lihtsalt ära unustatud. Akendel katteid ees ei ole. Aga filmi näitamiseks on pimedat ruumi vaja.

Juhumuutlikkusest juhindudes

Neeme Korv nimetas "Postimehes" Kinobussi "ratastel uurimisinstituuti"

diks" ja püstitas isegi küsimuse, kas Eestis on teist asutust või organisatsiooni, mis suudaks meie ühiskonna kohta nii palju vahetat teavet koguda? Tõepoolest, eripäraseid asju, inimesi ja tundeüansse kohtab Kinobussi suvetuuri ajal rohkesti. Magada koos kirpudega talumuuseumis mitmesaja-aastase haldituse järele lõhnavas eksponaatvoodis või jagada platsi paarikümne vaimuhai-gega on osa Kinobussi seiklustest.

Igasugusele juhumuutlikkusele on Kinobuss äärmiselt vastuvõtlik. Sellest lähtuvalt sai Eesti Instituudi korraldatud Kinobussi Rootsi tuuri ajal ka rootslaste kohta üht-teist uut ja huvitavat teada. Väikeses Kesk-Rootsi paigas nimega Bjurså saadi tuttavaks näiteks kohaliku kinomehaanikuga, kes peaaegu et üksinda "Nimed marmortahvlil" vapralt lõpuni vaatas ja siis keset ööd kogu Kinobussi meeskonna oma pisikesse kinno ekskursioonile viis. Üldjuhul olid aga rootslased äärmiselt konservatiivsed ja piisavalt mugavad, et meediakärale vaatamata sellise veidra asja vastu nagu eesti filme tutvustav Kinobuss erilist huvi üles näidata.

Juba järgmisel suvel on aga Kinobuss kutsunud eesti filmikultuuri Soome transportima. Piiride ületamine on alati põnev. Kinobuss läheb!

„KOYAANISQATSI“ STIIL JA SISU

Elu muutuses

„KOYAANISQATSI“. Režissöör, stsenaarist ja produtsent **Godfrey Reggio**, kaasstsenaristid **Ron Fricke**, **Michael Hoenig** ja **Alton Walpone**, muusika: **Philip Glass** ja **Michael Hoenig**, operaator **Ron Fricke**, monteerijad **Ron Fricke** ja **Alton Walpone**. 35 mm, 87 min, värviline. Institute for Regional Education, Santa Fe, USA, 1983.

Kunagise munga vähetuntud dokumentaalfilm „Koyaanisqatsi“ on tänaseni jäänud *arthouse*-kinode soosikuks ning filmist pärit tänapäeva närvilise elurütmi kiirendatud kaadrid on sünnitanud loendamatu imiteeringuid alates popmuusika videotest kuni Budweiseri õlle reklaamideni. Filmi autor **Godfrey Reggio** on oma doki üles võtnud peamiselt USA lääneosariikides ja New Yorgis, kasutades selle monteerimisel mitmesuguseid kiirendus- ja aeglustusvõtteid, mis on aidanud tal luua oma visiooni maailmast, kus inimmassid lainetavad, maanteeliiklus kulgeb hullumeelses tempos ja päevad kestavad vähem kui minuti.

Filmi keskmes on linnaelu ning uute tehnoloogiliste suundumuste kokkupõrge loodusega, ehk teisisõnu esitatakse küsimus: ons tehnoloogia areng see, millena ta näib? Kas tegemist on tõesti moraalsest aspektist neutraalsete vahenditega, mis aitavad vabastada inimest tema köidikutest, arendada tööstust ja avardada võimalusi õnneks? Millist elu elatakse üha enam tehnikalistlikus reaktiivlennukite, tuumajõujaamade ja kiirteede maailmas? Filmi eesmärk on võtta ära mask urbanistlikult elulaadilt, et vaataja saaks panna küsimärgi alla meie suhte tehniliste uuendustega.

Godfrey Reggio teeb seda, kasutades rohkesti ebatavalist filmimise tehnikat. Kõrvuti kaadrite kiirendamisega on „Koyaanisqatsi“ tähelepanuväärne selle poolest, et filmis puuduvad nii dialoog, süžee kui ka tegelased. Nõndaviisi kujunevadki kogu projekti südamikuks hoopis montaaž, operaatoritöö ja filmi heli. Need filmi osised, mis enamasti on teisejärgulises rollis, on „Koyaanisqatsis“ režissöörile peamisteks vahenditeks,



„Koyaanisqatsi.“

aidates tal teostada oma eesmärki. Siinne arutlus püüab pisutki lahti harutada erinevate võtete pundart, mida režissöör oma filmis kasutab ja üritab uurida, kuidas need aitavad kaasa lõpptulemussele.

Kõige silmapaistvamaks aspektiks “Koyaanisqatsi” stiili juures on filmitavate objektide liikumise kiirendamine. Päike kihutab üle taevavõlvi – hommikust õhtusse – paari sekundi vältel. Pilved voogavad lainetena üle liikumatu kõrbemaastiku. Autode esituled segunevad üheks ähmaseks tuiklevaks valgusvihuks. Lõpptulemuseks ongi tavalise ainetiku ümberkujundamine; nii näiteks saab autode massi peatumisest valgusfoori taga filmis kujund. Teiseks kasutab Reggio jällegi aeglustust, mis on eriti enesestmõistetav võte muidugi kosmoseraketi starti ja lammutustöid kujutavates kaadrites. Niisuguste kaadrite ning lõigete eesmärk on tuua vaatajani sündmuste detailid, lootuses, et temas tärkavad mingid mõtted. See tavalise linliku elulaadi uudne tõlgendus ja töötlus avab vaatajale ukse maailma, mis aitab tal näha oma igapäevast elu uue pilguga. Peale ebahariliku filmimistehnika kasutab Reggio tervet hulka kavalaid montaaživõtteid toonitamaks talle olulisi vaatepunkte ja hoidmaks vaataja tähelepanu hoolimata traditsiooniliste filmikunsti vahendite (nagu näiteks tegelaskujud või dialoog) puudumisest. Montaaž mängib filmis kõige olulisemat osa ja koos muusikalise kujundusega lahutab erinevaid episoodide üksteisest. Laiemas laastus võib filmi stseene iseloomustada järgmiselt:

- ameerika koopakunst ja kosmoseraketi start,
- põuane kõrb ja kivimaastikud,
- sõjaväevarustus, rõhuga selle arvukusel ja hävitusjõul,
- New York City – mahajäetud hoonete lõhkamine, autod, tänapäeva tööstus ja inimene linnas,



– raketi plahvatus ja ameerika koopakunst.

Selline järjestus loob mulje asustamata looduse kestvusest hetkeni, mil inimene on asunud looma oma kunstlikku keskkonda.

Kui montaaž kujundab filmi struktuuri, siis operaatoritöö on vaataja huvi säilitamise teenistuses. Nii valgus kui kadreering töötavad siin olulise abijõuna. Kaadrisisene montaaž hoiab ülal vaataja tähelepanu ja toob temani uut informatsiooni ühe kaadri sees. Paljud kaadrid on võetud üles harukordsest vaatepunktist, nagu näiteks hävituslennukist filmitud materjal. Teisal aitab nutikas panoraami kasutamine ja kaamera liikumine režissööril rõhutada kaadrite omavahelist kontrasti või siis toonitab nende erinevust. Näiteks film algab lühikeste kivimaastikku kujutavate kaadritega. Stseen algab õhuvõttega, kus liikumine on vasakult paremale. Järgmistes kaadrites suundub kaamera alla, panoraamib jälle üles ja liigub siis vasakule. Järgmise kolme kaadri panoraamid on vasakule, paremale ja üles.

Teiseks operaatoritöö aspektiks on passiivse valguse muutmine aktiivseks. Tavaliselt on valguse osaks filmis aidata iseloomustada tegelaste karakterit, eraldada neid ümbritsevast või siis tuua välja nende sisemaailm. “Koyaanisqatsi” kiirendatud aeg avab ümbruskonna valguse dramaatika. Pilvede varjud kiirustavad üle kõrbe ja lennukite tuled sööstavad üle öise horisondi. Kõi-



ge selle mõju vaatajale on hüpnootiline. Pealegi aitab viis, kuidas Reggio toob esile tavaliselt tagaplaanile jäetud muutused valguses, veel kord toonitada tehnoloogia jõudu ning efekti. Tehnika, millest me oleme küllastunud, nii et meil on lausa raskusi selle vaatamise ja tajumise-
siga.

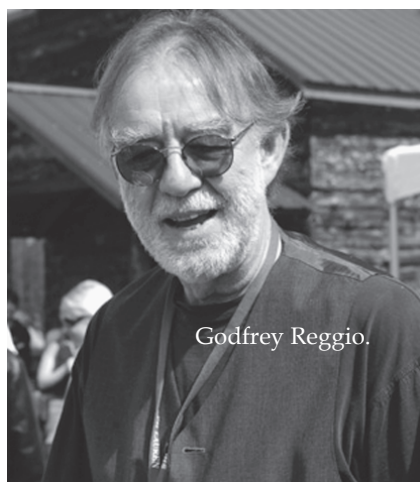
Dialoogi ja tegelaste puudumise tõttu on *soundtrack*'il filmis mängida peamisi rolle, andes vaatajale kätte "Koyaanisqatsi" emotsionaalse võtmetiku. See film on võib-olla muusika ja pildi üks kõige paremaid ühendusi kinoajaloos. Ehkki minimalistlik helilooja **Philip Glass** oli juba enne "Koyaanisqatsit" kirjutanud filmimuusikat, kujunes just Reggio film esimeseks kommertseduks ning pani aluse tema karjäärile filmiheliloojana. Ta on loonud muusikat erinevatele filmidele nagu näiteks "Mishima" ja "The Truman Show".

Filmi kõrbemaastikke ja linnastseene saadab ebamaine muusika, mida Glass ise on iseloomustanud kui "muusikat, mis võib olla kirjutatud iga ajalooperioodi jaoks". Muusika mõju on võimas ja filmis kõlab kaks erinevat motiivi: üks

on aeglane ja minoorne, teine rahutu ja lõpmatute kordustega.

Filmina on "Koyaanisqatsi" nii mõjuv tänu sellele, et sealt on eemaldatud kõik elemendid, mis ei ole otseselt filmilised. "Koyaanisqatsi" on helisaatega liikuv pilt. Narratiiv, dialoog ja tegelased – ühesõnaga need elemendid, mis on filmi tulnud teistest kunstiliikidest, nagu näiteks kirjandus ja teater, – on siit välja jäetud. Reggio on suutnud teha vastupandamatu filmi, mis koosneb vaid filmile põhiolemuslikust.

Netileheküljelt <http://www.zerocross.com/koyaanisqatsi/index.php>
tõlkinud KRISTIINA DAVIDJANTS



Godfrey Reggio.

POWAQQATSI

„POWAQQATSI“. Režissöör **Godfrey Reggio**, stsenaaristid **Godfrey Reggio** ja **Ken Richards**, produtsendid **Shyam Benegal**, **Mel Lawrence**, **Kurt Munkacsi**, **Godfrey Reggio** ja **Lawrence Taub**, muusika: **Philip Glass**, operaatorid **Graham Berry** ja **Leonidas Zourdoumis**, monteerijad **Iris Cahn**, **Miroslav Janek** ja **Alton Walpone**. 35 mm, 99 min, värviline. Institute for Regional Education, Santa Fe, USA, 1988.

„Powaqqatsi“ fookuses on Kolmanda Maaailma põliselanikud, ning läbi selle tõuseb filmis esile Aasia, India, Aafrika, Lähis-Ida ja Lõuna-Ameerika algupärane maalähedane kultuur ning moodused, kuidas nad väljendavad end oma töö ning traditsioonide kaudu.

See, mida on filmil nende kultuuride kohta öelda, on meeldiv nii silmale vaadata kui ka annab võimaluse mitmesugusteks sisulisteks interpretatsioonideks. Kui „Koyaanisqatsi“ põhiteemaks oli looduse ja tänapäeva ühiskonna vahekorra tasakaal, siis „Powaqqatsi“ kujutab endast inimolendi kunstiosavuse, vaimse palvuse, töö ning loovuse ülistust – kõige selle, mis aitab määratleda seda kindlat kultuuri. See film on samuti nii harukordsuse pühitsus – hindu tüdruku silmade õrn ilu, Katmandus kootud vaiba värvide sügavus – kui ka selle vaatlus, kuidas kõik need kogukonnad liiguvad korraga ühes kõikehaaravas rütmis.

„Powaqqatsi“ räägib ühtlasi eluviiside vastandamisest ning osaliselt sellest, kuidas mehhaniseerimise ja tehnoloogia külgetõmme ning megalinnade kasv mõjutab negatiivselt väiksemaid kultuure.

Filmi pealkiri „Powaqqatsi“ on indiaanlaste hopi(hõim)keelne liitsõna –

sõnadest *Powaqa*, mida võiks tõlkida umbes kui „halba sorti, kes elab teiste kulul“, ja *qatsi*, mis tähendab „elu“.

Mitmed „Powaqqatsi“ kaadrid osutavad mingile linnaelanikke tabanud letargiale. Nende näod on küll justkui needsamad näod, mida nägime väiksemates külades, kuid samas näivad nad olevat tuimad, otsekui kivistunud, nende silmades peegeldub ettevaatus ning ebakindlus.

Ja siiski pole „Powaqqatsi“ film sellest, kuidas peaksid asjad olema ja kuidas mitte, ütleb **Godfrey Reggio**. „See on mulje-uurimus sellest, kuidas elu muutub,“ seletab ta. „Sellest kõigest ta ongi. See, mida me püüame väljendada, on meie üksmeel ühe ja globaalse kultuuri suhtes. Paljud meist kipuvad seda ära unustama, sest oleme ju pidevalt igaüks oma tegemistes kinni. Oli lummav segada need eksistentsi erinevad vormid kokku ühte filmi.“

Ehk siis veel kord: „Powaqqatsis“ näeme mitmekesisuse ja muutuste ülestähendust, väljasurevaid ning õitsvaid kultuure, tööstust tööstuse enda pärast ja üksikindiviidi töö vilja – see kõik on esitatud ühe tervikliku inimsuse sümfoonia. Ja seda täiendab **Philip Glassi** muusika, esitatud rahvapillide, klassikaliste ja elektrooniliste muusikariistade abil, milles hõimumuusika rütmid sulanduvad üheks suursuguseks põhimotiiviks.

Netileheküljelt <http://www.koyaanisqatsi.org>
tõlkinud KRISTIINA DAVIDJANTS

NAQOYQATSI

TODD MCCARTHY



„NAQOYQATSI“. Stsenarist ja režissöör **Godfrey Reggio**, produtsendid **Joe Beirne**, **Godfrey Reggio** ja **Lawrence Taub**, muusika: **Philip Glass**, operaator **Russell Lee Fine**, monteerija **Jon Kane**. 35 mm, 89 min, mustvalge ja värviline. Miramax Films/Qatsi Productions, USA, 2002.

Kakskümmend aastat pärast kultusfilmi „Koyaanisqatsi“, impressionistliku nägemust maailma hetkeolukorrast, ning neliteist aastat pärast selle mõttelist järgi „Powaqqatsi“ lõpetab **Godfrey Reggio** oma triloogia visiooniga, mille nimeks on „Naqoyqatsi“. Olles ka seekord üle ujutatud **Philip Glass** muusikast, sünteesib „Naqoyqatsi“ ühest küljest kahte eelmist filmi, kuid teisalt erineb uustulnuk oma eelkäijatest sellega, et umbes kaheksakümmend protsenti filmi visuaalsest poolest kujutab endast segi paisatud piltide jada, kus erinevaid kaadreid on hästi palju „piinatud ja rekontekstualiseeritud“, et lõpptulemus annaks võimalikult äärmusliku efekti. Osa filmist, eriti esimene kolmandik, on lausa lummas, aga üldiselt jätavad Reggio abstraktsed globaliseerumist, tehnoloogiat, militarismi puudutavad arvamused mulje, mis lubab oletada, et ka selle filmi põhiliseks publikuks on kahe varasema filmi fännid – vanad hippid, „rohelist“, anarhistlikud tudengid jne.

Kui Reggio esimene film illustreeris filosoofilist arutelu teemal „tasakaalust väljas elu“ ja teine film näitas, kuidas Esimene Maailm ekspuuteerib Kolmandat Maailma, siis „Naqoyqatsi“ (mille hopikeelset pealkirja võib tõlkida mitut moodi: „Üksteise tapmise elu“, „Sõda kui eluviis“ või „Tsiiviliseeritud vägi-vald“) vohava pildirea sünni tõukeks näib olevat filmitegija tahe visualiseerida seda, kuidas tehnoloogia areng on muutmas planeedi eksistentsi viisil, mille ulatust me alles nüüd hakkame endale ette kujutama, ning kuidas see tee kiirendab kõige elava hävinemist.

Kui oma eelmiste filmide jaoks võimalikult väljendusrikkaid kaadreid ot-

sides rändas Reggio maakera risti ja põiki läbi, siis nüüd on ta jäänud paigale peamiselt Ameerika Ühendriikidesse ja keskendanud oma tähelepanu sageli meedias näidatavale arhiivimaterjalile, teleklippidele ning teistele ikoonilistele visuaalsetele vahenditele. Neid on ta omakorda igat moodi töödeldud, küll arvutiga, küll üle koloreerides, animeerides, kaadreid aeglustades ja kiirendades ning igal võimalikul viisil moonutades, mis lõppkokkuvõttes paneb vaataja kahtlemata nägema kogu seda materjali täiesti uues valguses.

Film jaguneb kolmeks osaks. Alustades filmi Pieter Brueghel vanema "Paabeli torniga", vaatleb Reggio seda, kuidas maailmas on võtnud ülemvõimu tehnoloogia – analoogsüsteemid kõrvuti digitaalsetega, igat liiki kommunikatsioonivahendid jne. Glassi tavapärase muusikaline kujundus annab hüpnotiseeriva efekti ning teeb vaatepildi väga nauditavaks. Keskmises osas domineerivad kaadrid, mis näitavad inimese füüsilist pingutust ning eneseväljendust, seda peamiselt spordivõistlustel, aga ka börsisagina, kihlvedude kontori sumina jne kaudu. Võrreldes finaali, tundub filmis esinev eelnev tänapäeva painete kaudne kriitika leebena; lõpp on kahtlemata võimas, koosnedes samal ajal väga tuttavast märkide keelest (tuumaplahvatus, marssivad sõdurid jne) ning näidates vähemal või suuremal määral seda, kuidas inimese püüdlused viivad lõppkokkuvõttes kas otseselt või kaudselt enesehävitusetele.

Tõik, et Reggio ise kasutab kõiki *high-tech*-vahendeid visualiseerimaks oma hoiatust kõrgtehnoloogia eest, on muidugi kergelt irooniline, kuid vastuvõetav paradoks. Hulga problemaatilisem on aga asjaolu, et juba triloogia algusest peale kujutab tema viis näidata valu, kannatust, tragöödiat ja laastamist endast kaadri estetiseerimist. Moodus, kuidas Reggio kõiki neid maiseid häda-

sid näitab on liialdatult maaliline, pakudes nõndaviisi muidugi pidu vaataja nägemismeelele ning tänu Glassi pidevale muusikalisele saatele ka naudingut kõrvadele. Ainult et see kõik hakkab teatavast piirist alates mõjutama kogu filmi enda usutavust, põhjustades nii vastuolu probleemi ja probleemi käsitlemise vahel, ning sellele on Reggio pühendanud kogu oma kinematograafilise elu.

Kuid tehnilisest küljest on film kui lihvitud teemant.

Väljaandest „Variety“ 9. IX 2002 tõlkinud
KRISTIINA DAVIDJANTS

29. märtsil 1940 New Orleansis sündinud nimekas eksperimentaalsete dokumentaal-filmide lavastaja GODFREY REGGIO on vägilase kasvu mees (pikkust on tal 195 cm). Laiemale filmiavalikkusele on ta tuntud eeskätt tänu oma monumentaalsele Qatsi-triloogiale, mis näitab kujukalt tänapäeva maailma destruktiiivset mõju loodusele ja inimkeskkonnale üldse. Neljateistkümnenda aastast liitus Reggio kristlike vendade orduga, kelle hingekirja jäi ta neljateistkümnenda aastaks. 1960. aastail töötas ta New Mexico koolmeistrina. 1963 oli ta organisatsiooni "Young Citizens for Action" asutajaliige ning seotud mitmete teiste heategevusprojektidega. Filmidebüüdiks kujunes "Koyaanisqatsi" (1983), mille valmimine võttis aega peaaegu kaheksa aastat. Triloogia keskmise teose "Powaqqatsi" (1988) peale kuldsid kolm aastat. Originaalse filmitsükli lõpetas "Naqoyqatsi" (2002). Kõikide Qatsi-filmide muusika kirjutas Philip Glass. 1991. aastal valmis Reggiol Itaalia juveelifirma "Bulgari" tellimisel 28-minutine õppefilm "Anima Mundi", milles eksponeeritakse maailma fauna liigirikkust. Praegu elab Godfrey Reggio Santa Fes ning peab loenguid filosoofiast ja filmitegemisest.

ARNOLD SCHWARZENEGGER JA TERMINAATORID

ERKKI LUUK

„**TERMINAATOR**“ (*The Terminator*). Režissöör **James Cameron**, stsenaaristid **James Cameron**, **Gale Anne Hurd** ja **William Wisher jun**, produtsent **Gale Anne Hurd**, operaator **Adam Greenberg**, monteeriija **Mark Golblatt**, muusika: **Brad Fiedel**, kunstnik **George Costello**. Osades: **Arnold Schwarzenegger** (terminaator), **Michael Biehn** (Kyle Reese), **Linda Hamilton** (Sarah Connor), **Paul Winfield** (Traxler), **Lance Henriksen** (Vukovich) jt. 35 mm, 108 min, värviline. Hemdale/Pacific Western, USA, 1984.

„**TERMINAATOR 2: KOHTUPÄEV**“ (*Terminator 2: Judgement Day*). Režissöör ja produtsent **James Cameron**, stsenaaristid **James Cameron** ja **William Wisher**, operaator **Adam Greenberg**, monteeriijad **Conrad Buff**, **Mark Goldblatt** ja **Richard A. Harris**, muusika: **Brad Fiedel**, lavastuskunstnik **Joseph Nemec III**. Osades: **Arnold Schwarzenegger** (terminaator), **Linda Hamilton** (Sarah Connor), **Robert Patrick** (T-1000), **Edward Furlong** (John Connor), **Earl Boen** (doktor Silberman) jt. 35 mm, 135 min, värviline. Pacific Western/Canal Plus/Lightstorm Entertainment/Carolco, USA, 1991.

„**TERMINAATOR 3: MASINATE MÄSS**“ (*Terminator 3: Rise of the Machines*). Režissöör **Jonathan Mostow**, stsenaaristid **John D. Brancato** ja **Michael Ferris**, produtsendid **Mario Kassar**, **Hal Lieberman**, **Joel B. Michaels**, **Andrew G. Vajna** ja **Colin Wilson**, operaator **Don Burgess**, monteeriijad **Neil Travis** ja **Nicolas De Toth**, muusika: **Marco Beltrami** ja „**Blue Man Group**“, lavastuskunstnik **Jeff Mann**. Osades: **Arnold Schwarze-**

egger (terminaator), **Nick Stahl** (John Connor), **Claire Danes** (Kate Brewster), **Kristanna Loken** (T-X). **David Andrews** (Robert Brewster), **Mark Famiglietti** (Scott Petersen), **Earl Boen** (doktor Silberman) jt. 35 mm, 109 min, värviline. C-2 Pictures/InterMedia Film Equities Ltd/Mostow & Lieberman Productions jt. USA/Saksamaa/Suurbritannia, 2003.

Nüüd juba kolmanda filmi jõudnud „**Terminaatori**“ puhul näib konsensus nii publikul kui kriitikutel enam-vähem saavutatud olevat. Esimesed vaatavad, teised kiruvad. Tõesti, intellektuaalsemate huvidega filmisõbrale neis just palju vaadata pole. Kolm „Terminaatorit“ rabavad vaatajat eelkõige järgmiste argumentidega: põnevus, õudus, fantaasia, tehnoloogia, *action*. Et aga vähemalt üks neist argumentidest (fantaasia) esineb küllaltki keskpärasel ja teine (õudus) nõrgal tasemel, jääb asi paratamatult tüüpilise põnevus-tehnoloogia-*action'*i raames püsiva teismelistele mõeldud popkino tasemele. Just see žanr [teised esindajad oleksid näiteks „**Kaljukindlus**“ (*The Rock*, Michael Bay, 1996), „**Tomb Raider: Seikleja**“ (*Lara Croft: Tomb Raider*, Simon West, 2001) ja „**X-mehed**“ (*X-men*, Bryan Singer, 2000)] on Hollywoodi hästimüüv kvintessents, mida sealt tuleb nagu Väandrast saelaudu, kusjuures igale neist, mis on turul vähegi edukam ja seejuures mingi omaette maailma loomisele pürib (nagu kaks viimati nimetatut), tehakse ilmtin-gimata järg. Nii tehti järjed ka „Terminaatorile“.

Sarnaselt „**Tomb Raideriga**“ ja „**X-meestega**“ loob ta omaette maailma,

kuid erinevalt nendest pole "Terminaatori" puhul tegu algselt mingis muus meedias ("Tomb Raideril" arvutimäng ja "X-meestel" koomiks) eksisteerinud maailmaga. Kusjuures "Terminaator" ei põhine teada olevalt isegi mitte raamatul. Hollywoodis, eriti selle põhižanris on see muidugi suur erand. Kuna tegu on tööstusega, peaks seal *recycling* toimima täie hooga kõigil tasanditel, ja kui mitte kusagil mujal, siis vähemalt pidevas inspiratsioonipuuduses Hollywoodi stsenaaristi isikus peaksid kõik need esma- kuni x-järgulised ulme-, põnevus-, õudus- ja krimikirjanikud oma tänuliku lugeja leidma (seda muidugi vaid juhul, kui nad kirjutavad inglise keeles). Samal põhjusel on väga raske kindlaks teha, kas "Terminaator" tõesti ühelgi raamatul ei põhine. Kuna ulmet on kirjutatud kõikmõeldavat, näib ääretult ebausutav, et keegi ulmekirjanikest varem mingi sellise idee peale ei oleks tulnud. Aga see pole muidugi meie probleem.

"Terminaatori" seeriast rääkides ei saa paratamatult eirata võimalust, et olemasolevale kolmele veel lisa võib tulla (kuigi California kuberneriks saanud **Arnold Schwarzenegger** suure töönaosusega neis lihast ja verest, stenaariumi järgi muidugi sünteetilisest materjalidest, terminaatorina enam üles ei astu). Kolmanda osa lõpp (nagu ka kohati sisu) vihjas sellele üsna ühemõtteliselt – ja ma pole sugugi kindel, kas selliseid vihjeid pillutaks, kui vastavat plaani poleks haudumisel. Arvatavasti, jah, seda hautakse. Võimalusi jätkata on ju mitmeid. Kolmandas osas öeldi välja, mis tulevikus sündima hakkab – terminaator tapab John Connori ja tema lapsed hakkavad mängima vastupanuvõitluses tähtsat rolli. Kui nii, siis pole ju eriline probleem selle kõige ümber mingisugust lugu punuda ega mingit põhjust, miks seda ei peaks tegema. Nõnda, eelmist sugupõlve maha tappes ja järg-



Arnold Schwarzenegger.

misele teatepulka üle andes, võib seriaal jätkuda ju kas või sada aastast.

On ka huvitavamaid võimalusi. Üks neist on seotud eriefektide kasutamisega. Kui "**Terminaator**" (*The Terminator*, **James Cameron**, 1984) mingeid ja-lustrabavaid eriefekte ei sisaldanud, siis "**Terminaator 2: Kohtupäeva**" (*Terminator 2: Judgement Day*, **James Cameron**, 1991) ajaks oli olukord põhjalikult muutunud. Mul on veel siiani meeles tollal puhkenud suhteliselt suur ja harjumatu kära "Terminaator 2" eriefektide ümber (terminaator, mis tükkideks lastuna aeg-ajalt taas hõbedaste tilkadena kokku kogunes; hõbedaste servadega augud, mis teda läbibanud kuulid temasse jätsid jne). Ehkki see tänapäeval enam millegi erilisena ei tundu, oli see omas ajas vist täpselt tehnika viimane, seega väga kõva sõna. Kogu see suurem eriefektide lämmatav-hüsteeriline paraad – uued "Tähesõjad" ["Star Wars: Osa I – Nähtamatu oht" (*Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, 1999) ja "Star Wars: Osa II – Kloonide rünnak" (*Star Wars Episode II: Attack of the Clones*, mõlema režissöör George Lucas, 2002)], "Ti-

tanic" (James Cameron, 1997), "Matrix" jne tuli alles märksa hiljem. Võib isegi öelda, et "Terminaator 2" oli siin oma-moodi teedrajav – üks esimesi (kui mitte kõige esimene) film, mis oli suures osas teadlikult arvutianimatsioonile üles ehitatud. See lubas tal jätkata seeriat väärilise tugevusega, ehkki küll sisuliselt/tunnetuslikult (nagu tavaliselt) debüüdile võib-olla pisut alla jäädi. (Osaliselt tuleb see muidugi lihtsalt põnevusest, mis kaasneb esimeses seerias loodud maailma ekspositsiooni ja mängureeglite kehtestamisega ja millele järgnevad ses vallas enam paramatult erilist pinget pakkuda ei saa.)

Üks teine oluliselt uuenduslik variant oli esimese seeriaga võrreldes teises veel – terminaatori positiivne, peategelast kaitsev roll. Kolmas pidi jällegi kehtestama mingi oma erinevuse, mis seekord, peab tunnistama, polnud küll vist nii huvitav ja kardinaalne kui eelmise seeriavahetuse puhul. Siiski oli rõõmustav, et polnud enam vähemasti püütud eriefektidele rõhuda. See on minu meelest juba ammugi kõiki ära tüüdanud. Arenguruumi on siin veel vaid ses osas, kuidas eriefektid kvaliteedilt tegelikkusest eristamatuks muuta. Ja kui "**Terminaator 3: Masinate mäss**" (*Terminator 3: Rise of the Machines*, **Jonathan Mostow**, 2003) tõepoolest kasutas arvutianimatsiooni (ja see on enam-vähem kindel), tegi ta seda iga tahe nii hästi, et see ei riivanud kusagil silma. Just see, arvutianimatsiooni vähene/mõõdukas, põhjendatud ja tegelikkusest (kvaliteedilt) eristamatu kasutus on see, millega "Terminaator 3" annab eeskuju filmidele nagu "Sõrmuste isand: Sõrmuse vennaskond" (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001) ja "Sõrmuste isand: Kaks kantsi" (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, mõlemate režissöör Peter Jackson, 2002) või "Matrix" (*The Matrix*, 1999) ja "Matrix 2" (*The Matrix Reloaded*, mõlema

režissöörid vennad Larry ja Andy Wachowski, 2003). See kehtestab ka ehk tulevikuks omalaadse "tagasihoidlikkuse"-standardi, kui nii võiks väljenduda.

Teine asi, millega "Terminaator 3" eelnevatega võrreldes silma paistis ja eristus, oli seksikas terminatrix (**Kristanna Loken**) tapamasina rollis. Üks asi, mis "Terminaatoritesse" sisse kirjutatud, on konkreetse terminaatorimudeli pidev täiustumine seeriast seeriasse (see jätab käed vabaks ja annab hiilgavad võimalused muidugi ka tuleviku tarbeks). Sellest tuleneb ilmselt osa sellest "avansina" leiduvast huvist, mille tõttu eelmisi seeriaid näinud end uuesti ekraanide ette viitsivad vedada. Seekordne mudel oli meessoost vaatajale (välja arvatud arvutihullud, kellele omal ajal võib-olla eriliselt imponeeris "Terminaator 2" "tilgamees") muidugi palju huvitavam.

Niisiis panid tegijad taas kord täppi, aga see juhtus loomulikult ka juba 1984. aastal Arnold Schwarzeneggerit valides, kelle jaoks sai sellest, nagu tagantjärele selgub, tõeline läbimurderoll. Ja mitte ainult kinolinale, vaid isegi poliitikasse. Teistel *action*'i-kangelastel, eelkõige Sylvester Stallone'il ja Jean-Claude Van Damme on tulnud võrdluses temaga seitsaadik paratamatult alla anda. Kui võrrelda, kuidas need oma osi mängivad, pole vist erilist kahtlust selles, et Arnold on neist näitlejana andekaim. Teisalt võib selle muidugi ka tema loomuliku karisma arvele kirjutada, kuid näitlejate puhul on piir oskuste ja loomuliku (või, kuna tegu ikkagi näitlemisega, ebaloomuliku?) karisma vahel üldse lootusetult segane. Samas pole ta osatäitmistel tegelikult häda midagi.

Tuleb siiski öelda, et panna Schwarzenegger masinat mängima on sisse-murdmine lahtisest uksest – temas on juba iseenesest nii palju masinlikku, et palju huvitavam on näha seda "apa-

raati" rakendumas inimese tänuväärsesse rolli. Ilmselt esineb selles vallas muidugi suhtelisi läbikukkumisi, nagu "Lasteaia politseinik" (*Kindergarten Cop*, Ivan Reitman, 1990), kuid teisalt pole, nagu mulle tundub, eriti palju paremaid põnevusfilme kui "Kiskja" (*Predator*, John McTiernan, 1987, mõtlen muidugi selle esimest, mitte teist seeriat). "Kiskjas", mis on iseenesest üsna sirgjooneline lugu metsas möllavast poolnähtamatust maavälisest koletisest, luuakse nappide vahenditega talumatult õudne ja klaustrofoobiline atmosfäär, millele vastu astumas võibki kujutleda ainult tõelist masinat, nagu Schwarzeneggeri kolonel Dutch seda õnneks oli. Suurema rõhuga õudusele sarnaneb "Kiskja" "Tulnukaga" (*Alien*, Ridley Scott, 1979), peale selle on mõlemas ka "kosmose-saadikud" ja kasutatakse kinnist ruumimudelit – "Kiskjas" mets, "Tulnukas" kosmoselaev – "Terminaatori" avatud ruumimudeli asemel, kus esiplaanil on lõputu tagaajamine, ringisõelumine ja ühest kohast teise kihutamine (nurkaajamise ja ükshaaval hävitamise asemel).

Mõlemal mudelil on omad eelised. Suletud ruum lubab edasi anda (väljapääsmatusest tulenevat) õudust, avatud ruum *action*’it, plahvatusi, lõputuid hunnikuid kortsusõidetud metalli jne. Kuigi mulle isiklikult avaldab esimest liiki mudel psühholoogiliselt tugevamat muljet, on väga hea rallisimulatsiooniga sarnanev tundeväärtus kahtlemata ka teisel. Maitse asi, kumba hinnata, kuid traditsiooniliselt eelistab Hollywood kasutada mõjutusvahendina viimast, ilmselt produtsentide meelest ohutumat/neutraalsemat võimalust.

"Terminaator" on niisiis traditsiooniline avatud ruumimudeligas *action*-film, mis võiks panna meid omakorda küsima: kuhu edasi? (Eeldades, et mingi järg "Terminaator 3-le" kunagi üldse muidugi tuleb.) Mõned huvitavamad

arengud oleksid järgmised. Kõigepealt metaanimatsioon, kus reaalselt näitlejat hakkaks asendama tema arvutiga animeeritud eidolon (väliskuju). Põhjusi selleks leiaks mitmeid. Esiteks on Arnold varsti juba liiga vana, et sellesse rolli muretult sobituda, teiseks on tal arvatavasti muud plaanid ja poliitilised huvid. Kolmandaks, arvestades, kuidas "Terminaator" on püüdnud kogu aeg eriefektide trendiharjal liikuda, võiks see olla kauaoodatud suureks avapauguks ajastule, mil reaalseid näitlejaid hakkab asendama animatsioon. (Tehnliste eelduste poolest võib sellega muidugi veel kuni kümme aastat aega minna.) Sellisel ajal oleks sügav mõte ainult juhul, kui vaatajad näevad, et reaalsel ja algusest peale pikslitest koostatud Arnoldil tõesti ei ole mingit vahet. Siis oleks tegu revolutsiooniga filminduses, mille ees kõik muud eriefektidega seotud uuendused kahvatuvad, kuna tegemist on juba põhimõttelise, ideoloogilise muutusega, kui soovite.

Muidugi tuleb siis ilmselt ka reaalsele näitlejale tema eidoloni kasutamise eest maksta, nii et tegelikult pole päris põhjendatud (nähtavasti "Forrest Gumpist", Robert Zemeckis, 1994, heitunud) Tom Hanksi kartus, et arvutid näitlejad töötuks jätavad. Ei jäta, vähemalt mitte täielikult. Näitleja istub kodus, ei tee midagi, ja saab palka ainult selle eest, et kusagil ekraanidel kooserdab ringi temakujuline animeeritud andmepakett. Põhimõtteliselt pole teda enam muidugi tarvis, aga näitlikkuse huvides (tehnikavõimsuse demonstratsioonina), samuti ilmselt mingitel spetsiifilistel põhjustel (mina ei arva, et oleks mingit mõtet "Terminaatorit" ilma Arnoldita teha) võib see aeg-ajalt siiski vajalikuks osutuda.

Teine võimalus oleks kanda kogu filmi tegevus, terminaatorid, vastupanuvõitlejad jne üle küberruumi. Siis võiks tulemus olla näiteks: "Terminator" meets "Matrix" meets "Grand Theft Auto" (ar-

vutimäng). Iseenesest oleks ju mõlema versiooni teostumist huvitav näha, nii et teid, kuidas kolmandast seeriast edasi minna, on küll (ja lõpuks teostub kindlasti veel hoopis mingi muu võimalus).

Arnoldi kõrval on "Terminaatorite" populaarsuse üks põhjus tehnoloogilise maailmalõpu ülimalt viljakas idee. Seda ideed arendavad mitmed antiutoopiad, ja, kui korraks reaalsusse põigata, ka ajakirjandus kujutab ju tänapäeval endast eelkõige antiutoopiat, mis pasundab lakkamatust maailmalõpust (sõdade, vaesuse, terrorismi, reostuse, ülerahvastatuse, loodusõnnetuste jne läbi). Tänapäeva inimene on muudetud sellele ideele vägagi vastuvõtlikuks. Isegi niivõrd, et võib väita – teistsugusesse, õnnelikku maailmalõppu (mille näiteks on igavene rahuriik või kosmosesse kolimine) keskmine inimene tõenäoliselt enam ei usugi. Ja miks ka mitte – ringi vaadates ja lehti lugedes näib tulevik tõesti üsna tume.

Isiklikult kaldun küll eelistama versiooni, mille kohaselt maailmalõpp saabub mingi juhusliku arvutivea (kindlasti juhusliku ja ettearvamatu, mitte mõne sellise, mis laseb enda ümber juba aastaid varem lavastada Y2K laadis farsse), mitte masinate vandenõu tagajärjel. See on märksa vähenõudlikum stsenaarium, mille eeldused – tsivilisatsiooni kõikehõlmav ja hoomamatu sõltuvus tehnoloogiast – on juba peaaegu täidetud, samas kui teel masinate eneseteadvuse ja kurjade salasepitsusteni on tohutuid küsimärke. Kui inimkond tehnoloogiast masinkoodi tasandil selle kasvava hoomamatuse ja keerukuse tõttu lõplikult võõrandub ja masinad omapäi, mõtlema, jäetakse, siis on laastav stiihia igatahes palju tõenäolisem kui laastav kord.



James Cameron.

JAMES CAMERON on sündinud 16. augustil 1954 Kapuskasingus, Ontario provintsis, Kanadas, üles kasvanud Niagara Fallsis. 1971 siirdus ta elama Breasse California osariiki, õppis füüsikat Fullertoni kolledžis ning töötas masinisti ja veoautojuhina. 1987. aastal tegi esimese lühifilmi. Filmid: 1981 „Piraaaja II“ (Piranha II: The Spawning); 1984 „Terminaator“ (The Terminator); 1986 „Tulnukad“ (Aliens); 1989 „Sügavik“ (The Abyss); 1991 „Terminaator 2: Kohtupäev“ (Terminator 2: Judgement Day); 1994 „Ausad valed“ (True Lies); 1997 „Titanic“; 2003 „Sügaviku viirastused“ (Ghosts of the Abyss). TMKs 1998, nr 6, on pikemat käsitlust leidnud James Cameroni „Titanic“.



Jonathan Mostow.

JONATHAN MOSTOW on sündinud 28. novembril 1961. aastal. Filmid: 1989 „Beverly Hillsi kehanäppajad“ (Beverly Hills Bodysnatchers); 1997 „Avarii“ (Breakdown); 2000 „U-571“; 2003 „Terminaator 3: Masinate mäss“ (Terminator 3: Rise of the Machines).

PAREMAID FILME VAATAMAS

XVI Helsingi filmifestival aastal 2003

TÕNU KARJATSE

Kuueteistkümnendat korda peetud Helsingi filmifestival lõi taas vaatajate rekordi – kokku külastas 18.–28. septembril „Rakkautta & Anarkiaa” (R&A) linastusi üle 40 000 huvilise. Nagu tavaks, oli ka seekord programmis valik uut Aasia ja Ladina-Ameerika (põhirõhk Brasiilial ja Argentinale) kino, hulk Põhjamaade ja Ameerika indie-kvaliteetfilme ning maailmas festivalidel aasta jooksul märkimist leidnud linatöid, n-ö võtmefilme. Võrreldes varasemate aastatega ei rõhutanud R&A eraldi programmina seksuaalvähemuste kinokunsti; et aga *gay*- ja *lesbi*-filmid on samuti festivali üks tavapärase koostisosa, siis olid sarnaselt ühiskonnas valitseva sallivusega neid probleeme käsitlevad linatööd sulandunud teiste filmide sekka. Kahanemas on tasahilju B-filmide osatähtsus – kui veel 1998 võis kataloogist leida jaotused nagu „Tappajat” (Tapjad), „Lyijymyrkytys” (Tinamürgitus) või „Ruutitynnyrit” (Püssirohutunnid), siis tänavune festi-

vali programm oli rühmitatud peamiselt maade järgi.

Esiplaanil olid kvaliteetfilmid – need, mis on tunnustust leidnud aasta jooksul festivalidel üle maailma (R&A haare ulatub Pusanist Lõuna-Koreas San Sebastiánini Baskimaal, kaasa arvatud muudugi kõik teised olulisemad maailma filmifestivalid). Kas B-filmide vähenemine R&A-l on seotud korraldajate küpsema maitsega, sellega, et kõik oluline on juba publikuni varasemate aastate kestel jõudnud, või sellega, et maailm on verelaskmisest ja konfliktidest lihtsalt tüdinenud, on eri teema. Helsingi filmifestivalil (nagu korraldajad seda eelistavad nimetada) saab kümne päeva kestel näha igal aastal uusi üllatusi juba tuntud tegijatelt, täiesti uusi nimedid väga tugevate debüütidega ja aastakümneid suletud süsteemis elanud huvilise õnneks ka retrospektiive.

Tagasivaatav filmikunst oli seekord küll esindatud vaid ühe tööga, selleks oli võitlusfilmide kullafondi kuuluv res-



„Viis aastaega”.



taureeritud kung fu klassika „**Shaolini 36. kamber**“ (rež **Liu Chia-liang**, Hongkong, 1978). Lugematute võitlusfilmide tippu kuuluva linatöö tehnilised parameetrid olid viidud vastavusse tänapäeva kinode nõuetega, võitluskoreograafia ja lavastuse koha pealt on vaatamängu dünaamika nauditav ka praegu – võitlustehnilist puhtust ja oskust ei püüta korvata tehnika-abivahenditega. Kõige kummalisem ongi vahest see, et praeguste võitlusfilmide puhul ei veena kiired montaažilõigud ja välkuvad lähikaadrid näitleja oskustes; legendaarse lavastaja **Liu Chia-liangi** ja tema poolvenna **Gordon Liu Chia-hui** koostöö osutab aga tõelistele meistritele. Shaolin on vist ikka tõesti olemas!

Festivali pärjas Lõuna-Korea filmikunsti suurkuju **Kim Ki-duki** „**Viies aastaega**“ (*Bom, yeoreum, gaeul, gyeowool, geurigo, bom*). Koreakeelset pealkirja on tõlgitud ka „Kevad, suvi, sügis, talv... ja jälle kevad“. See on film ühest metsajärve keskel puutemplis elavast mungast ja tema õpilasest. Imeilusas orus

asuv järvetempel on koht, kus ilmikud on aastasadade jooksul saanud abi oma hingehädades või elumuredes. Õpetuskett ei katke, sest alati leidub mõni üksik, õnnetu naine, kes on otsustanud jätta oma poja mungale õpipoisiks. Kim Ki-duki erandlikult kaunist ja väljapeetud tööd võib nimetada ka film-suutraks, sest ta järgib vägagi täpselt budistliku õpetuse traditsioone. Samas ei jää ta arusaamatuks ka õhtumaa vaatajale, sest inimene on kõikjal ühesugune, sõltumata riiklikust korraldusest, ajast või kultuuriruumist.

Rahulikus tempos edenevale filmile on omane tsüklilisus – aastaegade vaheldumine kulgeb paralleelselt tegevlaste küpsemise ja vananemisega. Järvetempel oma eraldatuses (paikneb metsade keskel orus, templit ümbritseb vesi kui üks maailma algelemente) annab inimesele võimaluse pageda maailma kannatuste eest ja olla üksi oma palvete ja jumalaga, päevad ja aastad mööduvad sarnaselt Euroopa keskajast tuntud munkade elureeglga *ora et labora* (palveta ja tööta).

Budistliku õpetuse kohaselt kõik olendid kannatavad, võivad muutuda ning on pidevas põhjuse-tagajärje seoses, seetõttu tuleb üksteisesse suhtuda mõistvalt, kannatlikult ja abivalmilt. See kehtib ka filmi motona, „Viies aastaajas“ on armastus, kannatus, surm ja kannatuse ületamine. See on üks religioossemaid ja samas ka filmiajaloo inimlikumaid ning ilusamaid saavutusi. „Viie aastaaja“ (nagu juba nimi osutab – vägagi erandliku fenomeni) nägemisest piisaks juba üksnes selleks, et vähemalt viis aastat enam mitte ühtegi filmi vaadata, siis aga vaadata taas „Viit aastaega“ ja elada edasi.

Teine **Kim Ki-duki** film R&A festivalil tõi vaataja ninapidi Korea ja kaasaja maailma karmi reaalsusse. „**Rannapatrull**“ (*The Coast Guard*) räägib loo sõjaväe ja piirivalve absurdsest argipäe-



„Nukud“.

vast – militaarse ja humaanse igavesest vastasseisust ning sellest, kuidas poliitiline leppimatus päev-päevalt inimelusid sandistab. Et riigipiirid ja kogu maailma poliitiline kaart on niigi ajuvaba nähtus, avaldub nende valvamise absurd eriti teravalt totaalsete režiimide piiridel.

Kim Ki-duki „Rannapatrull“ põhineb isiklikel kogemustel ja annab terava pildi ühe rannavalveüksuse teenustaskest: kõik läheb rahulikult oma igapäevast rada – sõdurid teevad isiku mahasurumiseks mõeldud mõttetuid töid ja drille, on poksikotiks oma ülemusele traataiaga ümbritsetud poksiringis ja loodavad mõne piiririkkuja tabada, mille eest premeeritakse puhkusega. Idüll katkeb, kui üks ajateenija laseb vahikorra ajal maha kohaliku noormehe, kes on tulnud oma tüdrukuga öösel rannaliivale aega veetma. Vahejuhtum vallandab tahtmatult pika veriste sündmuste ahela, mis näitab selgelt kogu militaarsuse inimvaenulikkust ja teisalt ka relvaga kaitstava süsteemi haavatavust.

Ometigi pole see lugu, mis „Rannapatrullis“ meeli raputab, erandlik; samasuguseid asju juhtus ja juhtub nii Vene sõjaväes kui ka teiste riikide mili-

taarüksustes aasta-aastalt. Kim Ki-duki julge pilt ei kannu endas mingit patriootlikkuse pitsert, ta pole ka küsimärk – „miks“; pigem on see hüüumärk, mis mõjub eriti aktuaalselt nüüd, üha uute läänemaailma algatusel tekkivate sõjakollete taustal.

Väga poeetilise filmiga oli R&A-l esindatud jaapani kino (K-)täht **Takeshi Kitano**. 2002 valminud „Nukud“ (*Dolls*) on Kitano senise loomingu seas üllatuslikult armastusfilm. Ka „Nukud“ käsitleb Kitanole iseloomulikke teemasid, nagu üksildus, otsing, erandlikkus ja mõistmatus, või konkreetsemalt: armastus, vägivald ja surm. Kitano on oma filmi üles ehitanud *bunraku* – jaapani traditsioonilise nukuteatri etendusele, kus ristuvad kolm armastuslugu.

Film kulgeb rahulikus tempos (**Joe Hisaishi** muusika), mida lõhestavad aeg-ajalt ette tulevad teravamad hetked. Kitano on „Nukkudesse“ pannud sisse rohkem poeetikat ja semiootikat kui kunagi varem – maaliliste sügisvärvide vahele meeldejäävaid ja tähendusrikkaid detaile. Nukumaaailm, kui inimeste maailma mudel, leiab väljenduse taas inimestes, viidates fataalsele ettemäära-



„American Splendor“.

tusele ja inimese isekuses kätkevale traagikale.

Aasia filmidest olid eredamad näited teiste seas veel **Sabu „Sõit“** (*Drive*) – režissöörile iseloomulik paroodiliste sugemetega krimilugu, täis ootamatuid süžeepeördeid ja viiteid popkultuurile, ning Hongkongi viimase aasta hitte, **Andrew Lau** ja **Alan Maki** **“Väljapääsu ei ole”** (*Infernal Affairs*), mis noppis hulga omamaiseid filmiauhindu, kaasa arvatud parim film, lavastus ja stsenaarium. Filmi õigused on juba müüdud „Warner Brothersile“, ja salapolitseeriku osas näeb „CC Plaza“ külastaja peatselt **Brad Pitti**. Helsingis sai filmi siiski näha **Tony Leungi** ja **Andy Lauga** peaosades, kuid kahjuks eristaski seda tavapärasest (heast) Hollywoodi märulist vaid sündmuste toimumispaik, hiina keel ja hongkongi parimad näitlejad.

Helsingi festival oli programmi võtnud ka **Lo Chi-leungi** filmi **„Peidetud meeled“** (*Inner Senses*), milles mängis oma elu viimase rolli hongkongi näitlejakaardi ehk kõige nimekam esindaja läänemaades – **Leslie Cheung**. Film ise,

armastussõnumit kandev *thriller*, jäi keskpäraseks; kurioosel kombel mängis selle aasta aprillis ühelt Hongkongi kõrghoonelt alla hüpanud Cheung filmis psühhiaatrit, kes haub samuti enesetapuplaane. Kinolinal jääb Leslie miljonite fännide jaoks siiski elama. *R. I. P.*

Kui Aasia kino esindas traditsioonilisem, ent siiski ammendamatu võimalustega narratiiv, siis Euroopa ja muu maailma filmikunsti paremik lähenes Helsingi festivalil igapäevarealsusele.

Ühe lingi reaalsuse ja dokumentaalsuse vahele on ehitanud **Michael Winterbottom** filmiga **„Selles maailmas“** (*In This World*). Dokumentaalfilmi võtmes lavastatud lugu räägib Afganistani põgenikest, kes asuvad Peshavari põgenikelaagrist teele lubatud „Lollidemaale“ (viide lastekirjanduse klassikule) – Inglismaale. Film on tehtud enne sündmusi Afganistanis, ja Winterbottom soovis teravamalt teadvustada läänemaailmas põgenike olukorda. Kesiseks jäi aga probleem: miks nad siiski sealt oma savionnidest päikeseloojangus pronkspunaste mäeharjade keskelt lahkuda tahavad? Mitmel korral vilksatas tegelaste jutust läbi lihtsalt ülekaubastunud läänemaiste mugavuste nautimise soov. Samasugune noot jäi kõlama ka Kuuba paadipõgenikest rääkivas **Carles Boschi & Josep M. Domènechi** filmis **„Paadipõgenikud“** (*Balseros*).

Winterbottom oli päriselu põhjal rekonstrueerinud varjupaiga taotlejate teekonna läbi Pakistani, Iraani, Türgi, Saksamaa – mitmed filmis esinevad tüübid peavad sellesarnast ametit ka päriselus ja raha eest ning edevusest olid nad nõus filmis kaasa tegema. „Selles maailmas“ sarnaneb „Discovery“ / „Arte“ teemaõhtutega, tuues vaataja ette nii liigkasuõõtjad, kupeldajad, korrumppeerunud ametnikud kui ka ebainimlikud reisingitingimused. Filmi peaosalised, teis-

meliseeale lähenev Jamal ja kaheküm-
nenda eluaasta künnise ületanud Ena-
yat leiti oma osadesse samuti põgenike-
laagrist. Huvipakkuv detail on seegi, et
Jamal püüdis rolli eest saadud rahaga
tõepoolest Suurbritannias asüüli taotle-
da, ootab aga praegu seaduse kohaselt
varjupaigas kodumaale saatmist. Ena-
yat asutas seevastu sealsamas Peshava-
ris honorari eest kaugveofirma ja see-
järel juba mänguasjadepoe. Helsingis ja
mujal maailmas on filmi ees ning järel
esinenud ka inimõiguste eest seisev
Amnesty International. Kahjuks aga ei
vasta film küsimusele, miks ja kas peab
sellist teekonda üldse ette võtma.

Samasisuline Carles Boschi ja Josep
M. Domènechi lugu Kuuba paadipõge-
nikest räägib 1994. aastal kommunistli-
kust saareriigist paatide ja parvedega
lahkunud parema elu otsijatest. Fidel
Castro avas sel aastal kaheks nädalaks
saare rannapiiri ja ligi 50 000 kuubalast
läks omal riskil ise tehtud alustel ava-
ookeanile, lootuses jõuda USA lääne-
rannikule. Režissöörid jälgivad seitsme
kuubalase saatust viie aasta vältel. Mõn-
da neist näeb ainult filmi algusosas, sar-
naselt tuhandete teistega nad lubatud
maale ei jõudnudki.

Peaaegu perekroonikana mõjuvat
filmi ilmestavad kaadrid toonastest tele-
uudistest, telefonikõned Miami ja Ha-
vanna vahel katkevad otse kinolinal,
aastakümneid lahutatud pereliikmed
kohtuvad vaatajate silme all. Boschil ja
Domènechil õnnestub kahe tunni kestel
panna kaasa elama emade, isade, laste
ja armastajate elukeerdkäikudele, maa-
lides pildi sellest, mis pagulasi Ühend-
riikides tegelikult ees ootab. Õhku jääb
jälle küsimus: mis neil seal Kuubal häda
oli, Winterbottomi vale-dokumentaalist
on "Paadipõgenikud" aga mitmetahuli-
sem ja mõttetihedam.

Tiheduselt veelgi kokkusurutum oli
briti filmitegija **Simon Plumelli** multi-
meedia projekt "**Bodysong**". See on

kinolinal vägagi kaasatõmbav film, mil-
le jaoks pole tehtud ühtegi kaadrit. "Bo-
dysong" koosneb arhiividest välja otsi-
tud kroonika- ja dokumentaalkaadri-
test, mis on jaotatud omaette teemades-
se. Igaüks neist väljendab üht osa inime-
se elust – on see siis süünd, söömine, seks
või surm. Sadadest kaadritest kokku
pandud mõtisklust saadab **Jonny Green-
woodi** („Radiohead“) helirida, mis
muutub vastavalt teemale *jazz'*ist eks-
perimentaalelektronika ja kammerlike
helideni.

Seni animatsioonide ja popvideotega
tuntust kogunud režissööri sõnul ajen-
das teda dok-kollaaži koostama määra-
matu hulk varju jäänud ja kasutamata
filmikaadreid arhiivides, millega ta on
kokku puutunud eelmiste tööde ajal.
Plumelli kinnitusel ei soovigi doku-
mentalistid ja telekanalid vanemaid kui
80. aastate arhiivifilmid enam kasutada,
kuna mustvalge levinud arvamuse ko-
haselt "ei müü". Aga lööb küll, selles
võib "Bodysongi" näitel veenduda. Kui
film on kontsentraat omavahel sujuvalt
seotud arhiivikaadritest, siis iga kaadri
enda lugu avaneb huvilisele internetis
aadressil www.bodysong.com. Oma in-
teraktiivsuses on "Bodysong" teed rajav
tulevikukino, mis töötab hästi nii kino-
saalis kui DVD-l; jääb üle vaid arvata,
milliseid tulemusi annaks koduserveri
otseühendus internetiga, kui sellesse
oleks sisendatud kõikvõimalikud arhiiv-
materjalid.

Teine dokumentaalkino hiilgav näi-
de tuli Helsingi festivalile Ameerikast.
Seni tundmatu filmitegija **Andrew Ja-
recki „Friedmanite juhtum“** (*Capturing
Friedmans*) on viimase aasta kõmulise-
maid filme Ameerika Ühendriikides. Ja-
recki avalikustab perevideote ja interv-
juude kaudu ühe perekonna purunemi-
se. Seni lugupeetud õpetaja ja kolme
lapse isa kodusest töökabinetist leiab
politsei lastepornot ning viib perekon-
napea raudus käsi vangikongi. Jarecki



näitab ühe pere tragöödiat läbi vanema poja silmade, kes teenib leiba New York City populaarseima pereklounina. Film ei anna mingeid vastuseid, pigem tekitab segadust pealtnäha lihtsas süüasjas – kas pereisa, kes tõepoolest kogus lasteporno ajakirju, sooritas kõlvatusi ka tema juures kodus arvutiringis käinud poiste kallal või rääkis ta kõike oma noorima poja päästmiseks, kes samade süüdistustega kohtupinki astus.

„Friedmanite juhtum“ paneb mõtlema vägagi mitme asja üle – kas või sellest, kui lihtsalt võib ühe inimese mõtlematus või enesekontrolli ning kriitika puudumine purustada mitmeid saatusi, või sellest, kui palju hämaraid lugusid peidavad samasugused madaltiheda asustusega „kodu“ rajoonid kõikjal arenenud riikides. (Tahtlikult või tahtmatult teeb sellise üldistuse Jarecki linnulennult üle New Yorgi eliitlinnaosa, üle perekond Friedmani kodu Great Neckil). Jarecki saavutab lihtsate vahendite ja ühe pere traagikaga arvestatava üldistusastme, viidates kogu praeguse kapitalistliku globaalküla väiksusele ja peidetud mädapaisetele.

Kohati piinlik oli vaadata ka oma otsekoheusega kurikuulsaks saanud **Nick Broomfieldi** filmiportreed **Aileen Wuornosest** – Ühendriikide esimesest naisarimõrtsukast, kelle arvel on kuus inimelu. Aileen pihub režissöörile oma elu keerdkäikudest ja põhjustest, mis teda kuritööle viisid. Broomfield külastab Aileeni kuni tema viimase elupäevani,

mis tõi kohale kogu USA uudistenäljas press. Ka „**Aileeni**“ vaadates tabab häbitunne ülejäänud „terve“ maailma eba-terve huvi pärast, kes on valmis pisiasjadeni lahkama mõne eksinu hinge, nägemata või tahtmata sealjuures näha põhjust, mis selle eksimuseni või väärtustumiseni viis.

Võib öelda, et selline tõdemus on oluline tunnistus dokumentaalfilmi kvaliteedist – kui vaadelda sõna „dokumentaalfilm“ algupära, siis *docere + mens* (lad k: õpetama + meel, aru) õpetab mõtlema, arutlema, nägema maailma asju ehk veidi teise nurga alt, kui oled harjunud, ja seda ülesannet täitsid mainitud filmid väga hästi.

American dream’i demütologiseerimisele viitasid nii „Aileen“, „Friedmanite juhtum“, „Balseros“ kui ka tänavune USA indie-filmide pärl **Shari Springer Bermani & Robert Pulcini** „**American Splendor**“ – filmportree ühest ameerika *underground*-kultuuri silmapaistvaimast esindajast **Harvey Pekarist**. Mehest, kes jäädvustas oma igapäevaelu koomiksis ja leidis selle kaudu ka hingesugulasi, muu hulgas elukaaslase. „Tavaline elu on üks väga komplitseeritud ettevõtmine,“ leiab Pekar. Tema Ameerika on läbi põimunud irooniast ja sarkasmist, pidevaid ebaõnnestumisi saadab jätkuvalt kehv enesetunne. Väljapääsu leidis Pekar 70-ndatel koomiksite kirjutamises, kujutades kriipsujukudena kõike, mis teda ümbritses ja närvidele käis – nii kauplustes tundide viisi tingivad juudimoorid, silmapaistvalt rumalad kolleegid, tänavatele situvad koerad ja halli argipäeva alatoonina saatvad tervisehädad. Joonistas tema hea sõber **Robert Crumb**, ja peatselt oli „**American Splendor**“ üks Ameerika otsitumaid ja ostetumaid koomiksivihikuid.

Shari Springer Bermani ja Robert Pulcini film Pekarist segab animatsiooni

dokumentaalfilmi ja koomiksi põhjal tehtud mängufilmiga. Pekarit kehastanud **Paul Giamatti** mängib koomiksikangelase filmis isegi usutavamaks, kui seda teeb autor päriselus, kes samuti astub filmis üles. Kogu ülesehitus koosneb jätkuvast kõverpeeglireast – see on mitmekordne film filmis. Lõpmatu peegelduse tipuks võib pidada kas või teatrietendust, mis on tehtud samuti koomiksi põhjal. Kui avakaadrid elustavad koomiksi, löikub neisse peatselt stuudios jutustajana istuv Pekar ise ja näeme kõiki koomiksi staare elavate prototüüpidenä. Shari Springer Berman ja Robert Pulcini taasloovad koomiksilaadse argielu sedavõrd ehedalt, et tavaline, esmapilgul mittemidagiütlev pildirida koomiksivihikus elustub, kandudes üle vaataja argipäeva.

Kui mõnikord äratavad filmifestivalidel saadud auhinnad imestust, siis Sundance'i ja Cannes'i tänavused auhinnad „American Splendorile“ küsimusi õhku ei jäta.

Auhinnatud linatöid oli Helsingis veelgi, kuid auhindade tagaajamine pole kunagi olnud sellel festivalil eesmärk omaette, siin ei valita isegi publiku lemmikut. Vaadatuimateks kujunesid India režissööri **Sanjay Leela Bhansali** film „Devdas“, **Oliver Stone**'i dokportree **Fidel Castro**st „Comandante“, **Larry Clark**i teismelisporno-draama „Ken Park“, juba eespool mainitud Hongkongi hitt „Väljapääsu ei ole“, **Aleksandr Rogožkini** „Kukuška – Kukulind“ (linastunud ka meie kinodes), **Takeshi Kitano** „Nukud“, kung fu klassika „Shaolini 36. kamber“, uusmeremaalasest filmilooja **Niki Caro** malbe „Vaalaratsutaja“, kaks festivalil linastunud animet – **Kazuhisa Tanenouchi** „Interstella 5555“ (Daft Punk muusikale) ning **Shinichiro Watanabe** & **Hiroyuki Okiura** ääretult dünaamiline ja kaasakiskuv „Cowboy Bebop“;



ning muidugi ava- ja lõpufilmid, milleks olid vastavalt **Lars von Trieri** „Dogville“ ja **Gus Van Santi** „Elevant“. Kokku 90 filmi 250 linastusega.

Festivali lõpetanud **Gus Van Santi** „Elevanti“ oodati juba Cannes'is saadud auhindade tõttu („Kuldne palmiks“ ja parim lavastaja), aga vist keegi ei osanud aimata, mil viisil Oregoni koolidraama vaatajani tuuakse. Gus Van Sant tegi seda külmavereliselt, ilustamata, midagi lisamata ja ka midagi ära võtmata. Film lõpeb samamoodi nagu algabki – sinitaeva taustal, ainult et seda ei näe kümned teismelised, kes langesid kahe koolikaaslasest psühhopaadi kuulide läbi. Gus Van Sant käsitleb (nagu **Michael Moore**'gi oma filmiga „Columbine'i keegli-mäng“) koolitulistamiste probleemi USAs, mida ei saa ignoreerida „nagu elevanti elutoas“.

Lavastaja külm objektiivsus on ühelt poolt vihastanud publikut, teisalt aga vaimustanud kriitiku. Sündmuste traagika annab Van Sant edasi erinevatest vaatepunktidest eri tegelaste ja süžeeleeniinide lõikumise kaudu. Teismelismõrtsukate teo põhjuste kohta saab vaid vihjeid: piiramatu relvamüük, lõhestunud perekonnad, vägivaldsed videomängud, mütologiseeritud natsiideoloogia. Vastuseid filmis ei anta, näeb vaid üht arenenud maailma valupunktide pinget ja lahendi varianti. Järeldused jäävad vaataja teha.

KAHEPEALISE REŽISSÖÖRI IROONILINE MAAILM IV

JOEL ja ETHAN COENI filmistiilist

ALLAN VALGE

(*Algus TMK nr 6*)

4. Heli

4.1 Muusika

Joel ja Ethan Coeni filmimuusika koosneb nii kumpleeritust kui ka spetsiaalselt konkreetse ekraaniteose jaoks kirjutatust. Esimese valikul räägivad palju kaasa Coenid ise, teise kirjutab neile helilooja Carter Burwell ja seda juba alates esimesest filmist.

Carter Burwell (sünd. 18. novembril 1955) on õppinud kauneid kunste Harvardi ülikoolis ning tegelnud muusika ja komponeerimisega alates keskkoolist. Esimene instrument on tal klaver. Burwelli esimene katsetus filmimuusikaga oligi juhtumisi Coenite esimesele filmile **"Blood Simple"** (1984). Sellest alates on ta üheksateistkümne aastaga loonud muusika rohkem kui kuuekümmele erinevates žanrites filmile, muu hulgas filmidele *This Boy's Life*, *Rob Roy*, *Conspiracy Theory*, *It Could Happen to You*, *Being John Malkovich* ja *Velvet Goldmine*.

Filmimuusika asjatundjad hindavad Burwelli kõrgelt ja üks tema loomingut ja stiili kokku võttev iseloomustus kõlab järgmiselt:

Burwelli stiil on ebakonventsionaalne. Kasutades traditsioonilisi orkestreid, kirjutab ta väga ebatraditsioonilist muusikat, lisades sellele osasid kaasaegsetest stiilidest, nagu jazz või heavy-metal, ja vaikseid, sünged, instrumentaalseid osasid, kasutades kitarri või klaverit. Talle meeldivad teravad rütmid, mis tihti koos kiire, lõõva tempoga kannavad vihjeid. Tema muusikale, mis ei ole enamasti keeruline, on omased haaravad, kuid lihtsad meloodiad. Mis tema teo-

seid eriliselt esile tõstab, on nende leevendusest kirglikkus, rikas, südantlõhestav draamaatika. Olles tihti taustaks süngetele filmidele, on tema muusikal veider võime portreerida tumedaid toone humaansusega, mis loob hirmu asemel sümpaatiat. Burwell teab, kuidas esitada piina, tema minoorsed akordid küünevad hinge põhja... Tema partituurid on tuntud oma romantiliselt leinavate viiside poolest, vastandades tihti intiimsuse ja üksinduse tundeid. Just see kontrastide paeluvus, see intiimne tants valguse ja varju, huumori ja tragöödia vahel, on see, mis teeb tema partituuridest üksindagi (ilma filmita) märkimisväärsed kunstiteosed.

Burwelli parimad ja avangardseimad teosed on kahtlemata loodud just Coenite filmidele, kuna siin on suurte stuudiote kontroll väiksem ja vabadus eksperimenteerida suurem.

Burwelli muusika on unisoonis Coenite filmide veidruse ja kerge seletamatu müstilisusega ning konkreetne partituur toetab alati konkreetse filmi üldiseid omapärasid, olles aeglane ja voolav **"Fargo"** (1996) puhul või pingul ja painav nagu filmis **"Barton Fink"** (1991). Muusika võib olla jagunenud üksikuteks, igale tähtsale tegelasele omaseks teemaks (**"Arizona juunior"**, *Raising Arizona*, 1987) või olla ühtlane ja ühetimeline läbi filmi (**"Barton Fink"**).

Originaalmuusika on Coenitel alati süžeeväline. Muusika ei hõlma ka enamikku filmi ajalisesest kestvusest, ta ei muutu tüütavaks. Muusikat on pausikohtades, stseeni algustes ja lõppudes, üleminekutel. Ta loob vaatajale (kuula-



Joel ja Ethan Coen.

jale) mulje eelseisvaks või kinnitab varem kogetut ja hajub siis vaikusesse või teistesse helidesse. Ta ei ole pealetükkiv ega alaliselt kohalolev.

Kompileeritud muusika osatähtsus, milleks on valdavalt kas levi- või jazzmuusika, on filmiti üpris erinev, olles peaaegu nullis “Barton Finkis”, kuid läbib filmis **“Suur Lebowski”** (*The Big Lebowski*, 1998).

See kompileeritud muusika on läbi filmi ühte laadi ning kokkukõlav ja valitud eesmärgiga paremini iseloomustada filmi tegelasi või toetada üldist muljet ning tõsta ajastu- või paikkonnatruudust. Nii on „**Hudsuckeri volikirja**“ (*Hudsucker Proxy*, 1994) muusika 50-ndatest – Duke Ellington jt, “Arizona juuniori” kergelt napakad kantrimuusika mõjudega lood USA Kesk-Läänest ja lõunaosariikidest ning filmis **“Milleri risttee”** (*Miller’s Crossing*, 1990) tugevate iiri mõjudega, eesotsas “Danny Boyga”. Muusika teatavast ühtsusest on tulnud loobuda “Suures Lebowskis”, kus Los Angelese etnilise ja kultuurilise mitmekesisuse edasiandmine nõuab ka vä-

ga kirevat ja seinast seina muusikat – Bob Dylan, “Gipsy Kings”, “Creedence Clearwater Revival”, “Eagles”, Mozart, Mussorgski, Meredith Monk jpt.

Erinevalt originaalmuusikast on kompileeritud muusika nii süžeeväline kui ka -sisene, kerge ülekaaluga siiski esimese kasuks või minnes üle ühest teiseks. Süžeesisene aitab muidugi muusikat paremini integreerida filmi ja kommenteerib tugevamalt selle kuulajaid. “Suure Lebowski” Dude’i (**Jeff Bridges**) “Creedence Clearwater Revivali” ja Bob Dylani lembus aitab ilmetada tema 60-ndate lõppu, 70-ndate algusesse jäänud ja filmi valmimisajaga vastuolus karakterit.

Stseene, kus muusika on dominante, Coenitel eriti ei ole; muusika on enamasti siiski lisaväärtus või üks mitme hulgast, tõustes parimal juhul hetkeks esile. Mõjuvate ning võimsate eranditena olgu siiski mainitud “Suure Lebowski” mõlemad unenäostseenid vastavalt Bob Dylani ja Kenny Rogersi helitöödega ning Coenite loomingu vist ainuke lüüriline stseen – väga jõuline interpre-

tatsioon iiri klassikast “Danny Boy” on taustaks vana kooli gangsteri Leo (**Albert Finney**) esteetilisele, kuid ohvrite-rohkele automaadikäsitsemisele “Mille-ri ristees”.

4.2 Hääl

ehk kõne ja muud tegelaskujudele omistatavad hääled

Akustilistelt omadustelt on kõne Coenite filmides ameerika traditsiooni kohaselt, kui erand “Blood Simple” välja jätta, alati kergesti jälgitav ja kuuldav. Kõne on helilisel esiplaanil, kuigi päris maksimaalset selgust just taga ei aeta, tihti võib taustal olla heliefekte või muusikat.

Hääle monteerimisel jälgitakse tavalisemaid järjepidevuse reegleid: kõne jätkub üle lõike, helilised perspektiivid on paigas – mida suuremalt on keegi kaadris, seda valjemalt kõne kostab ja vastupidi, kõne on sünkroonis pildiga, hääl ja selle allikas sobivad usutavalt kokku jne. Dialoogistseenides kõneleja või kuulaja ja tolle reaktsiooni pildis näitamise valikul ei ole välja tuua selgeid suundi, kui ehk vahest see, et eelistatakse rohkem näidata stseenis tähtsamat või võtmefiguuriks olevat tegelast, sõltumata sellest, kas ta siis räägib või kuulab. Võrdsete tegelaste puhul soositakse võib-olla siiski veidi rohkem kõnelejat. Pildi ja kõne rütmi suurt erinevust (näiteks üks aeglane ja teine palju kiirem) ei ole.

Kõik mainitud võtted aitavad kaasa mulje loomisele realistlikust häälest. Seda realismi lõhub aga kõne kerge eba-loomulik helitugevus. Sageli on kõne oodatavast ja loomulikust veidi valjem ning tämbriolt, tundub, vähe teravam. Seda kõike isegi rohkem, kui kõne esiplaanile ja kuulatavaks tõstmine nõuaks. Ning seda võib märgata kõikides Coenite filmides. Teise realismi lõhkuva aspektina kohtab küllalt sageli ka hääle ja ruumi ühtimatust. Häälel ei ole sageli

sellist kõla, nagu pildis nähtavas ruumis ootaks kuulvat. Eriti looduslikes võttekeskondades. Aga ka näiteks “Hudsuckeri volikirja” hiiglaslikes ja ülikõrgetes ruumides ootaks kõlalt hoopis muud.

Kaadrivälist kõnet, nagu mainitud, Coenid ei pelga, niikaua kui kõneleja on antud stseeni kuuluv. Kuskil piiri peal figureerib “Barton Fink”, kus on palju hääli, mille tekitajad ei asu otseselt nähtaval kohal, on nimelt hotelli erinevates tubades. Kuid hääle kandumisele on süžees loogiline seletus – torustik ja õhukesed seinad.

Süžeevälist häält kasutatakse ühel viisil. Nimelt meeldib Coenitele kasutada kaadrivälist jutustajat, keda kohtab neljas filmis: “Blood Simple”, “Arizona juunior”, “Hudsuckeri volikirja” ja “Suur Lebowski”. Kõigil juhtudel on jutustajaks tegelane filmist ja valdava osa ajast kõneleb ta kaadriväliselt. Vaid kahes viimati nimetatud filmis jutustatakse mõnel juhul ka otse kaamerasse. Oma-moodi kummalised ja tavalisest erinevad on kõik Coenite jutustajad, eriti aga “Suure Lebowski” jutustaja Võõras (**Sam Elliott**) – justkui mõnest vester-nist ja seetõttu vähemalt sada aastat ajast taga. Ning paroodia “normaalsest” jutustajast ka selle poolest, et kaotab paar korda oma mõtte ja koperdab kõnes – asi, mida filmi jutustajaga justkui ei tohiks juhtuda.

Sisemonoloogi, mentaalse seisundi subjektiivset väljendust, ei kasutata. Coenitele au andes isegi mitte seal, kus üheksa režissööri kümnest läheks ilmselt kergema vastupanu teed ja seda teeks – nimelt “Barton Finki” nimi-tegelase puhul. Kõik Bartoni keerulised mentaalsed protsessid tulevad ilmsiks visuaalselt või dialoogides.

Nagu varem mainitud, hoiavad Coenid enda kirjutatud teksti hoolikalt ja näitlejatel sellega improviseerida ei luba. Järelikult peab esitatav tekst olema

ääretult suure tähtsusega ja kõnekas nii mõneski mõttes. Tegevustiku arendamise ja edasiviimise mõttes võib Coenite tekst küll olla nii mõnelgi juhul triviaalne ja tähtsusetu, eriti dialoogides, kuid see ei tähenda, et tekst mõnel teisel tasandil ei töötaks.

Tekst iseloomustab palju kõnelejat, tema suhtumist teistesse tegelastesse, päritolu ja positsiooni ning karakterit. Sageli on see ka koomilisuse allikas. "Fargo" tegelaste USA põhjaosariikide skandinaavia omapäraga inglise keel ja kõnemaneeer on nii seda paikkonda iseloomustav kui ka süütult naljakas oma vist küll sadade "jaa"-de ja "o-jaa?"-dega. Tekst võib olla ka vastuolus visuaalsega. Nii mõnegi "Arizona juuniori" tegelase sõnavara ja lauseehitus, eesotsas peategelase H. I-ga (**Nicolas Cage**), sobiks paremini mõnda USA idaranniku prestiižsesse ülikooli, mitte aga Kesk-Lääne Arizona osariigi töölistklassile. Ning on räägelt ja just koomiliselt vastuolus tegelaste väljanägemise ja olemusega.

Coenite tegelased räägivad tihti igaüks oma juttu ja sageli räägitakse üksteisest mööda või ei panda teise juttu tähele. Barton Fink (**John Turturro**) ei soovi kuulata oma naabrit Charlie Meadowsit (**John Goodman**). "Hudsuckeri volikirja" Norville Barnes (**Tim Robbins**) ei suuda hularõnga joonise kõrvale kunagi öelda rohkem kui: "You know, for kids!" ("Tead küll, lastele!")

Tekstis vihjatud asjadel on tendents tegevustikus hiljem esile tulla, eriti siis, kui vaataja on selle juba unustanud. Parim näide on kindlasti "Barton Fink", kus pead laipadelt eemaldav sari-mõrvar Charlie (**John Goodman**), kelle olemus selgub alles loo lõpupoole, filmi kestel pidevalt erinevates kontekstides sõna "pea" kasutab. Parimal juhul jõuab ta ühe stseeni jooksul rääkida firma peakontorist, kuhu ta on minemas, lohutada nimategelast, et "You got a head on

your shoulders" ("Sul on pea õlgadel") ja sõnastada kõnekäänu sobivalt vaesti – "Where there's life, there's hope" asemel "Where there's a head, there's hope" ("Kus on elu, seal on lootust"; "Kus on pea(d), seal on lootust").

Ka teksti rohkus või vähesus võib olla informatiivne. "Fargo" kahe inime-röövli, Gaeari (**Peter Stormare**) ja Carli (**Steve Buscemi**), totaalset erinevust ilmestab esimese tegelase teksti vähesus ja teise teksti rohkus, mida toetab ka kõne kiirus ja närvilisus.

4.3 Heliefektid

Nii heliefektide kui ka kogu heli tähtsust Coenite filmides ei tohi alahinnata. Neis ei ole ühtegi heli, millel ei oleks suurt tähtsust, isegi kui see tähtsus tuleb esile vägagi ootamatul viisil. Järelilikult peab Coenite filme peale tähelepaneliku vaatamise ka hoolikalt kuulama.

Heliefekte kasutavad nad ennekõike üksikutena, mingit efektirohkust ei kohta. Pigem võib öelda, et vaataja (kuulaja) ootaks rohkem helisid. Heliefektid on Coenitel kasutusel ekspressiivsetel eesmärkidel ja vaid kuni teatud piirini realistliku või oodatava helipildi loomisel. Tähelepanavat heli puudumist ei ole – kui mingi kaadris esil olev tegevus peaks heli tegema, siis ta seda ka teeb. Samamoodi on koos heliga rekvisiidid. Mingi objekti või tegevuse tekitatud heli on valdavalt usutatav, kuigi heli tugevus võib olla liialdatud. Ka sünkroonsus on olemas. See, mis enamasti puudub, on realistlik helitaust.

Nagu harjutud, juhvivad heliefektid tähelepanu soovitud objektidele. Kaadriväliseid heliefekte leidub piisavalt. Viimased loomulikult mingil määral avardavad ülevaadet tegevuspaigast, kuid siiski üsna tinglikult, sest on ikkagi väga valikulised ja piiritletud.

Stseenivahetustes kasutavad Coenid palju 1960-ndatest filmi tulnud tehnikat

– tuua järgmise stseeni heli algus eelmise stseeni lõppu, et pehmedada üleminekut. Alates teisest filmist, “Arizona juunior”, on kasutusel olnud “Dolby Stereo” süsteem. Selle rohkete võimaluste kasutamist vajaliku tehnilise pargi puudumisel siinkirjutaja kahjuks hinnata ei saanud.

Oluline koht Coenite filmides on irratsionaalsetel helidel, mis aitavad luua müstilist, kohati õõvastavat ja ebameeldivat tunnet ning kinnitavad seoses kaameraliikumistega mainitud muljet millegi kehatu – kõikenägeva ja pahatahtliku olemasolust. Nimetatud irratsionaalsete helide rohkus on filmiti väga erinev, enim leiab neid filmides “Blood Simple” ja “Barton Fink”. Ikka ja jälle korduv heli on teatud vaikne ulgumine või huugamine, heli, mis sarnaneb tõmbetuulega lõputus, kuid kitsas tunnelis, mis on sagedaseks taustaks filmile “Blood Simple” ja kostab alati hotellikorida (“Barton Fink”) ning metsas “Milleri risttees”.

Ekspressiivsete heliefektide kasutamise musternäide on aga “Barton Fink” oma tohutult rikka heliribaga. Keskse tegevuspaiga, hotelli “Earle” ebamaisust, isegi elusolekut, toetavad lisaks eespool mainitud koridorihelidele kõikvõimalikud kolinad, naginad, vilinad ja muud helid. Juba esimeses, fuajeestseenis, jääb administraatori laual olev kutsungikell helisema terveks igavikuks, üle poole minuti, ja kes teab, kas oleks üldse vaibunud, kui helinat poleks summutatud sõrmega. Filmis tähtsal kohal olev sääsk on teravalt esil just oma pini-naga, kaadris on ta peaaegu nähtamatu. Ka teine peategelane, Charlie Meadows (**John Goodman**), siseneb filmi tervelt paar minutit varem audiaalselt kui visuaalselt.

Hollywoodi unelmatevabriku rasket argipäeva tõstab vapustavalt esile vaid paarisekundine soolestikukorin, mis omistatud produtsent Ben Geislerile

(**Tony Shalhoub**). Ka kirjanik W. P. Mayhew (**John Mahoney**) (suurepärase paroodia William Faulkneri Hollywoodi aastatest) joomarlusest tingitud loomastumine tuleb rohkem esile helis kui pildis (see kuulub küll pigem hääle kui heliefektide alla). Ning nimitegelase Hollywoodis läbikukkumist ja filmi lõppu ennustab juba alguses heliefekt – lainete kohin stseenivahetusel New Yorgist Los Angelesse – ja kinnitab sama heli Bartoni unistamishetkedel hotelli-toas rippuva rannapildi ees.

Lõpetuseks

Joel ja Ethan Coeni filmide ja filmistiili näol on suures ulatuses tegemist just nende enda isikliku panusega mitmes valdkonnas. Nagu vanaaegsed käsitöölised, teevad nad väga palju ise – koos kirjutatakse stsenaarium, viiakse see visuaalsesse keelde ja juhendatakse filmilindile võtmist (režissööritöö), ise ollakse produtsendid ja ise tehakse sageli ka montaaž. See kõik võimaldab miinimumini viia võõraste sekkumise ja võimalikud filmi ümbertegemise ning muutmise soovid studio poolt. Eks see võimalda ka tõeliselt isikupärast käekirja ja oma nägemuse elluviimist kontrolli all hoida.

Lisaks ülalmainitule aitab Coenite filmistiili suhteliselt suurele järjepidevusele ja muutumatussele kaasa meeskonna ning paljude pea- ja kõrvalosatäitjate püsiv koosseis ühest projektist (filmist) teise. Coenite enda kõrval on esimesest filmist alates jäänud originaalmuusika autoriks **Carter Burwell** ja teisest piltstsenaariumi kunstnikuks **J. Todd Anderson**. Ühe korra on vahetunud lavastusoperaator. Ise režissööriks hakanud **Barry Sonnenfeldi** asemele tuli alates neljandast filmist „Barton Fink” inglane **Roger Deakins**. Coenite „õukonnanäitlejate” ringi kuuluvad **John Goodman**, **Steve Buscemi**, **Frances McDormand** (kes on ka Joel Coeni

abikaasa), **John Polito** ja **John Turturro**. Ning viimaseks, kuid mitte vähem tähtsaks Coenite stiili ühtluse põhjuseks on nende kinnipidamine oma visioonist, mis tähendab ka teiste nende filmide heaks töötavate kunstnike nägemuse ja stiili allutamist enda omale.

Coenid kasutavad oskuslikult kõiki nelja stilistilist põhielementi: misanstseeni, operaatoritööd, montaaži ja heli. Kõik neli on Coenitel tähtsad narratiivse info edastajad ja kõigis neljas elemendis leidub nii läbi kogu loomingu esinevaid ühisjooni kui ka konkreetse filmi vajadustest sõltuvalt ühekordseid erijooi ja lahknevusi üldisest.

Coenite filmid on oma juurtega sügaval kino ja eriti ameerika kino žanrites, olles nende paroodiad või edasiarendused. Coenite misanstseenides leiab sellele parimat kinnitust. Kõigis misanstseeni elementides, välja arvatud näitlemine, järgitakse vastava žanri väljakujunenud konventsioone.

Vennad Coenid on tänapäeva filmikunsti ühed omapäraseimad ja äratuntavaima stiiliga filmiloojad. Seda, millise koha saavad nad filmiajalooos, näeb alles aja möödudes, kuid oma talendi poolest on Coenid ära teeninud võrdlemisi väärrika koha.

Käesolev uurimus on maailmas kindlasti vaid üks paljudest Joel ja Ethan Coeni loomingut käsitlevatest üliõpilastöödest, Eestis aga esimene.

Niisama mahukas ja huvitav uuringuobjekt kui Coenite filmistiil, on ka narratiiv, samuti mõjud nende loomingu ja viited teiste autorite töödele, nii filmi kui kirjanduse vallas – nemad ise on filmialastest eeskujudest tähtsamaks tõstnud just ameerika detektiiv- ja pulp-kirjanduse (Raymond Chandler, Dashiell Hammett jt). Selle analüüs jäägu aga edaspidiseks.

Kasutatud kirjandus:

Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction. 5. trükk, „McGraw-Hill“, New York, 1997.

Comer, B. Byzantine Business Plot Begets The Hudsucker Proxy. „American Cinematographer“, 1994, nr 4, lk 36–42.

Crittenden, R. Film and Video Editing. „Blueprint“, London, 1995.

Ethan Coen. <http://www.us.imdb.com/Name?Coen,+Ethan> (2.11.2002).

Horek, T. Joel Coen. Raamatus: The Wallflower Critical Guide to Contemporary North American Directors. „Wallflower“, London, 2000, lk 84–86.

Joel & Ethan Coen. Toim. Peter Körte, Georg Seesslen. „Titan Books“, London, 1999.

Joel Coen. <http://www.us.imdb.com/Name?Coen,+Joel> (2.11.2002).

Kilzer, A., Rogall, S. Das filmische Unversum von Joel und Ethan Coen. „Schüren“, Marburg, 1998.

Robertson, W. P. The Big Lebowski: The Making of a Coen Brothers Film. „W. W. Norton & Company“, New York, 1998.

San, H. Carter Burwell: Passion Under Pressure. <http://www.cinemusic.net/spotlight/1999/cb-spotlight.html> (17.09.2002).

Sharff, S. The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetique Impact. „Columbia University Press“, New York, 1982.

Stiil. EE 8. kd. „Eesti Entsüklopeedia-kirjastus“, Tallinn, 1995.

Vorndamm, J. Barton Fink. <http://www.aboutfilm.com/movies/b/bartonfink.htm> (18.08.2001).

Lisa: terminoloogiat

Aegvõte – *slow-motion*, **ameerika plaan (võte)** – *american shot*, **dekoratsioon** – *setting*, **detailplaan (võte)** – *extreme close-up*, **edasivaade** – *flash forward*, **eemalesõit (kaameraga)** – *tracking out*, **eestprojekt-sioon** – *front projection*, **eraldivõte** – *separation*, **fookuskaugus** – *focal length*, **horisontaalne kalle** – *level*, **jagatud kaader** – *split-screen*, **juhtkaader** – *establishing shot*, **master shot**, **jutustaja** – *narrator*, **järjepidev montaaž** – *continuity editing*, **kaader** – *frame*, **kaadri mask** – *mask*, **kaadri üleminnek** – *wipe*, **kaadritagune tekst** – *narration*, **kašee** – *matte*, **kauge plaan (võte)** – *extreme long shot*, **kaugus** – *distance*, **keskplaan (võte)** – *medium shot*, **kesksuur plaan (võte)** –

medium close-up, **kiirvõte** – fast-motion, **kõrge võttenurk** – high angle, **lainurk-objektiiv** – wide-angle lens, **lavastuskunstnik** – production designer, **lavastusoperaator** – director of cinematography, cinematographer, **liikuv kašee** – travelling matte, **lõige** – cut, **lähiplaan (võte)** – close-up, **lühike objektiiv** – wide-angle lens, **madal võttenurk** – low angle, **mittejärjepidev montaaž** – discontinuity editing, **montaaž liikumiselt** – cutting on action, **operaatoritöö** – cinematography, **otsevaade** – straight on angle, **panoraam(võte)** – pan, **paralleelmontaaž** – parallel action, **pealesõit (kaameraga)** – tracking in, **pehme valgus** – soft lighting, **pikk objektiiv** – short-angle lens, telephoto lens, **pikk võte** – long take, **piltstenaarium** – storyboard, **püstpanoraam** – tilt, **reisivõte** – tracking shot, **sinine taust** – bluescreen, **sobitav montaaž** – match cut, **suur plaan** – close-up, **suur sügavusteravus** – deep fo-

cus, long focal length, **sügavusteravus** – depth of field, **süžee** – plot, **süžeesisene heli** – diegetic sound, **süžeeväline heli** – nondiegetic sound, **tagasivaade** – flashback, **taustaprojektsioon** – rear projection, **tegelase vaatepunkt** – point-of-view, **tegevuse telg** – axis of action, **teleobjektiiv** – short-angle lens, telephoto lens, **topeltekspositsioon** – superimposition, **tugev valgus** – hard lighting, **tuttav element** – familiar element, **tuttav kujund** – familiar image, **tõstukivõte** – crane shot, **valguse kvaliteet** – lighting quality, **võte** – shot, **võttekeskkond** – setting, **võttekiirus** – speed of motion, **võttenurk** – angle, **võttepunkti kõrgus** – height, **väike sügavusteravus** – shallow focus, short focal length, **väljajättev montaaž** – elliptical editing, **ärasõit (kaameraga)** – tracking out, **üldplaan (võte)** – long shot, **üleminek pimendusest** – fade-in, **üleminek pimendusse** – fade-out, **ülisuur plaan (võte)** – extreme close-up.

4. november

MADIS KOLK

pianist, muusikapublitsist
ja -produtsent – 50

5. november

ELLA TIMMER

näitleja – 75

7. november

LEMBIT-OLAF SOONE

laulja – 70

9. november

ENDLA HERMANN

näitleja, pedagoog, lavastaja assistent
– 80

9. november

TARMO SILD

laulja – 50

12. november

LEHTE ANDER

näitleja – 70



15. november

ELSA LAMP

laulja – 90

23. november

KALMER TENNOSAAR

estraadilaulja – 75

23. november

JAAN RUUS

filmiajakirjanik ja -kriitik, TMK asutaja – 65

26. november

DMITRI REITMAN

näitleja – 60



28. november

EVI ARUJÄRV

muusikateadlane, -publitsist – 50



RAINER SARNET

Mängiksin Raineri lemmikmängu hiina ruletti. Kui Rainer oleks lill, siis hüatsint. Kui ta oleks muusika, siis Joe Dassin. Kui ta saaks valida kellegi vaimuhaiguse, siis sobiks Antonin Artaud' seisund enne tema surma. Kui ta oleks filminäitleja, siis Helmut Berger Luchino Visconti „Jumalate hukust“. Kui ta peaks keegi olema, siis võiks ta olla koreograaf. Nõnda iseloomustab
Rainer Sarnetit tema kaksikõde **Kristel**.

Rainer Sarnet on sündinud 3. märtsil 1969. aastal Rakveres. Tema ema **Erika** töötas tehas „Norma“ Rakvere tsehhis raamatupidajana, isa **Rein** oli sidesõlme peainsener ja andis koolis raadio-tunde. Lapsepõlves elas ühes korteris koos neli põlvkonda. Vanavanaema Klara oli käre isa iseloomuga Narvast pärit endine Kreenholmi kangur, kes koos Jaan Anveldiga kommuuni teinud. Lühikest aega oli ta abielus Jaan Ruusi nimelise mehega, kellelt sai poja.

Vanaema Elena õppis Leningradis, sai tunda blokaadi, töötas elu lõpuni parteikomitees, sõi Leningradi küpsiseid ja kuulas Utjossovi plaate ning keelas lastel raadiot „Ameerika Hääle“ peale keerata. Isaema Agathe seevastu oli rahvuslane ja metodist.

Koolis õppis Rainer hoolsasti kunsti-klassis, mängis pioneeride majas plokk-flööti, 5. klassist hakkas koos Kristeliga käima näiteringis, mida juhendas GITISE lõpetanud **Valdur Liiv**. Tema viis lapsed laia ilma Ljubimovi ja Nekrošiuuse lavastusi vaatama, nad ise mängisid Tšehhovi lühinäidendeid. Rakvere 3. keskkoolis oli tema pinginaabriks **Hannes Võrno**, seal õppis ka **Kaur Kender**, kuid tollal ei puutunud Rainer tema kui nooremaga eriti kokku.

1987 lõpetas Rainer keskkooli ja pidi sõjaväkke minema. Juba oli rahutu aeg



Rainer Sarnet oktoobris 2003.

ning arstid tahtsid teda päästa: tal olevat ekslev pilk ja seda tulevat mõni aeg uurida hullukas. Baba Elena helistas arstile ning Rainer oli õige varsti Tallinna lähedal Loo külas kroonuteenistuses. Aasta hiljem algas laulev revolutsioon ja tema kui eestlane saadeti Karjalasse, lõpuks teenis ta aega Leningradis staabis.

1989. aasta novembris vabanes ta armeest ja asus tööle **Rein Raamatu** vast rajatud „**Stuudio B-sse**“. Seal õppisid umbes kakssada noort nullist alates joonisfilmide tegemist: multiplikatsiooni, faseerimist, värvimist. Peeti loenguid, kus anti üldharidust, õppejõududeks **Paul-Eerik Rummo**, **Toomas Lõhmuste**, **Ago-Endrik Kerge**, **Ants Juske** jt. **Einar Laigna** rääkis juutidest ja vabamüürlastest ning et maailma lõtvuses on süüdi Lévi-Strauss ja teksapüksid. Suured kavatsused jõuda maailmaturu-le joonisseriaalidega lõppesid raha puu-

dusel, valmisid üksnes seriaalid „**Ohtlikud lennud**“ (1991) **Tarmo Tederi** stsenariumi järgi, „**Kes koputab mu uksele?**“ (1993) ning „**Pisihir Piiks avastab maailma**“ (1993). Mõne seeria režissöör oli Rainer.

Töö kõrval käis elav seltsielu. Sakala keskkuses, kus stuudio paiknes, oli ka Humanitaarinstituut ja hulk kohvikuid. Mitmed stuudios õppinud on tänagi filmis aktiivselt tegevad, nagu **Manfred Vainokivi** või **Peeter Sauter**.

1992 rajas **Arvo Iho** pedas filmiosakonna ning Rainer läks mängufilmide režiid õppima, kursusekaaslasteks **Jaak Kilmi**, **Rein Pakk**, **Marko Raat**, **Mikk Rand**, **René Vilbre** jt. Kaks esimest aastat õpetati päris pingsalt, kohal käisid meistrid Soomest ja Moskvast, siis lõpesid aga õppejõud otsa. Režii kui alus jäi kõige nõrgemaks. Stanislavskist ei räägitud poolt sõnagi, õpetama pidid **Kaljo Kiisk** ja **Peeter Simm**, ent üks hakkas teatrit ja teine „**Ameerika mägesid**“ tegema. Samas oli tollal lademes mustvalget 35 mm filmilinti ja kohe hakati ise filme väntama.

Mõnda aega töötas Rainer edasi „**Stuudio B-s**“, siis hakati koos Pakuga fotokoomiksist koostama, algul „**Hommikulehte**“, hiljem „**Päevalehte**“, vahepeal ka „**Den za dnjomi**“, nii kolm-neli aastat järjest.

Ülikooli ajal moodustus sõpruskond – **Sarnet**, **Pakk**, **Raat**, **Kilmi**, **Taavi Eelmaa**, noorematest dokumentalistika kursusel **Andres Maimik** –, kes suhtlevad tihedasti tänaseni. Koos käidi Taavi juures, kellel oli juba Vene ajast videomakk ja korralik filmikogu. Samas arvab Rainer, et ühtse koolkonnaga ei ole tegemist, filmimaitse on neil erinev, ühendas vahest tol ajal hoogu saanud *trash-* või B-filmi buum. Seda süstis soomlaste „**Armastus ja anarhia**“, kus käidi hoolega.

Andres Maimik räägib: *Kui ma pedas filmi õppisin, siis lävisin tihedalt kursus ees-*

pool käinutega, nn Iho poistega. Sellal kui meie õppisime videokaamera nuppe tundma, olid Rainer, Jaak, Marko ja Rein vaimne sõpruskond, maailma filmikunsti, seni kogematute naudingute ja intellektuaalsete suundumuste järele kõhevil noored jumalad. See äratas kadedust. Rainer tundus selles grupis olevat intellektuaalne staar, nagu Jean-Luc Godard prantsuse kinos või Jaan Tooming Tartu teatris.

Nüüd on aeg edasi läinud, vaimne kõrgepinge mahendunud reedeõhtuseks absindisurinaks ja Raineri mütoloožilised maskid on vahetunud inimliku armsusega.

Kahju, et Raineri põnevad ideed ei ärata riikliku rahastaja usaldust, nii et ta pole juba mitu aastat ühtegi filmi saanud teha. Minu arust on tegemist eesti ühe andekaima noore režissööri, absoluutse stiilitaju ja märkimisväärse eruditsiooniga tegelasega, kellesse peaks investeerima.

Ah jaa, Rainer on tõeline dubljonka ja karvamütsi kandmise veteran.

1993 valmis õppetööna „**Merehaigus**“, tingimuseks oli, et film peab olema tumm ja mustvalge. Film sai rohkesti auhindu. Täheldada võib saksa ekspressionismi mõjusid. Saksa filmikeel, Fassbinder, teatraalsus on kogu aeg Rainerit huvitanud. Jaak Kilmi ise loomustab kursusevenda: *Rainer on elustiililt boheemlane ja seejuures täiesti kompromissitu. Vastupidiselt minule ei ole ta kunagi lasknud end määrata igasuguste filmirahade üle otsustavate komisjonide koosseisu. Selles mõttes ajab ta puhta ja määrimata kunstniku rida ning teeb seda väga põhjalikult. Kui ta enda jaoks mingi asja avastab, siis läheb ta selles ka tingimusteta põhjani. Ma olen kindel, et Eestis ei ole teist nii head fassbinderoloogi kui Rainer. Rainer Werner Fassbinder on kindlasti kujundanud peale filmitunnetuse ka Raineri enesekuvandit, mistõttu naudib ta seda, kui keegi nende kahe puhul sarnasusi leiab.*

Järgmisena tegi Rainer B-filmi laadis dokumentaali „**Eestimaa kaunimad paigad**“ (1994), see on vaatefilm Eis-



Rainer Sarnet oktoobris 2003.

Harri Rospu fotod

mast ja Vainopeast, loos mängivad kohalikud elanikud, paraku jäi film helindamata. Lühimängufilmi „**Vari seinal**“ (1994) peab Sarnet ebaõnnestunud kooliülesandeks. Diplomitööna valmis „**Libarebased ja kooljad**“ (1998) **Pu Songlingi** novellide põhjal, mis viib hiina müstikasse.

Rainer nendib: *See rida seondub „Armastuse ja anarhiaga“. Hiina ja hongkongi film hakkasid tollal teisenema, see ei olnud enam lihtsalt hiina kino, käigud lähtusid euroopa ja ameerika filmist. Karlo Funk on kirjutanud: „Libarebased ja kooljad“ ei pruugi olla esimene ega isegi mitte otsustav katse eesti filmi estetiseerida. Märkimisväärseks võib pidada, et katse ei lähe vastuollu filmi teiste taotlustega, olla mõistetav nii psühholoogiliselt, muinasjutuna kui ehtfilmiliku utoopiana.*

Kassettfilmi „**Kass kukub käppadele**“ (1999) tegi Rainer novelli „**Pauli laululaegas**“, teise kahe lühiloo režissöörid olid Jaak Kilmi ja **Peter Herzog**. Film sai teatud määral tõukeid David Bowie videotest ja glam-rocki esteetikast, seda rõhutab „Boraxi“ muusika. **Olle Mirme** on leidnud: „Pauli laululaekaga“ tõestab Sarnet, et temas on potentsiaali tõusta Tim Burtoni ja David Cronenbergiga võrreldavaks visionääriks. Pärise ja peeglimaailma üleminekute jälgimine nõuab küll teravdatud tähelepanu ja ajuti kasvab sündmustik filmitegijatel selgelt üle pea, aga kõigele vaatamata on Sarnet sellest hullumeelsest lahingust siiski eluga välja tulnud. „Pauli laululaekas“ on hoogu ja tõeliselt nutikaid režiiilahendusi.

Seni viimane film, täispikk dokumentaal „**Töö**“ (1999) portreeterib viit Raineri eakaaslast, keda kõiki ta hästi tunneb: **Rein Pakk**, **Kaur Kender**, **Anžela Komtšatnikova**, **Jaanus Vahtra** ja **Berit Teeäär**. Algtõukeks sai prantsuse uue romaani autori Georges Pereci „Asjad“, kus äsja kooli lõpetanud humanitaarid avastavad korraga, et ei ole võimalik end identifitseerida sellena, kelleks sa oled õppinud,

vaid pead hakkama oma oskusi kohandama sellega, mis toidab paremini. Meil on selleks reklaamimaailm. Nii iseloomustab Rainer taotletut.

Mõni aeg tegeles Sarnet filmiprojektiga, mille lähteallikateks olid **Stanislaw Przybyszewski** näidend „**Lumi**“ ja **Fjodor Dostojevski** romaan „**Ülestähendusi pöranda alt**“. Algselt pidi tulema muusikafilm, kus tegev Peterburi bänd „**Karibassõ**“. Hiljem kirjutas Peeter Sauter stsenaariumi „**Pori**“, mis ilmus „**Loomingu Raamatukogus**“. Lugu on ülinaaturalistlik, film oleks tulnud aga operetlik. Paraku ei leitud aga filmile rahastajaid. Rainer ei ole sellest eriti löödud, ta ütleb, et ega tema pole ainus, kelle filmiprojekt ei ole raha saanud. „**Lumi**“ jõudis tänavu Von Krahli Teatris Sarneti teatridebüüdina lavale ja kujunes meenukaks.

Praegu üritab Rainer käima lükata **Andrus Kivirähi** „**Rehepapi**“-filmi. Kaasatud on välisstsenaristid Belgiast, Saksamaalt ja Itaaliast. Kõige sobivam tundub itaallase **Giovanni de Feo** pakutud versioon, mis asetab rõhu maagiale ja õudusele.

Põhitööna teeb Rainer aga endiselt reklaamiklippe „**Rudolf Konimois Filmis**“. Huvitavamad on olnud Rahvaliidu valimisreklaam ja varasemast Ühispanga reklaamid.

Sõbranna Anžela Komtšatnikova ütleb: *Raineri elu on melodraama. Temas elavad koos Fassbinder ja Emma Bovary. Banaalsuse varjatud tõesed, teesklus ja igatsus maneerlikult võbeleva elujoonel ei lase Raineril rahulikult vananeda. Nii jääb ta alati nooreks. Temale võin kõik oma hirmud ja pained ära rääkida, sest ta mõistab mind ja ei tee nägusid.*

Praegu loeb Rainer **Arthur Schnitzleri** ja noorelt vabaturma läinud inglase **Sarah Kane**'i näidendeid. Teater on esialgu reaalsem kui film.

SULEV TEINEMAA

THEATRE

SIRLE PÕDERSOO, AARE PILV. „Essence” and „Subtle”. Festival „Drama 2003”

The authors analyse the best performances seen at theatre festival „Drama 2003” that took place in Tartu between 8 and 13 September. The key words of the title denote the two main features in Estonian theatre: „essence” – theatre based on archetypal characters and topics, „subtle” – relying on psychological sense of nuance of the Russian tradition.

ERKKI LUUK. Fragments of Estonian Theatre in the Festival Mirror

A personal overview of the situation in Estonian theatre based on the choices of the festival „Drama 2003”. The author also looks at the activities of the jury and weighs the future prospects of the festival.

ÜLEV AALOE. Swedish „Theatre Biennial 2003” in Uppsala

Comparing festival „Drama 2003” the author gives an overview of a similar theatre biennial in Sweden that this year took place from 28 May to 1 June.

Spring Seminar of Theatre Schools

The seminar of theatre schools took place between 4 and 6 May in Tartu. The participants included students and lecturers from all schools of higher education in Estonia that teach theatre. The seminar papers of Margus Tuuling (TPU), Luule Epner (TU), Ingo Normet (EMA Higher Drama School) and Peeter Raudsepp (Viljandi Cultural College) are presented here.

MUSIC

AVO SÖMER. Voices from the Past. Eduard Tubin in Written Word

Avo Sömer, music historian and professor of Connecticut University, takes a look at composer Eduard Tubin’s literary work, mainly on the basis of the collection “By the Wandering Waters” („Eesti mõttelugu”, „Ilmamaa”, 2003. Compiled by Vardo Rumessen), but also relying on the composer’s letters published in the International Eduard Tubin Society’s Yearbook no 1 and 2. Why take an interest in a composer’s literary efforts? Probably in order to find a key to his music and that of others as well.

ENN VETEMAA. Casual Thoughts of Big Music Events in Small Rapla.

Writer and composer Enn Vetemaa’s general overview of the church music festival in Rapla, about 30 km from Tallinn. The festival started quietly enough, but has gathered space in recent years. Should music be heard in noble pompous palaces or sitting on wooden benches in a humble rural church?

EVI ARUJÄRV. Öönestab seestpoolt?

The author views Mati Unt’s production of Elton John and Tim Rice’s musical „Aida” on the Tartu song festival stage in 2003. How does the production relate to the clichés of popular culture? How is it possible to relate, freely and pertaining one’s identity, to things that relate to you on their own initiative, without consulting you? Is it possible to destroy a sign system or damage it from within, using its own means?

ELENA LASS. „NYJD Ensemble” and Its Critique

„NYJD Ensemble”, one of the most prominent ensembles in Estonia, celebrated its tenth anniversary in October, at the festival „NYJD’03” in Tallinn. This is the music event out of which the ensemble developed all these years ago. Today, “NYJD Ensemble” has found recognition both in Estonia and abroad. It employed the best musicians in the country and its artistic director is an outstanding conductor of our younger generation, Olari Elts. The ensemble has done remarkable work in introducing new music of the world as well as of Estonia, having also commissioned several best pieces of Estonian music today. New ensembles worth their salt have already emerged in its footsteps.

More Lemon?

Conversation between the famous American minimalist, composer Steve Reich and conductor Paul Hillier. They talk about such works as „Tehillim”, „The Cave”, „The Desert Music”, „Different Trains”. Shortened version translated from the magazine „Contemporary Music and Religion”, vol 12, part 6 (1995).

EDWARD STRICKLAND. Minimalism: T

Second part of the article. First part see „Theatre. Music. Cinema” 2003 no 10. In this part, Edward Strickland focuses on those influenced by the work of the „big minimalists” Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young and Terry Riley.

Shortened version translated from the book „Writings on Glass. Essays, Interviews, Critics“ (compiled by R. Kostelanetz, Schirmer Books, 1997).

CINEMA

Tiina Lokk Replies

Tiina Lokk (b 1955) is the Creator, Programme director and Head of the Tallinn Black Nights Film Festival. The festival takes place for the 7th time. During ten days about 150 full-length feature films are shown, with animated and student films altogether 350 films. Lokk talks about the festival's aims, compiling the programme, and future plans. Also about her previous work at „FilmiMax“ that years ago was the main distributor of European films. In addition she talks about her studies at the Moscow International Film Institute and her 10-year long career as a story editor at „Tallinnfilm“ where she worked with all the feature film directors and edited a few dozen films.

REIN TOOTMAA. Healthy Model of Society

A review of Andri Luup's (b 1972) first short feature „Ferdinand“ (studio „Allfilm“, 2002). The reviewer considers it a work of art with good style and strong composition. Especially outstanding is Aleksander Eelmaa in the leading role, but also Kaur Kender playing the policeman. The critic calls „Ferdinand“ a cool story that deserves maximum points in the film charts.

HEILIKA VÖSU. Examining the Kinobuss (Cinema Bus)

An overview of the activities of the Cinema Bus, in operation for the third year, this summer in Estonia and Sweden. The bus takes films to places where cinemas once used to be. This year the vehicle toured in fifteen counties of Estonia covering 1728 kilometres. The number of viewers was 11 000. In the Cinema Bus's workshop the children made 222 short films.

Style and Content in „Koyaanisqatsi“

The Black Nights Film Festival shows Godfrey Reggio's cult film „Koyaanisqatsi“ accompanied by Philip Glass's band. The article translated from an Internet page tackles the film's stylistic peculiarities.

Powaqqatsi

A short article translated from Internet about the second film of Godfrey Reggio's Qats-trilogy that is also shown at the Festival.

TODD MCCARTHY. Naqoyqatsi

A review of the last film of Godfrey Reggio's trilogy, „Naqoyqatsi“, translated from the publication „Variety“.

ERKKI LUUK. Arnold Schwarzenegger and the Terminators

The article takes a look at the development of the „Terminator“-trilogy and Arnold Schwarzenegger's phenomenon in them. The article contains numerous references to other analogous films where the initial cash success of the first film was followed by other series.

TÕNU KARJATSE. Watching better Films

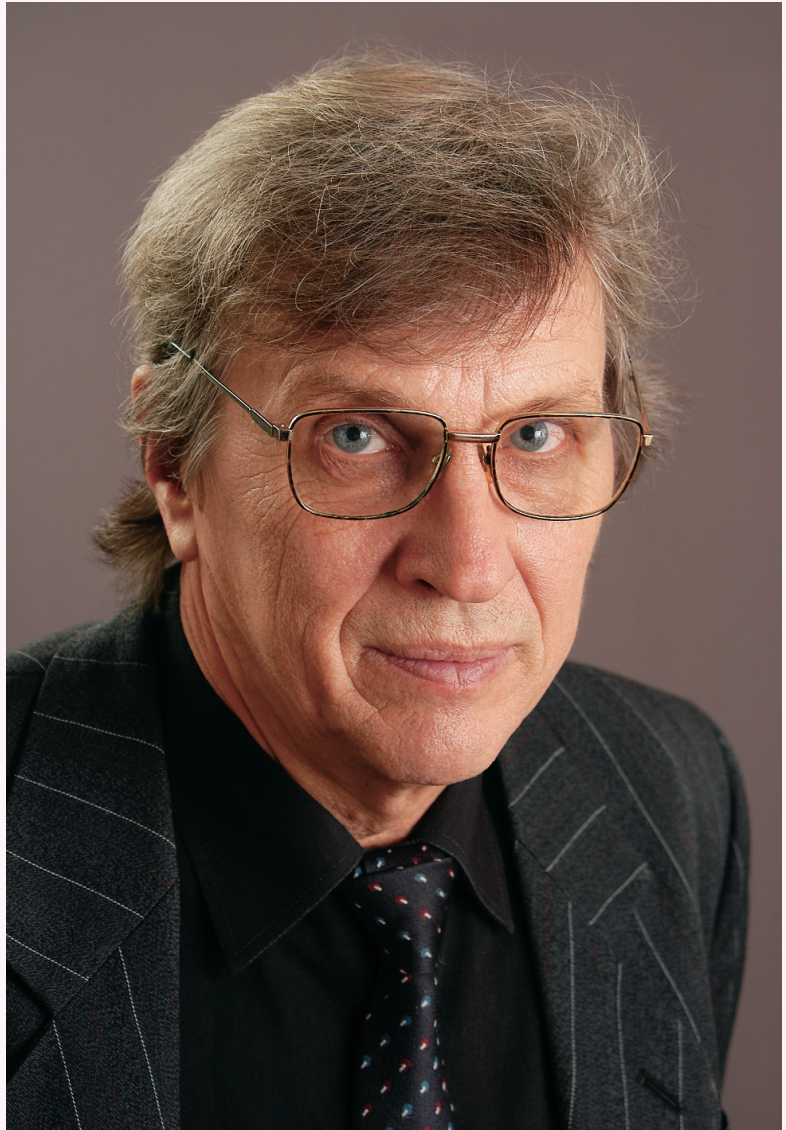
An overview of the 16th Helsinki Film Festival „Love and Anarchy“ („Rakkautta & Anarkiaa). The reviewer finds that this year's programme largely consisted of quality films that had found recognition during the year at various film festivals all over the world. The share of B-films has decreased, whereas in earlier years they made up a considerable part of the festival's programme.

ALLAN VALGE. Ironic World of a Two-headed Director, IV

The fourth and last part of a longer article tackling the film style of directors Joel and Ethan Coen. The article focuses on the usage of sound in their work.

Persona grata. Rainer Sarnet

Portrait of Rainer Sarnet (b 1969), director of features and documentaries who has made short feature films „Seasickness“ (1993), „Shadow on the Wall“ (1994), „A Chinese Fox“ (1998), „Goodbye My Love Goodbye“ (1999), and the documentary „Work“ (2000). This year he debuted as a theatre director at the Von Krahl Theatre with Stanislaw Przybyszewski's play „Snow“.



Harri Rospu foto

Aleksander Eelmaa
oktoobris 2003.

TÄHELEPANU! Ajakirja 2002. aasta numbreid saab osta toimetusest hinnaga 5 krooni eksemplar.

teatermuusikakino

detsembrinumbris:

teater Tõnu Kaalep eesti teatriplakatist.

muusika Soome tuntumaid heliloojaid Einojuhani Rautavaara 75.
Universaalmees Luciano Berio (1924 - 2003).

kino Rein Maran, Ago Ruus, Arvo Iho ja Tiit Pääsuke Matsalu I rahvusvahelisest loodusfilmide festivalist.
Erkki Luuk tõlkest, mugandusest ja adaptatsioonist filmis.



SÄÄSTKE AEGA JA RAHA: TELLIGE MITU AJAKIRJA KORRAGA!

Ajakirjade tellimusi võetakse vastu:
tasuta tel 08002444, tel 666 2535,
E-R kl 8–20, L kl 8–13
internetiaadressil <http://www.tellimine.ee>
Eesti Posti sideettevõtetes ja
OÜ Kirilind tel 640 8597, faks 640 8598
e-post: kirilind@estpak.ee



PERIOODIKA AS 2004. a. ajakirjade tellimispakettid

Tellimis- indeks	Sooduspakett	Tellimis- periood	Tellimis- hind	Otsekor- raldusega
78254	1. pakett AKADEEMIA VIKERKAAR	12 kuud	450.-	40.-
78255	2. pakett LOOMING LOOMINGU RAAMATUKOGU	12 kuud	395.-	35.-
78256	3. pakett AKADEEMIA KEEL JA KIRJANDUS	12 kuud	450.-	40.-
78527	4. pakett AKADEEMIA LOOMING	12 kuud	470.-	42.-
78258	5. pakett TEATER. MUUSIKA. KINO LOOMINGU RAAMATUKOGU	12 kuud	375.-	35.-
78259	6. pakett HARIDUS KEEL JA KIRJANDUS	12 kuud	305.-	30.-
78260	7. pakett LOOMING VIKERKAAR	12 kuud	360.-	34.-
78261	8. pakett LOOMING KEEL JA KIRJANDUS	12 kuud	360.-	34.-
78262	9. pakett KEEL JA KIRJANDUS VIKERKAAR	12 kuud	340.-	32.-
00940	10. pakett ÕPETAJATE LEHT ajakiri HARIDUS	12 kuud	369.-	39.-