



Raivo
Trass

VAT TEATRI „SOKRATES“
VASTAB GERT RAUDSEP

PÄRNU NÜÜDISMUUSIKA PÄEVAD 2014
KÕRVALPILKE NÜÜDISMUUSIKATEATRILE II

ANDRES SÖÖDI ELU- JA LOOMELUGU II
ULRICH SEIDLI KEHATRILOOGIA „PARADIIS“

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

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

Teater Madis Kolk

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

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

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

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

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

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

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

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4



Raivo Trass
veebuaris
2014 VAT
Teatri lavastuse
„Sokrates ehk
Pidu Prytaneionis“
peosalisena.
Vt lk 23 ja 31.
Harri Rospu foto
Jüri Kassi fototöötlus



Luk Percevali „Vennad Karamazovid“
festivalil „Balti maja“.
Vt lk 37.
Thalia teatri foto



Karl Saksa ja Hendrik Kaljujärve „Santa Muerte
and the Sun“.
Sõltumatu Tantsu Ühendus ja Kanuti Gildi Saal.
Vt lk 42
Riinno Lahesoo foto

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

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

Kodulehekülg www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Andres Sööt Pärnus „Reporter“ võtete ajal 1981.
aastal.
Vt lk 86.
Jaak Ellingu foto

Margus Mikomägi	Avaveerg Saalid on meil täis nükuinii...	3
	Vastab Gert Raudsep	5
	Persona grata Toomas Vana	125

teater

Anne Lill	Sokratese elu ja surm: kas sellist demokraatiat nad tahtsidki? <i>Aare Toikka „Sokrates ehk Pidu Prytaneionis“ VAT Teatris</i>	23
Aare Toikka	Ma peaksin rääkima maagilisest ruumist <i>Ettekanne festivalil „Draama 2013“</i>	31
Eteri Kekelidze	Märkmeid Venemaa teatrifestivalidelt <i>XXIII „Balti maja“ Peterburis 4. X – 20. XI 2013 ja XI Tšehhovi-nimeline teatrifestival Moskoas 19. V – 14. VII 2013 (Algas TMKs 2014, nr 2)</i>	37

tants

Leenu Nigu	Igatsus tumeda vaikuse järele <i>Karl Saksa ja Hendrik Kaljujärve performatiivne aktsioon „Santa Muerte and the Sun“</i>	42
-------------------	---	----

muusika

Kerri Kotta	Muusikalise teksti performatiivsusest ja performatiivsusest kui tekstist <i>Pärnu nüüdismuusika päevad 2014</i>	50
--------------------	--	----

Maia Lilje	ERSO aeg 1944 – 1963 I <i>Rahuaaja rööbastele – Eesti NSV Raadiokomitee sümfooniaorkester (ERSO) 1944 – 1948</i>	54
Saale Kareda	Kõrvalpilke Eesti muusikale ja muusikaelule V <i>Nüüdismuusikateatrist II (D. Clementsi „Valgustatud pimedusejünger”, K. Stockhauseni „Sügismuusika” ja K. Kõrveri „Raud-Ants”)</i>	65
Märt Karmo	Džässviuldajast investeerimispankuriks <i>Tuntud ja tundmatu Kuno Laren 29. IX 1924 – 17. X 2013</i>	80
<hr/> kino		
Karol Ansip	Aegumatu klassika läbi kahe sajandi II <i>Andres Söödi elu- ja loomelugu (Algus TMKs 2014, nr 2)</i>	86
Martin Oja	Puuduolek jõudeelu südames: Ulrich Seidli kehatriloogia <i>Ulrich Seidli mängufilmid „Paradiis: Armastus”, „Paradiis: Usk” ja „Paradiis: Lootus”</i>	98
Riin Kübarsepp	Tiiu Kirsipuu edu kood <i>Rein Raamatu dokumentaalfilm „Tiiu Kirsipuu. Edu kood”</i>	110
James Thurlow	New Yorgi varjus – saatus männimetsa taga <i>Derek Cianfrance’i mängufilm „New Yorgi varjus”</i>	115
	Oluline on saladuse säilitamine ja loomine <i>Intervjuu poola filminäitleja Andrzej Chyraga</i>	120

SAALID ON MEIL TÄIS NIIKUINI...

Ei tea, kas keegi on kokku lugenud, kui palju on Eestis muusikafestivale? Võiks lugeda ja siis sinna kõrvale panna teatrifestivalide arvu. Teater saaks lakki nagunii. Spordivõistlustega ei tasu hakata võrdlemagi. Milles on asi? Miks me teatrielu päriselt ei laineta, miks ei jätku festivale, et tippe tunnustada ja väärtustada?

Mäletan, kui 2011. aasta suvel Kristiina Ehini ja Silver Sepaga Treimannis, Silveri nelisada aastat samas kohas kestnud sünnikodu õuel juttu ajades väitsin, et mõlema teagemised on teatraalsed. Kristiina oli siis just avaldanud luulekogu „Viimane monogaamlane“. Mulle meeldis ja meeldib siiani tema tookordne reaktsioon: „Mis mõttes teatraalne? Ise oled! Minu luuletused ja jutud on kirjutatud südameverega!“ Ta jätkas veel, et mõttest tundub kirjutada midagi sellist, millega sa iseennast ei üllata. Ja et tuleb oma loomuse vastu ka huligaanne olla...

See seostub mul Adolf Šapiro jutuga, kui ta möödunud aasta oktoobris Permis kõneles teatrifestivali „Režiiruum“ noortest teatritegijatest osalejatele: „Kartke selgust, kui alustate. Ebaselgus aktiveerib arusaamise protsessi. Näiteks ukse võti. Kui teil uks avaneb korralikult, siis te enamasti ei tea, milline see võti on, mis ukse avab. Avate ukse, astute tupp ja elate palju aastaid nii, et ei pööra võtmele mingit tähelepanu. Alles sel hetkel, kui uks ei avane, te vaatate võtit. Vaatate ust, proovite, tegutsete ja küsite, mis lahti on. Kas see võti on vale? Mida temaga peale hakata? Alles siis algab loominguiline protsess...“

Treimannis jagas Kristiina, kes oli koos Silveriga hommik otsa hoopis talu elutoa põrandalt vana värvi maha kraapinud, muljet: „Eks Silver tee rohkem, aga olen ka juures olnud ja mõelnud, et kogu meie põlvkonnal on viisteist aastat... läinud vana Nõukogude aja keltsa maha kraapides. Aga mis see on, mida me sealt alt tahame kätte saada? Hea küll, et see on see eestiaegne laud, või tsariaegne, või veel vanem aampalk, aga tegelikult – mida see esteetiline ideaal sümboliseerib? Mis on see päris asi või tuum?“

Panen siia kõrvale veel Stanislavski teesi, mille Šapiro Permis hindas geniaalseks ja tähelepanuväärseks, – teisejärgulist tuleb mängida kui kõige tähtsamat ja kõige tähtsamat kui teisejärgulist – ning tunnistan: mul on tunne, et meil Eestis on palju teatrit küll, kuid natuke liiga vähe südameverega tehtud teatrit.

Kas pole nii, nagu Anna Levandi on meie sportlaste kehva esinemist olümpial põhjendanud, et Eestis on lihtne kuulus olla, ja esimene olla, ja kõige parem, ning see ongi, mis ei pane pingutama. Meil on teatrisaalid peaaegu täis niikuinii!?

Septembris peaks avatama Vaba Lava teatrimaja Telliskivi loomelinnakus. Äkki just seal keskkonnas saab sündida ka mõni uus teatrifestival? Kõige enam mu meelest on meil puudu just klassikalise teatri festivalist.

Teatridiplomaat Oleg Lojevskile meeldib rääkida, et kunst ei suuda midagi parandada või õpetada, kuid suudab emotsionaalset muljet avaldada ja need tunded, mis tekivad, võibolla kunagi mõjutavad vaataja otsuseid. Et teater seda muljet avaldaks, peab ta olema nähtav ja tundeid puudutama.

Head elusamat teatrit soovides

MARGUS MIKOMÄGI

Gert Raudsep veebruaris 2014.
Harri Rospu foto



VASTAB GERT RAUDSEPP

Toomas Trapido rääkis kunagi, et enne, kui mingil teemal kõnelema hakata, tuleks kaardistada ümbritsev aegruum ja kontekst. Täna on 25. jaanuar 2014 aastal, me asume Tallinnas. Uudised räägivad kiratsevast Aafrikast: Egiptus, Nigeeria, Liibüa, Kesk-Aafrika Vabariik. Viimasesse saadab Eesti oma väeüksuse. Kiievi tänavatel tapab miilits protestivaid inimesi. Eestis räägitakse erakonnaseaduse muutmisest, mis põlistab suuri erakondi.

Muudeti juba.

Läheb see kõik sulle korda? Oled sa asjadega kursis?

Üritan olla. Aga mitte väga süstemaatiliselt. Ma üritan hankida ka alternatiivset infot sinna kõrvale, et hoida pilti laiemana. Laiemana, kui püüab esitleda peavoolu meedia.

Aafrikat puudutasime. Vähetuntud fakt on see, et Gert Raudsepp veetis osa oma lapsepõlvest Alžeerias? Kus nimelt ja miks?

Mu isa oli geoloog. Eestis tegeldi fosforiiduuringutega ja tema oli fosforiidi uurijate grupis. Alžeerias avastati tollal tohtu suured fosforiidivarud. Alžeeria oli selline riik, mille nimetus oli küll „rahvademokraatlik vabariik“, aga nad semmisid kõigiga. Nii lääne kui idaga. Üle maailma otsiti spetsialiste – seal töötasid läänesakslased ja ameeriklased ja inimesed Nõukogude Liidust. Üle NSV Liidu koguti kokku vajalikke spetsialiste. Ja isal õnnestus siis sinna gruppi saada.

Mis sa sellest ajast mäletad?

Ma võin sulle pilti näidata sellest majast, kus ma elasin. (Näitab telefonist.)

See on kõik, mis sa mäletad?

Ei, ma mäletan päris palju ikka. Ma ei tea, kui detailseks me läheme... Võin üksikuid detaile välja tuua... Ma leidsin Facebookis kommuuni, mis seob neid tüüpe, kes selle linna selles linnaosas on elanud.

Sinu generatsioon?

Nad on natuke nooremad. See on üks linnaosa väikeses Alžiiri-lähedases linnakeses, kus võõrtöajõu eest hoolditav Alžeeria firma oli rentinud korterid nendele inimestele. Esimesed kaks nädalat, kui me kohale jõudsime, elasime koos ühe aserbaidžaani perekonnaga. Meil oli üks tuba, neil oli teine, suur tuba oli ühine. Ja siis ma mäletan oma ema viha sellepärast, et see aseri naine käis kogu aeg oma pikki musti juukseid meie toas kammimas. Pärast ema korjas neid mööda põrandat kokku ja oli ilgelt vihane. Ja siis veel... Mäletad seda laulu „taka-taka-taka-taka-taka-taaa...“? [Joe Dassin, „Taka, takata“ – E. K.] Aseri naine ei osanud seda

laulu, tahtis, et mina laulaksin talle seda, sest tal ei tulnud see nii kiiresti välja kui mul. Talle meeldis, kuidas ma seda tegin. Ma olin siis vist viieseks saanud.

Aga üldiselt möödus su lapsepõlv Tallinnas?

Keilas ka. Need esimesed aastad kuni Alžeeriani.

Aga pärast Alžeeriat oli Tallinn?

Siis me saime suurema korteri Õismäele. Kolmetoalise, „kõigi mugavustega“.

Ühe „Tähelaeva“ küsimuse ma küsin ikka ära: millal tajusid endas soovi laval üles astuda? Kas oli mingi konkreetne hetk?

Ma mäletan seda hetke väga hästi. See on täiesti fikseeritav. Kui ma klassikaaslaste käest järele küsiks, siis saaksin teada ka täpse aastaarvu. Nõukogude ajal pidid kõik tegema näärinäidendeid. Iga klass pidi tegema. Me tegime ka. Ma mäletan seda konkreetset hetke, kui kooli nääripeol 1. keskkooli, praeguse Gustav Adolphi gümnaasiumi võimlas toimus ettekandmine. Ma mäletan, kuidas ma pidasin pausi ja justkui lahe tunne oli mängida. See laheda-tunde-hetk on väga meeles. Seejärel tekkis küsimus: mis see nüüd oli siis? Mõnus tunne oli. Et töötab kohe täitsa huvitavalt sinu peal. Ja siis ma lihtsalt hakkasin huvi tundma. Ma ei käinud eriti palju teatris. Kooli kaudu sai ikka käidud, aga enne seda mul otseselt mingit teatritunnet polnud. Siis hakkasin uurima, kuhu saaks näiteringi minna.

Kas oli pärast keskkooli lõppu ka mingeid muid ideid edasisteks õpinguteks?

Siis enam ei olnud.

Kes sind siis niimoodi „ära tegi“? Kelle juures sa ringis käisid?

Lembit Petersoni ja Katrin Saukase juures (Tõnu Peterson juhendas ka vahepeal). Seal olid veel Elina Reinold, Kärt Johanson, Henrik Normann. Õed Talid, Kristiina Davidjants, Marius Peterson... Selline punkt oli. Kui ma nüüd kellegi ära unustan siis...

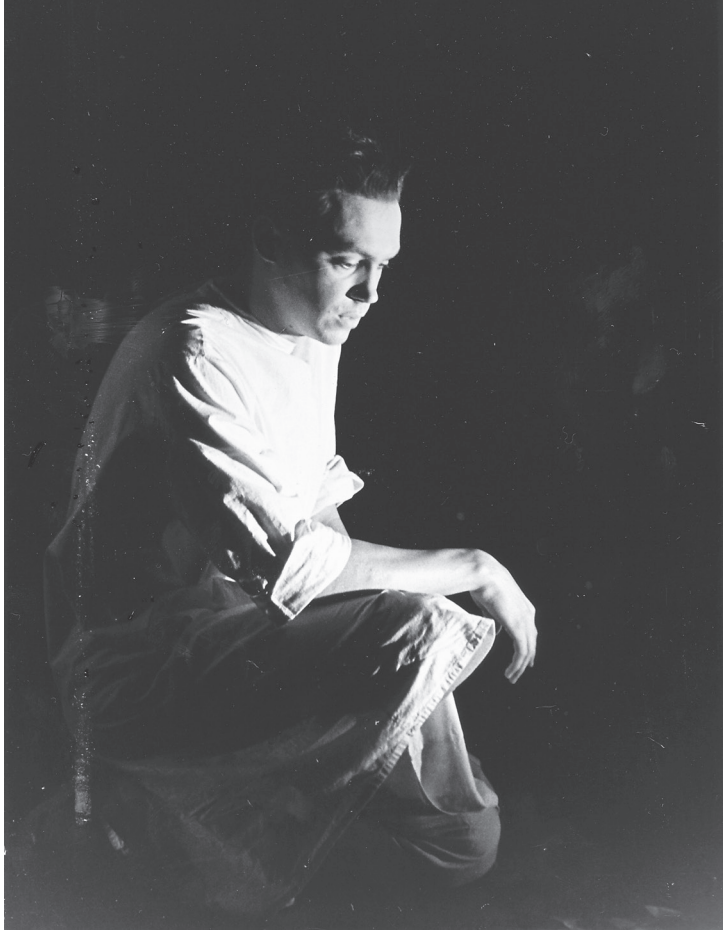
...annavad andeks. Teatrikool. Kui palju sinu meelest püüdis Koma XV lennuga rakendada sama meetodit mis ülieduka XIII lennuga – lavastused ruttu valmis, ruttu teatrisse, ruttu osakeseks suurest Ugala masinavärgist?

Jaa, ma arvan küll, et püüdis. Ma ei mäleta, millal XIII lend oma esimese tüki tegi. Meil vist oli see isegi varem. Teise kursa teise semestri alguses tuli juba välja „Suveöö unenägu“. See oli minu meelest vist veebruaris. Nii et põhimõtteliselt ikkagi kohe.

Oli see sinu meelest õige otsus?

Ma arvan, et seal ei olnud õigeid ega valesid otsuseid. See lihtsalt oli selline otsus. Ühtepidi oleks võinud olla kauem koolis, teisest küljest, miks siis mitte kohe lavale. Küsimus on lihtsalt selles, kuidas sa seda ära kasutad. Kuidas panna tudengid seda ära kasutama. Et nad nina püsti ei ajaks.

Edward Albee,
„Bessie Smithi
surm”. Lavastaja:
Katri Aaslav-
Tepandi.
Sanitar – Gert
Raudsep.
Esietendus
29. IX 1991
Ugalas.



Seda ma silmas pidasingi.

Mulle tundub, et meie saime kasu. Võibolla me saime suure lava kogemust natuke palju. Sellist fa-fa-faad.

Et pisitööd oli vähem?

Jah, seda kindlasti. Aga õnneks oli meil ju kursusel kolm inimest, kes lavastasid. Meil ei olnud ametlikult ühtegi lavastajat. Katri [Aaslav-Tepandi], Jaanus [Rohumaa] ja Rednar [Annus] olid need, kes tegid oma töid.

Enamik teie diplomitöid oli Ugalas. Ja pärast seda sa jäidki Ugalasse, sa olid seal kokku kolmteist aastat. See on päris pikk aeg. Seda peaks saama kuidagi kokku võtta... Nüüd on ka juba piisav distants.

„Kõik mu noorus läks sinna...” (Väga suur naer.) Kolmteist aastat istusin teatris. Elasin väga teatrile. Sai ikka tükist tükki „ratsutatud”. Aastas viis esikat.

Ugalast veel. Kui sa peaksid Ugala kohta midagi halvasti ütleva, siis mis see oleks?

(Paus.)

Suletus.

Kas see on midagi sellist, mis iseloomustas kogu sinu seal oldud aega? Kas kõik see kolmteist aastat oligi nii?

Ei. Ei, ei olnud.

Või on see hinnang sellele, kuhu Ugala praegu on jõudnud?

Ei, ma ei tea, kuhu ta jõudnud on. Mul puudub sellele adekvaatne hinnang. Et aru saada, kuhu nad on jõudnud, peaks asetsema natuke lähemal. Nad on ju viimastel aastatel jõudnud erinevatesse kohtadesse. See ei ole mingi stabiilselt üks seisund.

Aga kuidas sa seda suletuse probleemi laiendaksid?

Mulle tundub, et Ugala õnnelikumad aastad on olnud siis, kui ei soovitud jääda ainult oma majja. Mitte olla Viljandi teater, vaid olla Eesti teater. See soov, see mõte teebki kõik. Seal ei ole vaja mingeid administratiivseid vahendeid. See mall, et „meil on isekeskis nii hea, et me ei vajagi midagi muud, ei huvitu millestki muust, võõras on võõras“, on olnud kahjuks samuti levinud.

Mulle tundub, et Ugala parimad ajad ehk ongi olnud siis, kui on mingi juurdevool tekkinud.

Nii ongi, sest töökohana on Ugala hea. Noor inimene, kes läheb sinna, ja need vanad, kes seal on... See on ju lihtsalt suurepärase. Tipp-topp teater. Kaks lava. Suur lava... Täida see ainult ära. Kui aksid on üles tõstetud ja sa seisad seal, on ikka võimas tunne. Et on ikka lava!

Siit tulebki mu järgmine küsimus – midagi head Ugala kohta?

Ma vist juba jõudsin natuke sinna. Et reeglina väga-väga toredad inimesed. Ugaldas pole kunagi olnud, või vähemalt polnud seda minu ajal, sellist märgatavat staaritsemist. Või ei teinud mina sellest välja. Kui Ugala kohta on positiivselt öeldud, et on tugev ansamblimäng, siis see on olnud sellepärast, et inimesed on parimatel hetkedel mänginudki koos.

Kas sul lavastaja ambitsiooni pole olnud?

Ei.

Mitte kunagi?

Ei ole, jah, olnud.

Miks?

Koma sundis koolis kõiki lavastama. Kõik pidid mingi asja tegema. Ja ma mäletan, kuidas ma võtsin Mrožeki „Sünnipäevapeo“. Ma võtsin ühe stseeni, kus on see paberite rebimine. Ma mäletan, kuidas ma ei suutnud sellest teha mitte midagi. Mis sa ikka esimesel kursusel teed. Kuidas sa lähened sellele, kui sul endal mingit soovi ega ambitsiooni ei ole? Mitte midagi ei osanud teha. Ja siis pärast, natuke aega hiljem tegi Mati Unt meie vanema kursaga, XIV lennuga, diplomilavastuse. Siis ma vaatasin seda ja mõtlesin: no täpselt see! Väga hästi!



John Driver/Jeffrey Haddow, „Tšehhov Jaltas”. Lavastaja: Peeter Tammearu.
Maria Tšehhova – Vilma Luik ja Ivan Bunin – Gert Raudsep. Esietendus 17. XI 1995
Ugalas.
Ugala fotod

Et täpselt minu mõte!

Just seda ma mõtlesin! Eks minul ka ikka mingi visioon oli, aga... Nali naljaks, aga on tulnud ette ka kordi, kus ma olen käinud mingites *workshop*'ides ning seal on ka sunnitud lavastama. Ma ei saa, ma ei oska ju võtta neid inimesi nii, nagu lavastaja peaks.

Aga kus siis viga on? Kas sa lähened neile justkui näitleja perspektiivist?

Jah, ma tahan, et nad mängiksid nii, nagu mina mängiksin. Ma ei lähtu neist. Või nii, nagu minu pilt on välja mõeldud.

On ju lavastajaid, kes just niimoodi asja paika panevadki.

Jah, aga minus on kärsitus, sellepärast, et lavastamine lihtsalt ei huvita mind. Kuid ma pidin need asjad ära tegema. Ja siis ma leidsin kõige lihtsama tee. Ma ju ei hakanud seal *workshop*'is näitlejatele ette näitama, aga ma tahtsin, et nad teeksid niimoodi, nagu mul vaja. Ent see on ju surm. Nii ei saa teha. Ma arvan, et iga näitleja saab mingi tükiga hakkama, et see ei ole üldse küsimus. Aga miks ma peaksin selle peale raiskama teiste aega? Ma võin selle tüki ju parem mõttemänguna valmis teha.

Sind iseloomustab mingi ülim ratsionaalsus. Nii palju kui mina sinuga koostööd mäletan, küsisid sa proovides kogu aeg väga lihtsaid, aga olulisi küsimusi.

Ma olen ise jännis. Mul oleks vaja nagu selgust, et me kõik saame asjadest ühtmoodi aru. Loomulikult me saame kõik erinevalt aru, aga et sellel ühisel pinnasel, kus me tegelikult oleme, saaksime asjadest ühtmoodi aru. Vähemalt põhilises või mingilgi määral. Ma ei suuda üksi töötada. Ma ei taha nüüd öelda, et ma ei tea, mis ma enne mõtlen, kui olen öelnud. Mitte niipidi, aga mõtted selle asja kohta, mida me teeme, selginevad dialoogis. Olen viimastel aastatel mingite asjade puhul meelega loobunud. Lihtsalt võimalusi kaalunud, mitte otsustanud, et nüüd ma teen nii.

Millest siis loobunud?

Loobunud asjade väljamõtlemisest. Et mul on kindlasti selline oma variant.

Et teed seda, mida palutakse?

Vaatan, mis sobib. Ma ei tea, see on praegu ka võibolla liiga kindlalt väidetud, aga mõte on sinnapoole liikunud. Ma olen proovinud nii, et ma ei mõtle midagi ratsionaalset välja. Eks see ole teataval määral seotud ka selle teatriga, mis me siin teeme, kuhu me liikunud oleme. Ma ei oleks vanasti osanud ettegi kujutada, et mulle antakse päev enne esikat tekst kätte. Või üldse ei antagi teksti kätte. Ma mõtlen selle ise suvaliselt proovis või enne etendust välja, mis ma räägin. Ma lihtsalt hakkam minema ja vaatan, kuhu välja viib.

Jõudsimegi otsapidi NOni. Sa oled siin peaaegu kümme aastat olnud. Kõige rohkem oled sa Ojasoo lavastustes mänginud. Me näeme teie kodulehel fotosid dressides higistavatest näitlejatest... Räägi palun ristiinimesele ära, kuidas Ojasoo proovid käivad. Ma saan aru, et materjali on erinevat ja lähenemisi on erinevaid. Aga on need proovid aastatega muutunud? On seal mingi läbiv joon?

Mina olen oma loomult laisk inimene. Ojasoo ei ole laisk inimene. Tal on suurepärase omaduse alustada proovi täis matsuga. Mis mind alguses võibolla väheke häiris. Siinamaani vahel häirib. Mul on vaja aega. Loomulikult ma peaksin ise ennast nii kaugele viima. Et me oleksime kõik kell 11 valmis alustama.

Nii-öelda „soojad“?

Soojad, jah. Mina isiklikult võin üksi ennast soojaks teha. Minul on inimesena vaja sinna vahele mingit vahekohta. Et me oleksime kõik koos ja koos hakkaksime peale. Et jõuame koos siis sinna kohta, kust me alustame. Aga kuidas prooviaega, nelja tundi hommikul ja kolme tundi õhtul, normaalselt raisata, seda aega üksteise elust, seda ta oskab, enamasti. Ta on distsipliiniga lavastaja. Ja kui sa räägid dressidest... Kui peab mingeid asju füüsiliselt tegema, siis on tänavariietega lihtsalt ebamugav. Me oleme tavaliste riietega ka proovis. Et kogu aeg ei ole higipull otsaesel. Kogu aeg keegi ei võimle ega karju. Kurjemad keeled väidavad, et siin oleks nagu mingi spordikool...

See ei vasta tõele?

Ma võiks siis mõnda teist kohta „õllesaaliks“ nimetada. Sellel ei ole mõtet. See tuleb lihtsalt teadmatusest. Kui sa ise midagi näinud ei ole, siis pole mõtet ka sildistada. Ojasoo üritab proovis nii füüsilist kui vaimset temperatuuri hoida väga kõrgel.

See on midagi, mis on läbiv?

See on läbiv, jah.

Aga... Võibolla sa ei ole parim inimene, kelle käest seda küsida, aga mõnes mõttes oled ka... Oskad sa mulle natuke rääkida NO-teatri kuvandist, kas need ülivõrdelised epiteedid „XX sajandi olulisem materjal“, „vene tantsuteatri üks olulisemaid lavastajaid“, „Euroopa üks olulisemaid kunstnikke“ jne, kas need on teie jaoks p ä r i s e l t ka olulised asjad või kannavad nad lihtsalt labast turunduslikku eesmärki?

Ma tõesti ei ole õige inimene nendele küsimustele vastama. Aga algusaegadel, kui see teater muutis ennast, siis üritati iga hinna eest ka ennast tõestada. Oli vaja läbi murda barjäärist, mis selle majaga seotud oli. Nendest müütidest *à la* „Eino Baskin löödi välja“. Kuigi ta oli siit juba varem ise lahkunud. Et sellele sildistamisele vastu seista, üritati iga nipiga ennast kehtestada. See enesekuvandi reaalne analüüs polnud ehk kõige täpsem. Minu arvates oleks võinud sellest võibolla natuke varem loobuda. Aga need epiteedid... Ma ei tea, võibolla nad ongi tähtsad.

Et kas on teadlik valik võtta näiteks Euroopa parim lavastaja tööle?

Muidugi on. Poliitika on selline, et ikka saaks parimaid. Linnateater võtab ka ju Šapiro.

Teine pool sellest asjast on turunduslik. Et lõpptulemus on käes, see ei ole parim, aga müümine käib ikka: „Euroopa parim“, „maailma kõige olulisem“. Kas sulle tundub, et sellist tendentsi on ka?

Jaa, ikka. Aga mida siis ütleva peaks? Kõik sõltub nii kohutavalt müügist. Teater on teatrivaliselt muudetud selliseks, et peab ennast müüma. Ma ennustasin ühes väikeses repliigi korras esitatud sõnavõtus viimasel teatriliidu üldkoosolekul, et selline teater, nagu me praegu Eestis teame, on kümne aasta pärast kadunud. Kümne aasta pärast on Eestis alles keskmisele maitsele orienteeritud meelelahutuslik kodanlik teater ning rõõmustada võime vaid selle üle, et teatriorganisatsioonide majandamine on korras ja „teatrietendus on turumajandusliku suhtega“, kui tsiteerida ametist lahkunud kultuuriministrit.

Ma küsin nüüd ära selle küsimuse, mille küsimata jätmise pärast eesti kontseptuaalse kriitika esikirjutaja vana Sirpi sarjas: miks sinu arvates on NO trupp viimase paari hooajaga laiali jooksnud?

(Pikk paus.)

Teater on täpselt need inimesed, kes seal sel hetkel parasjagu on. Keegi ei ole selle kohaga laulatatud. See muutub kogu aeg. Kõik muutuvad ise. Keegi ei saa

jääda muutumatuks. Ma ei hakka siin lahkama, miks inimesed ära läksid. See on teine teema. Ma ei pea seda ajakirja veergudel lahti seletama. See ei ole teistele tähtis. See on tähtis meile, kes jääme, ja neile, kes läksid.

Kas selline laiali jooksmine on sinu arvates normaalne?

Muidugi. See, et inimesed lähevad mujale, on normaalne.

Selle saab siis turvaliselt ja väikekoodanlikult kokku võtta nii, et ajad lihtsalt saavad otsa ja...?

Põhjused on hoopis teine kategooria, mida hinnata. Aga üldiselt on see ju täiesti normaalne. Eriti sellises linnas, kus on palju teatreid. Kui see toimuks Viljandis, Pärnus, Rakveres, siis oleks see teravamalt tähelepanu väärt.

Ma tahtsin küsida NO aktsioonide kohta. Kuidas need sulle on meeldinud?

Nad on väga erinevad olnud. Ja erinevalt mõjunud. Väga lahe on neid teha olnud, neid võiks isegi rohkem olla. Me oleme läinud natuke seda teed, et meie aktsioon peab õnnestuma. On tekkinud justkui selline pinge. Tegelikult aktsioon ei pea õnnestuma. Mõte ongi selles.

See on proovimise koht?

Kontseptsioon peab muidugi kandma, peab olema võimalus, et sul õnnestub. Meil on siin igasuguseid hulle ideid olnud.

Et pagas on veel suur?

Jah, eks seal midagi ole, aga osast ideedest on aeg üle käinud. Ma ei tea, kas neid on vaja enam teha.

Nalju sai ka välja mõeldud: *à la* kutsud inimesed kohale, saal on voodeid täis... Sa paned nad niimoodi maheda muusika saatel magama. Ja siis nad magavad. Tunnevad ennast imehästi ning on välja puhanud. Ja kui ärkavad, siis esimene asi, mida ekraanilt näevad, on see, et näitlejad teevad garderoobis nende taskuid tühjaks...

Aga mis olnust oma hullusega meelde on jäänud?

Ma ei mäleta, kas see oli esimene või teine... „Ulgumerelainetel“, kus me päev otsa viina jõime. Ja pärast mängisime täis peaga. See oli ikka päris hull asi. Meil oli olemas täiesti adekvaatne lavastus, aga me jõime ennast täiesti purju ja hakkasime seda siis purjus peaga mängima. Publikul ehk tekkis seal mingi muu kontseptuaalne asi ka. Tiit algatas mingisuguse jutujamamise... Aga aktsioon toimub tegelikult ju sinu endaga. See toimis. Täiesti reaalselt. Ma mäletan seda aja kulgu. Kuidas aeg venis ja kuidas vahepealt lõigati mingid niidid ära. See ei pruukinudki nii palju välja paista... Ja veel ka see, et küll selline käsu peale joomine oli raske! Hirmus raske! Et hakka nüüd! Kell on neli, kell seitse algab etendus. Mehed, peab võtma! Kolm tundi on aega, nüüd on vaja ennast ruttu purju juua. Oh, kuidas viin ei maitsenud, küll oli halb! Meil oli läbi mõeldud pressikonverents. Juba seal läks kõik untsu.



Michael Cimino, „Hirvekütt”. Lavastaja: Tiit Ojasoo. Pildil: Mike – Tambet Tuisk ja Julien – Gert Raudsep. NO90 esietendus 21. XI 2006.

Tiit Ojasoo foto

Aga oli sellel kõigel mingi moraal ka? Sest kolleegid Rakvere Teatrist on rääkinud nõukogude ajal purjus paega mängimisest uskumatuid lugusid...

Ei olnud. Võibolla kunagi sai idee sellest alguse, aga see ei olnud meie aktsiooni eesmärk.

Mina olin kunagi veendunud, et ma ei suuda teatris või teatriruumis teha mitte ühtegi muud tööd peale näitleja oma. Praegu arvan ma täiesti vastupidi. Kuidas sinuga on?

Mina suudaksin küll. Mulle meeldib näiteks valgus. Ma võin lava ehitada. Mul ei ole sellega mingit probleemi. Ma võin praeguseks kujutada ennast ka üldse mitte teatrisse ette. See ei ole enam nii ilmvõimatu kui varem.

Ma olen viimasel ajal sellises seisus, et ei oska enam mängida. Paar viimast aastat. Et ei tea, kuidas mängida. Ja see ei ole kriitikameel. Ma suudan ennast laval taluda küll. Aga üks ring on täis saanud. Kust peaks alustama uut ringi? Mis on see, mis oleks õige? Praegusel hetkel. Minu jaoks. Kuidas peaks mängima? Need asjad, mis on, need ei rahulda. See, mida ümberringi näeb, see ka ei rahulda. Ei leia kuskilt sellist tunnet...

Kuidas sai sinust Eesti Näitlejate Liidu esimees?

Kui ma Ugalasse tööle läksin, siis minu esimene leping oli enam-vähem kaheksa lehekülge pikk. Meie olime esimene lend, kellel ei olnud suunamist; kellele tehti tähtajaga lepingud, kus oli ikka väga imelikke punkte sees. Minus on alati trotsi tekitanud igasugune ebaõiglus. Kui sa teatrikoolist tuled ja hakkad kokku puutuma sellega, et kellegi tegemata töö, laiskus, pahatahtlikkus või hoolimatus toob teistele inimestele lisatööd, siis tekitab see tunde, et nii ei saa. Miks see nii on? Seda oli tol ajal väga palju. Sel teemal tekkisid vaidlused. Tallinnast kuuldus hääli, et midagi hakatakse tegema. Siin ajasid asja Viiding ja Lutsepp ja Rätsep ja Oja... Mina oma kursusevenna Tarvo Kralliga, kes oli ka meie kursavanem, kuulume ka näitlejate liidu taasasutajaliikmete hulka. See oli vist aastal 1993. Kuigi me olime alles esimest või teist aastat teatris. Alguses oli Ugala näitlejate usaldusisik Allan Noormets, siis ta ei jaksanud enam, seejärel sain usaldusisikuks mina. Usaldusisiku ülesanne on teha kõik endast olenev, et suhted näitleja ja juhtkonna vahel ei jõuaks konfliktini. Ma olin ka seetõttu liidu juhatuses, me tegime kollektiivlepingut ja nii see läks. Rein [Oja] läks siis teatriliiu ja mina olin selle aja peale juba tulnud Tallinna. Mulle tundus, et seda tööd peaks jätkama, seda ei tohtinud lasta raisku minna.

Milline on sinu meelest näitleja ühiskondlik-poliitiline positsioon XXI sajandi teise kümnendi Eestis?

Väga kahetine.

Ma ei arva, et sa peaksid seda ilmtingimata näitlejate liidu esimehe positsioonilt hindama. Mida arvad lihtsalt sina?

Väga kahetine ikkagi. Ühtepidi on ühiskonna respekt olemas, teisest küljest on näitlejad oma odava töö tegemisega ennast lihtsalt kuhugi kolikambri nurka mänginud. See tähendab, et odavateks meelelahutajateks. Mõlemad äärmused on olemas. Ma rääkisin Steven Scharfiga [Münchner Kammerspiele näitleja – E. K.], et nii kummaline kui see ka pole, me võime rääkida siin kõigest – loomeinimesed ja loomeliidud ja et nende sõna maksab ja inimesed armastavad teatrit –, aga enamikus valitseb ikka selline XIX sajandi suhtumine, et „teete oma näiteringi, aga kus te tegelikult töötate?“. Ta ütles, et midagi pole parata, neil Saksamaal on samamoodi.

Et see polegi pelgalt Eesti probleem, vaid hoopis laiem?

Ma arvan küll niimoodi. Ma ei ole enam nii palju selle peale mõelnud ega püüdnud seda kuidagi enda jaoks paika panna, sest see ei ole nii tähtis. Sellest positsioonist ei muutu mitte midagi. Õhtune etendus sellest paremaks ei lähe. Teatud mõttes on muidugi tegemist näitlejate ametiuhkusega – et kuhu sa oma töö ametite reas paigutad; et kas sa julged enda eest seista, kas sa julged streiki välja kuulutada: kurat, me ei tööta enam nii näruse palga eest! Või siis on endiselt suhtumine „ah, mis nüüd meie“.

Riiklik lepitaja Henn Pärn ütles selsamal nädalal, et streik on iganenud nähtus.

Jah, et see jääb manufaktuuride aega. Selliseid sildistamisi saabki teha ainult

inimeste kohta, kes ennast ei hinda. Kui sa küsid, et milline on näitlejate positsioon, siis see sõltubki enesehinnangust. Kui enesehinnang on madal, on ka positsioon madal. Kui oled väärikas ja seisad enda eest, siis on võimalik ka näitleja positsiooni ühiskonnas tõsta. Teisest küljest, näitleja positsiooni kõrgusel ei ole mingit tähtsust, küsimus on respektseerimises. Mis mõttes ta mõnest teisest ametist parem on? Ei ole ju. Mitte mingil moel. Ametid on kõik täiesti võrdsed.

Mis sina arvad, kas see igaõhtune töö teatris ongi näitleja manifestatsioon? Kas etendus ongi viis, kuidas näitleja ühiskonnas kaasa räägib?

Osaliselt muidugi. Ta ju loob mingisugust vaimset ruumi ehk siis kultuuri. See kõik kannab, see mõjutabki ühiskonda. Aga see ei tähenda, et näitleja ei võiks ilma laval käimata ühiskonda mõjutada.

Kuhu ma välja jõuda tahan on see, et Mari-Liis Lill küll pidas laia kõlapinda tekitanud kõne, aga selliseid lugupeetud loomeinimeste väljaütlemisi on vähe.

Jah. Ma ütlenki, et ma ei tea, kas loomeinimesed on oma positsiooni ise maha mänginud või on nad lihtsalt nurka mängitud. Mul puudub sellele õiglane hinnang. Aeg on teine. Nii nagu minister Lang väljendas, siis see kuulub kommunismiaega. Nüüd on teised ajad ja teised seadused. Nii kerge on ühiskondlikku arvamust mõjutada, kedagi naeruvääristada, kellegi mõtteid naeruvääristada, kellegi tõsiselt võetavat väljaütlemist sildistada ja asetada see täiesti teise konteksti. Ja kõik muutubki naeruväärseks. Selleks on väga lihtsad tehnoloogiad. Need on

„Kommunisti surm“. Autor ja lavastaja: Hendrik Toompere jr. Nikolai – Gert Raudsep. NO87 esietendus 27. XI 2007.

Eero Epneri foto



nüüd kõik selgeks õpitud. Lüüa võib vaid massiga. Koguneda fooliummütsikes- tega Vabaduse väljakule. See on keel vastuseks sellisele keelele. Mulle tundub, et loomeinimesed, sealhulgas näitlejad, on liiga alalhoidlikud. Säilitatakse suhtu- mist, et „kuidas me ikka streigime; kuidas me ikka niimoodi etenduse ära jätame, publik tuleb ju saali! Miks me neile niimoodi teeme?“

Unustades ära, et see ongi ju asja mõte.

Tegelikult teed ju endale ja oma tööle karuteene. Ma ei taha öelda, et ainus võimalus on tänavatele minna. Ma tahan öelda, et on olemas keeled, mida ei ole õpitud veel rääkima.

Agas mida arvata kunstnikust, kes ütlebki, et tema ülesastumine õhtul laval ongi kogu panus? See sõnum ei pruugigi välja jõuda.

Kelletki ei saa seda nõuda. Agas kui keegi nurgas räägib, siis ka see mõjub. Kui vähemalt üks inimene etendust vaatab, siis on dialoog juba olemas. Kõik ei pea kogu aeg kõigis keeltes rääkima. See on ka mõttetu, tekib lihtsalt mingi kisakoor. Agas väitele, et nelja seina vahel etendust anda on ainuke keel, väidan ma vastu.

Nüüd ma küsin sinult, kui Eesti Näitlejate Liidu esimehelt: kui solidaarsed eesti näitlejad praegu üksteisega on?

Võiks olla palju solidaarsemaid. Ja ma ausalt öeldes ei tea, kuidas neid solidaar- semaks muuta. Kunagi ma arvasin, et tuleb uus põlvkond ja me oleme solidaar- semad, agas ma ei ole selles väga kindel. See tuleneb meie rahvuslikust loomusest. Siin ei ole nii väga küsimus ametis. Või kehvast liidu esimehes.

Agas iseenesest – võib ju mõelda, et me tirime kõik tekki enda poole ja näit- lejad ei ole solidaarsed ega suuda ühes tegutseda, agas taasiseseisvunud Eestis sõlmisid esimesena kollektiivlepingu teatri juhtidega näitlejate liit ja lavastajate liit. Võiks arvata, et need tüübid ei suuda eluski koostööd teha, nende mõtted on kuskil mujal. Ometi tegutseti ratsionaalselt ja kõikide näitlejate ühise panuse tu- lemuseks eksisteerib Eesti Näitlejate Liit siiani. Küsimus on lihtsalt selles, et solidaarsus võiks olla suurem.

Mõnest kokkuleppest möödaminek tõmbab kogu tegevusele vee peale?

Rein Oja sõnastas kunagi liidu moto: „Me oleme täpselt nii tugev liit, kui tugev on meie kõige nõrgem liige.“

Sa ka ise mainisid, et see mõningatest punktidest möödaminek ongi laiem moraalne ja filosoofiline probleem. Kõik püüavad natuke petta. Näitleja püüab petta riiki, tehes „mustalt“ reklaami, riik püüab petta teatreid, öeldes, et toetus on suurenenud, arvestamata, et suurenenud on ka kulutused ja osa toetusest sööb ära inflatsioon. Sama on mujal eluvaldkondades...

Muidugi, kui me räägime liidu tasandil, siis meil on kehtestatud oma töö jaoks miinimumtasud. Me arvame, et me peaksime töötama nende järgi. Alla selle ärme tee. Koolist tulnud värske näitleja tase. Kui sa sellest allapool tööd teed, siis esime- sena petad ennast. Sa ei küsi tasu, mis oleks väärikas. Teiseks, sa ei peta mitte üks

kord, vaid teine kord ka, sest järgmine kord pakutakse juba alla selle. Ja seejärel veel rohkem alla. Sa petad iseennast. Ja kolleege. Kui me räägime reklaamist, siis tuleb julgeda mõelda, kellena sind ära kasutatakse. Ma ei tohi niimoodi ehk öelda, aga see töö, mis sa reklaamis teed, on võrreldes sellega, mis sa teatris või filmis teed, tegelikult väga vähe väärt.

„Tootlikkus“ seejuures on väga suur.

„Tootlikkus“ on väga suur. Sa müüd ju tegelikult oma isikut, müüd pilti endast ja kõike, mis sellega kaasneb. Küsimus ongi aus: kui suur on mahamüümise hind? Ja kas kõike saab maha müüa või ei saa? Vana asi – kas maksavad häbi kinni või ei maksa?

Üks teema on vaja veel lahti rääkida. Mõnes mõttes peetakse seda elementaarseks, ometi olen ma oma teatris kolleegidegi suust justkui vihjamisi kuulnud, et tegelikult on näitlejate enesetäiendusreisid puhtad lõbureisid. Avalikust arvamusest rääkimata. Kuidas sinu meelest ikkagi mõni kulka või näitlejate liidu toetatud reis näitleja enesetäiendusega on seotud?

Kulka kohta ma ei oska sõna võtta. Kui näitleja vaatab teatrit, mida mujal maailmas tehakse, siis on see puhas enesetäiendus. Ma ei oska seda kuidagi muud moodi võtta. Vahepeal pidime üldkoosolekutel näitlejatele lausa meelde tuletama, et palun taotlege raha ja minge. Kui see on üldist pilti avardav; kui sa näed, kuidas mängitakse, kuidas on erinevad lavastused tehtud; kus ollakse selles riigis praegusel hetkel teatriga; kus mõte liigub – siis mida see muud on kui enesetäiendamine. Näitleja vaatab teatrit ju professionaalselt: ta analüüsib, kuidas nähtud lavastus tehtud on, kuidas mängitakse jne. Kui keegi võtab seda lõbureisina, siis ma ei tea, mida selle peale öelda. Et päeval saad linna peal käia ja...

Päike hakkab peale.

Kaheksatteist etendust päevas ju ei vaata. Päike paistab ja peab kohvikus istuma, sööma jäätist ja võtma ühe aperitiivi – see kõik on tõesti lõbu. Aga õhtul lähed sa teatrisse. Selline on kohustus, sest muidu sa toetust ei saa. Käiakse ju põhiliselt teatrilinnades: Londonis, Berliinis, Pariisis, Sankt-Peterburgis, Moskvast. Kuidas see ilma toetuseta toimuda saakski. Selle palga eest, mida riik teatritele annab, seda teha ei ole ju võimalik. Näitlejad istuksid Eestis ja käiksid *coca-cola* kinos videoülekandeid vaatamas.

Miks on Eesti kultuurile hea praegune riiklike ja osaliselt munitsipaal-repertuaariteatrite süsteem?

Eesti teater on ennekõike ikkagi ansambli- ja grupiteater, kus inimesed töötavad kaua ühes koosluses. Projektipõhise teatriga killustub see teater ära. Tekib n-ö lühidate perspektiivide teater, kus ei ole liikumist, vaid toimub hetkeline tulemuse paiskamine. Ma muidugi absolutiseerin ja liialdan, aga... Repertuaariteatris on võimalik eksida. Näitlejal tuleb proovi tehes need valed asjad ära teha, et lõpuks selle õige ja lihtsa ja heal juhul geniaalse juurde jõuda. Mulle tundub, et repertuaariteater tagab sellise eksimise võimaluse paremini.

Kas sinu meelest repertuaariteatrite praegune arv, nii palju kui neid on, peaks jääma? Kas see on see konstant, mida ei tohiks puutada?

Isiklikult ma arvan nii küll, jah. Kui selle üle tekib kultuuripoliitiline vaidlus ja keegi põhjendab mulle vastupidise ära, siis ma võin oma arvamust muuta. Aga keegi peab selle minu jaoks väga ära põhjendama, miks. Miks on kasulik, kui neid vähem oleks? Mida see kasu toob peale n-ö raha kokkuhoiu?

Agas sa sellega nõus ei ole, et praeguse teatrite arvu juures ongi raha vaad et kõige tähtsam? Hästi, kunst ise on sellest üle, aga tegelikult on teatrite jaoks juba ammu raha kõige olulisem.

Jaa, muidugi. Kahjuks on. Selle „turumajandusliku suhtega etendustega“ ongi sinna jõutud, et tasakaal on paigast ära. Eestis on viimastel aastatel täiesti selgelt liigutud produtsendikeskse teatrijuhtimise poole. Tegelikult peaks kunstilise juhi ja majandusjuhi vahel valitsema habras tasakaal.

Minu arvates on kõige hullem, mis kunstilise teatriga saab juhtuda see, et teater peab mõtlema, kuidas ennast müüa. Aga selleks, et müüa, peab meeldima publikule. Kuid see ei tohi olla teatri eesmärk. Jah, teater võib publikule meeldida, aga ta ei pea. Teater võib olla meelelahutus, aga ta ei pea seda olema. Kuid sunnitud meeldimise kohustuses kaob võimalus riskida, aga ilma võimaluseta riskida jääb võimalus millelegi olulisele pihta saada väga väikeseks. Kui teatris haarab võimu müümine, on kunstiline teater surnud. Jäänud on kõigest „turumajandusliku suhtega etendus“.

Loogika ütleks ju, et teeme vähem, aga teeme paremini.

Jaa, aga praeguses olukorras pole see lihtsalt võimalik. Repertuaariteatris on kümne näitleja jaoks vaja vähemalt ühte grimeerijat, ühte helitehnikut, ühte valgustajat jne. Keegi peab seda tööd tegema. Kui tahetakse lasta üks lõik lahti, siis ei pea lahti laskma mitte ühe, vaid veel kümme inimest. Koosseisu saab vähendada mingite gruppide kaupa. Kulused ei ole enam võimalik rohkem kokku hoida. Vaest teatrit on ka võimalik teha, aga see ei ole alternatiiv. Ega vaene teater ei taga head teatrit.

Ott Karulin on avaldanud arvamust, et endise kultuurisüsteemi üleval hoidmine ongi reaalsust arvestades raske.

See on tema arvamus. Rahastamine võiks olla kasvõi nii suur, nagu ta oli kümne aasta eest. Et teatritel poleks vaja nii palju publiku peale mõelda, et nad saaksid vähendada etenduste arvu, uuslavastuste arvu. Et teatrid ei peaks nii palju teenima, et oleks võimalik etendusi normaalse tundeaga anda ka siis, kui saali täituvus on 75 protsenti. Mulle meeldib, kui on kolmveerand saali publikut, sest nii on võimalik ka ise teatrisse sattuda. Teha eksprompt otsus minna õhtul teatrisse, praegu ei ole see võimalik.

Samal ajal tegelevad teatrite turundusosakonnad sellega, et saalid jumala eest saajaprotsendiliselt täis saada.

Muidu ei jää ju ellu. Aga kui keegi tõesti ütleb, et repertuaariteatrite ülalpi-

damise asemel on sellele rahale sada korda parem kasutus, siis palun, see on ju vaidluse koht. Kuid lihtsalt arvata, et midagi on liiga palju, on sama, mis öelda, et koole on liiga palju, koolitunde on liiga palju, ravitakse liiga palju; et ühiskonnale oleks kasulikum, kui vanad inimesed üldse ära sureksid, siis ei peaks neid hooldama. Kuskilt jookseb kokkuleppeline piir. Mis on nõukogudeaegne pärand ja mis ei ole nõukogude ajast. „Nõukogudeaegne“ on ka kokkuleppeline.

Alati saab asju ümber rääkida.

Muidugi.

Ma olen sellele ise palju mõelnud... Kui ma lõpetaksin näiteks sel kevadel teatrikooli, ma pole kindel, et ma valiksin suure riigiteatri, nagu tegin aastal 2001. Kuidas sinuga on? Oled sa selle peale mõelnud?

Miks sa ei valiks?

Mulle tundub, et julgust midagi ise alustada oleks mul palju rohkem. Ka nendel noortel, kes praegu lõpetavad, on julgust rohkem.

Jaa, kindlasti. Sina oled muidugi repertuaariteatris töötanud, aga tihti on selline tunne, et repertuaariteatrit halvustavad need, kes pole seal kunagi töötanudki või on töötanud lühikest aega. Repertuaariteater pole mingi vangla, kus ei saa oma vabadust realiseerida. Enda probleemide puhul struktuuri süüdistamine on mulle alati kummaline tundunud. Mind on häirinud ka vastandamine. Kui oli taasisesivsuse algusaeg, siis mõnitasid riigiteatrite süsteemi inimesed vabatruppe. Nüüd mõnitavad vabatrupid riigiteatreid. No kurat, ei saa see maailm inimestel nii väike olla! Kuidas ei saada aru asjade paljususe huvitavusest! Üks toetab ju ühte ja teine teist. Lõppkokkuvõttes peavad ka kunstilised programmid üksteisele vastanduma, tekitama vaidlusi, aga mida sa üksi vaidled. Ma olen täiesti veendunud, et igauks võib olla kunstnik. Aga see vajab eeldusi ja teatud oskusi. Oskused lihtsalt aitavad sellele kaasa, et eeldused saaksid paremini välja tulla. Kui sul on oskused, on suurem võimalus kunsti tekkeks.

Ja muidugi pead sa keele selgeks õppima. Mulle tundub, et repertuaariteatris on noorel näitlejal võimalusi aru saada, milline on tema keel. Sea ainult endale ülesandeid, kuidas mängida. „Mängi selle pealt või mängi selle pealt.“ Tambet Tuisul on hea lause: „Ma ei oska seda tükki mängida, sest ma ei saa aru, mille pealt ma seda mängima peaksin.“ Tuleb ära õppida see, mille pealt mängima hakata, sest valikuvõimalusi on ju nii palju.

Eesti teatrikülastuste arv aastas on fenomenaalne. Ometi, kui seda arvu nõudlikuma maitse pilguga üle vaadata, pole pilt kaugeltki nii roosiline.

Ei ole ega saa ka kunagi olema. Kuidas ma ütlen... Ma oleksin justkui väljendanud, et ma olen kohutav meelelahutuse vastane. Tegelikult ma ei ole. Peab olema ka meelt lahutavat teatrit. Teater peab olema selline, nagu inimesed parasjagu tahavad teha. Kui nad tahavad komöödiat ja muusikali teha, kui neile meeldib see, siis las nad teevad. (Ma ei räägi siin sellest, et riigi toetuse eest tehtaks kommertsteatrit, mis elatab ennast tegelikult ise ära.) Praeguses seisus liht-

salt ollakse sunnitud seda tegema. Siis tekib see, millest sina rääkisid. Me peame tegelikult kaks asja eraldama. On olemas ka vähem nõudlikke maitseid. Aga ka kõige paremad näitlejad ja lavastajad ei saa ka kõige nõudlikumale maitsele garanteerida elamust. Ma tulen ringiga tagasi eksimise juurde. Kuidas võimaldada loomevabadust struktuursel tasandil. Ma ei räägi sellest, et „ma ei saa mängida, sest mul ei ole loomevabadust...“.

Kusjuures Euroopa Liidus on riik, kus teatriinimeste loomevabadust piiratakse...

Noh?

Ungari.

Kõige drastilisemad näited reeglitest on Austrias. Saksamaa on isegi suhteliselt liberaalne. Soomes tekkisid reeglid pärast koolitulistamisi. Laval ei tohi relvaga paugutada. Jaagul [Prints] on „Kolmes kuningriigis“ stseen, kus ta noaga hakib peos ära õuna, paneb taskurätikusse ja pigistab sellest välja värsket mahla. Austrias käis enne etendust laval komisjon, nuga nüristati, terav ots murti ära, tehti ümaraks ja pehmeks nagu kingalusikas, sellega võis lavale minna. Põhjus oli selles, et keegi näitleja oli varem lihtsalt haaranud vale noa ja tõmmanud endal laval veenid läbi. Vabadust oli piiratud sellega, et sa ei tohi endale isegi teoreetiliselt viga teha. Sest siis saab teater trahvi, mitte näitleja.

Mulle on tundunud, et näitlejaks olemine on sõltuvus. Nagu suitsetamine. Algul on hea, kuigi süda läheb natuke pahaks ja pea käib ringi. Aga kaifi saab ka. Ja lõpuks, kui sa isegi tahaksid loobuda, ei saa sellega enam hakkama...

Jaa. Näitlejaga on veel see asi, et ta ei ole kunagi rahul. Kui teatrit on vähe, pole ta rahul; kui on palju, pole ka rahul. Sellist normaalset tunnet ei olegi. Ka proovis ei ole ju normaalset olekut. Vene näitlejate lause *Repetiitsija, ljubov moja*. Tegelikult on ju ilge jant ja vaev kogu aeg. Nagu sa ütlesid – suitsetamine. Endise suitsetajana võin öelda, et enamik suitse olid sitad. Kõik toimus ju selle ühe suitsu pärast. Et mingil hetkel mingis lähedas kohas tuleb ninna mingi hea tubaka aroom – selle pärast tasus tõmmata. Näitlemisega on sama asi – kogu selle jama peale, kogu selle punnitamise, kõigi nende valestiminekute, lootusetuse, pideva teadmatuse, ärritumise, teiste inimestega koos olemise peale ainult need mõned hetked.

Parimal juhul üks etendus, halvimal juhul üks stseen või moment.

Jah. Õnnelikul hetkel isegi üks sekund sellist kaaluta olekut laval... See on ju tegelikult ratsionaalne, läbimõeldud asi. Need on ju skeemid. Sa ju tead. Pea on skeeme täis – tekstiskeeme, liikumisskeeme, visuaalseid skeeme, mõtteskeeme ja alateadvuse skeeme. Sa ju valdad seda kõike, muidu sa oleksid afekti-näitleja.

Austria näitleja...

Ma olen seda alati defineerinud endale nii, et nende skeemidega ehitad endale justkui suusahüppemägesid. Et korraks lendu saada ja siis uuesti mäest üles



„Kirsitubakas”. Stsenaristid ja režissöörid: Andres Maimik ja Katrin Maimik. Joosep – Gert Raudsep ja Laura – Maris Nõlvak. Planeeritud esilinastus 16. X 2014.
Mart Varese foto

ronida. Ja siis jälle lendu tõusta. Nende õhus olemise hetkede nimel sa töötadki. Samas, kui sa sinna õhku jääd, siis on tegemist hullumeelsega. Ja kui murdmaad paned, siis oled ka loll.

Ma jõuan tagasi selle 1. keskkooli võimlas kogetud totaalse vabadustunde juurde. Usun, et see ongi see, mille pärast publik teatrisse tuleb. Ja eesmärk on võimalikult palju neid hüppemägesid ehitada.

Sa oled mänginud ja mängid ka praegu filmis. Kuidas sulle see töö meeldib?

Ma ei ole palju mänginud. Väga meeldib. Järjest rohkem. Mulle meeldib teles teha ja mulle meeldib filmis teha. Ma teingi oma esimese täispika filmi [„Kirsitubakas” – E. K.] just nüüd. Sellise, kus oled võtetel algusest lõpuni.

Mis meeldib?

Ma rääkisin enne, et ma olen hakanud järjest vähem mingisuguseid lahendusi välja mõtlema. Selle filmiga ma teingi nii, et ei mõelnud ühegi stseeni lahendust välja. Lihtsalt valmistasin ennast ette. *Casting’*ule minnes leppisin kokku ka

režissööridega [Katrin ja Andres Maimik – E. K.], et kui neile nii sobib, siis on okei. Kui ei sobi, siis ei ole mul põhjust seal raha või lihtsalt kaasatagemise pärast olla. Neile sobis, nad olidki täpselt niimoodi mõelnud. Ma kujutasin ainult ette, milliseks ma tahan seda meest mängida, millest ta lähtub. Ja nii oligi, võtetel oli jumala vaba olla. Selline mitteväljamõtlemine on teatris õhtust õhtusse mängides palju raskem. Filmis on sellise variandi pealt palju mõnusam mängida. „Käes!” ja ma ei pea oma pead rohkem vaevama. Ma olen varem mõelnud teistmoodi, kuidas peaks mängima, teise asja pealt. Kunagi võib veel proovida kolmandat moodi teha. Aga mulle meeldib võtteplatsi õhkkond ja see, et mingi asi käib. Selle filmi puhul oli eriti tore koht, kus me filmi tegime, ja väike ning tore grupp.

Aga tulemust kardad?

Jaa, ikka. Kohutavalt.

Mida sa kardad?

Et mängisin kehvasti. Et on piinlik. Teatris on ju samamoodi.

Kõige hullem on see, kui ise seda tajud?

See on kõige hullem, jah. Või näed pärast, salvestust üle vaadates. Mulle meeldib ka võtteplatsil, kui vähegi võimalik, kaader üle vaadata. Mind see ei sega, ma ei lähe sellest krampi.

Seda sa siis ei karda?

Ei. Kui sealt ei tule välja, mis ma mõtlesin, või keegi teine tahab, et teeme uuesti, siis teemegi uuesti. Ma tean, mida parandada. See on korrigeerimise vahend. Ise oled endale alati piinlik, nii või teisiti. Sealt ei tasugi loota, et paistab mingi pilt vastu, mis sulle rõõmu valmistab. Sellega tuleb lihtsalt leppida. Enda salvestatud hääl on ju alati kõige ebameeldivam. Kui meeldima hakkab, siis on midagi valesti. Siis oled hüpekaga üles saanud ja lendama jäänudki.

Mida sa veel teha oskad peale selle, et oled ametiühingu esimees ja mängid hästi?

Autot oskan parandada.

Miks sa kogu aeg siis oma autoga Viljandis selle töömehe juures käid?

Tööriistu pole, kanalit pole... (*Naer.*) Mis ma ikka oskan... Ma oskan natuke põldu harida. Ma võin ehitada natuke. Krohvida oskan. Arvuteid oskan parandada. Aga ma ei tea, kas ma saaksin hakkama. Ehkki hetkiti on tunne, et võiks üldse mitte teatrit teha. Ega sellest siis ju midagi ei juhtu. Ma ei armasta ennast teatris nii palju, et ma loobuda ei suudaks. Aga mulle meeldib teater.

Kuni see sulle endale veel pinget pakub, palun ära hakka midagi muud tegema. Tänan.

Küsinud ERNI KASK

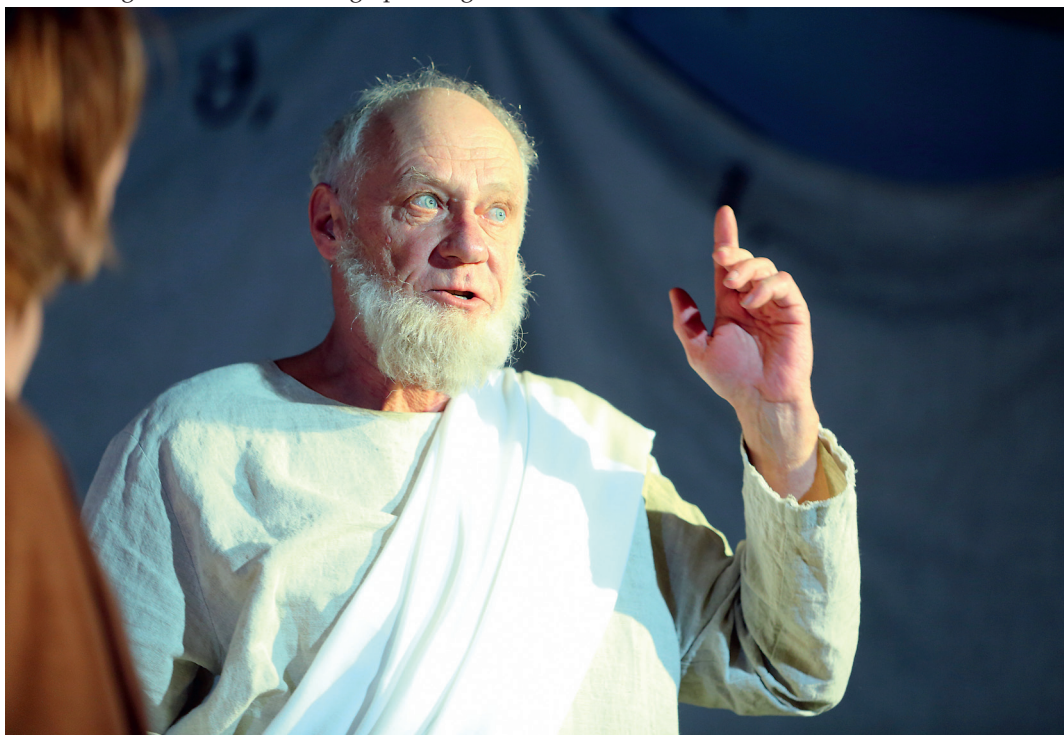
SOKRATESE ELU JA SURM: KAS SELLIST DEMOKRAATIAT NAD TAHTSIDKI?

ANNE LILL

„Sokrates ehk Pidusöök Prytaneionis”. Autor ja lavastaja: Aare Toikka. Kunstnikud: Narelle Sissons (USA) ja Pille Kose. Valguskunstnik: Sander Põllu. Koreograaf: Marge Ehrenbusch. Osades: Raivo Trass, Katariina Unt, Katariina Ratasepp, Tanel Saar, Margo Teder ja Ago Soots. Esietendus: 11. XII 2013 Rahvusraamatukogu teatrisaalis.

Antiikaja Kreeka jõudis Tallinna lavastusega Sokratese surmast ja sellega koos ka suur hulk tänapäevaseid mõtteseoseid elu võimalikkusest poliitiliste intriigide keskel. Peab kohe ütleva, et lavastaja ja süžee looja Aare Toikka loomingulise lähenemise tulemus on huvitav ja nauditav. Tore oli näha andekaid ja innustunud noori näitlejaid ning nende meelikõitvat kontrasti vana

Liiga tarku inimesi ei salli ükski võim, eriti kui need oma tarkust avalikult välja näitavad ega vaevu kuulekat nagu pähe tegema. Sokrates – Raivo Trass.



peategelase Sokratesega (Raivo Trass). Järgnevad mõtted kasvasid välja lavaloole vaatamisest filoloogi pilguga, kelle huvi on keskendunud kreeka eetika-arusamadele nende mitmetes väljendusvormides, sealhulgas poliitilises filosoofias.

Sokratese lugu on saanud alapealikirja „Lugu vaimust ja võimust”. Ja seda vanast Kreekast pärit tegelased ja sündmused VAT Teatris meie ette ka töid. Vaim ja võim on harva sõbralikult käsikäes käinud. Enamasti ikka on paremal juhul teineteise peale vaikselt hambaid kiristatud ning vähem või rohkem edukalt teineteist välja kannatatud. Sest ka vaimukate (*sic!*) inimeste vaim hakkab märgatavalt kahane- ma võimu juurde saades, rääkimata võimumeestest, kellel ärksat vaimu polnud ka varem olemas. Ateenlasel Sokratesel oli vaimsus, tarkus, terasus kindlasti olemas. Ta oli arukas, olles ise sellest vägagi teadlik, ja talle meeldis näidata, kuid võrd rumalad on need, kes end ise targaks peavad. Sokrates oli aga ka üks neist, kes võimualasil haam- riga laiaks löödi.

Sokratesest armastatakse näidata märtrina ja sellega sarnaneb ta ka siin- ses teatrilavastuses. Oli ta ju mees, kes oma veendumuste eest surma läks. Ja mitte lihtsalt, vaid valides ise surma, kui pääsemis- või ellujäämisvõimalus oli olemas. Selline lugu äratav alati tu- gevaid tundeid, paneb katarsise ootu- ses kaasa elama.

Aga kes see imelik mees oli, kes eelistas surma elule, tarku vestlusi ra- hale, iroonilist eemaletõmbumist kar- jääriredelil ülesronimisele? Küsimu- sele vastamise teeb keeruliseks see, et Sokrateselt endalt pole mingeid kirja- töid säilinud. Põhilise materjali saab tema õpilastelt ja järglastelt (Platon,

Xenophon jt ning hilisemate autorite viited). Sokrates on üks Platoni dialoo- gide põhitegelasi ja peamise idee kand- jaid, kes ütleb vestlusingis välja need tõesed, mida autor tahtis kõlama jätta. On küsitav muidugi samastada seda, kuidas Platon Sokratesest näitab, sellega, kes mees ise oli. Tunnistuseks on kas- või võrdlus sellega, kuidas Xenophon Sokratesest kujutas. Aga üks eri inimestel olegi teiste kohta erinevad arvamused.

Sokratese loo kaks tasandit, inim- lik-isiklik ja poliitiline-riiklik, on võrd- sel määral huvi tema vastu läbi aegade ülal hoidnud ja sellele on eriti mõju- vust lisanud mehele saatuslikuks saa- nud dramaatiline kohtuprotsess.

Sokrates elas linnriigis, polises, mil- les valitses demokraatlik kord. Atee- na oli ju demokraatia sünnikoht. As- ja võibki ka nii vaadata, et see oli de- mokraatia, mis oma sõnavabadusega Sokratese sünnitas ja hiljem ka huku- tas. Sokrates kaevati kohtusse ideolo- gilis-poliitilistel põhjustel (vähemalt ametlikult). Sellega kaasnes süüdistajate poolt tunnistajate äraostmine, et süüdistus kinnitust saaks.

Sokratese süüdistajad kasutasid ära võimalused, mida pakkus Ateena de- mokraatia. Sokrates ise ja ka ta õpila- ne Platon olid veendunud demokraa- tia vastased. Aristotelese järgi, kes oli Platoni õpilane, oli halb just äärmuslik demokraatia, kus rahva enamus sai ot- seselt mõjutada kogu riigitegevust kõi- kides selle otsustes, võttes osa rahva- koosolekust ja kohtupidamisest (seega otsedemokraatia). Rahvast mõjutasid otsustamisel aga „rahvajuhid” ehk de- magoogid, kellel sageli olid mängus isiklikud huvid. Ka kohtus sõltus tu- lemus rahva häälestusest. Rahvako- hus, heliaia, koosnes loosiga valitud ta- vakodanikest ja selle häälekas arvamus



Laval välja toodud räpane, küüniline ja omakasupüüdlik poliitika ja selle esindajad loovad ülimalt selged seosed tänapäevaga.

määras enamasti süüdistatava saatuse. Kohtus polnud eraldi süüdistajaid ega kaitsjaid, vaid vastaspooled esinesid ise kõnedega ja esitasid oma loo. Tunnistajad olid põhiliselt süüdistuse poolelt ja harvad polnud valetunnistused äraostetud meestelt. Esinemisel püüti rõhuda tunnetele, toodi endaga lapsi ja naisi, et haletsust tekitada ja otsus enda kasuks pöörata. Seega oli kohus suu-
resti emotsioonide mängumaa.

Sellise kohtu ette pidi siis astuma Sokrates süüdistusega jumalate teotamises ja noorsoo moraali rikkumises. Süüdistus kõlas: „Sokrates rikub seadust sellega, et ajab hukka noorsoo; ta ei austa jumalaid, keda linnriik austab, vaid teisi, uusi jumalikke jõude.” Seega oli kohtuasi ideoloogiline. Sokrates polnud riigile lojaalne, ärritas oma avalike juttudega tähtsaid tegelasi, ironiseeris nende üle ja ei hoolinud üldtunnustatud väärtustest. Liiga tarku inimesi ei salli ükski võim, eriti kui need oma tarkust avalikult välja näi-

tavad ega vaevu kuulekat nägu pähe tegema. Näidata, et need, kes end targaks peavad, on tegelikult rumalad, pole sugugi ohutu tegu. Ateena demokraatia oli lausa haiglaselt tundlik meeste suhtes, kes kuidagi esile tõusid ja rahva hulgas liiga suurt mõjuvõimu võisid omandada. See oli jälg vaenust varasema türannia vastu, kui demagoogidest rahvajuhid endale võimu haarasid ja oma klikivõimu kehtestasid. Kuid kõigele vaatamata Ateena demokraatia (st rahvavõim) toimus ja oli edukas. Kollektiivsuse vaim oli tugev nii riigiküsimuste otsustamisel kui ka sõjaväerivis. Ka Sokrates oli sõdurina väga vapper olnud. Sellest räägib ta ise „Sokratese apoloogias” (28e2–7) ja ta sõber Aristodemos dialoogis „Pidosöök” (220d5–221c3). Ateenlased ise olid uhked oma riigis valitseva demokraatia ja sellega kaasneva sõnavabaduse üle, mis andis kõigile kodanikele võimaluse valjusti oma arvamust avaldada. Sokratese puhul sai see vabadus

oma veendumusi kuulutada aga saatuslikuks. Tuli välja nii, nagu ei austaks ta riiki ja rahvast, kelle keskel ta elas ja kelle seast ta polnud nõus lahkuma ka selleks, et oma elu pagendusse minnekuga säästa. Aga missugust riiki ta siis eelistanuks? Ilmselt sellist, kus valitseks mõistus ja otsustajateks oleksid filosoofias haritud mehed. Kui vaadata asjale Platoni silmadega ja riigiideaalist lähtudes (aga ega palju muid võimalusi ole), siis oleks see utoopiline riik religioosne ja totalitaarne moodustis, kus oleksid võimul temasugused filosoofid ja kus kehtiks ideaalne moraal, millega kaasneks ühisomand nii vara kui ka naiste ja laste suhtes (täielik kommunism, nagu tuleb välja Platoni teosest „Riik”, kus peamiseks kõnelejaks on Sokrates). Nii et Sokrates oma filosoofiliste veendumustega oli tõesti iseäralik kuju.

Iseloomulikud tüübid olid Sokratese süüdistajad; kolmik koosnes töösturist-rikkurist (Anytos), kirjanikust-tragöödiate autorist (Meletos) ja oraatorist-sofistist (Lykon). Sokratese põlgus raha kokkuajamise vastu oli üldteada (aga mida see perekonnale tähendas?). Tragöödiakirjanikud polnud tema meelest riigile üldse vajalikud, kuna õhutasid oma lugudega liigselt kirgi ja viisid eemale mõistuse ülemvõimust. Sofistidesse suhtuti Sokratese koolis aga avaliku halvaksapanuga, võrreldes neid mürgisegajatega.

Lavastuses on käega katsutavalt rõhutatud, et esitatud süüdistused olid valed. Jumalate koha pealt ei saanud Sokratesele midagi ette heita, sest ega ta nii-öelda riigijumalaid (lavastuses Athene kuju, oma stiliseerituses tööpoolest tore) päriselt ei tõrjunud. Aga tegelikult oli Sokrates ilmselt paras müstik, nagu nähtub ta jutust jumaliku

hääle kohta, mis talle juhatusi andis, mida teha ja mida mitte. Tegudele õhutasid teda ka ennustused ja unenäod ja üldse juhendumine jumalikust osalusest („Sokratese apoloogia” 33c5–7).

Mis puutub noorsoo hukka ajamise ja moraali rikkumisse, siis seda ilmestas teise vaatuse alguses lõbumajastseen, mis oli pikalt ja naudinguga välja mängitud. Mulle tundus see siiski liiga ülepaisutatud. Käidi muidugi antiikajal nii Kreekas kui Roomas lõbumajades, aga erilist moraalset allakäiku see siiski ei tähendanud. Meestele oli see nagu meelelahutuse osa. Laval esitatud poosid olid küll huvitavad ja grupiseksi asjus pikantselt inspireerivad, aga loo kui terviku seisukohalt vist ikka liiga ülepingutatud, nagu ka vaatajaskonna hulgast kuulda oli. Aga nähtu oli muidugi ajalooliselt pädev, nagu annavad tunnistust kreeka vaasimaalid, Pompejist leitud seinamaalindud ja Napoli muuseumi salajases toas (*gabinetto segreto*) esitatud pornograafiline kogu, mida pääsesid XIX sajandil vaatama ainult „täiskasvanud ja moraalset kindlad” isikud, kelleks olid enamasti härrasmehed. Lisaks seksi afišeerimisele rõhutas lõbumaja stseen muidugi vastandumist hingele ja mõistusele – see on maailmale, mis jäi Sokratese ideedest väljapoole. Aga eks olnud selle stseeni esitamine lavastuses ka mööduseks praeguse aja maitsele.

Omamoodi paradoksaalne on see, et Sokratest on sageli näitelavale toodud. Tema enda hoiak teatrikunsti suhtes oli tõrjuv. Platon paneb Sokratese rääkima ühes oma varajases dialoogis „Ion” luulekunsti olemusest. Selle järgi on kirjanik ja luuletaja ainult vahendajad, nagu jumaliku inspiratsiooni tõlkija, kuid tõelisest teadmisesest, filosoofiast, jäävad nad kaugele



Lisaks seksi afišeerimisele rõhutas lõbumaja stseen muidugi vastandumist hingele ja mõistusele — see on maailmale, mis jäi Sokratese ideedest väljapoole. Margo Teder, Katariina Unt, Ago Soots, Tanel Saar ja Katariina Ratasepp.

maha. Siit tekib see vana tüli filosoofia ja luuleloomingu vahel, millest Platon räägib teoses „Riik” (jällegi Sokratese suu kaudu). Kirjandus ja luule rikuvad inimesi ja viivad nad tõest eemale, seepärast on luuleteosed kasvatuslikult kahjulikud ja seda eriti eepos ning tragöödia. Need panevad kahtlema jumaliku maailmakorralduse õigluses. Mida kaunim ja tundeid ärgitavam on looming, seda kahjulikum ta on, sest lükkab tagaplaanile mõistuse tegevuse. Platoni ettekujutuses ideaalsest riigist pole tema seadusteraamatu järgi tragöödiakirjanikele seal kohta. Ka näitleja ümberkehastumine pole hea ja jätab jälje tema olemusele, rikub hinge. Legend räägibki, et Platon olevat kirjutanud nooruses tragöödiad, kuid siis Sokratese mõjul loobunud ja need ära põletanud — nii kirjutab III sajandil Diogenes Laertios, kes koostas traditsiooni järgides kuulsate filosoofide elulugusid. Hea ja õige toimimise aluseks on mõistus ja arusaamine, et teadvalt ei

tee keegi halba (mis iseenesest on kaunis kahtlane väide, nagu seda kritiseeris ka Aristoteles). Platon ise oli suur mõistuse apologet ja idee tuli muidugi Sokratese koolist, *Akademeia*’st (ehk Akadeemiast). Nii ongi omamoodi irooniline näha laval Sokratest ja Platoni ettekujutust temast.

Igäihel on õigus oma nägemusele Sokratesest, eriti kuna ta ise pole endast jätnud mingeid otseseid jälgi. Oma õigus oli Platonil, kes pakub meile iidolit, õpetaja ja filosoofi ideaali, peaaegu et kristlikus mõttes pühakut — millele viitavad ka arvamused, nagu „halva vastu ei tohi astuda halvaga, laituse vastu laitusega, löökide vastu löökidega” („Kriton” 51a1–2, 49d7–9, b10–11). Need ja teised sellesarnased ütlused, jumala ja vaimu osa rõhutamise on kristlikus traditsioonis loonud harda suhtumise Sokratesse kui vagurasse kannatajasse.

Õigus on ka Xenophonil, kes oma õpetajat imetleb, kuid vaatab teda kui

ajalookirjutaja ilmselt veidi realistliku-
ma pilguga. Õigus oma vaatele on ka
paljudel Sokratese-raamatute autoritel
hilisemal ajal, kellest paljud on ta tõst-
nud prohveti seisusse: tõekuulutaja,
kes on mõistetud ebaõiglaselt, nagu
usutaganeja, surma oma õpetuse eest.
Ta ongi legendikangelane, keda idea-
liseeritakse ja pannakse üha isemoodi
elama erinevate aegade valguses.

Nii näeme praegu teatrilaval süm-
paatset ja rahulikku, veidi väsinud va-
na meest, kes jääb kõigele vaatamata
kindlalt oma veendumuste juurde. See
sisemine kindlus tuleb laval hästi väl-
ja. Ta on isegi veidi äraolev aktiivsete
vastaliste ja süüdistajate kõrval. Teda
ei kõiguta ta sõprade ja naise pal-
ved ning laste tulevik. Või tahabki ta
naisest pääseda, sest traditsiooni järgi
oli Xanthippe (Katariina Unt) igavene
näägutaja ja tulehark? Lavastuses on
ta küll sümpaatne ja kaastunnet äratav
naine, kelle palveid aga mees tähele ei
pane. Kuid ega mees teda ka ilmselt
varem eriti tähele pannud, kui päeva-
de viisi agoraal jalutas ja oma „tarku-
setesti“ tegi. Eks ole „Sokratese apo-
loogiaski“ öeldud, et kodune elu pole
talle tähtsam kui filosoofilis-eetilised
põhimõtted ja eriti õiglus („Sokratese
apoloogia“ 36b7, ka „Kriton“ 54b3).
Siin tuleb aga välja ka see asjaolu, mil-
le pärast Aristoteles Platonit (ja Sokra-
test) kritiseeris: et peamine ei peaks
olema mingi abstraktne idee, vaid täht-
sam on selle realiseerumine. Vaadelda-
val juhul peaks ju rääkima ka õiglusest
naise ja laste vastu, mis Sokrates ei
huvitanud. Aristoteles tunnustas aga
Sokratesest kui esimest, kes otsis voorus-
likule meelelaadile üldisi määratlusi,
tuletades neid induktiivsest arutlu-
sest üksikasjade alusel („Metafüüsika“
13.4.1078b18–19, 28–29).

Peab ütlema, et minu ettekujutus
Sokratesest on mitmetahulise, kui la-
vastusest välja tuli. Muuseas viitab ka
Xenophon, et Sokratese surmamineku
põhjuseks võis olla üsna tavaline hirm
vanadusehädade ees. Surra on õige
aeg siis, kui ees paistavad ainult vae-
vad: nägemine ja kuulmine lähevad
viletsamaks, õppimine vaevalisemaks
ja unustamine hullemaks. Kui mida-
gi oli minu jaoks siin laval puudu, siis
just sokraatilise irooniast, vaimuku-
sest ja paradoksidest. Xenophoni järgi
ironiseeris ta oma sõprade üle, kes teda
surmamõistmisest päästa püüdsid
ja põgenema ärgitasid: „Kas te teate
mõnda kohta väljaspool Atikat, kuhu
surmal pole ligipääsu?“ Ja kui sõber
ütles, et kõige raskem ei ole taluda nii-
võrd surma ennast, kui seda, et ta eba-
õiglaselt surma mõisteti, siis Sokrates
vastas teise pead silitades ja naerata-
des: „Mu armas Apollodoros, kumba
sa oleksid tahtnud näha, kas seda, et
mind mõistetakse surma õigusega või
ebaõiglaselt?“ (Xenophon, „Sokrate-
se apoloogia“ 28.6–8). Vahest natuke
liiga leebe ja liiga vähe terane tundus
mulle Sokrates lavastuses – mees, kes
tajus ikka oma üleolekut teistest.

„Sokratese apoloogias“ kirjutab
Platon, et mehe enda meelest oleks ta
oma tegevusega ära teeninud riikliku
austusavalduse pidusöögi näol Pryta-
neionis – siis praeguse analoogia järgi
umbes nagu teenetemärgi koos kutse-
ga presidendi vastuvõtule. Selle asemel
valis Sokrates surma, sisuliselt eneseta-
pu, kuna tal oleks olnud ka pääsemis-
võimalus. Surma kohta on „Sokratese
apoloogias“ hästi öeldud, et seda kar-
detakse, kuid keegi ei tea sellest mi-
dagi, kas see on hea või halb, võibolla
on see hoopis suurim hüve (29a6–8).
Ka dialoogis „Kriton“ ütleb Sokrates,



Nagu tragöödiakangelast Aiastki, ei pane ka Sokratest (Raivo Trass) oma otsusest loobuma ei sõprade palved ega naise (Katariina Unt) anumine.

et vana mees ei tohi ahnelt elu külge klammerduda (53e1). Sokratese surmaminek meenutab tragöödiakangelaste enesetappu, kes eelistasid austusväärset surma laiduväärsele ja autule elule, kuigi tragöödiates oli sel puhul tegu parimas eas meestega. Aga nagu tragöödiateski, mõjutab kangelane pärast oma surma ümbruskonda, kaasaegseid ja järelpõlve nende mõtetes ja tegudes veel rohkemgi kui elavana. Nii on ka Sokratese legendi mõjuvus seotud suurel määral tema vabatahtliku surmaga. Nagu tragöödiakangelast Aiastki, ei pane ka Sokratest oma otsusest loobuma ei sõprade palved ega naise anumine ja laste nägemine.

Sokratese keskendumises vaimule ja hingele kõige kehalise asemel avaldub kogu tema ja tema järgijate eluvaade. Muidugi on see ebamaine idee ihalus ja enamasti kättesaamatu tegelikus elus, rääkimata sellest, et on äärmiselt

ebapraktiline viis elus hakkama saada. Lõpuni sellist filosoofiat järgida olekski utoopiline – vähemalt niikaua, kui olla oma maises kehas. Isegi küünik Diogenesel (Sokratese-Platoni kooli järglasel), kes oli kõigest materiaalsest loobunud, oli vaja tünni, kus elada (ja seda lõunamaa oludes!).

See, et Sokrates oli kõige targem mees, oleks aga võinud etenduse jooksul selgemini välja tulla kui ainult sõnadest. Tahtnuks kuulda, kuidas ta tõe teiste suust oma „ämmaemandakunstiga“ päevavalgele toob, kogeda tema vaimukust ja terast mõtet. Eriti kuna tema vastaspool esines väga eredalt ja jõuliselt. Laval välja toodud räpane, küüniline ja omakasupüüdlik poliitika ja selle esindajad loovad ülimalt selged seosed tänapäevaga. Lavastuses ja näitlejatel on see kõik haaravalt esitatud. Oleks oodanud aga suuremat jõudu positiivse poole pealt – voo-



Jumalate koha pealt ei saanud Sokratesele (Raivo Trass) midagi ette heita, sest ega ta nii-öelda riigijumalaid päriselt ei tõrjunud. Athene – Katariina Ratasepp.
Siim Vahuri fotod

se idee võinuks ju tugevamini kõlama jääda.

Lavapilt oli napp, aga ilmekas. Filoloogid südame tegid eriti soojaks kreekakeelsed moraalifilosoofiast pärit sõnad, mis taustal veiklesid, kõik õigete rõhkudega ja puha. Kui neist ka midagi vaatajatele arusaamatuks jäi, siis hea õhkkonna löid nad ikka, nii et tore leid. Mis aga jäi ebamääraseks ja mille mõju oma sümboolsuses küll kõigini ei jõudnud, oli lava puhtakstegemine loo lõpul. Tahtnuks näha seda, mis jääb, mitte seda, mis kaob. Eks kaob ju niikuinii, kes seda ei teaks, aga Sokratese vaimust on palju alles, mis võiks silme ette jääda.

Sokratesest sai demokraatia ohver, tema surma põhjuseks oli ta oma sõnul „Apoloogia” järgi rahvahulkade laim ja kadetus, mõnede tähtsate tegelaste enesearmastuse riivamine. Eks

ole ka demokraatiat erinevat liiki, moraalsemat ja sallivamat või siis ülbeemat ja korrumpeerunumat. Ka Kreekas võis mõlemaga kokku puutuda. Lavastus pani mõtlema, mida tähendavad ja millist kohta täidavad inimese elus vaimsus ja materiaalsus, kehaline ja hingeline olemus. Aga kas on just mõistus see, mis vaimse juurde viib ja hinge arendab, nagu uskus Sokrates, selle üle võiks jäädagi vaidlema. Teatriskäik pani liikuma tunded, mis keerlesidki inimese ja võimu, riigikorra ja inimese sisemise korra ümber. Et ei tohi näiteks olla liiga tark, sest see tekitab teistes hulga paksu verd. Ja et surm pole sugugi see, mida elus peaks kõige rohkem kartma. Aga kui tahad end säästa, on kõige ohutum sulada massi sisse, siis pole miskit karta. Võimu ja rahaga ning nende nimel võib ka kõige ausama mehe maha tampida.

MA PEAKSIN RÄÄKIMA MAAGILISEST RUUMIST¹

AARE TOIKKA

Alustagem siis a-st ja b-st: maagiast ja ruumist. Maagiast ei taipa ma tuhkagi, kuid seda, mis on ruum, peaksin nagu teadma. See siin. See seal. See siin. Soome keeles on *ruumis* surnud keha. Surm on muidugi teatriteema igati, nagu ka sünd ja armastus, ning ega neid päris teatriteemasid õieti rohkem olegi. Piisab neist kolmest küll, sest kõik kolm sisaldavad midagi, mis inimese meelele ja tunnetusele püüdmatuks jääb. Teatud müsteeriumi, teatud maagiat, millest mina, uskmatu pagan ja teadusliku maailmavaate usku postsovett, midagi ei taipa, nagu enne sai deklareeritud. Aga räägime siis maagiast! Kui ma lausun sõna „maagia“, siis ilmub mu vaimusilma ette NSVLi tsirkuselegend Igor Kio, kelle mustkunstietendusel olen ma noores eas viibinud, kuid tema silma-moondused pole päris see, mida käesolevas kontekstis maagia all mõelda. Kio tegi silmapetet, kuid 2013. aasta draamafestivali deviisis „ruumimaagia“ polnud mu meelest otseselt viidatud illusioonile, või vähemasti polnud see peamine. Mis maagiast me siis kõneleme? Jõuame sinna.

Näete, ma viitasin ruumile. Jõuda saab kuhugi, mingisse ruumi. Jõuda saab teise riiki, teise linna, koju, tööle – igatahes mingisse teise ruumi. Ma mõtlesin sõnapaariga „jõuame sinna“ tegelikult: saame aru. Või teatri keeles oleks täpsem: taipame. Kas „taipame“ ja „jõuame sinna“ on üks ja sama? Aga

nii me tihtipeale räägime. Taipamine vajab ruumi. Ja ärgem nüüd väga füüsiliseks mingem! Teadusliku maailmavaate ja teatri suhted võib maagia ja ruumi kontekstis vaatluse alla võtta küll, võib küsida: kas teatrist teadust tehes aitab mõõtmine ja kaalumine, juppideks võtmine ja kokku panemine või tuleb abiks võtta ka teatav maagiatunnetus? Nimetagem seda maagiat kasvõi andeks ja küsigem, kui mõttekas tegevus on teatrisuguse üleloomuliku fossiili teaduslike meetoditega uurimine – mõõtmine ja kaalumine –, või tuleb sellest välja kõigest üks taipamatu vaasilõhkumine? Seda laadi kriitiline küsimustik on tegelikult täiesti iseteema, aga teaduslik maailmavaade läänemaailma valitseva religioonina mõjub teatri kõrval siiski kui lapsemeelne jõnglane.

Igor Kio mustkunstietenduse puhul, mida ma õrnas eas nägin, tahan aga just taipamatusest rääkida. Taipamatus, kuidas ta seda teeb, see oli peamine võluvägi, mis poisikest mustkunstietenduse juures köitis. See võluvägi toimib ka teatri puhul, samamoodi nagu ka näiteks stiil ja näitlejate loomajõud (seksuaalne külgetõmme), aga see pole teatri juures peamine. Me peaksime rääkima maagilisest ruumist, mida ma tahaksin määratleda kui taipamise ruumi! Ei tahaks mõtterännakutega väga kaugele ekslema minna ja ega me teab mis kaugele lähegi, kui liigume ajas nii kaks tuhat viissada aas-



Igor Kio.
Arhiivifoto

tat tagasi ja nihkume samal ajal ruumis peaaegu sama arvu kilomeetreid – avastades end Antiik-Kreeka poliseist nimega Ateena ja kohates agoraal filosoof Sokratest. Peaksime enesele tunnistama, et see mees taipas peamist: tõde muutub ajas, tõde ei mahu definitsiooni sisse ära. Formuleering on kui sõel, mis vett ei pea, kui kujutleda tõde voolamas. Ja ta voolab – aegruumis. Sokrates ei taibanud, miks ta midagi ei taipa, ja taipas seega peamist. Ajas muutuvat tõde võib hetkiti kinni püüda. Selleks on tõepoolest tarvis vähemalt kahte inimest ühes ruumis, millele viitab ka Peter Brook. Inimeste kohtumisel võib avaneda üks maagilise ruumi, kus tõde on taibatav. Sokrates jäi enamasti jänni, kuid tema püüdis püüdmatut; ta püüdis defineerida

defineerimatut – tõsikindlat mõistet. Sokrates käitus tihtipeale nagu lapsukesest semiootik, kes hakkab teatrietendust lahkama, tulemuseks suur segadus. Andku Sokrates andeks. Mee-nutagem Platoni dialoogi „Laches“, milles ühe lihtsa mõiste – mehisus – määratlemisel jäävad jänni nii äge sõjamees kui ka püütia poolt maailma targimaks kuulutatud kiviraiduri poeg. Ja jäävad jänni ka semiootikud, püüdes vene muinasjutu kitsetallena teatreid ja teatritegijaid üle lugeda. Andkem Lehmannile andeks, kuid ärgem andestagem tema andetutele epigoonidele!

Rääkigem pigem maagilisest ruumist. Mis imeasi see taipamise ruum teatris on? Teater iseenesestmõista sünnib ruumis, aga see pole nüüd jutt ega midagi. Ruum on! Lihtne oleks hakata

tühja ruumi juttu ajama ja ma hakkangi. Mu hea sõber, läti lavastaja, kes tihti noortele näitekirjanikele draamateooria aluseid õpetab, on kord ütelnud, et lavastuse mõte peab kõlama sõnas-tamisel nii iidselt, et lavastaja kõrvad lähevad piinlikkusest punaseks – siis on lootust. Tõelises teatris ülendatakse inimhinge tihtipeale läbi arhetüüpsete tõdede. Paradoks! Aga teater ongi paradokside kunst. Hea küll, tuletame nüüd meelde Brooki omajagu kulutatud teatrimääratlust: „Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada selle lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab seda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ Keeruline oleks leida midagi, mida lisada, kui just mitte väita, et see teatrimääratlus on väär või kui mitte just väär, siis vä-

hemasti sügavalt puudulik. Aga väitkem, et Brook eksis või vähemasti lihtsus-tas. Mulle tundub, et tema lihtsus-tust on tihtipeale mõistetud just nõnda, et me võime kõnelda eksitusest. Teatri sünniks ei piisa sellest, et üks läheb läbi ruumi ja teine vaatab. Ja tegelikult jätkab ka Brook lausega: „Aga teatrist rääkides me ei mõtle hoopiski seda.“ Kuid mida me mõtleme?

Kunagi 1990-ndate algul näitasid me kodumullased avangardistid Sar-ka [Toomas Saarepera] ja Hussar Pär-nus „Baltoscandalil“ oma nn lavastust, mida mälu järgi kirjeldades võiks tut-vustada nõnda: lavaeesriie avanes ja vaatajad nägid laval lauda ning kahte tooli. Laval olid kohvitassid ja tuha-toosis tossas koni. Seda näidati meile kümne minuti jooksul. Eesriie sulgus ja etendus oligi läbi saanud. Kas kir-

„Sokrates ehk Pidasöök Prytaneionis“. Esiplaanil Raivo Trass ja Margo Teder.
Siim Vahuri foto



jeldatud aktsioon oli teater? Kui Brooki määratlusega teatrist nõustuda, siis oleks Gregori Trupi lavalugu lihtsalt selle edasiarendus. Teine, see vaataja, oli lihtsalt hiljaks jäänud, sest esimehe, näitleja, see, kes ruumist läbi läks, oli jõudnud juba lahkuda. Me võisime muidugi kõnealust aktsiooni vaadates oma peas igäiks oma elukogemuse ja rikutuse astmel loo välja mõelda: mis juhtus laua taga, kes olid toolidel istujad, kuhu nad läksid, miks sigaretikoni jäi kustutamata? Kõik need ja palju muid küsimusi oli meile näkku heidetud? See kõik oli väga postmodernistlik, postdramaatiline, postnarratiivne, isegi postavangardistlik. Neid „poste“ võib veel mitmeid püsti ajada, teatrile lähemale see meid ei vii. Kõnealuse teatriaktsiooni võib liigitada nende juhtumite hulka, mille puhul teatrist kirjutada, targutada ja arutada on huvitavam kui kõnealust teatriks nimetatud aktsiooni teatrina kogeda. Postmodernism – jajah. Saalis oli totaalselt igav, tihti suisa talumatult piinlik, kuid hiljem, postdraamal kohvikulaua taga, jagus jutuainet kuipalju. Kui tihti oleme kuulnud teatrimeeeste suust jutukest teatrist, mis sünnib vaataja peas; loost, mille vaataja ise kokku paneb, jne. Minul tekkis Sarka ja Hussari nn etendust vaadates mälu järgi ainult üks küsimus: kas silmamoondus ja teater ongi nüüd üks ja seesama? See nn lavastus polnud midagi muud kui hale pettus, šarlataanlus. Seda tunnet ei tekinud mul Igor Kio etendusel, sest Kio esinemises oli virtuoossust. Miks? Kio oskas midagi. Gregori Trupp ainult ambitsioonitses.

Taas ei tahaks pikka mõtterännakut ette võtta, aga kontekst sunnib viitama XX sajandi alguse vene teatrimehel Aleksandr Tairovile, kes on rääkinud

näitleja õigusest lavale tulla, mis on välja teenitud koolituse, töö ja väsimatu enesetäiustamisega. Brooki määratluses kirjeldatud konspektis teatrist – üks läheb läbi ruumi ja teine vaatab – pole sõnagi sellest, kas laval kõndija on diletant või meister. Kui tuua üks näide meie kaasaegsest teatrist, siis omamoodi Brooki teatridefinitsiooni tõlgendusega oli tegu ühisnimetaja alla Rimini Protokoll koondunud saksa teatritegijate Kreekas teostatud teatriprojekti „Prometheus Ateenas“. Seal diletandid muud ei teinudki, kui kõndisid ühest lavaservast teise ja kogu see kupatus töötas, sest mõtted tekkisid ja arenesid, kuid kasutades ühe oma õpetaja väljendit – kogu värk oli külm nagu koera nina. Ja just seetõttu jäi ka uks maagilisse ruumi avanemata, sest teater on ikka emotsioonide kunst. Brooki kujutluselendus, Rimini Protokoll „Prometheus Ateenas“, Sarka ja Hussari 1990-ndate alguse postmodernistlik šarlatanietendus ning virtuoosse mustkunstniku Kio taipamatusele mängiv silmamoonduse kunst – mis neil kõigil ühist on? Lihtne vastus on: kõigis kolmes puudub „maagiline ruum“. Aga miks? Laseme filosoofil vastata: „Keha ja vaimu vaheline lõputu kaugus kujutab piltlikult palju lõputumat kaugust, mis jääb vaimu ja armastuse vahele, sest armastus on üleloomulik.“ Blaise Pascal kõneleb oma „Mõtetes“ muidugi inimesest ja see tsitaat kuulub siia konteksti just seetõttu, et kolmel eespool kirjeldatud juhul puudus laval inimene. Aga maagiline ruum, kus midagi taibata, eeldab seda, et inimene on kohal, et räägitakse inimesest, et peateemaks on inimene. Ja see inimene pole lihtsalt koolis käinud imetaja, haritud primaat, vaid tõepoolest mõtleb inimene, keda pole võimalik ette kujutada ilma maa-

ilma avava A-nimelise jumalata. Minu kujutlusruumi mahub mõtlev inimene ainult armastava inimesena! Kõik ülejäänud võimalused on maagilise ruumi võimaluseta. Kuid tulgem nüüd tühja ruumi juurde tagasi!

Ruumist läbi kõndiv keha pole teatri maagilise ruumi tekkeks piisav, lavalt lahkunud kujuteldavate kujude jälg tuhatoois pole teatri maagilise ruumi tekkeks piisav, Rimini Protokoli Brooki teatrimääratlusele, Platoni dialoogis „Euthydemus” kirjeldatule ja Augusto Boali teatritehnikale toetuv lavateos, milles inimesest kõnelakse kui statistilisest ühikust, ning ka Igor Kio filigraanne illusioonikunst, ei räägi meile lõppkokkuvõttes midagi muud, kui vaid seda, kui lihtne on meie tähelepanuvõimet petta. Selle kõige taipamiseks ei vaja me maagilist

ruumi. Milleks me teatrit siis vajame? Ma kasutasin nüüd mõisteid maagiline ruum ja teater sünonüümideks ja minu meelest see nõnda ongi. Ilma maagilise ruumita pole teatrit ja vastupidi. Mina tahan uskuda, et teatritegijad kogu maailmas ja kõigil aegadel on püüdnud ja püüavad teatris tunnetada, tabata, sõnastada, teatrikeelde tõlkida, vaatajani tuua käesoleva hetke tõde, loodetavasti tabavad nad tõde hinge puudutaval ja meelt ülendaval moel, sest teater ei teeni ainult Tõde, vaid ka Ilu. Maagilise taipamise ruumi uks, mis teatrisaalis vaatajaile avaneb... selle ukse võti on ilu ja selles ruumis asub tõde. See igavene aegruumis voolav tõde väljendab end hetkeelamusena, vapustusena sellest, et maailm on mõistetav. Kõik on selge! Igavene Inimene ilmutab end! Aristoteles nimetas selle

Rimini Protokoli „Prometheus Ateenas”.
Rimini Protokoli foto



hetke katarsiseks, aga nagu eespool üteldud – tõe ei seedi definitsioone. On veel kolmas komponent, mis maagilisse ruumi jõudmisel hädavajalik, – kaasatundmine. Aleksander Puškin on kunagi ütelnud dramaturgia kohta nõnda: „Hirm, härdus ja kaastunne on kolm pillikeelt, millel mängib dramaturgi viiulipoogen.“ Dramaturgia on teatri keel. Kuid selle keele grammatika on kaasatundmine. Ja tähestik seega lugu. Sest ilma loota pole kaasatundmine võimalik. Seega, kui ma räägin kaasatundmisest, siis ma pean rääkima ka draamateooriast, peategelasest, sündmustest jne. Aga jätkem see mõneks teiseks korraks või isegi koolipinki, mida on postmodernistlikul ajastul ehk koguni palju tahta.

Maagiline ruum! Ma ütlesin ennist, et „maagilises ruumis“ on tingimused tõe taipamiseks, ja sellesse ruumi viib ilu uks. Siia ma lisaksin, et see ruum on iseenesest ürgsel moel pime, too ruum on veel pimedam kui olematuseöö ja ainsaks lambiks, mis seal inimvaimule teed näitab, on kaasatundmine! Kaasatundmine on see ürgema, kes sünnitab pimeduse öösse A-nimelise jumala ja sünnitab sellega ka mõtleva inimese kui isiku, kellest üldse midagi on rääkida.

Süüdistasin Brooki lihtsustamises ja lihtsustan nüüd ise nii et vähe pole – piinlikkusest kõrvad punased. Aga pole parata. Vahekokkuvõtteks nii palju, et mis puutub maagilisse ruumi teatris, siis see on ruumihetk, mil taipame teatrisaalis ajalikku ja igavesti voolavat tõe inimese kohta. See juhtub siis, kui teatritöö teema on teatriteema – üks kolmest: surm, süünd, armastus (ma ei räägi alateemadest, nagu reetmine, usstavus, kättemaks jne, või tendentsidest ja teisenditest, nagu sõprus, haigus jne). See juhtub siis, kui teatrietendus

on juhtinud vaatajad läbi ilu-ukse tõe taipamise ruumi ja valgustanud kaasatundmise lambiga tõevälja. Siis hüüatab vaataja hing: ma taipasin! Ma näen inimest! Näete – aga hinge pole ju olemas, millest me räägime. Me ju teame, et meie teadvus on vaid aju aktiivsus! Millest me räägime. Me räägime teatrist, sõbrad, ja maagiast! Aju aktiivsusest jääb teatris paraku väheks! Aga olgu pealegi selle valitseva religiooniga ükskõik kuidas, teater on vanem kui mistahes religioon. Teatris on hing olemas. Kes julgeb, see vaielgu vastu! See vaidlus oleks sama mõttetu kui Sokratese püüd voorust defineerida.

Mida ma oma jutukesega ütelda tahan?

Väljaheidetega oskab loopida iga puuriahv. Šimpans on küll meie liigi lähim sugulane, kuid teatris me ei räägi loomariigist. Tungid, instinktid, loomariiki kuuluv, on teatri puhul siiski vaid kaasanne. Me räägime teatris ikkagi inimese eluvõitlusest. Me räägime Sokratese Sisyphose-tööst – määratleda inimlikku tõe. Kui me seda ei tee, alandame teatri hirmutoaks või lustikummutiks Tivolis, ja see on tõe pooldest labane. Nii labane, et isegi veri ei tõuse kõrvusse. Aga jah, kui teatrietenduses on kõik need eespool nimetatud tasandid esindatud – mäng, ilu, tõe, üldistus, mõju –, siis võib panna punktiks valgustushetke maagilises ruumis. Hetke, mis tabab sind kui välgusähvatus ja sa taipad, et: ma sain kõigest aru. Ma tean, mis mind inimeseks teeb. Ma tean, kes ma olen. Mina, mõtlev inimene! Või tulekski teatri kontekstis ütelda hoopis: kaasatundev ja taipav inimene!

Kommentaar:

¹ Ettekanne lavastuskunstnikele festivalil „Draama 2013“.

MÄRKMEID VENEMAA TEATRIFESTIVALIDELT

ETERI KEKELIDZE

(*Algus TMKs 2014, nr 2*)

„Oblomov“, „Vassa Železnova“, „Põhjas“ ja „Vennad Karamazovid“

„Oblomovi“ lavastas Riia Uues Teatris Alvis Hermanis. Lavastus meenutas tema võimsat „Pikka elu“, lavastaja süüvib nüüd tegelaste minevikku samasuguse detailitäpsusega, nagu ta vaatles siis ühiskorterite asukate elu. Tegelased olelevad oma idüllis rahmeldamata, uskudes, et kõik läheb nii, nagu vaja, ja et see ongi ainuõige elu. „Casta Diva“ motiiv on siin kõigile tuttav, isegi sulane Zahhar laulab seda. Romaani peatükk „Oblomovi unenägu“ harmoonilisest ja turvalisest maaelust on lahendatud ülimalt lihtsalt: Oblomov heidab magama, valgus kustub, helen-daval lael heiaistuvad tuules õõtsuvad puuladavad ja kostab linnulaulu. Ühesõnaga, paradisis. Siseneb valges öösärgis poiss raamatuga. Ta istub diivanile Oblomovi kõrvale ja hakkab seda peatükki lugema, väga püüdlilikult, otsekui pühakirja. Aeglase tempoga esimest vaatust saadab lavastaja iroonia – kugi see pildike ei sobi kuidagi tänapäeva ideaaliga, on nii liigutav näha inimesi, kes usuvad sellesse. Aga kui Oblomov hakkab teises vaatuses Stoltzi ja Iljinski mõjul elama aktiivset elu, viib see ta hukatusse. Hermanise Oblomov teab, et rahmeldamine hävitab tema ideaalid ja see tähendab, et ka tema elu, ning nii püüab ta tõrkuda, kuidas saab, kuid alistub ikkagi ennasthävitavalt sõbra

ja armsama survele. Niisiis mõtestab Hermanis suure vene klassika kaudu ideaalide kaotamise kahjulikkust, näigu need kuitahes primitiivsed, ja kirgede hukatuslikkust, tundugu need kuitahes väikesed...

Oskaras Koršunovase lavastuses Gorki „Põhjas“ pulbitsevad tõsised kired. Seda sai „Euroopa kultuuripealinna 2011“ raames näha ka Põhuteatris. Lavastus on rabavalt lihtne ning peamine pole selles lavastaja kontseptsioon, vaid näitleja. Koršunovas on võtnud ainult näidendi neljanda vaatu-se, pärast Luka lahkumist, pärast viimse lootuse kadumist. Olgugi see lootus kummituslik, oli see tuleviku suhtes helge, kuid nüüd jäi alles vaid möödaniik, mis põletab tegelasi seestpoolt. Tegelased istuvad pika (peie?)laua taga ja pöörduvad oma monoloogidega otse publikusse, igaüks isikupärase, pihtimusliku tooniga. Ei mingit ansambli-mängu, ei mingit kujundlikkust, küll aga vaba kontakt publikuga. See on mingi täiesti eriline lavalise psühholo-gismi tasand.

Seevastu Vilniuse Väikese Teatri „Vassa Železnovas“ nägime just tu-geva psühholoogilise traditsiooniga teatrit ja võimsat tragöödianäitlejannat Eglé Gabrénaitét. Noor lavastaja Kirill Glušajev, teatri asutaja Rimas Tuminase õpilane, võttis lavastuse aluseks Gorki näidendi esimese versiooni, mis

oli karmim ja jämedakoelise, lihtne ja paatoseta lugu perepeaks jäänud naisest, tema võitlusest pere ellujäämise eest ja suhetest oma lastega, kellega ta ei leia ühist keelt ja kes ei taha mitte midagi teada eluraskustest. Sellest, kuidas elu sunnib nõrku ohvriks tooma, aga kuidas nõrgad muudavad kohandudes oma nõrkuse tugevuseks. Väga tänapäevane olukord...

Dostojevski „Vennad Karamazovid“ tõi Luk Perceval lavale Hamburgi Thalia teatris. Tegemist on väga lakoonilise ja selgepiirilise lavastusega, kus kõik sündmused – Dmitri Karamazovi, Grušenka, Katerina Ivanovna, Liisa, Smerdjakovi lood ja Fjodor Karamazovi surm – on üksnes ajend, Aljoša ja Ivani filosoofilise vaidluse illustratsioon. Tegelikult ongi see ennekõike dispuutlavastus, kus tegelased tõestavad oma etteastetega üht või teist postulaati.

Alvis Hermanise „Oblomov“ Riia Uues Teatris.
Hermann & Clarchen Bausi foto

Percevali kujundimaailm on täpne nagu alati. Kui mulluse tantsulise „Kirsiaia“ liikumisjoonis oli frontaalne, siis „Karamazovite“ ranged sirgjooned kulgesid lavasügavusse. Nende liikumistega suhestub kümnekond laest alla rippuvat toru, millest suuremad tekitavad pidulikku heli, otsekui pea kohale laiali laotatud orel.

Perceval alustab lavastust justkui detektiivi küsimusega „kes on süüdi Fjodor Karamazovi surmas?“ ja lõpetab Ivani tunnistusega: „ma tapsin isa, kuid mitte oma kätega“ ning Dmitri pihtimusega „ma olen süüdi selles, et soovisin isa surma“. „Igaüks meist kannab süüd kõiges ja kõigi eest maailmas,“ kordab Aljoša vanake Zossima õpetussõnu. Lavastuse lärmi keskel on neid sõnu aga raske kuulda, nii nagu ka keset elumüra. Kuid just neis sõnades väljendub lavastaja kontseptsioon ja inimeksistentsi pärisosa.



Pikimad ja mõttetihedaimad rep-
liigid annab Perceval Ivanile: lugu pi-
inatud tüdrukust, koertega taga aetud
poisist, Suurinkvisiitorist... Ta lihtsalt
loeb teksti ja Aljoša lihtsalt kuulab te-
da, kuid ka kogu saal kuulab pingsalt
koos temaga. Näib, et Perceval kinni-
tab täielikult arusaama, et inimlikkust
saab päästa vaid siis, kui igatüks võtab
endale vastutuse kõigi eest. Avameel-
ne kristlik jutlus tänapäeva Euroo-
pa teatrilaval on suur haruldus, kuid
ehk on Percevali lavastus märk sellest,
et kristlikud väärtused pole Euroo-
pa jaoks ammendunud ning et nende
juurde tagasipöördumine on vajalik ja
möödapääsmatu.

Tundmatud Strindberg ja Shakespeare

Teinegi Hollandi teater rabis festi-
valipublikut: noor lavastaja Bram Jan-
sen lõi oma teatritrupi alles 2012. aas-
tal, kuid juba selle esimene lavastus
„Vaadates preili Julie’d“ pälvis kohe
tähelepanu. Strindbergi „Preili Julie’d“
lavastatakse maailmas tihti ja üldjuhul
käsitletakse võrgutatud teenri ja end
hukutanud preili suhet freudistlikust
vaatepunktist.

Bram Jansen on pikast näidendist
võtnud vaid mõned stseenid ja mo-
noloogid. Etendus kestab tund aega ja
näitlejad mängivad tillukeses köögis,
mis publikust klaasiga eraldatud. Neid
endid me ei kuule, nemad vaid illust-
reerivad kaadritaguse jutustaja sõnu.
Tasapisi saame aimu, et jutustaja on
mingi giid, ilmselt etnograafiamuuseu-
mis, sest ta räägib sellest, milliseid ma-
ju ehitati Rootsis XIX sajandil, millised
olid siis seadused ja kuidas nägi välja
ühiskondlik hierarhia. Ta räägib sel-
lest, et inimloomus ise tõukab inimest
ühiskondlikku korda rikkuma. Giid
avab meile inimeste ja loomade käitu-

mise tagamaid etoloogiat kontekstis ja
pakub selle näitena Julie ja Jeani lugu.
Tekst on irooniline ja kiretu, rõhutades
teaduslikku huvi toimuva vastu. Näit-
lejad illustreerivad tema juttu kuuleka-
te nukkudena, kuid mingil hetkel just-
kui elustuvad. Seda siis, kui Julie tõstab
mässu ega ole enam bioloogiline ob-
jekt, vaid inimene, kelles ärkavad loo-
madele tundmatud häbi- ja autunne.
Just need takistavad tal kohanemast ja
just seetõttu hukubki tema, mitte tee-
ner, kellel need tunded puuduvad.

„Vaadates Julie’d“ on väga huvitav
eksperiment, mis erineb oma minima-
lismiga näiteks Venemaa ühe huvita-
vaima lavastaja Juri Butussovi mas-
taapsest lavastusest „Macbeth – Kino“
Lensoveti teatris. See viietunnine eten-
dus oli tihe ja koormatud, Butussov ise
nimetab seda „mittelineaarseks teat-
riks“, selle kujuteldava filmi kujutelda-
vad võtted toimuvad samaaegselt eri
ajajärgudel ja eri paikades ja seda, mil-
liste reeglite järgi on need kokku pan-
dud, teab üksnes lavastaja, kes mõnel
etendusel mängib ka ise laval elavat
muusikat tegevas ansamblis trummi.
Lavastuses topeldatakse kangelasid ja
ohvreid. Näiteks muutub verisena sur-
nud Duncan hetk hiljem Macbethiks,
tõustes üles ja asudes kirglikult suud-
lema leedi Macbethi. Või siis lõikab ar-
mas noor lillelise kleidiga preili huule-
pulgaga läbi arsti kõri, muutudes hetk
hiljem tapetud leedi Macduffiks, kes
kiigutab pilve peal veripunases särgis
poissi:

- *Emma, kes on reetur?*
- *See, kes vannub valet.*
- *Ja kõik, kes vannuvad valet, tuleb üles puua?*
- *Kõik, kõik...*

Kõigi selliste pööretega rõhutab
Butussov nähtavasti nimese palju-

tahulisust, tema võimet olla erinevatel eluhetkedel erinev. Lavastust komplitseerisid veelgi rohked vihjed mitme režissööri filmidele, tuues meelde ka Butussovi lavastatud Ionesco „Macbeti“ Moskva Satirikonis. Seost kinnitab kavalehel ka Butussov ise, öeldes, et Ionesco „Macbettiga“ algas tema jaoks justkui uus eluetapp. Sellest viietunnisest lavastusest oleks võimalik festivali ülevaateartiklis kirjutada üksnes punktiirselt, kuna selles on nii palju liine, vihjeid, kujundeid, ilu, peenust ja mängu, et seda saab kogeda vaid oma silmaga.

Monoteatrist epopöa ja värssromaanini

Väga huvitava elamuse pakkus noor läti lavastaja Valters Silis, keda Eesti vaataja tunneb tema „Leegionäride“ järgi. Idee ja dramaturgia autor on lavastuse esitaja Jānis Balodis. Monolavastuse nimi on „Riiklik arengukava“ ning Balodis õppis spetsiaalselt festivali jaoks selgeks näidendi teksti vene keeles, jagades tund aega vaatajaga oma mõtteid ja ettepanekuid sellest, kuidas parandada riigi ja üksikisiku elu. Huumoriga küll, aga täiesti tõsiselt. Selle mõtiskluse kokkuvõttena jäi kõlrama arusaam, et ei ole ühtki muud teed üleüldisele õnnele kui vaid armastada oma ligimest nagu iseennast.

Nüüd aga lavastusest, mis ilma tõlketagi võlus kriitikuid nii Taanist, Hollandist, Prantsusmaalt kui ka Inglismaalt, rääkimata neist, kellele vene keel emakeeleks. Šolohhovi epopöa „Vaikne Don“ tõi lavale Peterburi Masterskaja teatri pealavastaja Grigori Kozlov oma üliõpilastega. Pärast Fjodor Abramovi „Vendi ja õdesid“, mille Lev Dodin peaaegu nelikümmend aastat tagasi oma õpilastega lavale tõi, pole

mitte keegi püüdnud lavastada sellise haardega rahvuslikku eepikat.

Lavastaja ise tegi dramatiseeringu ja suutis imetlusväärset kaasata praktiliselt kõik süžeeliinid, tegelaste saatused ja nende suhted, luues selle juures nii dünaamilise lavastuse. Proloogis tapavad kasakad Prokofi Melehhovi türklannast naise ja selle mõrva vari lasub needusena kogu külal. Perekonna lagunemine, kasakate hukk ja kõik muud sündmused on põimitud kirglikku lavastustervikusse. Rahvalaulud, tantsud, tavad, Šolohhovi imeline jutustus ja võimas lavapilt rahvalikust elust ja ajastu tragöödiast, suurest armastusest maa, riigi ja inimeste vastu... Selliseid teatrisündmusi tuleb ette harva. Lavastus kestab kaheksa tundi kolme vaheajaga, vaatajad veedavad teatris terve päeva ja saal ei tühjene kuni lõpulaulu kõige viimase noodini.

Ja lõpetuseks veel ühest teatriimest, Rimas Tuminase Vahtangovi teatris tehtud „Jevgeni Oneginist“. Tallinnas saab seda näha sügisel „Kuldse maski“ raames. Tuminas suudab Puškini poeetilist atmosfääri laval meisterlikult edasi anda ka ilma otseselt lugu jutustamata. Mitmed stseenid kasvavad välja justkui möödaminnes lausutud eraldi seisvatest repliikidest. Näiteks Onegini fraasist „Mind häirib ainult veel praegugi see marmelaad ja pohlamarja limonaad“¹ on välja arendatud ülimalt naljakas stseen, kuidas tegelast kostitatakse kannude kaupa sellesama joogiga. Lavastus moodustub allusioonidest ja assotsiatsioonidest, saavutades nõnda täiesti uue mõõtme. Kui Larinite pere läheb Moskvasse, ronivad nad kogu oma teenijaskonnaga samasugusesse musta kinni naelutatud kuubikujulise tõlda, nagu oli maja Tuminase „Kirsiaias“, lumetorm möllab samamoodi

nagu tema „Maskeraadis” – lavastaja tsiteerib vabalt omaenda varasemaid vene klassika lavastusi. „Jevgeni Onegini” pliiit toob kohe meelde pliidi Tuminase Sovremennikus tehtud lavastusest „Häda mõistuse pärast” – üldse on soojuse teema avaras vene ruumis lavastajale alati tähtis. Aga stseen jänesega pärineb kuulsast hoiatusest, kui Puškin läks Peterburis kohtuma oma dekabristidest sõpradega, jooksis ta saani eest üle tee jänes, mida peeti halvaks endeks...

Lavastuses on kaks Oneginit – üks noor ja teine elukogenud; samuti kaks Lenskit, kuid vaid üks Tatjana. Talle üksi on antud võimalus kasvada noorest avalisilmsest provintsiplikast suurilmadaamiks, muutumata oma olemuselt ning jäädes sama tundlikuks ja vastuvõtlikuks. Mehed aga muutuvad nii, et neist saavad täiesti teised inimesed...

Lavastus algab Onegini sapise töö-

demusega: „Kes vaadelnud on inimesi ja võtnud vaevaks mõtelda, see lõpuks oma ligimesi peab hingepõhjas põlgama”², lõpeb aga sellega, kuidas suurilmadaamid hõljuvad piinleva peategelase eest kiikedel kõrgusse ja kostab Faustas Latenase töötlus Tšaikovski „Lastealbumi” „Vanast prantsuse laulukesest”. See pilt jääb kauaks mälu, nii nagu kogu see rabavalt Puškini-pärane lavastus.

Küsisin Tuminaselt, kas sellised lavapildid ilmuvad talle unes. Ta vastas muiates, et võibolla mõnikord une ja ärkveloleku piiril midagi sellist vilksatabki.

(Järgneb)

Vene keelest tõlkinud MADIS KOLK

Kommentaariid:

^{1,2} Betti Alveri tõlge.

Rimas Tuminase „Jevgeni Onegin” Vahtangovi teatris.

Vahtangovi teatri foto



IGATSUS TUMEDA VAIKUSE JÄRELE

LEENU NIGU

Karl Saksa ja Hendrik Kaljujärve performatiivne aktsioon „Santa Muerte and the Sun“.

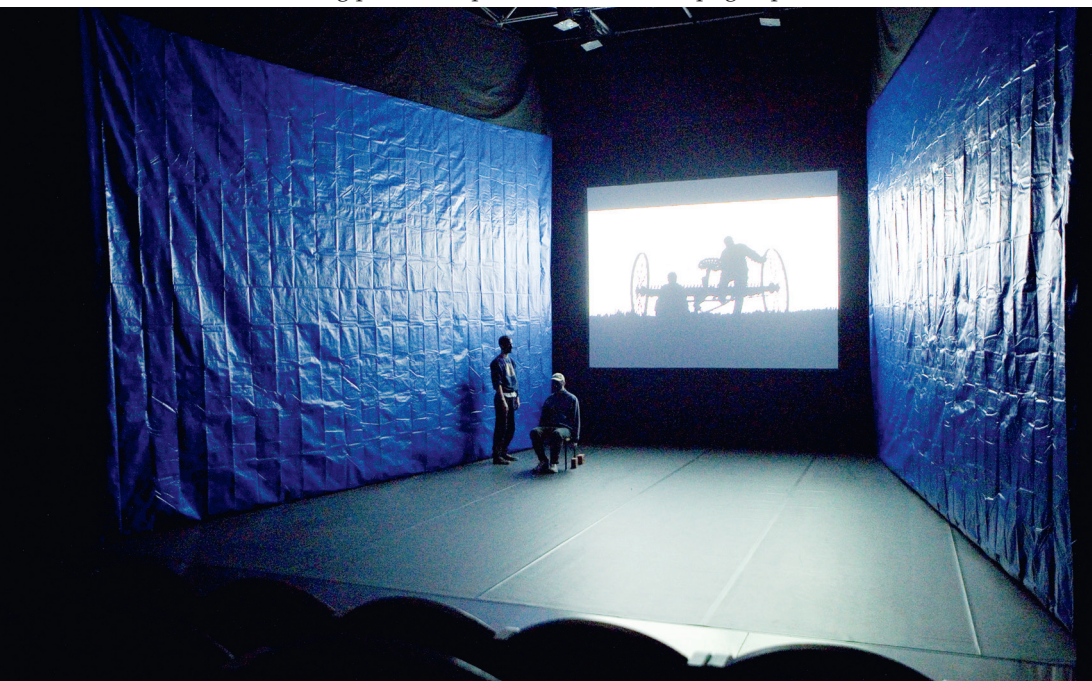
Sõltumatu Tantsu Ühendus ja Kanuti Gildi Saal.

Esiendus 25. jaanuaril 2014 Kanuti gildi saalis.

Sinakas suletud ruumis ühtlase madalsagedusliku heli taustal liiguvad kaks noort meest, näod tumesiniseks värvitud, vaevaliselt nagu ätid, ja vahetavad seosetuid, õhku rippuma jäävaid repliike, mis kõik kokku jätab

mulje dementse mõisateenija ähmasest mälestusest. Sellele järgneb video „Cuntervilla lossi kummitused“ – mustvalge pildirida, kus on eelkõige palju valgust ja pimedust, mille vahele vilksatavad ähmastuvas fookuses mullane maapind, palktare pime nurk, tumedaks värvitud näod, oksaraag pimestava päikese käes, sibulkupliga tipnev torn. Video lõppedes jääb üks noortest ättidest istuma, teine liigub diagonaalis lava etteotsa ja hakkab paigal seistes liikuma. See on kummaline vaikselt tõmblev tants, kus kehal

Sinakas suletud ruumis ühtlase madalsagedusliku heli taustal liiguvad kaks noort meest. [- -] Sellele järgneb video „Cuntervilla lossi kummitused“ – mustvalge pildirida, (...) fookuses mullane maapind, palktare pime nurk, tumedaks värvitud näod, oksaraag pimestava päikese käes, sibulkupliga tipnev torn.



puudub kese, see väändub ümber oma telje. Kõik on liigestest lahti, keha liigub tasakaalu piiril, mis kaob ajuti sootuks. Veel üks video – „Bütsants”. Selle selgroo moodustavad liikumatud kaadrid sügiseselt kõledast inimtühjast magalarajoonist kusagil Ida-Euroopas. Aeg on seisma jäänud, liigub vaid tuul ja kohati ka kaamera pilk. Video ajaks lavalt kadunud etendajad tulevad tagasi. Näod on puhtad, käes on pikkade erinevat värvi juhtmetega mikrofonid. Üsna suvaliselt kõnnivad kaks osalist mööda lava ringi, juhtmed lähevad sassi ja moodustavad mustreid, kuni üks meestest võtab mõlemad mikrofonid enda kätte. Ta häälitseb neisse, ent see, mis kuuldavale tuleb, pole inimehääli, vaid masinaga manipuleeritud kummaline heli, mida lõpuks tekitatakse mikrofone vastu põrandat tagudes. Lavastus lõpeb veel ühe videoga, sedakorda värvilisega, milles on üles filmitud kulunud mõjuva lossi interjööri, võltsluksust ja härmatanud aiakujusid õhtuvalguses. Ja ongi kõik.

See on üks võimalik katse kirjeldada põgusalt **Karl Saksa** ja **Hendrik Kaljujärve** lavastust „**Santa Muerte and the Sun**” („Püha Surm ja päike”).

* * *

Santa Muerte (hisp k püha surm) pole katoliku kiriku silmis mingi õige pühak, kuid sellegipoolest on viimasel ajal eriti just vaesemate ja kriminaalsemate mehhiklaste hulgas tema austajaskond plahvatuslikult kasvanud. See moraalselt ambivalentne pühak kaitsevat neid, keda keegi teine kaitsta ei suuda, – transseksuaale, prostituute, narkodiilereid, taksojuhte, *mariachi*-orkestrite muusikuid, baariomanikke jne.¹

Bütsants ehk Ida-Rooma keisririik tekkis Rooma impeeriumi jagunemisel, hõlmates viimase idapoolse osa. Riik eksisteeris IV sajandist aastani 1453, ligikaudu tuhat aastat kauem kui Lääne-Rooma keisririik. Enamiku sellest ajast kuulus Bütsants oma majanduse, kultuuri ja sõjaväelise tugevuse poolest Euroopa mõjukamate riikide hulka.²

Cantervilla loss ehk Pikajärve mõis asub Lõuna-Eestis Põlvamaal. See XX sajandi algul ehitatud hoone kuulus algselt von Muelleri aadlisuguvõsale ja on hetkel kasutuses puhkekompleksina, kus pakutakse nii „romantika-, spaa- kui ka eksklusiivseid perepakette”.³

Mis neid kolme nähtust ühendab? Absoluutselt mitte midagi. Ehkki kõik kolm leiavad mainimist Karl Saksa ja Hendrik Kaljujärve performatiivses aktsioonis „Püha Surm ja päike”. Kõik eespool loetletud teadmised on kõnealuse lavatuse puhul täiesti üleliigsed. Isegi kui mõni erudeeritud teatrivaataja automaatselt sellist teadmiste pagasit eviks, oleks tal kõige targem kogu see entsüklopeediline ballast heaga üle parda visata ja üldse mitte üritadagi neid kilde omavahel mõistuspäraselt kokku panna.

Tõlgendamise tühisus

Saks ja Kaljujärv on täiesti ükskõiksed tähistajate sisu suhtes, mida nad oma lavastuses elementidena kasutavad. „Bütsants”, „Santa Muerte” ja nii mõnigi teine kujund või viide on tühjendatud oma harjumuspärasest kultuurikonteksti ette kirjutatud sisust. „Püha Surm ja päike” on intuiitiivne kollaaž, mitte läbimõeldud viidete rägastik. Ometi on see lavastus täpselt tunnetatud ja veenev tervik. Seda ei



Ruumis on kaks noort meest, näod tumesiniseks värvitud, [nad liiguvad] vaevaliselt nagu ätid ja vahetavad seosetuid, õhku rippuma jäävaid repliike...

iseloomusta tähenduse puudumine, vaid harjumuspärasest erinevad tähendusloome mehhanismid. Sõnad, pildid, kujundid ei pruugi omada otsest referentsi, ent mängivad esteetiliselt terviku seisukohalt oma ainuvõimalikku ja mõjuvat mängu.

Lavastuse autorid ise määratlevad oma teost performatiivse aktsioonina ja annavad juba ainuüksi selle määratlusega publikule võtme nähtu mõistmiseks ja tunnetamiseks. Performatiivse aktsiooni puhul oleks tõlgendamise vaev vaid tühi töö ja vaimu närimine.⁴ Öigupoolest oleks selline žan-

rimääratlus olnud kohane ka autorite eelmise koostöö puhul, mis koos Tanel Randeriga Von Krahlis teatris eelmise aasta sügisel lavale toodi. Ka lavastus „Oh My God“ tekitas oma tõlgendustele allumise või allumatusega noortes teatrikriitikutes vastakaid arusaamu.⁵

Püüdes Saksa ja Kaljujärve seekordsest aktsioonist süvenenumalt mõelda, tuleb vägisi meelde viiskümmend aastat tagasi esmakordselt ilmunud Susan Sontagi essee „Tõlgenduse vastu“⁶. Ehkki Sontagi tekst kuulub nüüdseks juba moodsasse klassikasse ja ega „Püha Surm ja päike“ po-

Video lõppedes jääb üks noortest ättidest istuma, teine liigub diagonaalis lava etteotsa ja hakkab paigal seistes liikuma. See on kummaline vaikselt tõmblev tants, kus kehal puudub kese, see väändub ümber oma telje.



le oma performatiivsusest isegi Eesti kontekstis teab mis seninägematu asi, näib siiski asjakohane pöörduda uuesti Sontagi poole, et Saksa ja Kaljujärve *oeuvre*'i üle veidi lähemalt mõtiskleda.

Sontagi arvates viitab juba tõlgendamise akt ise teatavale rahulolematusele teosega, soovile asendada see millegi muuga, lausungiga. Just selletaoline rahulolematust sunnib publikut otsima teose varjatud tähendusi ja mõistatama, mida selle kõigega öelda taheti. Minul pole õrna aimugi, mida Saks ja Kaljujärv oma aktsiooniga öelda tahtsid. Ja väga võimalik, et seda

ei oskaks öelda nad isegi. Ei ole mõtet spekuloida, miks Peterburis filmitud magalakaadritele on pandud pealkirjaks „Bütsants“, mõistatada, kas tahteti näidata urbanistlikku üksildust või mõlkus autoritel meeles vene kultuuriloos läbiv troop Peterburist kui Kolmandast Roomast. See oleks Sontagi sõnusti „tagurlik ja lämmitav tundlikkuse mürgitamine“, „intellekti kättemaks kunstile ja maailmale, maailma vaesestamine ja kurnamine“ (lk 16). Sontagile pole oluline mitte see, mida kunstiteos ütleb, vaid see, mida ta teeb, teose puhast, tõlkimatu, vahetu,

meeleline mõju. Kunstiteose toime-mehhanism on tema meelest sarnane mitteprogrammiline muusikaga, see peaks mõjuma ilma intellektuaal-verbaalse vahetilpita.

Pole juhuslik, et ka Saksa ja Kaljujärve aktsioon on välja kasvanud helist. Lavastuse algimpulsiks oli soov luua koos „helimuusikat“, nagu nad ise nimetavad. See taotlus on mõnes mõttes kogu lavastuse dominant, heli on see, mis lavastuse pealtnäha haakumatud jupid oma sugestiivsusega tervikuks seob. Ka autorite eelmise lavastuse „Oh My God“ puhul oli tugevaim element just helipilt. Praeguses lavastuses koosneb Saksa ja Kaljujärve helimuusika pidevast, väheste rütmimuutustega madalsagedusel võnkuvast foonist, kuhu kohati viskab sisse üksildaselt habrast ja igatsevat, pikkamisi kulgevast meloodiat. Selline helimaastik võib kohati olla kõrvulukustav, ent lõppmulje jääb sellest helimuusikast siiski pigem kui omalaadsest vaikusest. Lõpude lõpuks seisneb info ju erinevuses, muutustes, dünaamikas, rütmistatuses. Kuid need poisid teevad hoopis vaikset müramuusikat. Või kui soovite, siis muusikalist „müravaikust“.

Nagu öeldud, on lavastuse „Püha Surm ja päike“ puhul oluline vormi sisuline meelelisus. See, kuidas käituvad üksteise suhtes heli, pilt ja lavaline tegevus. Erinevad elemendid on lihtsalt kunstnikel lavastuses kõrvuti asetatud ja see tekitab huvitava ja kandva pinget. Sel pingel tuleks lasta lihtsalt mõjuda. Kõige arukam, mida vaataja teha saab, on lihtsalt viibida autorite loodud aegruumilises keskkonnas ja seda võimalikult avatud meelega tunnetada. Mida lähemalt etendust kogetakse, seda enam on sel võimalust publikule otseselt füüsiliselt mõjuda. Nii nagu

pole mõtet lavastust intellektuaalselt distantsilt analüüsida ja tõlgendada, pole mõtet seda ka kaugelt tagareast vaadata. „Püha Surm ja päike“ nõuab, et vaataja oleks autorite loodud keskkonda kõigi meeltega kaasa haaratud. See on abstraktne meelte liigutamine, mitte meelte lahutamine, meelelahutusest rääkimata.

Nii nagu arvatavasti paljud ei peaks nende noorte meeste loodud heli tõeliseks muusikaks, virilduks ilmselt nii mõnigi nägu, kui nimetada „Püha Surma ja päikest“ tantsulavastuseks, seda hoolimata Karl Saksa tugevast tantsija- ja koreograafiaustast. Kui lavastuse kuulda poole puhul on muusika asemel heli, siis tantsu asemel on siin liikumine. Seega võiks sarnaselt sellega, et autorid ise nimetavad oma muusikat helimuusikaks, nende lähenemist liikumisele nimetada liikumistantsuks. See on paljas, puhastatud, napp, mis kohati tipneb teadlikult pingestatud liikumatusena. See liikumatus pole mitte mäss senise tantsutraditsiooni vastu, vaid eneseküllane esteetiline valik. See ei pea enam ammu end tõestama või vastanduma mingisugusele harjumuspärasele ontoloogiale tantsulikkusest, vaid loob koos heli ja pildiga keskenduvalt viibivat, veidi müstilist ja igatsevat lavailmaruumi.

Seejuures on oluline silmas pidada, et tõlgendusele mittealluvus ei vabasta kunstnikku vastutusest. Saksa ja Kaljujärve lavastuses ei ole tegemist intellektuaalse laiskusega, mida mõni aeg tagasi kontseptuaalse tantsu sildi taha varjades halvematel juhtudel harrastati. Suvalisust nende lavastuses pole, hoolimata sellest, et seda ei ole võimalik lõpuni sõnastada või ära seletada. Elemendid on väga täpselt paika pandud,⁷ pisimalgi Karl Saksa pealiigu

tusel on terviku seisukohalt tähtsus, nagu ka igal helil, mis tekib siis, kui Hendrik Kaljujärv mikrofone vastu lavalaudu peksab.

Susan Sontag lõpetab oma kuulsa esse tõehermeneutikaga, et me vajame hermeneutika asemel kunsti erootikat.⁸ Kuid nagu erootika puhul üldse, on see väga tihti tunnetuse küsimus. Seda ei arutle ka parima tahtmise juures elusaks, see kas on või ei ole, tekib või ei teki. Nii lihtne ja nii keeruline see ongi. Alati iga intuiitiv-abstraktse pretensiooniga kunstiteos seda vahetult tuntavat mõju saavutada ei suuda. Näiteks Saksa-Kaljujärve-Randeri „Oh

My God” jäi minu meelest selles poolele teele pidama. Selle põhjusena võib aimata tõsiasja, et lavastajate enda asemel olid tol korral laval näitlejad, kes ei suutnud autorite taotlusi täielikult realiseerida. Saksa ja Kaljujärve seekordses performatiivses aktsioonis on tugev eeldus niisuguseks erootikaks kindlasti olemas.

Tumeda aegluse võõrandunud ajalikkus

Autorid loovad oma performatiivse aktsiooniga keskkonna, milles aeg liigub teistmoodi, võibolla isegi kaob ära. See on aja peatamise kunst, kus

Mis puutub kõnealusesse lavastusse, siis teatav võõrandumine siin kindlasti on ja sellest ei olegi pääsu. See on seisund, kus sõit maale loodusesse ei too enesega kaasa ruraalselt punapõskset rõõmsameelsust ega Valdur Mikita stiilis reibast omamütoloogiat.

Mati Sirkel on öelnud, et meie ajastu ikoonid asuvad ainult arvutiekraanil. Positiivsust pritsivatest turundussõnumitest ja neoontulede müra küllastunud argipäev karjub aeglasema, tumedama, pimestavama vaikuse järele teatrisaalis.

Riinno Lahesoo fotod



aeglus on asjade toimumise loomumane tempo ja tegevuste hõredus muutub intensiivseks mittetegemiseks. Lavastuse aeg on laiali venitatud ja liikumatusest saab tegu.

Teatriteadlane André Lepecki kirjeldab antropoloog Nadia Seremetakise ideedele toetudes, kuidas tänapäeva etenduskunstides võib täheldada võtet, mida Seremetakis nimetab ingliskeelse terminiga *still-act* (paigaltegu?).⁹ Selle all on mõeldud kehalist katkestust, keeldumist aja harjumuspärase vooluga kaasa minemast, millega seatakse küsimuse alla üldkehtiv ajaökoonoomia ja otsitakse alternatiivseid olemise viise, mis poleks juba ette paika pandud kõikehõlmava kapitali-, töö- ja liikumisrežiimide poolt. Nüüdisaegsetel etenduskunstidel on potentsiaali teha meie aja rütmidesse ja voogamise kande paus. Just selle potentsiaali on Saks ja Kaljujärv märganud ära kasutada.

Teistmoodi ajalisus hakkab mängima peale lavastuse rütmistatuse ja etenduse kulgemise tasandi ka representatsioonis. Just nimelt kõige alguses mainitud ajalooliste reaaliade kuhjamine kaudu, millel ei ole sisulist seost. See on erinevatest tükkidest kokku pandud anakronismi pillerkaar, tähenduseta ajalootolm, milles puudub kord või selge lugu.

Teatavat hämarat tungi mineviku poole, teadlikku astumist kaasajast välja on olnud tunda ka Karl Saks varasemate soololavastuste puhul („Tšuid“, „The Drone of Monk Nestor“). Ja näib, et Saks ei ole selles sugugi üksi. Viimasel ajal etendunud lavastustest tuleb meelde René Köstri soolo „Tzion“, või kui etenduskunstidest kaugemale minna, siis haakub sellega mõneti ilukirjandusest Ro-

bert Kurvitza romaan „Püha ja õudne lõhn“, kus harjumuspärane aeg on üleüldse paigast ära loksunud ja ajalugu ähvardab terve maailma halli uttu mähkida. Kõigis neis võib aduda mingisugust tumedat tungi sümbolistliku, kergelt obskuurse, pühaliku ja kaugelt kadunu järele. Olgu selle avalduseks siis mustvalged sibulkuplid, küünlakumas kabala või „haihtumismemoraabilia“. Mis ajendab neid enam-vähem üheealisi mehi sellises tumeduses kaevama? Kuidas sobitub see ajast välja astumine tänapäevasesse „ideedeökoloogiasse“¹⁰ või on need loovorganismid oma kaasaja keskkonnast päriselt võõrandunud?

Mis puutub kõnealusesse lavastusse, siis teatav võõrandumine siin kindlasti on ja sellest ei olegi pääsu. See on seisund, kus sõit maale loodusesse ei too enesega kaasa ruraalselt punapõskset rõõmsameelsust ega Valdur Mikita stiilis reibast omamütoloogiat. Sõnapaar „suur reheahi“ on kaotanud tähenduse ja muutunud samaväärseks suvalise sirgeldusega paberil. Organism ei oska keskkonnas olla ja on isenesest irdunud nii maal kui linnas, nii mõisaaias kui paneelmajade vahel. Vanamehed ilmutavad end noorte meeste kehades nagu tondid anakronistlikus lossis, rudimendid keskkonnast, mis pole enam ammu elujõuline. Ent ometi on „Püha Surm ja päike“ sentimentaalsest nostalgiast või eksistentiaalsest mustmasendusest valgusaastate kaugusel. Minevikuhõngulised sümbolid miksitakse tehnikaga, palktare mähitakse mikrofonijuhtmetesse. See pole ei tuleviku minevik ega mineviku tulevik, sest lineaarne ajatunnetus on sama sassis nagu juhtmed laval ja sellest pole hullu midagi.

Kuid mis on siis meie tänases ajas

see, mis just selliseid esteetilisi otsinguid ajendab? Kui veel korraks Susan Sontagi poole pöörduda, siis tema tõdeb, et selleks võiks olla „liiasusprintsip, mis on tänapäevase elu peamine õnnetus“. Sontag jätkab: „Meie kultuur põhineb liialdusel, ületoodangul; tulemuseks on jätkuv teravuse kadu meie meeleelamustes. Kõik moodsa elu tingimused – selle materiaalne küllus, selle määratu rahvastatus – koonduvad meie meeleelundeid nüristama.“¹¹ Teisal on Sontag väitnud, et kõrvulukustaval ülekuulluse ajastul on just kunst see, mis võiks pakkuda mooduse tähelepanu harjutamiseks, kunst suudab tervendada meie meeli ja õpetada meid rohkem nägema, kuulma ja tundma.¹²

Kunstiteos, sh ka lavastus, on mõnes mõttes kui sümptom. Mati Sirkel on öelnud, et meie ajastu ikoonid asuvad ainult arvutiekraanil. Positiivsust pritsivatest turundussõnumitest ja neoontulede müra-st küllastunud argipäev karjub aeglasema, tumedama, pimestavama vaikuse järele teatrisaalis. Kavalehelt võib lugeda: „Kõik kohad on valgust täis, see õgib tervet ümbrust. Seejärel pääsmatu pilkane pimedus. Kummalgi puhul ei ole midagi näha.“

Kõike ei peagi näha olema. Kõik ei peagi olema lihtne ja kättesaadav, mugavalt seeditav ja tarbitav. Kõrvuti asetatud killud moodustavad mõistatuse, mis jääbki lahendamata, lõpuni mõistmata. Kõige targem on õppida elama saladusega, ebamäärasusega, teadmatusega. Vaid nii jääb inimesele piisavalt ruumi olla oma mõtete, aistingute, tunnete ja aimustega, et päriselt toime tulla.

Viited ja kommentaarid:

¹ Santa Muerte. Mexico's cult of Holy Death. – Time. <http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1676932,00.html>

² Bütsants. Wikipedia. <https://et.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCtsants>

³ Cantervilla lossi koduleht: cantervilla.ee

⁴ Loomulikult ei keela keegi ka kõnealusest teosest vaatajal oma tõlgendust loomast, see on igäühe enda vastutus ja rõõm.

⁵ Liisi Aibel. Kuidas seletada surnud pilte iseendale. Tartu ülikooli teatriteaduse üliõpilaste looži blogis: [http://tylblog.wordpress.com/2013/11/15/kuidas-seletada-surnud-pilte-iseendale/ja Piret Karro vastus sellele Müürilehe veebis: http://www.muurileht.ee/kuidas-pilte-mitte-seletada/.](http://tylblog.wordpress.com/2013/11/15/kuidas-seletada-surnud-pilte-iseendale/ja-Piret-Karro-vas-tus-sellele-Müürilehe-veebis:)

⁶ Susan Sontag. Tõlgendamise vastu. Kogumikus: Vaikuse esteetika. Tlk Berk Vaher. Tallinn: Kunst, 2002. Lk 11 – 24.

⁷ Või mõjuvad sellisena, mis praegusel juhul ju teebki ühe ja sama välja.

⁸ See, mida Sontag mõtleb kunstiteose erootika all, on tuntavalt sarnane sellega, mida mõjukas teatriuuriija Erika Fischer-Lichte on nimetanud performatiivsuse esteetikaks.

⁹ André Lepecki. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. Taylor & Francis, 2005. Lk 15.

¹⁰ Sellest, kuidas tuleks organisme alati vaadelda oma keskkonna kontekstis ja et inimesed oma ideedega on osa sellest keskkonnast, on kirjutanud võluvalt ja veenvalt usumatult laia haardega briti teadlane Gregory Bateson. Vt Gregory Bateson. Form, Substance and Difference. Kogumikus: Steps to an Ecology of Mind. Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology. Chicago University Press, 1999. Lk 467.

¹¹ Susan Sontag. Tõlgendamise vastu. Kogumikus: Vaikuse esteetika, lk 23 – 24.

¹² Sealsamas, lk 73 – 107.

MUUSIKALISE TEKSTI PERFORMATIIVSUSEST JA PERFORMATIIVSUSEST KUI TEKSTIST

Pärnu nüüdismuusika päevad 2014

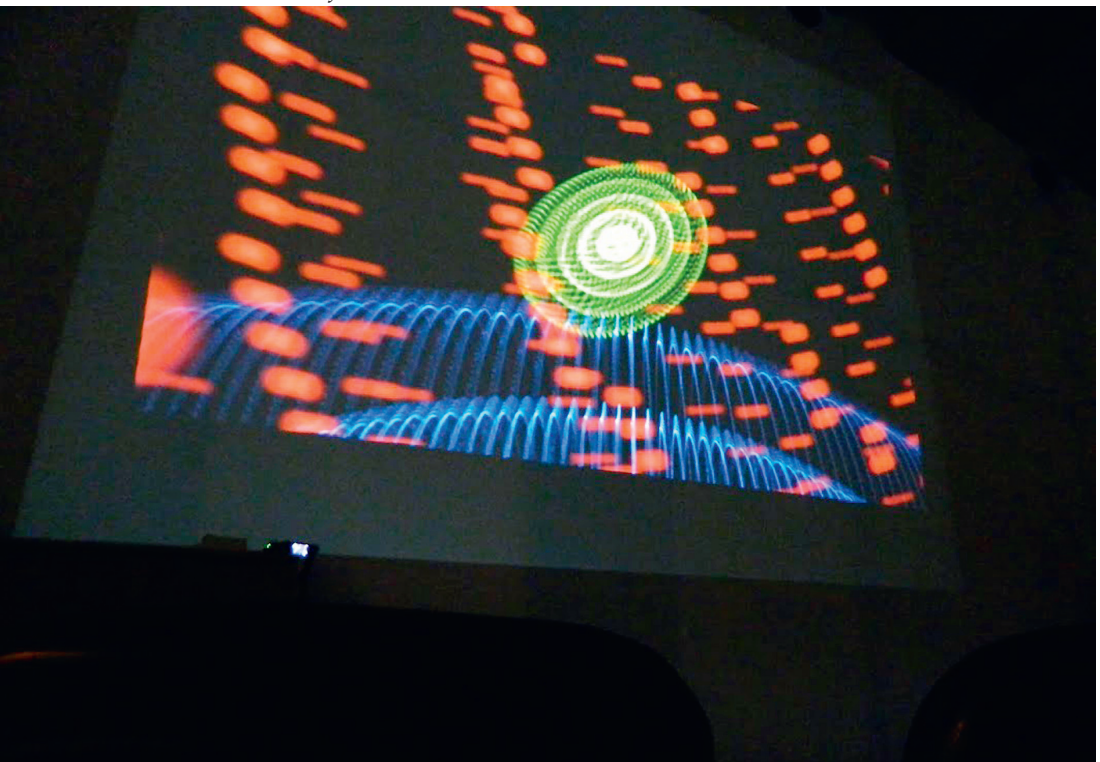
KERRI KOTTA

Performatiivsusest rääkides peetakse muusikas tavaliselt silmas esitust. Akadeemilises traditsioonis mõistetakse esitust noodis fikseeritud abstraktse „stsenariumi“, muusikalise teksti aktualiseerimisena ehk selle kuuldavaks tegemisenä. Selline vaade on mõjutanud muusika mõistmist üsna oluliselt: näiteks kipub teksti ja esituse dualism käsitlema neid vastandpaaridena, milles teksti nähakse pigem teost konsti-

tueeriva struktuuraalse alusena ning esitust sellelt tõukuva ja võrdlemise efemeerse fenomenina. Kui muusikalise teksti teoreetiline mõtestamine saavutatakse sageli muusikale loomumomase pidevuse lõhkumise (liigendamise) hinnaga, siis muusikalisele kontiinumile rõhuvate esituskäsitluste sõltuvus sellest, mida interpreteeritakse, näib omakorda tühistavat esituse mõiste autonoomsuse ja selguse. Selle

PNP 2014 avakontsert. Christian Fischeri teose „Brahmavihara“ videoprojektsioon, mille järgi teost esitati.

Gerhard Locki foto



tulemusena tekib ebamugav olukord, kus muusikast rääkimise arusaadavus näib paradoksaalselt olevat seda suurem, mida kaugemal sellest kui kõlalisest nähtusest ollakse.

See pole aga alati nii olnud. Muusikalise vormi mõiste kujunemise varasemal järgul käsitleti seda omalaadse protsessina, mis sisaldab kindlas järjekorras läbiviidavaid muusikalisi tegevusi, s.o retoorilisi akte, ning mis alles hilisemal ajal – siis kui saadakse aina enam teadlikuks muusikale omastest spetsiifilistest väljendusvahenditest – hakkab viitama teose ülesehitusele resp. struktuurile. Teisisõnu, enne seda, kui muusikalist tervikut hakati defineerida struktuuri kaudu, määratleti seda pigem lausungite afektiivse sisu ehk teatavat tüüpi muusikaliste esituste ehk performatiivsuse kaudu. See nähtub juba sellest, et rangelt võttes ei viita *dispositio* – väidete esitamise kord või asetus – ühele või teisele konkreetsele vormiskeemile, vaid on vähemalt muusikas mõistetav pigem iseloomuliku tegevus- või tõlgendamisjuhisenähtusega.

Näib, et ring on taas täis saanud ning retoorika, mis kompositsiooniõpetusena kaotas oma aktuaalsuse XVIII sajandi teisel poolel, on muusikasse naasnud humanitaariat vallutanud performatiivse pöördenähtusega. See ei tähenda tingimata ja ainult teksti ning esituse jõuvahekordade ümbermängimist, teksti kui struktuuri olemasolu sisulist välistamist – kuigi äärmuslikemais ilminguis on ka see võimalik, nagu võis tõdeda salvestistuurija Daniel Leech-Wilkinsoni möödunud kevadel peetud loengutel Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, – või pelgalt esituslike külgede eelistamist struktuurasetele, vaid eelkõige tõdemust, et muusikaline tekst pole esitajast sõltumatu

abstraktne struktuur, vaid sageli üsna provokatiivne eeskirjade kogum, mis omandab tähenduse alles koostoimes tõlgendajaga, olgu selleks siis teose esitaja või analüüsija.

Pärnu nüüdismuusika päevadele (PNP) on alati olnud omase praktika sidumine teooriaga. Viimastel aastatel on teooria osa oluliselt suurenenud, algselt vaid tavaliselt paari-kolme ettekannet sisaldanud sümposiumi kasvab juba 2013. aastal esinduslikuks kahepäevaseks ürituseks ning päädis tänava suure rahvusvahelise konverentsiga.¹ Tallinnas alanud ning Pärnus jätkunud konverentsi põhiteemaks oli muusikaline vorm ja selle mõtestamine juba mainitud performatiivse pöörde valguses. Kõige selgemalt esindas uut vaadet muusikateose vormile üks konverentsi peaesinejatest **James Hepokoski** (Yale'i ülikool), kelle arvates sõltub vorm, mis on sisuliselt dialoog kuulaja ja muusikalise teksti vahel, suuresti muusika retoorilisest välisilmest ehk muusikalise teksti omalaadsest performatiivsusest võimekusest. Kuigi Hepokoski teooria ei hülga otseselt kõike seda, mida muusikalise vormi seisukohalt olulisena käsitlevad ka traditsioonilisemad lähenemisviisid, paneb see vormi mõistmise sõltuma suuresti asjaoludest, mida siia maani käsitleti pigem dekoratiivsetena. Et muusika retoorilised aspektid on erinevalt struktuurasetest – või vähemalt nendest, mida traditsiooniliselt käsitletakse struktuurasetena – ka muusikaliselt ettevalmistamata kuulajale võrdlemisi lihtsalt ligipääsetavad, siis ei tasu ehk ka imestada Hepokoski vormiteooria aina kasvava populaarsuse üle.

Kuigi performatiivsuse teemat võis seostada ka enamiku PNP kontserti-

dega, oli see siiski otseselt fookuses festivali ava- ja lõppkontserdil. Avakontsert, kus tuli ettekandele **Christian Fischeri** teos „**Brahmavihara**“, kompas muusikalise teksti performatiivseid piire. Helilooja ise on nimetanud seda liikuvaks graafiliseks notatsiooniks neljas osas. Teose aluseks oli reaalasjas genereeritud animeeritud graafikas video, mida projitseerituna ekraanile nägid nii esitajad kui ka kuulajad. Mainitud video funktsioneeris kahel tasandil, ühelt poolt kui juhend esitajatele (**Mari Targo**, viiul ja **Helena Tuuling**, klarnet) – video erinevad parameetrid, nagu värv, graafiliste objektide liikumiskiirus, optiline sügavusillusioon jne, olid üsna ranges vastavuses registrikasutuse, tempo, artikulatsiooni jt muusikaliste parameetritega – ning teiselt poolt kui kuuldava visuaalne väljendus, sellele lisamõõtme andja.

Mainitud teose muutiski põnevaks eelkõige muusikalise teksti (video) eespool kirjeldatud ebatavaline positsioon, mis ei võimaldanud seda näha tavapärase muusikalise tekstina, osana lineaarsusest helilooja – partituur – esitus. Teksti mitmemõõtmelisuus ja polüfunktsionaalsus väljendus totaalsuses ja pidevas kohalolus, mille kaudu see kontrollis või mõjutas teose kõiki aspekte. Tekst oli siin nii teose muusikalise poole käivitaja kui ka selle übermõtestaja, nii realiseerija kui ka realiseeritu kommenteerija. Pidevusest tingituna omandas tekst lõppkokkuvõttes omamoodi topeltidentiteedi, milles segunesid tekst kui juhised ja tekst kui esteetiline kategooria, mis ehk oma äärmuslikuma vormi võttis peamiselt möödunud sajandi kuuekümnendail aastail eelkõige vaid vaatamiseks mõeldud partituuride näol.

PNP lõppkontsert „**Eksperimen-**

Sümposiooni ümarlaud, vasakult paremale istuvad: Poundie Burstein, Peter Smith, James Hepokoski, Nathan Martin ja William Caplin.
Sona Andreasyani foto



taalsed muusikainstrumendid“ keskendus performatiivsusele kui komponeerimisprintsibile. Isegi kui esituslike aspekte tähtsustatakse, eeldatakse siiski sageli, et need seostuvad peamiselt muusikalise teksti ja selles peituva sisu väljendamisega. PNP lõppkontsert demonstreeris aga, et mainitud suhe võib olla ka ümber pööratud: võimaliku teose loomist alustati hoopis instrumendi ehitamisest, mis piiritleb omakorda esitusliku konteksti, ning teose vorm ja seda fikseeriv tekst kujunesid kõigi eespool mainitud ning peamiselt performatiivset laadi aspektide koosmõjul alles protsessi lõppjärgus.

Paraku PNP lõppkontserdil performatiivse vabaduse kogu muusikaline potentsiaal siiski ei realiseerunud, seda võibolla ka Eesti Kunstiakadeemia üliõpilaste **Kaarel Kütase**, **Maria Sidorenko**, **Sander Raudsepa** ja **Veiko Tamme** suhteliselt vähese komponeerimiskogemuse tõttu. Kuuldud kõlamaailmad olid põnevad, kuid mõnevõrra hakkas häirima tendents suruda neid omamoodi Prokrustese sängi – etteantud kompositsioonilisse raamistikku, milles ootuspäraselt sisalduks esitus, arendus ja lõpetus – selle asemel, et lasta hoopis uuel muusikalisel reaalsusel dikteerida sündmuste võimalikku kulgu. Seetõttu jäi kontserdist ka mõnevõrra õpilaslik mulje. Performatiivse kompositsiooni kui aina olulisemaks muutuva suuna teadvustajana oli sündmusel aga Eesti kontekstis märkimisväärne tähtsus.

Teised PNP kontserdid olid mõnevõrra traditsioonilisemad. Kontserdil **„Inimhäääl ja elektroonika“** moodustasid loomulik ja tehnilik heli mitmesuguseid sümbiootilisi kooslusi, mis PNP 2014 helilooja **Malle Maltise** teostes mõjusid Eesti loodushääle kasutami-



Kaarel Küta oma pilliga Kõri pärast kontserti „Eksperimentaalsed muusikainstrumendid“.

Gerhard Locki foto

sest tingituna ökoloogiliselt. Omalaadse vastandpaari moodustasid klaveriõhtu **„Avatud vorm“** ja **Küberstudio** kontsert. Esimene lähtus möödunud sajandi viie- ja kuuekümnendate aastate modernistlikest vormiekperimentidest, pikkides seda postmodernistlike vahepaladega (pianist **Diana Liiv**), teine erinevate meediumide segamisest. Performatiivsed mängud ju needki.

Viide:

¹ Seitsmes rahvusvaheline muusikateooria konverents, Tallinn-Pärnu, 2014; vt http://www.schoenberg.ee/index2.php/index.php?sitesig=SB&page=SB_060_Arhiiv&subpage=ARH_PNP_2014.

ERSO AEG 1944–1963 I

Rahuaja rööbastele – Eesti NSV Raadiokomitee sümfooniaorkester (ERSO)¹ 1944–1948

MAIA LIJE

Teisele maailmasõjale järgnenud poliitilised sündmused, uus okupatsioon ja üha tugevnev ideoloogiline surve mõjutasid kogu Eesti kultuurielu, laostasid inimeste psüühikat ja hägustasid tulevikulootusi. 1944. aasta septembris Eestist emigreerunud ligi 80 000² inimese hulgas oli ka kümneid muusikuid – lauljaid, instrumentaliste, dirigente, heliloojaid. Sümfooniaorkester kaotas paljud esimängijad, kes olid just sõja-aastatel kujundanud orkestri kõrge mängutaseme. Kodumaalt lahkusid orkestri peadirigent Olav Roots, viiuldajad Carmen Prii, Zelia Aumere, helilooja ja tšellist Kaljo Raid (aasta varem oli läinud Hubert Aumere), kes jätkasid oma muusikukarjääri võõrsil. 15. septembril 1944, vaid nädal enne Nõukogude Vene vägede tulekut, juhatas Draamateatri laval oma viimase kontserdi Olav Roots.

Hoolimata sellest, et rusudeks olid langenud Estonia teatri- ja kontserdimaja, konservatooriumi hoone ning sõja tõttu seiskunud uue raadiomaja ehitus,³ taastati muusikaelu institutsionaalne baas üllatavalt kiiresti. Juba neli päeva pärast Tallinna „vabastamist“, 25. septembril 1944 ühendati Eesti NSV Raadiokomitee esimehe Paul Uusmanni välja antud käskkirja alusel suur osa sõjaajal kodumaal tegutsenud Eesti

NSV Riikliku Raadiokomitee sümfooniaorkestri (ERSO) koosseisust tagalast tulnutega ning orkestri suurendamiseks kutsuti konkursita tööle ka uusi, veel konservatooriumis õpinguid jätkanud noori mängijaid. Sama käskkirja alusel asutati ka Raadiokomitee ajaviite- ja tantsuorkester.

1944. aasta lõpuks oli orkestri koosseis kasvanud 73-liikmeliseks. Dirigentideks määrati orkestris sõja eel viiuldajana mänginud ning ERKA ajal orkestrit juhatanud **Roman Matsov**, juba sõja eel fagotimängija ning dirigendi karjääri alustanud **Sergei Prohhorov** ja tromboonimängija, Estonia teatris ka dirigendina üles astunud **Paul Karp**, kes vormistati peadirigendi ametisse, mida ta pidas kuus järgmist hooaega.

Septembris taastati 1941. aastal asutatud Eesti NSV Riiklik Filharmoonia, mille juures hakkasid tegutsema segaja meeskoor. Oktoobris alustas endise kino Gloria Palace ruumides tööd Estonia teater, konservatoorium jätkas tegevust Kaarli puiesteel asuva elumaja korteritest kohandatud klassiruumides. Sümfooniaorkestri peamisteks esinemis- ja tegevuspaikadeks said kuni Estonia kontserdisaali taastamiseni 1946. aasta juulis Tallinna Riikliku Draamateatri saal ja J. Tombi nim Kultuurihooone Pikal tänaval (Mustpeade maja), raa-



Teel kontserdile. Paul Karp ja Roman Matsov.

diosalvestusi tehti esialgu ka endises Inglise Kolledžis ja J. Tombi nim kultuurihoonel Olavi saalis. Eesti NSV Raadiokomitee alustas regulaarset tegevust 28. oktoobril, pidulikule avatseremoniale järgnes stuudiokontsert sümfooniaorkestri ja solistide osavõtul.

ERSO esimene sõjajärgne avalik kontsert toimus 12. novembril 1944 Tallinna Riiklikus Draamateatris – vanade heade traditsioonide kohaselt lisajõududega Estonia teatri orkestrist, dirigeeris Sergei Prohhorov. Avakontserdi kava ülesehitus – Mjaskovski „Tervitusavamäng“, Villem Kapi kolm orkestripala, „Sügislaul“, „Intermezzo“ ja „Tants“, Šostakovitši Klaverikontsert nr 1 Bruno Luki soleerimisel ja Tšaikovski Viies sümfoonia – sai järg-

nevate hooegade kontserdikavade koostamisele etaloniks. Valdavalt vene ja nõukogude muusika kõrval mängiti enamasti ka eesti heliloojate teoseid. 28. novembril osales orkester Paul Karbi dirigeerimisel Draamateatris korraldatud Tšaikovski õhtul, kus tollased eesti esilauljad Tiit Kuusik, Elsa Maasik, Jenny Siimon ja Karl Ots esitasid katkendeid ooperitest. 17. detsembril tähistati Nõukogude Liidu ja Eesti NSV Raadiokomitee sünnipäeva piduliku stuudiokontserdiga, mille kavas oli taas Mjaskovski „Avamäng“, 1943. aastal Moskvas esiettekandele tulnud Eugen Kapi „Patriootiline sümfoonia“ c-moll ja katkendid ooperist „Tasuleegid“ ning Tšaikovski „Serenaad keelpillidele“.

ERSO järgmine avalik kontsert toimus alles veebruaris. Selle järel kirjutas Bruno Lukk: (...) meie muusikaelu suurimaks puuduseks võib lugeda asjaolu, et sümfooniakontsertide korraldamine toimub väga harva ja kannab juhuslikkuse ilmet. 27. veebruaril Draamateatri ruumes aset leidnud (...) selle hooaja kolmas sümfooniakontsert P. Karbi juhatusel oli jälle tõenduseks, et meie kontserdipublik tahaks kindlasti selliseid üritusi külastada sagedamini. Saal oli peaaegu täis. [- -] Orkester, päris hea, suur ja arenguvõimeline, on olemas. Orkestrandid, vähemalt suurem osa raadioorkestri mängijaist ei ole koormatud tööga, proovideks ja individuaalharjutusteks on küllalt aega (loodetavasti ka tahtmist). Repertuaari hankimise raskustest peaks ka üle saama – muidugi ei aita siin nukrutsemine, et noodikogu on sõjakeerises hävinud! Tuleb aktiivselt tegutseda, hankida vajalikud partituurid ja kas või hakata ümber kirjutama orkestrihääli. Isegi dirigentide kriisist võib üle saada (...).⁴

Nii langeski orkestrantide, inspektori ja dirigentide õlule arvukate olmeliste asjade lahendamine, küll pillide ja nootide hankimine Tartust ja Pärnust, Leningradist ja Moskvast, küttematerjali ja toiduainete muretsemine ühissööklale jpm.

27. märtsil 1945 toimunud kontserdi järel kirjutas Karl Leichter: Nähtavasti on jooksev töö [raadios] ja peamiselt halvad tööruumid tõsiselt takistanud avalike kontsertide kavakindlat korraldamist. Vajaduste kohaselt suureks komplekteeritud koosseis on kahtlemata olnud liiga ebahühtlane, et sellega oleks saanud anda kaks kontserti kuus korralikult ettevalmistatud kujus. [- -] Teisipäeval Tombi klubis antud kontsert lubab arvata, et on üle saadud olulisemaist takistust. See tüsedada kavaga kontsert (Beethoveni avamäng „Egmont“, Bachi Brandenburgi kontsert

nr 3 ja Brahmsi sümfoonia nr 3, dirigent S. Prohhorov) (...) on uuel ajajärgul esimene, mis jättis täiesti soliitse mulje. Kahtlemata peab orkestriga tegema veel väga püsivalt ja rängalt tööd, et saavutada kõlalist ja tehnilist taset, mis nii suurele ansambelile annab väljendusliku nõtkuse. Teravalt tuleb dirigentidel silmas pidada kõigepealt koosmängu täpsust ja kõlapuhtust (...).⁵

Uue hooaja künnisel, septembris 1945 ilmunud ulatuslikus artiklis andis Leichter tagasivaatavalt ka esimesele sõjajärgsele kontserdihooajale, 1944/45 hinnangu: Kokku anti Raadiokomitee sümfooniaorkestri poolt kuus kontserti. Esitatud on peamiselt eesti ja vene muusikat, seejuures kahe silmapaistva helilooja Šostakoviitši ja Hatsšaturjani teoseid. Üks kontsert oli pühendatud täiesti eesti heliloomingule: esitati A. Kapi sümfoonia f-moll, H. Elleri „Ballaad“ tšellole ja orkestrile, H. Lepnurme „Siit eesti tantsumüisidest“ ja E. Oja „Merelaul“. Kolm viimatinimetatut esitati juunis Moskva dirigendi S. Gortšakovi juhatusel, nagu ka E. Kapi „Patriootiline sümfoonia“. Juhatasid neid kontserte veel P. Karp kahel korral, S. Prohhorov, R. Matsov ja P. Nigula. Solistidest esitas A. Lemba oma esimese Klaverikontserdi, teeneline kunstnik B. Lukk Beethoveni Klaverikontserdi Es-duur, teeneline kunstnik V. Alumäe Hatsšaturjani Viulistikontserdi, A. Klas Mozarti A-duur kontserdi ja L. Siim (Leichter) Elleri „Balladi“. [- -] Kui vaid pilku heita dirigentide arvule, siis selgub, et puudunud on keskne kuju, kes orkestrile oleks saanud anda kindla ja nõudlikke tingimusi rahuldava distsipliini ja ettekandelise kooli.⁶

1944. aastal orkestri peadirigendiks kinnitatud Paul Karp oma kuue tegevusaasta jooksul selleks keskseks kujuks siiski ei saanud ega suutnud talle pandud ootusi paljuski täita. Kui esimest sõjajärgset hooaega iseloomustas

kontsertide ebaregulaarsus ja vähesus, siis järgmine pakkus juba mitmekesisemaid kavu ja rohkem külalisesinejaidki.

Avakontserdil hooajal 1945/46 J. Tombi nim kultuurihoones seisis dirigendipuldus Berliinis ja Moskvast teutsenud ning tollal Nõukogude Liidu parimaks peetud Leningradi Filharmoonia sümfooniaorkestri dirigent Kurt Sanderling. Kontserdi kava, Smetana sümfooniline poeem „Vltava“, Prokofjevi süit balletist „Romeo ja Julia“ ning Beethoveni Kolmas sümfoonia, pakkus kuulajaile suurt huvi.

Jüri Variste kirjutas arvustuses: (...) külalisdirendi lühiajaline töö orkestriga oli avaldanud positiivset mõju nii orkestri tehnilisele kui ka tõlgituslikule tasemele. (...) [raadio] kunstilisel juhtkonnal on aeg töö kavandamist sümfooniaorkestri osas reorganiseerida ning asetada rõhk kvantiteedilt kvaliteedile. [- -] Oleks väär jätkata tööd ainult tempo pärast ning plaani täitmiseks, arvestamata asjaolu, et meie esindusorkestrilt tuleb nõuda eeskätt head ettekannet ja mitte suurt kontsertide arvu.⁷

30. novembril toimus Tombi-nim kultuurihoones orkestri järgmine kontsert, mida dirigeeris Sergei Gortšakov Moskvast, kavas Elleri „Lüüriline süit“ (esiettekanne), Mjaskovski Sümfoonia nr 21 ja Rakovi Esimene sümfoonia. Alles märtsis toimusid hooaja neljas ja viies kontsert. 10. märtsil kõlasid Weberi avamäng „Nõidkütt“, üks Beethoveni itaaliakeelne duett (solistid Veera Taleš ja Martin Taras), mille käsikiri oli leitud ühest Leningradi arhiivist alles 1939. aastal,⁸ Stravinski balletisüit „Tullilind“ ja Tšaikovski Viies sümfoonia. Viimasest kujunes sõjajärgsete aastate enim esitatud teos.

15. märtsi kontserdi kavas oli Artur Kapi looming. Avamängu „Don Carlos“ dirigeeris autor, äsja valminud



1944. aastal kinnitati ERSO peadirigendiks Paul Karp.
Fotod ETMMi kogust

Teist sümfooniast juhatas Roman Matsov muljetavaldavalt peast. 12. aprilli kontserdil Tombi-nim kultuurihoones astusid solistidena üles orkestri kontsertmeistrid Rudolf Palm ja Artur Värik, kavas Bach'i Süit *d*-moll ja Kontsert kahele viiulile ning Brahmsi Neljas sümfoonia, dirigeeris Sergei Prohhorov. Peaaegu kõiki sümfooniaorkestri avalikke kontserte transleeris Eesti Raadio. Olulisema osa orkestri tööst moodustasid aga märksa rikkalikuma repertuaariga stuudiokontserdid, kus mängiti rohkem ka eesti muusikat. Nii

oli 3. mail toimunud stuudiokontserdi kavas Karbi dirigeerimisel Lemba „Pidulik avamäng“, Lepnurme „Süit eesti tantsuviisidest“, II osa ja Finaal Artur Kapi Teisest sümfooniast. Aprilist hakati Tombi-nim kultuurihooones korraldama odavate piletitega rahvakontserte.

1946. aasta mais toimus Leningradis Üleliidulise Kunstide Komitee korraldusel dirigentide ülevaatus, sündmus, mis tõi palju elevust ka meie orkestri argiellu. Selle peamiseks eesmärgiks oli saada ülevaade uue dirigentide põlvkonna kunstilisest tasemest ja leida Nõukogude Liidu orkestritele noori perspektiivikaid juhte. Osalejate vanusepiiriks oli 35 aastat. Seniseid saavutusi silmas pidades saadeti Eestit esindama Roman Matsov. Tulemused kujunesid rõõmustavaks – Konstantin Simeonovi järel tunnistati ülevaatuses parimaiks Arvids Jansons ja Roman Matsov (II koht jagamisel) ning Nijazi Hadžibekov. Sündmusele kohapeal kaasa elanud Vladimir Alumäe kirjutab Matsovi esinemisest: *Meid rõõmustab, et ta on arenenud eelkõige kui muusikamees, kui kunstnik. Eeskätt puudutab see stiilitunde ja maitse arengut. [- - -] Ta töötab kindla, varem hästi läbimõeldud plaani järgi, ratsionaalselt, kulutamata asjata orkestrantide jõudu ja energiat. Matsovil on olemas kõik eeldused, et saavutada ka edaspidist arengut. [- - -] Väljaspool võistlust esines ülevaatuses esimeses ringis ka meie teine dirigent – Sergei Prohhorov, kelle esinemine oli jätnud žürii liikmetele ja orkestrantidele väga hea mulje. Rõhutati eriti tema kõrget muusikakultuuri taset, helitööde põhjalikku tundmist ning ka oskust orkestriga töötada. [- - -] Teame, et meil on mõningaid vähem-õnnestumisi tema kontsertidel kantud peamiselt juhatamistehnika puudulikkuse arvele. [- - -] Näib, et Sergei*

Prohhorovile tuleb tema moraalse edu puhul õnnitledes soovida ja soovitada sama, mis Roman Matsoville.⁹

Leningradis saavutatud edu tiivustas kavva võtma üha nõudlikumaid teoseid ning andis ka orkestrantidele kindlust nendega kaasa minna. Nii kõlaski 31. mail Tombi-nim kultuurihooones Matsovi dirigeerimisel Bruckneri Neljas sümfoonia. See andis aga ajendi otseseks rünnakuks tollal üldiselt taunitud saksa muusika vastu (erandiks oli ehk vaid Beethoveni looming): *Pettumuse valmistab Bruckneri IV. Selle teose üle ei ole mõtet palju vaielda! Imelikuna tundub vaid asjaolu, et noor dirigent oli endale valinud sellise tänamatu ülesande. Kuna kontserte on harva, oleks vahest ootustarbeka ette kanda teoseid, mis pakuvad head muusikat ja meil seni esitamata teoseid. Bruckneri sümfoonia on temaatiliselt vaene, väheütleval ja katkendlik. [- - -] Äärmine vaimulagedus, tühisus, igasuguste mõtete puudumine on siin maskeeritud lõpmatute sekventside ja modulatsioonidega. [- - -] Kahju ajast ja vaevast, mida pidid orkester ja dirigent raiskama selleks, et seda teost enam vähem kõlblikus seisukorras kuuldavale tuua.¹⁰*

Muide, Bruckneri Neljas sümfoonia oli üks teoseid, mis tõi Matsoville Leningradis konkursiedu! Selliste saksa-austria orkestrimuusika suurkujude nagu Bruckner, Mahler, Richard Strauss, rääkimata Wagneri või moodsamate heliloojate teoste kavva võtmisest ei saanud olla veel aastaid juttugi olukorras, kus vaenulikkus „lääne“ kunsti vastu muutus üha avalikumaks.

Ometi pääses sama aasta 14. juunil kontserdi kavva emigrandist helilooja Eduard Tubina Viiulikontsert nr 1 Vladimir Alumäe soleerimisel. Ideoloogilise surve tugevnedes seisis ees aga ka Tubina loominguga otsene keelustamine.

Hooaeg lõppes Eesti muusikaüldsusele erakordselt rõõmustava sündmusega: 13. juulil 1946. aastal avati Alar Kotli ja Edgar Johan Kuusiku projektide järgi sõjapurustustest taastatud Estonia kontserdisaal just selleks sündmuseks loodud Elleri „Piduliku avamänguga“. Kavas olid veel Artur Kapi Teine sümfoonia ja Alfred Karindi kantat „Võit“, mille ettekandel osalesid Riikliku Filharmoonia naiskoor, Tombi-nim kultuurihoone meeskoor ning solistid Jenny Siimon ja Martin Taras, dirigeerisid Roman Matsov ja Alfred Karindi.

Uus kontserdisaal erines mõneti varasemast. Saali üldilme ja suurus jäid endiseks, samuti rõdud. Lava võitis

esialgu oreliruumi arvelt, orel paigaldati juurdeehitisse hiljem. Saali lakke oli riputatud 350 pirniga kristall-lühter, samas stiilis oli ka külvalgustus, mis valmis Alar Kotli kavandite järgi tehases Tarbeklaas. Kipsornamenti-ka sai rikkalikum kui enne. Sündmuse tähtsust rõhutades ehtis lava Jossif Stalini hiiglaslik portree. Kontserdisaali avamine ei kergendanud aga kuigivõrd orkestri argielu. Proovid toimusid alles valmivas Raadiomajas, kontserdieelsed prooviajad Estonias sõltusid suuresti Filharmoonia juhtkonnast, kes pööras oma majas märksa suuremat tähelepanu kõikvõimalikele estraadi- ja isetegevusüritustele. Suve hakul andis orkester vabaõhukontser-

Eesti NSV Raadiokomitee sümfooniaorkester sõjajärgsetel aastatel.
Ees keskel dirigendid Paul Karp ja Sergei Prohhorov.
Foto ERSO arhiivist



te Kadriorus ja alustas järgmist tööaastat septembris mitme stuudiokontserdiga.

Hooaja 1946/47 avakontsert toimus 6. oktoobril Estonia kontserdisaalis peadirigent Paul Karbi juhatusel, kavvas juba korduvalt mängitud Eugen Kapi „Patriootiline sümfoonia“, esietekandes kõlasid Artur Lemba Klaverikontsert nr 3 autori soleerimisel ning Hatšaturjani Esimene sümfoonia.

Eduard Visnapuu peatus oma arvustuses pikemalt dirigendil: *P. Karpi kui dirigendi kohta on mitmel puhul võetud arvustustes teravalt sõna. Muidugi ei saa vaikida ilmsetest puudustest, ometi peab nägema ja arvestama olukordi. Kui meil väga rasketes tingimustes ning laostatud pinnalt on kerkinud üsna hindamisväärtne sümfooniaorkester, siis sel puhul peab alla kriipsutama ka P. Karpi teeneid.*¹²

Paul Karbi dirigeerimise puhttehniline ja muusikaline teostus pälvisid etteheitvat kriitikat ka edaspidi. Muusikute tegevuse hindamisel said peagi määravaks aga hoopis teised, kunstivälised kriteeriumid. Uut ideoloogiat väljendas selgelt sõjajärgsete laulupidude üks üldjuhte Serafim Milovski oma artiklis „Puudustest meie muusikaelus“. Artikli ilmumise otseseks ajendiks oli ÜK(b)P KK otsus 1946. aasta 14. augustist, milles rünnati nn apoliitilist kultuuri: *Hiljutised ÜK(b)P KK otsused kohustavad kõiki kunstialade töötajaid kriitiliselt üle vaatama oma senise töö ja olukorra ideoloogilise rinde alal. Sellega koos tuli ilmsiks ka puudusi nõukogude eesti heliloomingu osas, milles eriti olulisena tuleks märkida selle mahajäämist kaasaja ülesannetest. Esimeseks puuduseks on nõukoguliku repertuaari vähesus (...). Teiseks puuduseks, mis niisama terav, on ideoloogilise ja printsiipiaalse muu-*



Dirigent Roman Matsovist saab ERSO juhtfiguur aastail 1944 – 1963.
Foto ETMMi kogust

*sikakriitika puudumine (...). Kolmandaks puuduseks (...) on mõne kunstialal töötaja algeline arusaamine nõukogude muusikalise keelest, milline asjaolu tekitab segadust ja arusaamatust heliloojate hulgas (...).*¹³

Nõukoguliku repertuaari vähesust ei võinud ka orkester nüüd endale kuidagi lubada ja heliloojad pidid mõistma, et kui üldse muusikat luua, tuleb seda teha ideoloogiliselt „õigesti“.

Hooaja üheks suursündmuseks kujunes juba sõja-aastail ka USAs ja Inglismaal ülipopulaarseks saanud Šostakovitši Seitsemenda sümfoonia esmaettekanne Eestis 7. novembril 1946. Raadiokomitee ja Estonia teatri orkestrite ühendkoosseisus oli laval 119 mängijat! Dirigeeris Roman Matsov. Paljuski tänu Matsovi isiklikele loominguilistele sidemetele Šostakovtšiga sai ERSOst selle XX sajandi sümfonismi suurkuju mitmete teoste üks esmaesitajaid Leningradi ja Moskva orkestrite järel, ehkki mitte alati samal kunstilisel tasemel.

Tollane ENSV Riikliku Filharmoonia direktor helilooja ja dirigent Aleksei Stepanov kirjutas kontserdi järel: *Üldiselt sai R. Matsov oma ülesandega korda, kui mitte arvestada üksikasjade teatavat väljatöötamatust ja orkestri teatud karedust mängus. [- - -] Vigu tegid sooleerivad pillid (fagott, oboe). Dirigent peab pöörama tähelepanu keelpillide mitte küllalt puhtale intonatsioonile unisoni või oktaavi mängus. Kõik need eksimused näitavad (...), et kõigil polnud selget kujutlust sümfooniast ega saanudki olla, sest teost mängiti täielikult (terviklikult) alles... kontserdil.¹⁴*

Kriitik mõnits, et vaatamata orkestriproovide vähesusele kontserdisaalis, sai teose ettekanne võimalikuks siiski tänu dirigent Matsovi „energiale ning andekale juhtimisele“. Stepanovi sõnul oli suurte sümfooniakontsertide korraldamine juhuslik ja oli tekkinud „tõsine vajadus alatise sümfooniaorkestri järele ENSV Riikliku Filharmoonia juures“.¹⁵

Käidi välja mõte asutada pealinnas Raadiokomitee orkestri kõrvale ka teine sümfooniaorkester nagu mõnes teises NLi vabariigis (näit. Leedus, Armeenias, Gruusias) seda ka tehti. Meil see idee teadaolevalt ei realiseerunud



Sergei Prohhorov.
Foto ERSO arhiivist

ja seetõttu oli Eesti ainukese professionaalse sümfooniaorkestri koormus aastakümneid väga suur, eriti kui silmas pidada erakordselt tõhusat tööd eesti ning ka nõukogude ja klassikalise muusika helisalvestamisel Eesti Raadios. Salvestustöödega alustati kohe pärast sõda ja jäädvustati tänaseni heliseva pärandina enamik eesti heliloojate tollaseks loodud orkestriteoseid.

Üsna regulaarseks sai eesti muusika lindistamine ka Üleliidulisele Raadiotele

Moskvast spetsiaalselt kohale sõitnud salvestusbrigaadidega. Esmakordselt toimus see detsembris 1946, helirežissöör oli Ilja Gordetski. Repertuaari kinnitas EK(b)P Keskkomitee, Kunstide Valitsuse, Heliloojate Liidu ja konservatooriumi esindajatest koosnev toimikond. Tombi-nim kultuurihoones salvestati helilindile Elleri „Koit“, Eugen Kapi „Patriootiline sümfoonia“ (Paul Karp), I osa Artur Kapi Teisest sümfooniast ja Tubina Viulikontsert nr 1 (Roman Matsov, sol. Vladimir Alumäe).

Pärast pikemat vahet avalikes esinemistes õnnestus jaanuaris-veebruaris 1947 korraldada kaks täiesti apoliitilise kavaga kontserti. Esimesel kõlasid **Priit Nigula** dirigeerimisel Francki „Eoliidid“, Raveli „Hispaania rapsodia“, Šostakovitši Esimene sümfoonia ja Liszti Klaverikontsert *Es-duur* Artur Lemba soleerimisel. Schuberti 150. sünniaastapäevale pühendatud kontserdi kavas 14. veebruaril olid Sümfoonia *h-moll* („Lõpetamata“) ja „Suur sümfoonia *C-duur*“, mida dirigeeris Sergei Prohhorov.

*Orkester mängis võrdlemisi loiult, pealiskaudselt ja ilma pingeta, sellele lisandus igasuguseid viperusi intonatsiooni ja koosmängu suhtes ja Schuberti muusika ilu jäi üldjoontes avamata. S. Prohhorov kuulub kahtlemata meie andekamate orkestrijuhitide hulka, kes musitseerib suure andumusega, armastab muusikat ja kellel on oma väljakujunenud tehnika ja stiilitunne. Kuid Prohhorovil puudub väga oluline interpreteerimisfaktor: stabiilne rütm. Sellest puudusest on tingitud asjaolu, et teda on vahest raske jälgida (...).*¹⁶

Hoopis kõrgemalt hindas Bruno Lukk 28. märtsil toimunud kontserti Leonids Vignersi juhatusel, kus läti heliloojate Vitolsi, Skulte ja Medinši teoste kõrval kõlasid Tšaikovs-

ki „Francesca da Rimini“ ja Skrjabini „Ekstaasipoeem“: (...) *kõnesoleval kontserdil [võis] tähele panna orkestrantide suuremat elavust, korrektsemat suhtumist oma ülesandesse ja märksa erksamat distsipliini. [- -] Läti NSV teeneline kunstnik Leonid Vigner osutus tõeliseks orkestrijuhiks ja silmapaistvaks interpreediks (...).*¹⁷

Hooaja tegemised leidsid ajakirjanduses vähest kajastamist, kultuurielu kogu tähelepanu oli koondunud esimese sõjajärgse üldlaulupeo ettevalmistustele. Erakordselt rohke osavõtjaskonnaga toimus see 1947. aasta juulis. Kevad- ja suvekuudel andis orkester Karbi ja Prohhorovi juhatusel mitu stuudiokontserti ning juunis mängiti vabaõhukontsertidel Kadriorus.

Hooaeg 1947/48

Kontserdihooaeg algas Nõukogude Liidu parimaks orkestriks tituleeritud Leningradi Riikliku Filharmoonia Teenelise Sümfooniaorkestri külalisesinemistega Tallinnas. Anti kuus kontserti, mida dirigeerisid Kurt Sanderling ja Boriss Haikin. Solistidena olid kaasas Galina Barinova, Lev Oborin ja Grigori Ginsburg. Kavas olid Tšaikovski, Glinka, Prokofjev, Mussorgski ja Brahms. Hinnangud külaliste esinemisele olid ülivõrdelised.

26. septembril seisis ERSO ees esimest korda sõja järel noor Ida-Saksa dirigent Kurt Masur, kes juhatas Händeli, Sibeliuse ja Beethoveni teoseid. Septembrikuu kontserdid jäidki tähtsündmusteks enne poliitilise kursi järsku muutust.

1948. aasta veebruaris avaldati kõigis Nõukogude Liidu tähtsamates väljaannetes ÜK(b)P Keskkomitee otsus Vano Muradeli ooperi „Suur sõprus“ kohta,¹⁸ milles mõisteti hukka formalism nõukogude muusikas kui „rah-

vavastane ja muusika sisuliselt õigeid väärtusi likvideerimisele viiv suund". Kaheksa helilooja ja muusikategelase, Eugen Kapi, Gustav Ernesaksa, Heino Elleri, Alfred Karindi, Lydia Austeri, Edgar Arro, Harri Kõrvitsa, Aleksei Stepanovi allkirjaga reageering otsusele oli ootuspärane – taunimiseväärseks tunnistati ka eesti muusikas ilmnunud formalism ning heliloojaid kohustati analüüsima ja kriitiliselt hindama oma seniseid loomingulisi suundumusi. Avaldati uus määrus kontserditegevuse suunamiseks, osutati väärnähtustele Riikliku Filharmoonia ja Raadiokomitee töös, ilmusid artiklid, kus heliloojaid hoiatati lääne muusikas valitseva „dodekafoonia epideemia“ eest jne. Otsus mõjutas otseselt ka orkestri töökorraldust ja tulevast repertuaari, jäädes jõusse kuni Jossif Stalini surmani 1953. aastal.

Sümfooniaorkestri osavõtul planeeriti raadios hilisõhtuste stuudiokontsertide-loengute tsükliid „Tšaikovski sümfooniad“ ja „Beethoveni üheksa sümfooniat“. Esimestega alustati märtsis. Juba järgmisse hooaega kavandati uusi Stalinile pühendatud teoseid. Ka eesti heliloojad asusid neid suurema või vähema innuga komponeerima.

Tole hooaja peamiseks tegevusliiniks kujunesid stuudiokontserdid, mille noodimaterjali ettevalmistamisel oli hulgaliselt tööd nii noodikirjutajatel kui ka uute teoste õppimisel ka dirigentidel.

Eesti muusikast esitati 1947/48. aasta teisel poolel olulisemate teostena Tubina Viiulikontsert nr 1 Vladimir Alumäe soleerimisel, Villem Kapi Esimene sümfoonia ja Hugo Lepnurme kantaat „Jüriöö tuled“. Suurima tähelepanu pälvis ajakirjanduses Eugen Kapi ballett „Kalevipoeg“, millest mõningad

tantsud on orkestri repertuaari jäänud tänaseni.

Hooaja viimasel avalikul kontserdil Wagneri muusikat dirigeerides – peale Griegi Klaverikontserdi (solist Heljo Sepp) ja Beethoveni „Eroica“ oli kavas Wagneri avamäng ooperile „Nürnbergi meisterlauljad“ – tõestas Matsov taas, et tal oli julgust ideoloogilisest peajoonest aeg-ajalt kõrvale kalduda.

Beethoveni sümfoonia ettekande puhul nenditi: *R. Matsov on alles noor dirigent ja tema kogemused pole kuigi suured. Kuid ta on juurdlev, otsiv, andekas kunstnik, kes väsimatult töötab enda kallal; juba märgatava individuaalsusega dirigendina oskab ta paeluda auditooriumi tähelepanu. Tema žest on tagasihoidlik, puhuti järsuvõitu, kuid ilmekas ja täppis.* [- - -] *Raadiokomitee orkester, meie vabariigi ainus suur sümfooniaorkester, mängis sel õhtul siiralt ja meeleolukalt, näidates küllaltki professionaalset mängutaset, mis kahtlemata tunnistas dirigendi hoolsat tööd programmi ettevalmistamise juures.*¹⁷

Leningradi orkestri ja Kurt Masuri esinemistega alanud hooaeg ei paistnud silma teiste nimekate külalisdiregentide ja ka solistide poolest. Mitmeid stuudiokontserte dirigeerisid kolm oma dirigenti ja solistid leiti orkestrantide hulgast: Silvia Tobias (harf), Arnold Sepp (flööt), Arnold Treumuth (metsasarv) ja Juhan Kaljaspoolik (klarinet).

Kolme sõjajärgse kontserdihooaja jooksul andis ENSV Riikliku Raadiokomitee sümfooniaorkester ühtekokku 250 kontserti, neist 212 stuudio- ja 38 avalikku kontserti.

(Järgneb)

Viited:

¹ Aegade jooksul on orkestri nimetus kor-

duvalt muutunud. Hoolimata sellest sobib lühend ERSO nende kõigi puhul. Artiklis on toetutud aastail 1944–1963 valdavalt ajalehes Sirp ja Vasar ilmunud kontserdiarvustustele jt artiklitele. Kirjutises on vaatluse alt välja jäänud Eesti NSV Riikliku Raadiokomitee sümfooniaorkestri nende aastate stuudiokontserdid (kavad, dirigendid, solistid) ja salvestustöö, mis väärrib eraldi peatükki.

² Toomas Karjahärm, Helle-Mai Luts. Kultuurigenotsiid Eestis: kunstnikud ja muusikud 1940–1953. Tallinn: Argo, 2005. Lk 64.

³ Kreutzwaldi tänavale ehitatud Raadiomaja projekt valmis 1939. aastal, autoriks Tallinna linnaarhitekt Elmar Lohk. Ehitust alustati 1940. aasta suvel. Tööd katkestas sõda ja hoone valmis lõplikult alles 1952. aastal Moskva arhitekti Grigori Šumovski plaanide järgi. Raadioteatri imposantse rõduga saal avati Eesti NSV Riikliku Raadiokomitee sümfooniaorkestri osalemisel 9. veebruaril 1952 piduliku stuudiokontserdiga. Orkester oli proovitööks kolinud Raadiomajja juba 1948. aastal, kui lõppes hoone esimene ehitusjätk.

⁴ Bruno Lukk. Raadiokomitee sümfoonia-kontsert. – Sirp ja Vasar 3. III 1945.

⁵ Karl Leichter. Sümfooniakontsert. – Sirp ja Vasar 31. III 1945.

⁶ Karl Leichter. Nõukogude muusika arenguhooni. – Sirp ja Vasar 1. IX 1945.

⁷ Jüri Variste. Sümfooniaorkestrite hooaeg algas. – Sirp ja Vasar 13. X 1945.

⁸ Tõenäoliselt oli see Beethoveni ainus itaaliakeelne duett „Nei giorni tuoi felici“ (WoO 93; Metastasio tekstikatkend ooperi „L’Olimpiade“ libretost) sopranile ja tenorile orkestriga, mille avaldas esmakordselt Leipzigi kirjastus Eulenbrug samal 1939. aastal ja mille üks kolmest käsikirjast asub Moskvast Glinka-nimelises Riiklikus Muusikamuseumis. Duett valmis 1803. aasta kevadel, kui Beethoven oli lõpetamas oma õpinguid Antonio Salieri juures.

⁹ Vladimir Alumäe. Noorte dirigentide ülevaatus puhul Leningradis. – Sirp ja Vasar 3. VIII 1946.

¹⁰ Bruno Lukk. Raadiokomitee sümfoonia-kontsert. – Sirp ja Vasar 8. VI 1946.

¹¹ Eduard Visnapuu. Möödunud kontserte: Sümfooniakontsert. – Sirp ja Vasar 12. X 1946.

¹² Serafim Milovski. Puudustest meie muusikaelus. – Sirp ja Vasar 5. X 1946.

¹³ Aleksei Stepanov-Aas. Šostakovitši Seitsemes sümfoonia: Mõtteid sümfoonia ettekande puhul Tallinnas 7. novembril 1946. – Sirp ja Vasar 16. XI 1946.

¹⁴ Sealsamas.

¹⁵ [Bruno]L[ukk]. Sümfooniakontsert. – Sirp ja Vasar 22. II 1947.

¹⁶ B[runo] L[ukk]. Raadiokomitee sümfooniakontsert. – Sirp ja Vasar 5. IV 1947.

¹⁷ 6. märtsil 1948 ilmus ajalehes Sirp ja Vasar EK(b)P Keskkomitee otsus „Abinõudest ÜK(b)P Keskkomitee 1948. aasta 10. veebruaril otsuse „V. Muradeli ooperist „Suur sõprus““ täitmise kohta“.

¹⁸ L[ydia] Auster. Sümfooniakontserdilt. – Sirp ja Vasar 3. VI 1948.

KÕRVALPILKE EESTI MUUSIKALE JA MUUSIKAELULE V

Nüüdismuusikateatrist II

SAALE KAREDA

Iga maine nähtus on illusioon ja iga illusioon on avatud värav, mille kaudu võib hing – kui ta selleks valmis on – minna maailma sisemusse, kus sina ja mina, päev ja öö on üks ja seesama. (Hermann Hesse)

Nüüdismuusikateater on tänuväärne laboratoorium loovale vaimule, kes – teadvustades end osana piiramatu loomepotentsiaaliga, mis on sisenenud siia tihket materiaalsust sisaldavasse kosmilisse sagedusribasse, – otsib mõtestatust olemasolule ning arusaamist paradokside rägastikus. Nii nagu vesi on oma vedelas olekus olnud iidsetest aegadest nn üleminekumeediumiks siin- ja sealpoolsuse vahel, nii võib seda olla ka muusika, mis paneb kuulaja teadvuse voolama ja voogama – aegruumilisi piiranguid läbistades, ületades... Nüüdismuusikateatri vahenditega saab seda protsessi võimendada ja läbida olukordi, mis sähvatusena võivad heita valgust eksistentsi pimealadele. Meid ümbritseb selles nn tavareaalsuses tohtu hulk nähtavaid ja nähtamatuid manipuleeritud struktuuritasandeid, mis kipuvad ahistama keha ja kammitsema meeli, ent inspireerival nüüdismuusikateatril on võimalus kuulamise hetkel seda kõike lahustada ning lubada hingel ja vaimul osa saada hoopis avaramast olemiskogemusest. Hermann Hesse on kirjutanud:

„...usun, et oleme siin maa peal selleks, et meenutada ja otsida ja kuulutada kadunud kaugeid helisid, ning et nende taga asub meie tõeline kodu.“ Tundub, et nüüdne inimene on erinevaid manipulatsioonitasandeid ja teadvuse kihte läbistades justkui teel selle millegi meenutamise poole, mille oleme unustanud, mille kuju ja olemus on alles ähmane, aga kust pärinevad valgusesähvatused meid aeg-ajalt tabavad, taastades järk-järgult ühendust kosmilise mälu ja meie allikaolemusega.

Valgustatud pimedusejünger

Läinudsuvine **Nargenfestival** tõi esiettekandele hollandi helilooja **Dominic Clementsi** muusikalise draama „**An Enlightened Disciple of Darkness**“ / „**Valgustatud pimedusejünger**“ Bernhard Schmidti elust (2011, inglise keeles, kahele jutustajale, kahele lauljale, kaheksale flöödile, koorile ja helilindile), mis oma täiuslikkus viimistletuses oli kahtlemata üks 2013. aasta tähtsündmusi Eesti muusikaelus. Hämmastava tundlikkuse ja tervikteose orgaanilisusega lummanud „Valgustatud pimedusejünger“ tõi kuulaja-vaatajani mingit sõnulsetamatut peenekoelist informatsiooni selle kohta, mis asub asjade ja nähtumuste taga...

Clementsi muusikaline draama tuli Noblessneri valukojas ettekandele neljal korral 1.–4. augustil 2013, jäädes

nii puhkuseaja sisse, vääriks aga kindlasti taasesitusi Eestis ning ilmtingimata viimist maailma teistelegi lavadele. Nargenfestivali „Valgustatud pimedusejüngri“ kompaktsus, kontsentreeritus ja maagiline väljendusjõulisus on pika ja pingelise loomisprotsessi tulemus, mille õnnestumise saladus peitub kindlasti võtmetähtsusega ülesannete koondumises väheste, üksteist hästi tunnetavate loojanatuuride kätte. Teose libreto autor on muusika looja **Dominy Clements**, kes mängib ühtlasi subkontrabassflööti flöödioktetis **BlowUp!**, millel oli selle ebatraditsioonilise operi ettekandes täita orkestri funktsioon. „Valgustatud pimedusejüngri“ lavastaja, itaallane **Giuseppe Frigeni** oli ühtlasi lava- ja valguskunstnik, kelle tunnetusega harmoneerus hästi kostüümikunstniku **Reet Ausi** töö. „Valgustatud pimedusejüngri“ muusikajuht **Tõnu Kaljuste** oli idee genereerija, teose tellija ning sobivate inimeste leidja ja kokkukulataja. Muusikalise draama peaosad koondusid kahe noore võrratu, vokaalse ja lavalise küpsusega hiilanud solisti **Endrik Üksvärava** (Bernhard Schmidt) ja **Maria Valdmaa** (Ema, Minna Bretschneider) kätte, kellele sekundeeris suurepäranne **Nargen Opera koor**, koorisolistidest tegi kauni meelde jääva rolli **Kädy Plaas**. Jutustaja neutraalset, ent pidevat vaimset kohalolekut nõudvat, teost justkui punase niidina läbivat rolli täitis delikaatselt **Benjamin T. M. Kirk**. Libreto tõlkis nauditavasse eesti keelde ja väga informatiivse kavaraamatu koostas **Kai Tamm**, tõlke toimetas **Joel Sang**.

Tõnu Kaljuste kirjeldab kavaraamatus hämmastavaid sünkroonsusi, mis juhtis teda kokku õigete inimestega, loomaks seda muusikalist draamat.

Selle nn juhuste jada kirjeldust lugedes ja „Valgustatud pimedusejüngri“ erakordset atmosfääri kogenua tekib tahtmine väljendada metafüüsilist mõtet, et see teos – ehk siis see, mis on selle lavateose essents, – otsinuks justkui ise välja sobivad inimesed, olukorrad ja „kokkusattumused“, et sündida siia reaalsusse. Dominy Clementsi mõtisklus kavaraamatus algab mõtlemapanevalt: „Ükskõik kellele ma ütlesin, et töötan operi kallal, mis räägib Bernhard Schmidti, sain vastuseks küsimuse „kes see on?“. Isegi pärast libreto ja partituuri lõpetamist otsin ma ikka vastust mõistatusele. Jah, ta oli läätsede valmistaja, astronoom ja tähelepanuväärne leiutaja, kuid need sõnad on pelgalt sildid. Mul on kogu aeg tunne, et ta tähendas palju enam, kuid siiani arvan, et on raske täpselt määratleda, mis on „enam“.“ Clementsi muusikalise draama kõige rabavam omadus ongi minu jaoks see, et Clements ja tema lavastusmeeskond tundub olevat saanud kontakti vaimse energiaga, mis tegutses inimese kujul geniaalse leiduri Bernhard Schmidti, ning nad on suutnud kosmilisest infoväljast alla laadida selle vaimsuse olemuslikke tunnuseid. Nii nagu Bernhard Schmidt jõudis oma hämmastavate tulemusteni (Karl Schwarzschild: „Ta teab optikast rohkem kui kõik teised kokku.“ Richard Schorr: „Ta on iseseisev astro-optik, parim peeglite ja läätsede lihviija maailmas.“¹⁾ üliintensiivse tööga – millega saavutas vaimse kõrgkontsentratsiooni ja sünnitas siia reaalsusse geniaalseid leiutisi, saavutades juveliiri täpsuse oma ainsa, vasku käega –, nii aimub ka lavateosest „Valgustatud pimedusejüngri“ erakordselt intensiivset teemasse süvenemist, kontsentreeritud tööd ning



Dominy Clementsi „Valgustatud pimedusejünger“: Bernhard Schmidt – Endrik Üks-värv.

pühendunud peenhäälestumist. Alles seejärel saab ettevalmistatud pinnasese siseneda kõrge kontsentratsiooniga vaimne essents, mis elustab teose ja hingestab kogu terviku. Selliselt sündinud muusikalised lavateosed on haruldased ning, parafraseerides Clementsi ütlust Schmidtiga, tähendavad midagi palju enam kui lihtsalt üht järjekordset muusikalavastust, ehkki sõna-des on raske täpselt määratleda, mis on see müstiline „enam“.

Et nüüdisooperi õnnestumise suurimaks komistuskiviks kipub enamjaolt olema libreto, siis on see tõeline õnn, kui helilooja suudab ise luua žanri vajadustele vastava libreto. Nii on peamine eeldus orgaanilise terviku sünniks loodud. „Valgustatud pimedusejünger“ täiuslikult lihvitud ja võluvalt poeetiline libreto omandab teoses sellise üldistusjõu, kus narratiiv ei ole mitte hädavajalik karkass

lavateose „käigus-“ ja ülalhoidmiseks (nagu nüüdisooperis pahatihti kipub olema), vaid sellest saab laval lahtirul-luvat distantsilt jälgiv ja kommenteeriv, teatud mõttes justkui objektiivne vaatleja. Inimese ja geniaalse leiduri Bernhard Schmidtiga lugu on ühest küljest libreto kandvaks teljeks, ent olulisem kui konkreetsete sündmuste reastamine, on hoopis teatud ajaülene üldfoon – vaatlev teadvus –, mis jälgib uuesti meie aegruumi toodud ajatut informatsiooni, on selle tunnistajaks. Samasugune tunnetus kannab „Valgustatud pimedusejünger“ muusikalist materjali. Muusikalised lahendused on minimalistlikud nii vahendite valiku osas kui ka otseselt muusikastiili puudutavalt. See on napp ja kontsentreeritud, ent väga väljendusrikas materjal, kus kasutatakse nii elektronmuusika löike (muljetavaldav on ooperi algus, mis mõjus justkui kuuldavaks tehtud

kosmiline müra), flöödiokteti koosseisu eksootilisi, teatud mõttes küll piiratud, ent samas fantastilisi ja värskeid senikuulmatuid võimalusi, ning solistidele ja koorile loodud orgaaniliselt hingavaid, väga loomulikult ja kaunilt kulgevaid tonaalse muusika meloodia-kaari. See on lihtne ja ilus muusika – karge ja kirgas. Huvitava stiilivõttena on Clements muusikakangasse põiminud tsitaate Bachilt ja kasutanud ka tol ajal Saksamaal moes olnud kergemat muusikat. Seetõttu on muusikaline narratiiv vaheldusrikas ja loomulikult voogav, luues vaevata jälgitava, ent absoluutselt isikupärase muusikalise aegruumi.

Peaosalised Endrik Üksvärav ja Maria Valdmaa õppisid teose loomise ajal Haagi Kuninglikus Konservatooriumis, kus töötab ka Dominy Clements, samuti tegutseb Haagis flöödioktett BlowUp!. Põhjalikku eeltööd, mille nad olid ühiselt ära teinud Haagis enne produktsiooni jõudmist Tallinna ettevalmistusfaasi, oli kuulda Endrik Üksvärava ja Maria Valdmaa igast fraasist – niivõrd täpset, kontsentreeritud, orgaaniliselt hingavat-elavat musitseerimist ning vaimselt fokuseeritud lavalist kohalolu esineb muusikalistes lavastustes harva.

Lavastuse lakoonilised kujunduselemendid, ühes tonaalsuses välja-



Noorena lõhkeaine katsetusel parema käelaba kaotanud Bernhard Schmidt (Endrik Üksvärav) oli oma vasku, ebatavaliselt tundliku käe treeninud üliosavaks ning suhteliselt primitiivsete vahenditega suutis ta teha imetäpset tööd.



„Valgustatud pimedusejünger“, Minna Bretschneider – Maria Valdmaa.
Leo Samama fotod

peetud valgustus, lihtsad, maitsekad, ajastule iseloomulikud kostüümid, tegelaste lavaliste liikumisjooniste puhtus, selgus ja samal ajal visuaalset tervikut loov dünaamilisus – kõiges valitses hämmastav tervikutunnetus, laseritaoline täpsus ning seda ühendas ja kandis loomulikult ja orgaaniliselt voolav muusika. Minimaalsete kujunduslike aktsentidega oli esile manatud nii XIX sajandi Naissaar oma eripärase hõngu ja vana rannarootslaste kultuuri pitsiriga kui ka XX sajandi alguse Saksamaa olustik ja atmosfäär. Eriti läks hinge ooperi lõpp. See tõi võimendatult välja geniaalse loojanatuuri teisitiolemisest tingitud sobimatuse ümbritsevaga jämedakoelises ühiskonnas, ning meistri elutöö ülevuse. Bernhard Schmidt astub viimases stseenis vaikselt vette – ülemineku-

meediumi, teel teisipoolsusse – ning kogu maine traagika, kõik vaimsed ja füüsilised kannatused libisevad mööda nagu veele asetatud küünlad, andes unustamatu värvingu inimlikule kogemusele. Sukeldunud kosmose pimeduse sügavaimatesse saladustesse (loe ka: kehastunud kõrgsagedusliku vaimuenergiana madalasageduslikku tihedusse), toob Schmidt sellest süngest sügavusest esile ülendava.

„Valgustatud pimedusejünger“ libreto, muusika, lavastus, lavakujundus, valgustus, videokujunduselemendid, kostüümid ning muusikaline ja lavaline esitus saavutasid komplementaarselt täiusliku kooskõla, moodustades ühtse teadvusvälja, vaatlemaks suurvaimu, kes oli kehastunud Bernhard Schmidina sajand tagasi meie rahva keskel.



Karlheinz Stockhauseni „Sügismuusika“ I osa „Katuse naelutamine“: Lauri Kaldoja ja Leho Karin.

Sügismuusika

Unikaalne ja eredalt mällu sööbinud nüüdismuusikateatri ettevõtmine oli ka läinud sügisel **Yxus Ensemble'i** kontserdisarja „**Stockhausen!**“ avasündmus – **Karlheinz Stockhauseni „Herbstmusik“ / „Sügismuusika“**. Naljaga pooleks võiks väita, et eesti muusikutel näib olevat mingi eriline võime olla erakordsete muusikasündmuste (kaas)looja, mida sel kujul mujal maailmas pole veel tehtud. Julgen nimelt väita, et Stockhauseni ülimalt originaalne muusikiline lavateos „Sügismuusika“, mis on loodud juba 1974. aastal, kõlas esimest korda oma täies ilus ja hiilguses alles oktoobris 2013 Tallinnas NO99 teatri kammersaali laval Yxus Ensemble'ilt **Anne Tärnpu** lavastuses. „Sügismuu-

sika“ on pühendatud Péter Eötvösile, Suzanne Stephensile ja Joachim Kristile, kellega koos Stockhausen teose Bremenis 1974. aastal esiettekandele tõi. Seejärel esitati „Sügismuusikat“ La Rochelle'is ning Darmstadti suvekursustel, ent sellele sai osaks mittemõistmine ja kohatine väljanaermine. Põhjusi selleks oli kindlasti rohkem kui üks. Lisaks Stockhauseni raamidest välja astumisele, isepäsele ja ekstravagantsele oma rada mööda kulgemisele loomefilosoofia, esteetika ja muusikalise käekirja mõttes häiris tema kaasaegseid ilmselt ka harjumatu esteetiline kontrast, mis tekkis maaelu stseenide ehedal toomisel kontserdisaali. „Sügismuusika“ põhineb helilooja poolt fikseeritud ülitäpsel, „krõbekuival“, pedantsete tehniliste detailideni kirja

pandud juhendil, mille „ellu äratamiseks“ on vaja võimekat ja pühendunud lavastajat, kes end sellest täppisteaduslikust rägastikust kõigepealt läbi närib – hoomates selle taga asuvaid väiksemaid ja suuremaid plaane –, kõik detailid mõtestab, hingestab ja sellest materjalist muusikalis-lavalise terviku kujundab. Nii nagu ka „Valgustatud pimedusejünger“ puhul esile tõin, saab tervikut kandev ja hingestav energeetiline laeng siseneda loodavasse alles siis, kui piisavalt intensiivne eeltöö on lavastajal ning osatäitjatel tehtud – kui tehnilised, esituslikud, psühholoogilised, vaimsed, energeetilised „tõked“ teosesse süvenemisel on ületatud ja loomeenergia vabalt voolama pääseb. Stockhausen oli distsiplineeritud struktuuriline mõtleja, kes vaimustus

peendetailidest, mille omavahelistest suhetest ja korrastatusest sünnib harmooniline tervik. Kuid see saab juhtuda alles pärast kõigi peendetailide mõistmist, mõtestamist, (esituslikus mõttes) „omandamist“ ja nende omavahelist ühendamist elusaks tervikuks. „Sügismuusika“ puhul on tegemist tavatu kontseptsiooniga, nii et ei olnud võimalik toetuda üheleegi eelnevale sellesarnasele kogemusele. Sestap nõuab kogu lavaletoomise protsess väga head vaimset kontsentratsiooni, läbinägelikkust, fantaasiat ja piisavalt jõulist loomiskirge. Ilmselt see, et Stockhausenil endal ei olnud „Sügismuusika“ lavaletoomisel kasutada andekat, holistliku tunnetusega lavastajat, oli üks põhjus, miks teose potentsiaali ei olnud võimalik tollal adekvaatselt kuulajateni viia.

„Sügismuusika“ III osa „Rehepeks“: Toomas Vavilov, Karin Sarv, Lauri Kaldoja ja Leho Karin.



Läinud suvel kanti teos jälle tervikuna ette Kürtenis ning sama ansambel MAM (Manufaktur für aktuelle Musik) esitas selle 5. novembril 2013 ka Berliinis. Tõdesin MAMi esituse suvist salvestust vaadates-kuulates, et ka MAMi ettekandes ei ilmutanud teos oma täit potentsiaali nii, nagu see avanes Anne Tärnu lavastuses Tallinnas 29. ja 30. oktoobril ning 1. ja 3. novembril 2013. Lavastuse manuaal oli MAMi interpretatsioonis küll korralikult läbi tudeeritud ning kohusetruult ette kantud, aga puudus tervikut mõtestav arusaamine, miks kogu see vaev üldse on ette võetud, ning korralikku sooritust elustav loominguiline säde. MAMi ettekandes veenis üksnes teose ainus nootides fikseeritud osa, lõpuduo „Laub und Regen“ interpretatsioon

(„Lehed ja sadu“, seda on erinevalt ülejäänud teosest sagedamini ette kantud ja ka salvestatud).

Yxus Ensemble'i esituskoosseisu kuulusid „Sügismuusika“ projektis väga musikaalne näitleja **Lauri Kaldoja** (kes tegeleb ka heliloomingu ja helikujundusega) ning Yxus Ensemble'i varieeruvast koosseisust **Leho Karin** (kel „Sügismuusikas“ ei olnud küll võimalik esitada ühtki nooti tšellol), klarinetist **Toomas Vavilov** ning violamängija **Karin Sarv**. Etenduse kunstnik oli **Kairi Mändla**, heli eest vastutas **Tammo Sumera** ja valgustas **Holger Helm**. Iga etendus oli põnev ja teistest erinev, kuna näitlejatele-muusikutele on jäetud lisaks selgetele ülesannetele selles tükis ka väga suur improviseerimisvabadus etteantud piires. Yxuse esituses

„Sügismuusika“ II osa „Puuraagude murdmine“: Leho Karin, Karin Sarv, Toomas Vavilov ja Lauri Kaldoja.



oli lavateoses kirge ja mängulusti, huumorit ja ehedaid emotsioone, pinget ja intensiivsust. Teos koosneb neljast osast, mille homogeenseks tervikuks sidumine polegi nii lihtne, nagu nähtus MAMi esitusest. Anne Tärnpu lavastuses tekkis terviklik pingekaar algusest lõpuni, polnud ühtki juhuse hooleks jäetud üleminekut, kõik oli peendetailideni mõtestatud ja omavahel suhestatud. Põnev lavastuse komponent oli kostüümide valik – frakid ja õhtukleit koos valgete kinnastega. See lõi ootamatu kontrasti maaelu idülliga ning lisas teisigi dimensioone. Muu hulgas tekkis vaatajail assotsiatsioonid Estonia katuse parandamise saagaga või ka laiemalt kultuurielu kataklüsmidega (kui katus juba lootusetult sõitma läheb, tuleb muusikuil endil ühel hetkel tellingutele ronida, et katus jälle paika saada). Kõlavõimalused ja rütmikombinatsioonid, mida meelitasid naelte ja haamriga opereerimisest välja Lauri Kaldoja ja Leho Karin, olid lihtsalt müstiliselt mitmekesised. Kolmanda liinina lisandus Karin Sarv ja see oli täiesti omaette abstraktne lugu, mis nende koosmängust teose esimeses osas lahti rullus...

Heli kui elu orgaaniline koostisosa igal sammul ja igal hingetõmbel, loogilistes ja ootamatutes situatsioonides, soolodes ja polüfoonilistes kõlapõimingutes – elu kui avasilmi helimeditatsioon, see sõnum kandus „Sügismuusikast“ Yxus Ensemble'i esituses saali täiuslikult.

„Sügismuusika“ sisaldab potentsiaalina erineva dünaamikaga kulminatsioonikohti ning osatäitjate suurepärase materjali valdamist ilmestas see, et kord mängiti ülevoolava fantaasiaga rohkem välja üks, teisel etendusel jälle teine puänt. Teine osa, jalust niitvalt

vaimukas „puuraagude kvartett“ oli esitatud sellise väljapeetuse, professionaalse muusiku vääriskuse ja tõsidusega, millele lisandus kvartetiliikmete omavaheliste suhete dünaamika, et jääb vaid üle sügavalt imestada, miks pole seda geniaalset teost taibanud varem keegi teine tõeliselt (l)avastada.

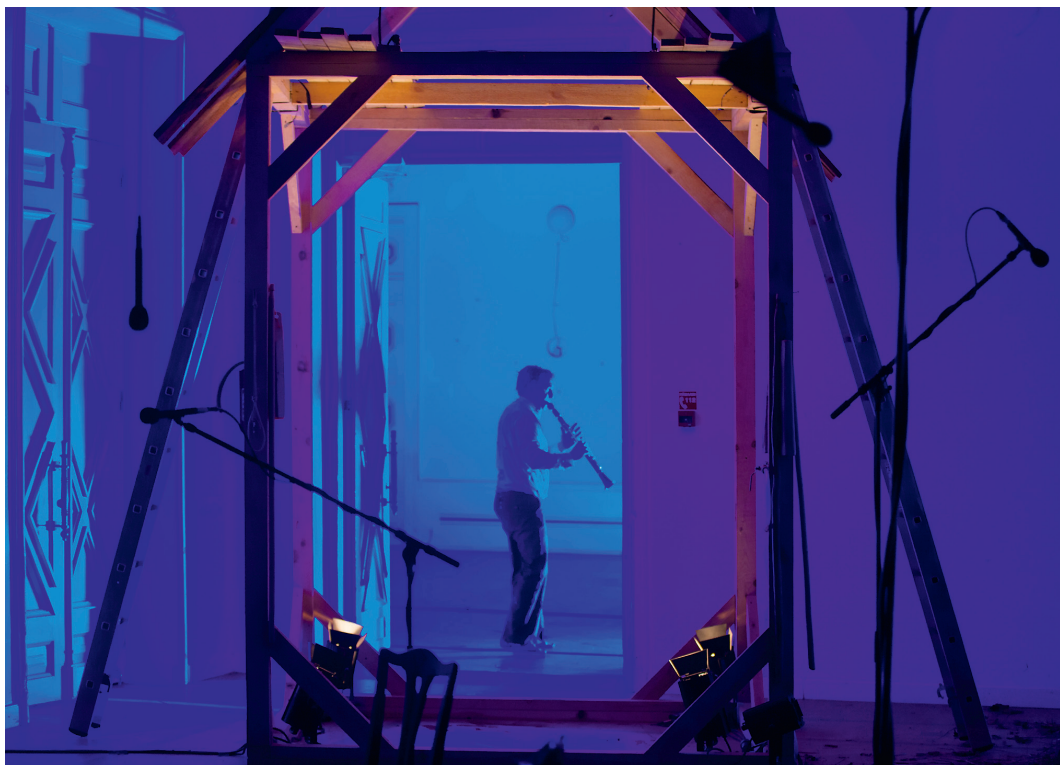
Stockhauseni „Sügismuusika“ ettekandmise idee tuli Leho Karinilt, kes tõestas end selles projektis võimeka näitlejana ja kelle kuudepikkune pühendumine proovideks ja etendusteks vajaminevate, tohututes kogustes kuivatatud lehtede, vilja ja sobivate okste kogumisel oli samuti üks ettekande õnnestumise eeldusi. Oli puhas nauding jälgida energeetiliselt särisevat, detailitapset ja hea huumoriga võrtsitatud esitust igalt osatäitjalt. Umbes tund aega kestev *performance*’lik muusikateater akumulereis erinevaid muusikalisi elemente ja energiasid sügisese maaelu kontekstis – katuse naelutamisest, okste murdmisest, vilja peksmisest, lehtedes hullamisest jne kuni violamängija ja klarinetisti vallatust tõsisemaks muutuva teineteise avastamise ja helideni, mis seda väljendasid. Sõduri sisenemise stseen lõpu eel, kes lehehunnikus hullavatele armastajatele sõna otseses mõttes vee peale tõmbab (ehk nende kohal olevad dušid avab), oli Anne Tärnpu lavastuses keeratud paar kraadi kangemaks Stockhauseni manuaalist, lisades sõduri partiise (keda väga efektselt kehastas Lauri Kaldoja) saksakeelseid militaarse iseloomuga käsklusi. Kergesse, rõõmsasse ja mänglevasse „süüdmustikku“ lisandus teose lõpuosas niisiis tõsisemaid noote, neid samas aga üksnes aktsentidena markeerides. Stockhauseni oli vastavalt tema lähikonnas olevatele muusikutele klarinetipartii esita-

jaks naine ning violamängijaks mees. Yxus tegi siin muudatuse, vahetades oma võimalusi arvestades välja „Sügis-
muusika“ romantilise paari instrumendid. Klarinetist Toomas Vavilovi ja aldimängija Karin Sarve kanda jäi lavateose finaali, mis koosnes täie eheduse ja kirega kehastatud mängulis-romantilisest stseenist märgades lehtedes ning ainsa täiemõdulise traditsioonilises mõttes muusikanumbri „Laub und Re-

gen“ tundlikust esitusest. Läbiletatuna ning lehepuruga kaetuna kannavad klarinetist ja violamängija ette eelnevat sündmustikku, erinevaid psühholoogilisi tasandeid kokkusõlmiva muusikapala, mida esitades suunduvad nad avardunud ruumi (saali kõrgeid ukseid tehakse lahti, nad liiguvad mängimist jätkates suurde fuajeesse ja sealt edasi trepikotta), jättes näitelavale maha kõrge intensiivsusega energiavälja. Muu-



„Sügis-
muusika“
lõpuduo „Lehed
ja sadu“: Toomas
Vavilov ja Karin
Sarv.



Lahkumistseen: Toomas Vavilov.
Peeter Lauritsa fotod

sikale lisanduv kaja avaramas ruumis ja sinistes toonides valgustus loovad kosmilise mõõtme, maha jäänud eluteatri näitelava kõneleb enda eest...

Raud-Ants

Helikunsti sihtkapitali aastaauhinnaga pärjatud **Kristjan Kõrveri** kammerooperit „**Raud-Ants**“ (2013) ansambli **Resonabilis – Iris Oja, Kristi Mühling, Tarmo Johannes ja Aare Tammesalu** – ning dirigent **Andrus Kallastu** esituses mul kahjuks elavas ettekandes möödunud suvel kuulata ja vaadata ei õnnestunud. Kammerooper häälele, flöödile, kandlele ja tšellole tuli esiettekandele 27. juulil 2013 Mustjala festivali ja Saaremaa ooperipäevade raames rannakaitse suurtüki laskepe-

sas Ninase poolsaarel. Jäädvustusvideot (st ei heli ega režii poolest olnud tegemist professionaalse ülesvõttega) vaadates oli see Kõrveri kammerooperi esiettekandeks hästi sobiv paik, ent sinna ei olnud võimalik kohale sõita paljudel, sestap oodatakse suure huviga ooperi järgmist ettekannet. Ansambel Resonabilis, kes möödunud hooajal tähistas väga meeldejäävate kontsertidega oma kümnendat tegevusaastat, oli võtnud kavasse tuua Kõrveri „Raud-Ants“ ettekandele tuleval suvel Hiiu maal. Ootamatult on aga tekkinud absurdne olukord. On täiesti arusaamatu ja aktsepteerimatu, et Kultuuriministerium ei leidnud võimalust eraldada ansamblile Resonabilis aastaks 2014 tegevustoetust. Eriti sellel taustal, kus

eelmist hooaega ehtisid huvitava kavaga ja kõrgel tasemel kontserdid ning Kultuurkapitali aastaauhinnaga pärjatud Kõrveri „Raud-Antsu“ esiettekanne. Huvitav, milliste kriteeriumide alusel siin riigis küll tegelikult maksimaksjate raha jagatakse? Ühiskonnas, kus üks häbiväärne rahaskandaal järgneb teisele – eriti absurdne on muidugi 100 miljoni maksumaksja raha tuulde lennutamine Eesti Energia Ameeri-ka-seikluse käigus² –, ei veena paraku valitsuse argumendid, et raha ei ole.

„Raud-Antsu“ libreto on loonud helilooja Kristjan Kõrver Jacob ja Wilhelm Grimmi muinasjutu ainetel. See tekstiline alus on inspireeriv, dramaturgiliselt veenev, rütmiliselt köitev (kasutades muinasjutule omast korduste struktuuri), hästi kõlavas sõnastuses ja vastab oma stiilse väljapeetusega hästi nüüdismuusikateatri žanri

nõuetele. Ka „Raud-Antsu“ libreto on teatav ajaülene dimensioon, narratiiv liigendab ühest küljest selgelt teose kulgu, teisalt aga loob oma tähendusliku mitmekihilisusega hoopis teisti laadi tunnetuse, andes tööd nii intellektile kui ka jättes kujutlusvõimele piisavalt avara lennuruumi. Muinasjutud on põhjatu varaallikas, neisse on aegade jooksul kodeeritud tihedalt informatsiooni, mille talletamiseks on erinevatel põhjustel tulnud valida mõistukõne. Selle varaallika lahtikodeerimine ei õnnestu niisama möödaminnes. Kristjan Kõrveri lähenemine äratav huvi ning paneb fantaasia tööle. Esiettekande lavastas **Ott Aardam**, video põhjal otsustades (kusjuures kõik esitajad kahjuks kaadrisse ei mahtunud ja seega jäi olulisi lavastuslikke detaile ilmselgelt kaadrist välja) oli tegemist lavaliste elementidega võrstsitatud, ent

Kristjan Kõrveri kammeroper „Raud-Antsu“ esietendus Saaremaal. Sõjastseenis moodustub instrumentidest risti kujund. Ansambel Resonabilis: Iris Oja, Tarmo Johannes, Aare Tammesalu ja Kristi Mühling.



siiski peamiselt muusikale keskenduva ettekandega, mis jättis oma karges väljapeetuses koos tegevuslike rõhuasetuste ja minimaalsete liikumisjoonistega väga värske mulje. Kuulaja-vaataja põhitähelepanu on nõnda keskendunud erksale ja fantaasiarikkale muusikakangale, mida elavdasid ootamatud, jutustavast põhijoonest kõrvalekalduvad sündmused. Ooperi helikeel köidab esimesest fraasist peale intensiivsusega, mis töötab huvitavat teekonda.

Kristjan Kõrver on saatesõnas ooperile kirjutanud järgmist: „Muusikaliseks inspiratsiooniallikaks oli XVIII sajandi numbrioper, ka teose liigendumine muinasjutu peatükkide alusel meenutab ajaloolist ooperivormi. Lisaks on kammerooperi vokaalpartii inspireeritud numbrioperi aaria tehnilisest keerukusest. „Raud-Ants“ on lauljale tõsine väljakutse, sest just laulja kanda olen jätnud nii loo jutustaja kui ka erinevate tegelaste rollid. Kergem ei ole ka teistel ansambli liikmetel, kellelt lisaks pillimängule on oodata veel ühteist teatraalset. Kammerooperi „Raud-Ants“ libreto sai tõuke vendade Grimide muinasjutu süvapsühholoogilisest analüüsist, mille leidsin Arnold Bittlingeri raamatust „Kristlike pühade päritolu“.”

Videomulje põhjal vormus teosest Resonabilise esituses ühes joones kulgev pingekaar, sündis orgaaniline tervik, milles olid hästi tasakaalus ekspressiivsemad ning lüürilised või loitsivalt sisepoole vaatavad muusikanumbrid. Resonabilise kõigile neljale muusikule on helilooja kirjutanud täisintensiivset pühendumist nõudva partii, lisanduvad muud lavalised ülesanded. Iris Oja ülesandeks oli pikkade lõikude vältel ka šamaanitrummi löömine. Šamaanitrummi partii lõi kammerooperile

rituaalse alusfooni (ooperi lõpu poole kõlab dirigendi esituses suur trumm) ning selle vaikimisel said võimendatult esile tõusta ekspressiivsemad või lüürilisemad muusikalõigud. Lavastaja Ott Aardam luges kaugusest tähendamissõnade laadi, ooperi kõige tähendustihedamaid tekste. Ooperi vältel saavad kõnetekste esitada ka Resonabilise instrumentalistid ning iga kord mõjub see väga loomulikult ja enesestmõistetavalt, et just see muusik oma isikupäraga kõneteksti koloreerib. Väga ilmekad on stseenid, kus muusikud kõnekoorina läbisegi rahvast kehastavad. Kõrveri fantaasiarikkus, kuidas luua ooper neljale muusikule nii, et oleksid kaasatud kõik ooperi peamised komponendid – „orkester“ (ehk siis käesoleval juhul modernset barokktriot meenutav kooslus), solistid (ühe laulja esituses!), lavaline liikumine ja koor –, on tõesti hämmastav! Koostöös viie muusiku ja lavastajaga on Kõrver kontsentreeritult saavutanud rohkem kui teinekord terve teatrimaja, hoolimata tolle rikkalikust eelarvest ja paljudest tosinatest töötajatest! Nii nagu eelnevalt olen välja toonud – tõsiseltvõetava nüüdismuusikateatri õnnestumise peamiseks eelduseks on kande idee või kontseptsioon, mis sünergias muusikaga loob iseseisva muusikalise-lavalise aegruumi. Aga võibolla ongi teatud juhtudel sellist vaimselt kõrge kontsentratsiooniga kontiinumit viie inimesega lihtsam luua kui majatäie kireva seltskonnaga?

Kindlasti tuleb ooperit „Raud-Ants“ analüüsides esile tuua Kõrveri väga loomulikku vokaalikäsitlust. Eestikeelsete tekstide nn kunstmuusikasse rüütamisel tekib sageli (võiks öelda, et lausa enamasti) mingi omamoodi tõkestus. Kas on siis tegemist sellega, et eesti

keel on meile olmetasandil liiga lähedal (ega Pärt ole ilmaasjata komponeerinud valdavalt võõrkeelsetele tekstidele) ning kõlab ooperižanris pentsikult, või siis sellega, et helilooja pole suutnud leida sellele meile liiga lähedalseisvale keelelisele kõlapildile sobivat muusikalist ekvivalenti – või mõlemat. Kristjan Kõrver on selle tõkke targalt või intuiitiivselt (või mõlemal moel) ületanud nii, et ka keeruliste passaažide kõlades on tekst arusaadav ja muusika kulgeb loomulikult. Meenutagem, et libreto autoriks on samuti helilooja – sõnade ja häälikukombinatsioonide valik mõjutab ju samuti väga tugevalt muusikat ning kui selle valiku teeb helilooja ise, siis võib arvata, et ta valib välja oma muusikalise mõtlemise jaoks sobivaima. Väga hästi töötasid kordused – struktuuri liigendamise mõttes, muinasjutule iseloomulikku arhailist ja arhetüüpset esile tuues ning kuuldava üle mõtisklemiseks aega ja ruumi või-

maldades. Kahtlemata oli ooperi ettekande õnnestumisel väga suur osa täita Iris Ojal, tänu talle alati omasele süvitsiminevalt raputavale, nii intellektuaalselt kui ka emotsionaalselt jäägitu pühendumusega musitseerimisele. Imetlusväärne oli tema kiire ümberlülitumine erinevate rollide vahel ning nende rollide karakterite kujundlik tabamine.

Enne ooperit lõpetavat regilaulul põhinevat loitsivat koodat kõlab kaugeusest Raud-Antsu kõige kontsentreeeritum tähendamissõna, mis paljastab tema päritolu ning millesse on kokku pakitud suur hulk tähenduskihte inimkonna ajaloost just nagu *zip*-faili. Siinkohal saab ring täis ning lausuda jääb taas Hesse sõnadega: „Iga maine nähtus on illusioon ja iga illusioon on avatud värav, mille kaudu võib hing – kui ta selleks valmis on – minna maailma sisemusse, kus sina ja mina, päev ja öö on üks ja seesama.”

Ent viimase sõna jätan heliloojale,

„Raud-Antsu” ringikujuline esiettekandepaik ning tulesõõri suures sõõris kujund ilmestas hästi ooperi mütoloogilist vundamenti. Andrus Kallastu, Aare Tammesalu, Iris Oja, Kristi Mühling ja Tarmo Johannes.





„Raud-Ants“: Tarmo Johannes, Iris Oja ja Kristi Mühling.
Ingrid Mühlingu fotod

sest ooperit elavas esituses mitte kuulnuna on mul tervikpilt veel saamata. „Loo nimategelaseks on salapärane metsik mees, kes sügavas metsas inimeste kadumist põhjustab ning julge jahimehe eestvedamisel kinni püütakse ja kuningalossi hoovis puuri panakse. Mehe vabastab väike kuninga-poeg, kes mänguhoos puuri juurde satub. Raud-Ants ning poiss põgenevad koos ja nende saatused jäävad edaspidigi omavahel seotuks. Loodetavasti ärgitab kokkupuude selle kammerooperiga kuulajaid mõtisklema metsiku mehe mõistatuse üle. Ehk tasuks meil kõigil peeglisse vaadates küsida, kes (või parem juba kus) on Raud-Ants?”

* * *

Jätsin meelega kõik alapealkirjad jutumärkidest ilma, sest igaüks ooperi tiitlitest kannab endas mahukat tähendusvälja, mis möödunud suvel-sügisel

ühe ajastu sügisele oma valgusvihke heites on mõjutanud nii meie oma rahva kultuuri kui ka transformeeruvat ühisolemist sellel planeedil.

Kommentaariid:

¹ „Tsitaadid Bernhard Schmidti kaasaegsetelt“. Kai Tamme koostatud kavaraamatust etendusele „Valgustatud pimedusejünger“.

² Vt saateid: <http://tallinnatv.eu/index.php?id=12185> ja <http://tallinnatv.eu/index.php?id=12459>, millest ilmneb, et Eesti Energia Ameerika firma Enefit kontoris tööd ei toimu, „kaevanduses“ ulub vaid tuul, sest inimesi pole seal enam ammu nähtud ning tehnoloogiat, mida sealse kivimi kaevandamiseks kasutada, pole veel loodud. Küll aga on selle „projekti“ sisse voolanud juba kolme aasta jooksul 100 MILJONIT Eesti maksumaksja raha. Kuhu on see raha kanditud tegelikult???

DŽÄSSVIIULDAJAST INVESTEERIMISPANKURIKS

Tuntud ja tundmatu Kuno Laren
29. IX 1924 – 17. X 2013

MÄRT KARMO



Džässviuldaja Boris Kuum Rootsis.

17. oktoobril 2013 suikus pärast lühikest haigust viimsele unele oma kodus Philadelphias üks Tallinna Reaalkooli vilistlasi (1943), 1940. aastate silmapaistev džässviuldaja ja Teise maailmasõja järel Ameerikas investeerimispankurina, „realistidest“ sel alal ilmselt kõige edukamalt läbi löönud Kuno Laren.

Kuno Laren, tollal veel **Boris Kuum**, sündis 29. septembril 1924, umbes kaks kuud enne enamlaste võimuhaaramiskatset. Viiuli olla juntsu kätte võtnud juba kaheaastasena, mil pagarist isa talle esimesi näpunäiteid jagama hakkas. Andekas poiss haaras kõike lennult ja juba kolmeselt pakkunud väike viuldaja Grand Marina kinokülastajatele seansside vahel meelelahutust.

1933 kolis Kuuma pere Tallinna. 1935. aasta sügisel astus üheteistkümnendaastane Boris Kuum Reaalkooli (õieti küll selle all-kooli, Tallinna Poeglaste I Keskkooli) I klassi (5. õ.-a.) ja pani pähe mustkuldse koolimütsi.

1937. aasta sügisel moodustas tollane Reaalkooli muusikaõpetaja Volde-
mar Toomingas paarikümneliikmelise sümfooniatorkestri. Loomulikult võeti sinna ka kibe käsi viiulil, kolmeteistkümnendaastane progümnaasiumi III klassi (7. õ.-a.) õpilane Boris Kuum. Küllap tundis poiss end enam sõiduvees peaaegu samal ajal tegevust alustanud kooli tantsu-, või nagu poisid seda nimetasid, džässorkestris, mille noodipulte kaunistas R-tähega iluriie. See koosseis jätkas reaali õppuritega seotud varasemate bändide (The Murphy Band, Vivo Band, Dancing Travellers) kuulsat rida, selle erinevusega, et kõnealuse orkestri moodusta-

sid üksnes „realistid“. Mitmed neist, nagu Emil Laansoo (saksofon, viiul), Vallo Järvi (trumm, kitarr, 1940) ja Jürgen Miilen (trompet, 1940), kujunesid hiljem tuntud muusikuiks. R-bändi ees said lauljaina esmase esinemiskarastuse ka Harald Laan (1940) ja Borisist klass eespool (1942) õppinud Eugen Raudsepp (realist Kirill Raudsepa noorem vend). Eugen Raudsepp laulis sõprade arvates nagu pesuehtne Frank Sinatra, Harald Laan aga nagu Bing Crosby ja koos moodustasid nad värvika lauljapaari.

Reali tantsuorkestris mängis teisi- gi küllalt korraliku tasemega kooli- vendi, näiteks klaverit Ilmar Laaban, kont- rabassi August Sepp (mõlemad 1940) ja Kalju Hollas (1942), saksofoni-klaverit Eugen Juštšuk (1940) ning trombooni Heino Mikiver (1942). Neist kellestki ei saanud küll elukutselist muusika- meest, kuid latus pillivaldamine lubas neil oma „tormi ja tungi“ aastail mõ- neski ansamblis edukalt mängida. Bor- is Kuum orkestri noorima liikmena, kuid paljulubava viiuldajana sai niisiis juba teismelisena mängida koos vane- mate kooli- vendadega, teiste hulgas ka üliandekalt mitmekülgse Ilmar Laaba- niga (sõprade jaoks lihtsalt Labunn).

Reali punt oli koolinoorte kuum kaup ja oodatud esineja eriti tütar- lastekoolide, nagu üleaedse Komme (Tütarlaste Kommertskool), Lenderi (Tütarlaste Eragümnaasium) või Rat- sagümna (I Tütarlaste Gümnaasium) pidudel. Peagi hõivas hinnatud tant- sumuusikuks arenenud Boris Kuuma kogu vaba aja viiulimäng erinevais or- kestrikoosseisudes. See andis ka hea sissetuleku ja vanemal oli kergem poe- ga koolitada, seda enam, et rööpselt keskkooliga õppis noormees ka Tallin- na Konservatooriumis.



Nelja-aastane Boris Kuum viiuliga.
Fotod Boris Kuuma kogust

1940. aasta novembri lõpul sund- paigutasid punavõimud pärast Real- kooli kõrval asunud Vabadussõja mo- numendi mahavõtmist noorte väljaas- tumiste hirmus kümneid Reali, Gus- tav Adolfi ja Nõmme gümnaasiumi (tollal juba vastavalt II, I ja X keskkoo- li) poisse teistesse koolidesse ümber. Boris Kuuma päästis Gustav Adolfi Gümnaasiumi üleviimisest tema ema Jenny Kuuma paari punase käibeloo- sungiga palvekiri viitega poja õpingu- tele konservatooriumis.

Reali tantsuorkestri tippkoosseis hajus, sest paljud mängijad lõpetasid

kooli ja leidsid rakendust muudes bändides. Ka Kuuma viiul hakkas sära liisama restoraniorkestrite (Must Kass, Gloria jt) asenduskoosseisudes, Pirta rannahoones ja juhuslikel tantsupidudel. See andis ka tuntavat lisa pere elarvesse.

12. veebruaril 1941 toimus Estonia kontserdisaalis Priit Veebeli (Reaalkool) džässkontsert Hans Speegi (Gustav Adolfi Gümnaasium) eestvedamisel, laval oli ka Boris Kuum. Nii tema kui ka Eugen Raudsepp olid Hans Speegi kindel valik. Kummalegi polnud vaja svingi õpetada.

1941. aasta hilissügisel moodustas Hans Speek suure bigbändi, mis hakkas mängima varieteeteatris Plaza (endise kino Modern ruumides Tartu maantee 4a, hävis 9. märtsil 1944) ning taas pääsesid koolivennad Boris Kuum ja Eugen Raudsepp (sõprade seas Massa) orkestri põhikoosseisu.

Ameerikas sai Boris Kuumast Kuno Laren. 1995. aastal manalasse läinud koolivend Eugen Raudsepa nekroloogis on Kuum kirjutanud, kuidas nad Saksa ajal janunesid võimude keelatud džässmuusika järele: *Kuulasime salaja*

Reaalkooli sümfoniettaorkester ja meeskoor 1937. aastal. Keskel seisab õpetaja Volde-
mar Toomingas, viiulirühmas esiplaanil orkestri kontsertmeister Emil Laansoo ja Boris Kuum, nende vahel tagapool Vallo Järvi, klaveri taga Ilmar Laaban ja viiulirühma teises reas esimene Mati Kuulbergi isa Väino Kuulberg.

Foto Tallinna Reaalkooli arhiivist



lühilainel ingliskeelseid saateid. Noteerisime viise. Panime sõnu kirja foneetiliselt, kuna inglise keelt vaevalt osati. Siis Massa laulis neid raadiost varastatud laule. [- - -]. Gestapo loaga kuulutati välja varieteekontsert, kus programmis oli hästituntud „saksa“ laule nagu „Kommt der Tiger“ (Tiger Rag) ja „Mein Schatten“ (My Echo). Massa laulis „Es klingt eine Rhapsodie“. Kuulajad kiljusid. Boris Kuum on meenutanud sedagi, et saksa keelde tõlgitud teksti ülelombi lööklaulust „I Hear a Rhapsody“ laulis Eugen Raudsepp taotluslikult nii ülitugeva aktsendiga, et see kõlas nagu ingliskeelne.

Valter Ojakäär on kirjutanud Plaza kontsertide kohta, et Hans Speek rüütas mõnegi lihtsa helikeelega loo, nagu näiteks „Komm zurück“, mille ülemaailmse menušlaagrina („J’attendrai“) oli kuulsaks laulnud ka sametihäälne tenor Tino Rossi, hoopiski džässilikumasse rüüsse. Boris Kuum aga esitas Plazas viiulisoolona Juan Lossase „Tango boolero“.

Pärast Plaza kontserte tundis Boris Kuum ambitsioone enamakski, sestap hakkas ta koos kitarrist Endel Heinalidiga tegema sama laadi swingmuusikat, mida hilisemad maailmanimed Stéphane Grapelli ja Django Reinhardt olid juba alates 1934. aastast esitanud ja plaadistanud. Seda enam, et eeskujudueti koosesinemised olid 1939. aastast peale sõja tõttu katkenud. Muide, nii Kuum-Laren kui ka Stéphane Grapelli elasid kaheksakümne üheksa aastaseks.

Sageli musitseeris Kuum koos koolivenna Ilmar Laabaniga, kellest oli saanud hea džässipianist. 1943. aastal kuulus Reaalkooli (toonase II Gümnaasiumi) abiturient Boris Kuum Ilmar Laabaniga ühe rindetrupi koosseisu, mis pakkus sõjameestele muusika-

list meelelahutust. 1943. aasta sügisel ähvardas 1924. aastakäigu noormehi mobiliseerimine Saksa armeesse ja Boris Kuum pages koos tollal hea džässitrummarina tuntud Erich Kõlariga (Westholmi poiss) salapiirituspaadil Soome.

Sinna jõudsid eri teid pidi paljud muusikamehed: Hans Speek, pianist Henno Tooming, aga ka Boris Kuuma koolivennad Ilmar Laaban, Eugen Raudsepp ja mitmed teised. Loomulikult otsiti ning leiti Helsingis mänguvõimalusi. Džässiuurija ja -pianisti Tiit Laugu andmeil pälvivad Eesti muusikute ühisesinemised suurt tähelepanu ning nende tehnikat, pillivaldamist ja repertuaaritundmist testisid põhjanaabrid ka mitmel *jamsession*’il.

Boris Kuum ja Henno Tooming pääsesid õige pea esinema Jaakko Vuormaa bändi ja mõlema mehe, eriti Boris Kuuma suurepärase mängu pälvis kiidusõnu kohalikus džässiajakirjaski ning teda peeti ansambli parimaks pillimeheks. Nagu Tiit Lauk on toonitanud, on Boris Kuum ainsa eestlasena põlistatud Soome džässiajaloo raamatusse ja krestomaatilisele plaadile. Ja seda vaid viie Soomes oldud kuu põhjal!

1944. aasta veebruaris tuli Boris Kuumal ning ta pillimeestest sõpradel aga jätta Soomegi ning otsida turvalisemat elu ja musitseerimispaika Rootsis. See oli väga õige samm, sest septembris 1944 väljus Soome riik sõjast ja tegi venelastega vaherahu.

Rootsis lõi kõige edukamalt läbi Eugen Raudsepp. Tema astus üles alates 5. märtsist 1945 Lulle Ellboy bändi solistina igal nädalapäeval Stockholmi Vinterpalatseti 2000-kohalises saalis. Koosseis oli suurepärane, kuid mitte



Eugen Raudsepa kvintett septembris 1944. Vasakult: L. Isberg, Hans Speek, Eugen Raudsepp, Boris Kuuma ja S. Lundquist.

Foto Boris Kuuma kogust

vähem tähtis polnud Massa-Raudsepa menu, sestap olid korraldajad sunnitud bändi esinemisi kahe nädala võrra pikendama.

Järelhüüdes Eugen Raudsepale, kes saanuks 2. detsembril 2013 üheksakümneaastaseks, tõdes viiuldajast sõber: *Ta laulis nagu Sinatra. Eesti esimene matinee-iidol. [- - -]. Kui jõudsime Stockholmi, oli Massa kuulsus temast ette jõudnud. Massa alustas 2000-istmelises Vinterpalatsetis. Siis oli Rootsi tüdrukute kord kiljuda – või minestada.*

Erinevalt Lareni hinnangust pidasid soomlased Massat rohkem Bing Crosby laadis lauljaks. Kuulajate soosing võimaldas Eugen Raudsepal lüüa kaasa teisteski ansamblites ning moodustada hiljem oma kvinteti, mis mängis terve augustikuu tantsulokaalis Maxime. Selles pundis oli nimekaim solist muidugi Raudsepp, kuid hästi svingsid ka teised eestlased Hans

Speek ja Boris Kuuma, lisaks kaks rootslast (klaver, trummid).

Kõik need mängud andsid pidetule pagulastele kindla sissetuleku. Ära ei saanud põlata ka kõrtsimänge. Muide, ilmselt neil aegadel ristas Ilmar Laaban Boris Kuuma Põutsiks. Pakkumisi tuli veelgi, kuid kõik kolm (Kuum, Raudsepp, Speek) alustasid õpinguid Stockholmi ülikoolis, mis nõudis tõsist pühendumist ja hakkas muusikat tagaplaanile tõrjuma. Majandusstuudiumi valinud viiulimees oli niisiis keeranud oma eluraamatus uue lehekülje, mis ennustas ka muusikukarjääri lõppu. Olgu nimetatud, et akadeemilises liinis kuulus Boris Kuuma korporatsiooni Rotalia. On hea meel tõdeda, et ereda tähena Eesti džässitaevasse tõusnud Kuuma-Lareni muusikuteed on uurinud nii Valter Ojakäär kui ka Tiit Lauk, nende raamatuist ongi pärit siin avaldatud fotod.

Kui Rootsi valitsus andis 1946. aasta jaanuaris Nõukogude Liidule välja Saksa poolel võidelnud 139 läti ja 7 eesti sõdurit, kes olid sõja lõpul Kuramaalt Rootsi põgenenud, tekitas see eestlastest pagulastes suurt ebakindlust ja paljud sõjapõgenikud hakkasid Rootsist edasi liikuma. Nii jättis ka Boris Kuum 1946. aastal Rootsi – stuudiumgi jäi pooleli –, et leida turvalisem elupaik Ameerikas. Algas uus elu, juba uue nimega – **Kuno Laren**.

Uuel kodumaal pühendus ta täie jõuga õpingutele, ta lõpetas Missouri Park College'i ja seejärel majandusmagistrina New Yorgi ülikooli (NYC). Nii pani ta aluse oma järgnevale finantskarjäärile. Kuno Laren omandas esimeste seas finantsanalüütiku (*Certified Financial Analyst / CFA*) diplomi ja töusis kiiresti kaalukatele ametikohtadele New Yorgi firmades Shearson Hammill, Jessup & Lamont, MacDonnell & Company ning Janney Montgomery Scott Philadelphias. 1960. aastate keskel rajas ta riskikapitalistina oma firma, et rahastada väikesi ettevõtteid, millest hiljem kujunesid edukad börsifirmad. Üle veerand sajandi tegutses Kuno Laren tulemusliku investeerija ja investeerimispankurina, asutas ja juhtis mitmeid elujõulisi firmasid. Ta oli aastail 1952–1966 seotud mitmel moel selliste firmadega nagu Shearson Hammill, Lehman Brothers, Smith Barney & Janney Montgomery. Aastail 1986–2006 oli Kuno Laren firmade Age Health Services Inc (AHSI) ja Grant Enterprise Ltd tegevjuht ning kaua aega (1976–2010) firma Kalex Corp tegevjuht, finantsjuht ja juhatuse liige.

Kuni 2006. aastani elas Laren New Yorgis, viimased seitse aastat Philadelphias.



■ Kuno Larenil oli lisaks abikaasale Tallinnas kaasas pool suguvõsa.

Kuno Laren abikaasaga Tallinnas 2000. aasta suvel.

©Ajakiri Anne, Mari Kasela foto

2000. aasta suvel külastas ta perega Eestit ja Tallinna ning kohtus Cotton Clubis nendega, kellega kunagi koos oli musitseerinud. Larenis oli silmapaistvalt ühendatud muusikaline andekus ja taiplikkus ärimehe vaistuga, ning see lubas tal pärast muusikukarjääri lõppu teha hilisemas elus Realkooli vilistlastest küllap kõige edukamat finantskarjääri.

AEGUMATU KLASSIKA LÄBI KAHE SAJANDI II

Andres Söödi elu- ja loomelugu

KAROL ANSIP

(*Algus* TMKs 2014, nr 2)

Artikli esimeses osas andsin lühivälja Andres Söödi eluloost ja analüüsisin tema varasemat loomingut aastani 1970, mil valmisid „Ruhnu” (1965), „511 paremat fotot Marsist” (1968) ning koos Mati Kasega Antarktika trilooogia „Kontinent kõigile” (1969), „Enderby valge maa” (1969) ja „Jääriik” (1970). Käesolevas käsitlen Söödi filme, mis valminud viimase neljakümne aasta vältel.

Autorifilmid

Andres Söödi dokumentaalfilmidest kõneldes võib kasutada autorifilmi mõistet mõlemas tähenduses – ta on enamiku oma filmide operaator ja režissöör ning tema filmides väljenduv autoripositsioonil ja filmide märgisüsteemil on spetsiifilised, Söödile iseloomulikud tunnused.

Üht osa vanameistri filme saab iseloomustada kui pehme irooniaga vürtsitatud reportaaže, millele tunnuslik võõritusefekt ja läbimõeldud kujundisüsteem. Võõritusefektiga toob Sööt välja inimeste/nähtuste/sündmuste olemuslikke, üllatuslikke, raskesti tabatavaid omadusi või koguni oma aja kontekstis keelatud. Kokku sünnib sellest paras annus elutervet huumorit, mis tekib iseloomulike detailide leidmisest ning nende eripärasest ühendami-

sest konkreetse aegruumiga. Huumori vahendusel kingib Sööt vaatajale vastava ja tervendava samastumisvõimaluse, mis mõjub kui meelepuhastus.

Eelnevalt kirjeldatud mustri järgi valminud „**Dirigendid**” (Eesti Telefilm, 1975) võtab sihikule üldlaulupeo teeneka liikumisjuhi **Fred Raudbergi**, koloriitse kuju, kellel rahvapeo läbiviimisel oluline missioon täita.

Üldlaulupidude filmimisega oli Andres Sööt operaatorina Tallinnfilmis kokku puutunud juba varasemalt, meenutagem dokumentaale „**Pill oll helle**” (rež **Ülo Tambek**, 1967), „**Leelo**” (rež **Jüri Müür**, 1969) ja „**Me ise peolised**” (rež **Ülo Tambek**, 1972). Loetletud filmide tähtsus omas ajas seisnes eestlaste rahvusliku identiteedi säilitamises võõrvõimu tingimuses, kunstiliselt olid need tehtud klassikaliste ülevaatefilmidena. „**Dirigentides**” seevastu käsitleb Sööt teemat uudsel ja jälgib laulupeo korraldamise köögipoolt, tuues sellega suurde plaani seigad ja kõnekatked, mis ametliku versiooni puhul tavaliselt välja lõigatakse. Paralleelselt pildireaga loob mõjuva dramaturgilise pingeline helireas kuuldav; vilisevad või katkised mikrofonid, undavad raadiosaatjad ja puuduv ühendus tekitavad koomilis-iroonilisi võõritusi. Autori eesmärk on jäädvustada iga ük-

sikasi, tabada ja fikseerida juhuslikkus, kordumatu moment. Sööt portreerib mahlakalt ja meeldejäädvalt persooni, kelle kaudu avaneb foonsündmus, laulupidu, märksa inimlikemais toonides, kui oleks saavutatud sündmuse frontaalse jälgimise ja paljude anonüümsete osaliste kaudu.

Autorifilmide rida jätkub 1978. aastal valminud dokumentaalfilmiga „Unenägu“ (Eesti Telefilm), milles üsna egotsentriliselt lähenetakse *making-off*-dokumentaalanrile. Vaatajaid ei teavitata, kes filmisid, mida filmiti või miks – filmi pealkirigi välistab mõistuslikult ratsionaalsed lähenemised. Sööt voolib filmitud materjalist hoopis unenäolise kaemuse, milles filmiteadlikum vaataja võib ära tunda legendaar-

se filmioperaatori **Anton Muti** ning teha ekskursi nõukogude filmiloo meelgitagustesse. Üldjuhul askeetliku stiilitajuga Sööt ei pelga seejuures tulemuse saavutamiseks kasutada eriefekte ja keerukaid kaameraliikumisi. Oma olulise panuse filmiterviku vormimisse andis helioperaator **Jaak Elling**, kelle mikrofoni püütud heliorkestratsioonid rikastavad dramaturgiat.

Olen nii mõnegi filmiringkonda kuuluva inimese suust kuulnud arvamust, et „Jaanipäev“ (1978, see ja kõik järgmised filmid valmisid Tallinnfilmis, kui ei ole muud stuudiot märgitud) on läbi aegade üks parimaid Eesti dokumentaale. Edetabelite loomisse võib ju suhtuda skeptiliselt, ent tuleb tunnistada, et „Jaanipäeva“ näol on te-

„Dirigendid“, 1975. Üldlaulupidude liikumisi juht Fred Raudberg.





„Unenägu“, 1978.
Operaator Anton
Mutt ja assistent
Kalle Jürgens
muusikafilmi
„Imelugu“ (1978)
võtetel; see val-
mis Raimo Kang-
ro samanimelise
ooperi ainetel,
režissöör on Irene
Lään.

gu ühe ülimalt väarika jäädvustusega nõukogude kuldajast Eestimaal.

Filmi põhiteemad, jaanipäeva pidamise traditsioonid ja mängu, juhatab sisse kaadritagune vanema naise murrakus jutustus. Avakaadriga täiskuust annab autor vihje filmi kujundisüsteemi mõistmiseks – ring erinevates modifikatsioonides läbib kujundina kogu järgnevat lugu. Ring kui sümbol kannab vägevat tähenduskoormat alates absoluudi, ühtsuse ja täiuslikkuse sümbolist kuni ringi maagilise võime ni kaitsta kurjade jõudude eest. Sööt otsib kontrapunkte filmi põhiteema ja -kujundi vahel, ristates mängu ja ringi mitmetes situatsioonides. Näiteks ringikujuliselt projekteeritud uuselamurajoon Öismäe avab arhitekti absurdihõngulist mängulusti ainult linnulennult vaadates, sinna juurde lagunened raketikujuliste karusellidega lustivad lapsed või seieriteta kellad linnameelus.

Pilt ja heli vastanduvad. Vanad jaanipäevateemalised regilaulud saatmas kaadreid hiiglaslikest paneelilamukompleksidest; väarikalt kaikuv tornikell andmas sissepääsusignaali kaubamajja trügivatele hommikustele rahvamassidele; kuskil määratul tühermaal kõlav õrn flöödiviis. Rahvalikud mängud muutuvad järjepanu, aastal 1978 lustiti Tšehhi lõbustuspargis ja tunti sügavat rahulolu, kui saadi mõne importkauba omanikuks. Elu raudsete piiride sees pani inimesi kohati ennast unustavalt tõsiselt mängima. Vahet polegi, kas arhitekti, pillimeest või miilitsat. Üks mällusöövivamaid kaadreid kujutab lõkkekuumusega võitlevat joo bes kodanikku, kes üritab korduvalt taarakasti lõkkesse visata.

Linaloost eksisteerib kaks versiooni, ekraanile jõudis variant, millest tuli välja lõigata stseen eestlaste lustimist sarjava aseriga.

Aasta hiljem kaunistab ekraane järjekordne ajastu portree „**Pulmapildid**” (1979), mille tegijad jälgivad kaht pulmamelu. Sarnaselt „Jaanipäevaga” segunevad selleski loos kentsakad kontrastid: rahvalikud mängud ja tantsud ning kuum sõna diskomuusika näol, nõukogulik asjaajamine ning Viru Valge, fassbinderlik 70-ndate disain ja igavene inimlik komöödia. Söödile omaselt leidub fellinilikke karaktereid ning karnevaliga sarnast melu, mis päädib pulmaise suust kostva naljaga filmitegijate aadressil.

Autori ja filmiloojana eksponeerib Sööt end oma filmides üsna harva ja tagasihoidlikult. Seda eriti maailmas laineid löönud filmiliikumise *cinéma vérité* foonil, milles autori osalus kippsu

lausa domineerima. „**Reporter**” (1981) on üks Söödi filme, milles autor kaadritaguse häälena osalejaks muutub ning tihendab selle kaudu filmimaterjali tähendusvälja. Vahest autori osaluse tõttu väljub film objektiivsusele pretendeeriva reportaaži raamest ning püstitab küsimuse filmist kui konstrueeritud tootest. Osalustaktika kaudu rehabiliteerib autor filmi peategelase, fanaatilise püstireporterit **Felix Leedi**, kes oma intervjuueeritavaid suunab või neile lausa sõnad suhu paneb.

XVIII sajandil ehitatud Jõelähtme kultuurimaja andis inspiratsiooni „**Rahvamaja**” (1985) sünniks. Väärrikas hoones elu keeb, ent entusiastlike laulu ja pillimängu harrastavate inimeste silmasära varjutab olmeline viletsus.

„Jaanipäev”, 1978.





„Reporter”, 1981.
Püstolreporter
Felix Leet intervjuud võtmas.

Kõike napib ning suurem osa aastast peab tegutsema külmas ja kõledas renoveerimata majas. Võiks arvata, et 1985. aastaks oli loosungi „Kunst kuulub rahvale!” aeg ümber saamas ning kerkinud vajadus teravamate sotsiaalsete kirjelduste järele, kui kultuurientusiastide tööd ei inspekteeriks vene keelt kõnelev ametnik kultuuriministeeriumist. Filmis kõlav laulukatke „On võimas meie kodumaa, ei suuda keegi võita teda...” kõlab selles kontekstis ehtsöödilikult – ironiliselt.

„**Draakoni aasta**” (1988) alguse pidulik pühendus viitab Tallinna poole miljonda elaniku sünnile, aga faktid kõnelevad, et 1987. aastal kasvas linna elanikkond 5688 inimese võrra, kellest eestlasi oli kõigest 488. Oli migratsiooniiline kõrgeaeg ning ühtlasi murranguline aasta eestlaste taasiseseisvumisprotsessis.

Mänglevalt julge ja tulevikku vaa-

tav teos. Koomiliste episoodide (misivõistlus, rammumehe valimine) vastandamine dramaatilistele sündmustele (rahvuslipu rehabiliteerimine, ühislaulmised jne) maandab liigse rahvusliku pateetika ja muudab teose aegumatuks, seda dokumentaalfilmi võib vaadata (ja nautida) läbi põlvkondade. Nii isikupärase kunstnikukäsitluse kui ka ajaloolise dokumendina vaadeldav teos on üks Eesti taasärkamisaja pärle dokumentalistikas.

Filmi läbib Söödi isiklik metatekst, kui Lauulväljakul toimuvate ürituste üks tegelasi Fred Raudberg („Dirigendid”) tõmbab filmi lõpul tuletorni lehvima rahvuslipu.

Mõttelise järjena „Draakoni aastale” järgnes „**Hobuse aasta**” (1991), mis samuti Hiina horoskoobi järgi nime saanud aastakroonika. Ainult kui „Draakoni aastast” jälgitav 1987. aasta oli kantud kartmatust vabaduseufoo-

riast, siis 1990. aastal ilmutab hobune märksa suuremat pragmaatilisust ja kriitilist meelt. Eesti NSV iseseisvusvõitlus tõi kaasa hinnatõusu, üha pikenevad järjekorrad ja talongimajanduse. Likvideeriti küll kommunistliku partei ainuvõim, valiti Eesti Kongress eesmärgiga taastada Eesti Vabariik, võeti kasutusele Eesti Vabariigi nimetus ning rahvuslik sümboolika jne, kuid õhus virvendab pinget ning poliitilised vastandused pole enam nii selged – vabadusjuubeldus on asendunud skepsisega.

Ängi osalisekski lammutamiseks kasutab Sööt diktoriteksti autorina humorist **Toomas Kalli**, kelle andekas sõnaseadmisoskus tekitab pildimaterjaliga haakudes arvukalt vaimukaid kontraste. Ent võõrandumine ei haju, vaid pigem kinnistab oma positsiooni.

„Hobuse aasta“ kujundisüsteemis kasutatakse piiri ja suletuse sümbol-

leid – katkistest taradest sissepiilumist, suletud laudadega kinni löödud poelette jne. Aken kui sümbol on Söödi jaoks alati olnud märgilise tähenduse kandja, „Hobuse aastast“ eksponeeritakse arvukalt kioskite aknaavausi, mis on täis rämpstoitu ja poolalasti naiste postereid. Vabadus pole idüll!

Tellimus- ja portreefilmid

Andres Söödi filmograafias eksisteerib autorifilmide kõrval märkimisväärne pärand tellimus- ja portreefilme, mis senini avalikkuse silmis teenimatult varju jäänud ning alles leidmas oma väarikat kohta Eesti filmiloos. Näiteks Nõukogude Liidu Kesktelevisiooni tellimisel valminud „**Elavad mustrid**“ (1970). Juubelitantsupeole pühendatud, visuaalselt kaunilt üles võetud etnograafilises filmis esitatakse kaasaegsete tantsude kõrval vanu algupärandeid. Ja kui muldvana ätt lau-

„Arnold Matteus“, 1981.
Stsenarist Ike Volkov küsitlemas Tartu linnaarhitekti Arnold Matteust.





„Draakoni aasta”,
1988.

lab voodiveerel tuhat aastat vana laulu, siis sellise materjali kullaproov aastatega aina kasvab. Sööt on selle filmi puhul hakkama saanud kübaratrikiga – tootnud dokumentaalfilmi küll Kesktelevisionile, ent seda filmi on eelkõige vaja Eesti omakultuurile.

Mitu filmi valmis Eesti NSV Kultuuriministeeriumi tellimusel (mahukad sünkroonfilmid kunstiteadlasest **Voldemar Vagast**, kunstnikest **Efraim Allsalust** ja **Johannes Võerahansust** ning arhitekt **Arnold Matteusest**). Tegeldes neis linatöodes isiksuste kujutamise ja kunstilise mõtestamise temadega, õnnestus Söödil jõuda märksa jõulisema üldistuseni, kui tellimusfilmi informatiivne formaat eeldaks.

Filmide „**Efraim Allsalu**” (1977) ja „**Johannes Võerahansu**” (1978) näol avaneb portree tervest kunstnike põlvkonnast – Efraim Allsalu oli Johannes Võerahansu õpilane, kes omakorda

teeb filmis kummarduse oma õpetajale **Ants Laikmaale**. Põlvkondlik järjepidevus kunstitegemisel aitas Tartu Pallase kunstikoolist pärit traditsioonil püsima jääda hoolimata vahepeal üle vuhisenud sotsialistlik-realistlikest sundustest. Ilma loosunglikkuse ja keerukate alltekstideta avaneb filmis rahvuslik sõnum.

„**Johannes Võerahansu**” näeme taas Söödi loomingule iseloomulikku aknamotiivi – kunstniku korteri aknast avaneb vaade õpetaja Ants Laikmaa ateljeele, sealt paistavad ka Estonia, kunagise muusikakonservatooriumi aknad, kuhu muusikahuviline Võerahansu soovis õppima pääseda. Olemas on kogu mäluks vajalik aegruum. Ainult Pariis jääb kaugele, ja kõik need nägemata jäänud näitused...

See film on mälest, selle emotsionaalsusest ja valikulisusest. Või mida muud kui eneseisolatsioon mäluabü-

rintidesse jäigi üle Võerahansul, end läbi ja lõhki kunstnikuks pidaval mehel, 1978. aasta nõukogude tegelikkuses.

Vormiliselt lihtne film „**Arvo Pärt novembris 1978**” (Eesti Telefilm, 1978) kujutab ühe heliteose noodist muusikaks saamise lugu. Tagantjärele vaadates geniaalselt ajastatud. Filmi dateeriv pealkiri omandab tähendusliku mõõtmega, teades, et 1980. aastal Pärt emigreerus Nõukogude Liidust Viini, asudes hiljem elama Lääne-Berliini. Teinegi oluline murrang toimus helilooja loomingus vahetult enne filmi valmimist – 1976. aastast hakkas Pärt kirjutama nn *tintinnabuli*-stiilis muusikat, millega pälvis aastaid hiljem laialdase tuntuse ja tunnustuse maailmas.

Pärdist on hiljemgi filme vändatud, aga Sööt oli ime sünni juures. Kahjuks film pagendati aastateks Eesti NSV Televisiooni- ja Raadiokomitee salariiulile.

Filmi „**Dotsent Seppo aparaadid**” (Eesti Telefilm, 1978) peategelane sarnaneb Söödi hilisema filmi, 1989. aastal valminud „**Johannes Hindist**” nimitegelasega. Mõlemad mehed, **Arnold Seppo** ja **Johannes Hint**, vastandusid oma leidlike ja innovaatiliste ideedega tollasele stagneerunud nõukogude süsteemile ega peljanud isiklikku arvamust ausalt välja öelda. Mõlemad mehed lahkusid enneaegu teispoolsusse.

Omalaadset märtridraamat asub „Dotsent Seppo aparaatides” uurima toimetaja **Jaak Ruus**, Johannes Hindi loo puhul režissöör Andres Sööt.

„Hobuse aasta”, 1991.



Traumatoloog-ortopeed dr Seppo operatsioonide ja aparaatidega saavutatud tulemused olid omas ajas teed näitavad, ent tema kasutatav teaduslik metoodika meditsiiniringkondadele arusaamatu. Miks tohtrihärra oma ametisaladusi ainult enda teada hoidis, jääbki täpse vastuseta, kuigi vihjeid pudeneb. Tõenäoliselt valis Seppo teadlikult haigete ravimise, selle asemel, et võidelda välja koolituseks vajalikke vahendeid või tõestada end teadusringkondades. Film lõpeb Seppo viimsele teekonnale saatmisega ja õhku jääva küsimusega ühiskonna rollist andekate toetamisel.

Johannes Hint kogus tuntust kui aine mehaanilise aktiveerimise võimalustega tegeleja ning uue ehitusmaterjali silikaltsiidi tehnoloogia väljatöötaja. Hindil oli suurepärase teaduslik intuitsioon, aga mitte piisavalt haridust, et oleks suutnud oma ideid teoreetiliselt tõestada. Siia lisandusid poliitilised jõud, mistõttu Hindi eeluurimisevahistamise protsess kujunes mahukaks ja päädis Lenini preemia laureaadi süüdimõistmisega. Viisteist aastat tugevdatud režiimiga vangilaagrit tähendas eakale mehele surmaotsust.

Sööt käib kogu eeluurimise kuni kohtuprotsessini sammhaaval läbi ning tema tugevad lavastajaoskused võimaldavad jääda neutraalseks küsitlejaks-uurijaks. Paraku tõde, millest see lugu alguse sai ja kelle huve teenis, ei selgu. Filmi proloogis jääb kõlama mõte õigusemõistmise ekvivalentsusest – kui Hindi süüdimõistmise puhul täitis kohus poliitilist, siis rehabiliteerimine kujutas sotsiaalset tellimust.

Eesti Reklaamfilmis valminud portreelugu „**Arnold Matteus**” (1981) võtab uurida kunagise Tartu linnaarhitekti elutöö. Arnold Matteus tegutses

Tartu arhitektina (ja paararhitektina) täiesti erinevatel ajaloo perioodidel: Eesti Vabariigis (1926–1935), Teise maailmasõja päevil (1941–1944) ja Eesti NSVs (1944–1960). Oma elust ja tööst rääkides kõneleb Matteus erinevatest ajastutest või täpsemalt ajast ja ruumist, lõhnast ja värvist. Tundub, et poliitilistel põhjustel on filmist välja jäetud ainult Matteuse Vabadussõjas osalemise fakt (1919–1920), muus osas räägib piibuga vanahärra oma parema arusaamise järgi ausalt, ilma häbi ja hirmuta.

Tagasihoidlike vahenditega vormitud eluloost sünnib üldistus, mida ilmestavad nii koomilised seigad kui ka kummalised paradoksid. Kasvõi fakt, et linna esindushooneid projekteerinud mees jäi eluajal ilma isikliku majata, või tõdemus, et Matteus pidas oma suuri maks saavutuseks Nõukogude ajal Tartu kesklinna „puhtana hoidmist” tüüpprojektidest. Isegi partei Keskkomitee mõistis filmi kätketud kriitikat ja filmi avalik näitamine keelati.

Söödi loomingu kontekstis tähendusliku pealkirjaga filmis „**Mälu**” (1984) teeb kunstiteadlane **Villem Raam** ekskursi mitmesse Eesti tähelepanuväärsesse arhitektuurimälestisse, Karja, Muhu ja Põide kirikusse. Pealiskaudsel vaatamisel võiks linalugu pidada informatsioonile orienteeritud loengfilmiks, ent süvenemisel avaneb üsna eripärane viis luua portreed; sarnaselt keskaegsete meistritega, keda tänapäeval tunneme vaid nende loomingu põhjal, avaneb kunstiteadlane Raam oma töö ja teadmiste kaudu. Tundlikult ja peenelt ühendatud kõnetekst, pilt ja heli loovad askeetliku vormitunnetusega terviku, milles sügavust ja rahu.

Söödi portreefilmide tegelastele on



„Emakala surm“, 1996.

tunnuslik, et nad ei ela selles aegruumis, kus elavad näiteks „Jaanipäeva“ osalised. Raami isiksuseruum on sedavõrd rikas ja rikkumatu, et väline aeg ja ruum ei sea talle piire. Filmis on kõnekas kaader, kus peategelane astub kiriku aknast sisse ja filmi lõpul väljub selle kaudu – Raam, kes ületab aja- ja ruumipiire.

„Külaskäik“ (1987) sarnaneb kontseptuaalselt „Mäluga“. Ka selles filmis juhatatakse vaataja selgelt piiritletud territooriumile, seekord **Johannes Mikkel**i tavalise korrusmaja korterisse. Vaatajat tabab aga üllatus, kui harjumuspärase sisustuse asemel katavad eluaseme seinu kuldraamides maalid, tube sisustab väärikas antiikmööbel ning kummuteil ilutsevad hinnalised portselanfiguurid. Söödile on ala-

ti meeldinud isiksused, kes ei soovi omas ajas-ruumis valitsevate ideedega kohaneda. Vastuvoolu ujuvad. Selline oli kahtlemata ka Mikkel, kes kaubandustöötajana leiba teenides rajas ühe vähestest erakogudest sõjajärgsel ajal.

Filmis väljendub Söödile üdini omane maailmatunnetus; ekskursil vähem kui sajaruutmeetrisel korteris ulatub mõte liikuma sajandeid minevikku, puudutama aja kulgu ja kunstivaimu eriomasel pühalikul viisil.

Kultuuritegelaste, teadlaste, kolleksionääride jpt portreede kaudu avanes Nõukogude ajal võimalus säilitada omakultuuri, hoida traditsioonide järjepidevust, säilitada mälu. Ühtaegu tähendas see aktiivset vastupanu valitsenud ideoloogilisele survele. Vaadake kasvõi tsensuuri reaktsiooni Söödi

filmidele – nõukogude elu avalikult pilavad „511 paremat fotot Marsist” (1968) ja „Jaanipäev” linastuvad (kuigi pärast diskussioone võimukoridorides, toimetamist ning ümber monteerimist), samas pealtnäha üsna pretensoonitu „Arnold Matteus” keelatakse. Nõukogude elu kriitikat eelistati mälu jätkuvusele.

Riigi sünnivalud ja sajandivahetuse apokalüpsis

Ajaks, mil Eesti ühiskonnas võtsid sotsiaalsed ja poliitilised arengud pöördeliselt uue suuna, tiksus Söödi aja ja ruumi kaardistajana täis ligi kolmkümmend aastat. Värskest Eesti NSV teeneliseks kunstitegelaseks saanud (1987. aastal), tuli teha kogu senises loometöös kannapööre, sest muutusid nii riigikord, filmide tootmis- ja levistusmeetodid, nende rahastamine ja filmide tegemiseks kasutatav tehnika. Aeg nõudis palju. Aeg oli ka helde pakkuma, elu Maarjamaal pulbitses enneolematu hooga ning miitinguid, meelevaldusi, allkirjade korjamisi ja ühislaulmisi toimus peaaegu iga päev. Dokumentalistile oli see kui pidu kodutänavas.

Neil pöördeliselt pöörastel aastatel jäädvustas Sööt aega ja inimesi kõigis nende sotsiaalsetes ja sotsiaalpsühholoogilistes protsessides ja mentaliteetimuutustes. Esimesed avalikustamise märgid ilmnevad Söödi loomingus ajaloolise tõega tegelevas filmis „Maraton” (1986). Ajastuomased püüded tõlgendada mineviku sündmusi ja inimesi avalduvad filmides „Johannes Hindist”, „Põgenemine” (Film&Scen AB Rootsi ja Tallinnfilm, 1991) ning „Elasime Eestile” (MONOfilm, 1996). Rahvussuhted ja Vene vägede väljaviimine Eestist läbib teemadena fil-

me „Jõulud Leninita” (Eesti Telefilm, 1994) ja „Äraneetud linn” (Eesti Kroonikafilm, 1997).

Kõigis neis filmides väljendub Andres Söödi juba tuntud autorikäekiri, milles olulisel kohal mälutemaatika ja mälujälgede historiseerimine. Eesti vabanemisel etendas mälu individuaalse ja kollektiivse identiteedi taastamise vahendina kesksel rolli, just selle kaudu loodi perspektiivse tulevikuks.

Uus aeg kinkis harjumatu vabaduse. Dokumentaalses diskursuses sai nüüdsest käsitleda varem tabuks peetud teemasid, ekraanidele jõudsid keelatud filmid. Sööt jäi endaks ega harranud äärmuslike meetodite või kõmutemaatika järele. Minevikku ja tollast kaasaega käsitlevate teemade kõrval jäädvustas Sööt nii Eesti esinduspoolt („Mina, Lennart Meri”, 1993) kui modelleeris ka põgusalt distantseeruvaid autorifilme („Emakala surm”, 1996). Jätkus talle nii omane eesti kunstnike teema filmidega „Eduard Rüga” (1993), „Saared” (kõik neli Eesti Telefilmis, 1995) ja „Konrad Mägi” (MONOfilm, 2001).

„Kõige olulisem aspekt, jäädvustamine, ei ole praegu tähtis. Keegi ei vaevu mõtlema sellele, mis saab kümne aasta pärast,” tõdeb Sööt ühes hiljutises intervjuus ning kinnitab loomingukaudu, et dokumenteeriv lähenemine omandab tema töödes üha enam kaalu. 1970–1980. aastate uljus ja eksperimenteerimislust on asendunud diskreetsusega – samavõrd köitva kui harukordse nähtusega ajal, mil delikaatus ei ületa uudiskünnist.

Dokumentaalis „Üksinda kiigel” (MONOfilm, 2002) kirjeldatakse kange mehe ponnistusi päästa viletsusest hüljatud ääremaad; „Leigo järvedes” (Exitfilm, 2002) rajatakse ideaalmaas-



Andres Sööt Sotšis Punasel Lagedal jaanipäeval 1988. Ants Paju osavõtul tehti ringvaatepala Tammsaare majast.

Jaak Ellingu foto

tikku, kus kohtuksid hurmav Lõuna-Eesti loodus ja klassikaline muusika.

Andres Söödi praeguseks viimased filmid kujutavad rännakuid isiklikel mälumaastikel. Filmis „**Ajapikku unustatakse meie nimi**” (Andres Sööt FIE, 2008; filmi toimetatud versioon tuli välja DVDl pealkirjaga „**Aegumatu**”, 2011) naaseb autor lapsepõlvemaile, et jäädvustada 1941. aasta juuniküüditamise läbi teinud põlvkond. Ta teeb selles kummarduse oma esivanematele, kelle on fotole jäädvustanud esimene eesti filmimees ja dokumentalist **Johannes Pääsuke**. See sild elu- ja loomete vahel, pärinemine ja pärand, võtab ühtlasi kokku eesti dokumentalistide põlvkondliku järjepidevuse.

Retkel läbi Eestimaa suve pakub põlvkonnakaaslane ja rahvalaulik **Hando Runnel** seltsi – nii vaimus kui ilmsi („**Kodu-käija**”, F-Seitse, 2010). „**Camino**” (Exitfilm, 2011) viib palverännakule Santiago de Compostelasse, milles filmija ja filmitav üheks saanud.

Kord kirjutas montaažiteooriatest vaimustunud vene filmilegend **Dziga Vertov** valemi, mis kodeerib lahti tõsielufilmi tegemise protsessi: monteerimine enne filmimist (idee sünd) + monteerimine filmimise ajal (erinevad filmivõtted) + monteerimine pärast filmimist (valmisfilmi sünd). Näiliselt primitiivne lähenemine sisaldab kogu Vertovi töökogemusest sündinud tõeväärtust, ja tuleb nõustuda – nii see dokumentaalfilmi tegemine enam-vähem käibki. Ainult Vertov unustas ära ühe olulise etapi, selle viimase ja vahest olulisima – monteerimine vaataja teadvuses. Just see viimane akord loob dialoogilisuse vaataja ja filmi vahel, kontakti, mis paneb loodud teose elama.

Ja seepärast kutsungi Andres Söödi filme vaatama.

(Lõpp)

PUUDUOLEK JÕUDEELU SÜDAMES: ULRICH SEIDL KEHATRILOOGIA

MARTIN OJA

„**PARADIIS: ARMASTUS**” (*Paradies: Liebe*). Režissöör: **Ulrich Seidl**. Stsenaristid: **Ulrich Seidl ja Veronika Franz**. Produksendid: **Philippe Bober, Christine Ruppert ja Ulrich Seidl**. Operaatorid: **Eduard Lachman ja Wolfgang Thaler**. Monteeriija: **Christof Schertenleib**. Casting: **Eva Roth**. Kunstnikud: **Andreas Donhauser ja Renate Martin**. Kostüümikunstnik: **Tanja Hausner**. Osades: **Margarete Tiesel (Teresa), Peter Kazungu (Munga), Inga Maux (Teresa sõbranna), Dunja Sowinetz (puhkusesõbranna), Helen Brugat (puhkusesõbranna), Gabriel Mwarua (Gabriel), Josphat Hamisi (Josphat), Carlos Mkutano (Salama), Melanie Lenz (Teresa tütar), Maria Hofstätter (Teresa õde)** jt. 120 min, värviline. © Ulrich Seidl Film Produktion GmbH / Tatfilm / Société Parisienne de Production jt, Austria – Saksamaa – Prantsusmaa, 2012.

„**PARADIIS: USK**” (*Paradies: Glaube*). Režissöör: **Ulrich Seidl**. Stsenaristid: **Ulrich Seidl ja Veronika Franz**. Produksent: **Ulrich Seidl**. Operaatorid: **Edward Lachman ja Wolfgang Thaler**. Monteeriija: **Christof Schertenleib**. Casting: **Eva Roth**. Kunstnikud: **Andreas Donhauser ja Renate Martin**. Kostüümikunstnik: **Tanja Hausner**. Osades: **Maria Hofstätter (Anna Maria), Nabil Saleh (Nabil), Natalya Baranova (Natalya), Rene Rupnik (härra Rupnik)** jt. 115 min, värviline. © Ulrich Seidl Film Produktion GmbH / Tatfilm / Société Parisienne

de Production jt, Austria – Saksamaa – Prantsusmaa, 2012.

„**PARADIIS: LOOTUS**” (*Paradies: Hoffnung*). Režissöör: **Ulrich Seidl**. Stsenaristid: **Ulrich Seidl ja Veronika Franz**. Produksent: **Ulrich Seidl**. Operaatorid: **Edward Lachman ja Wolfgang Thaler**. Monteeriija: **Christof Schertenleib**. Casting: **Eva Roth**. Kunstnikud: **Andreas Donhauser ja Renate Martin**. Kostüümikunstnik: **Tanja Hausner**. Osades: **Melanie Lenz (Melanie), Verena Lehbauer (Verena), Joseph Lorenz (arst), Michael Thomas (sporditreener), Viviane Bartsch (dieedin ustaja)** jt. 92 min, värviline. © Ulrich Seidl Film Production GmbH / Tatfilm / Société Parisienne de Production, Austria – Prantsusmaa – Saksamaa, 2013.

1

Ulrich Seidl tahtis alguses teha uhe filmi, mille tegelasteks on kolm Austria naist: keskealine ema, teismeline tütar ning ema s vausklik  de. Üsna ruttu paisus projekt suureks ja t heksak mne tunni jagu materjali, mis oli vändatud improviseerides, ilma stsenaariumi range kammitsata, jagati kolme ossa. Iga tegelane sai oma filmi, iga film sai oma rõhud ja probleemid. Nii on triloogia uheldt poolt orgaaniline tervik; teisalt loob iga film omaette aegruumi ja seega saab linatoseid vaadata täiesti omaette. Üheskoos võetuna on tervik siiski suurem kui osade mehaaniline

summa; sellel koondfilmil on võime kanda metatasandi tähendusi ja pakuda ulatuslikumaid üldistusi. Esmalt ilmuvad fookusse põlvkondi ühendavad niidid, kultuuridevaheline dialoog ning religioosse ja ilmaliku vaheline piir. Tegu on semiosfääri läbivate, kõnekate ning suure mõjuga rajajoontega. Kavatsen neile metatasandi küsimustele läheneda järk-järgult, toetudes valdavalt **Jean-Paul Sartre'i** ja **Maurice Merleau-Ponty** filosoofiast hargnenud kehateooriatele ning uskudes, et Seidli režissööritöö üks üldistavamaid, kokkuvõtvmataid eesmärke on kaasaegse ühiskonna kujutamine.

Etteaimatav ja kohustuslik on küsida, miks see triloogia paari viimase aasta vältel Euroopas nii laialdase kõlapinna hõivas? Õigupoolest jätkab Seidl ju seda, mida ta on teinud ammu. Seidli kaasmaalane **Michael Haneke** on võrrelnud ta filme haisvate sokkidega; see võrdlus on mõeldud kiitusena. Nimelt võib Seidli filmide isiklikkus kodanlasest vaataja põhjalikult üles ärritada. Seidli tegelastes on napilt kangelast ja rohkelt väikest, passiivset ja alasti inimest, kelle elu joondub igapäevase sõgeduse, kinnismõtete ja egoismi, kõige rohkem aga ühismõõdutu kooseksistentsiga raamitud üksinduse järgi. Teravaimalt võtab selle kokku dokumentaalfilm „**Loomaarmastus**“ (*Tierische Liebe*, 1996), mida nähes olevat **Werner Herzog** öelnud, et pole kunagi enne vaadanud nii otseselt põrgusse. Seidli õnnestub seal vaatajat veenda, et omanike kleepumine lemmikloomade külge on sirgjoonelisest zoofiiliast midagi veel õõnsamat. See, kuidas oma loomadest „partnereile“ järjekindlalt inimese funktsioon üle kantakse, on inimsuhete, nende sügava kriisi otsene peegel. Eelnevaga

on otseselt seotud meeste ja naiste suhted. Seidli on, nagu **Lars von Trieringi**, pidevalt mingi teema naistega, keda mehed alandavad [„**Leitsakupäevad**“ (*Hundstage*, 2001); („**Import/Eksport**“, 2007)], tõrjuvad või ära kasutavad.

Seidli filmide aegruumis võib täheldada sarnasust vaikse päraslõunaga, aga tegemist pole tasakaalu saavutanud, vaid soojussurmale ligineva maailmaga (iseäranis „**Leitsakupäevades**“), milles on suur ajalugu juba ammu läbi saanud ja kangelastegude võimalikkuski mineviku häguses vajunud. Selle maailma elanikud on tarbimistegede najal kaotanud suure osa moraalsest jõust ja esteetilisest teravnurkadest. Seidli Austria, katoliikliku mineviku ja lõppjaamana näiva kapitalismiga võietud heaoluriik, on tänapäevasel maamunal võibolla üks sumbumataid paigakesi, millesse hoovab tõelise elu tuult vaid ida ja lõuna poolt, aga külal ka lumpeni ja nõdrameelsete hulga. On juba peaaegu liiane öelda, et kõik see on vaikus enne tormi; olgu siis tormiks naftatipp, kliimakatastroof või midagi nähtamatut ja raskesti hoomatavat, mis juba praegu kusagil sügaval inimeste sees halastamatult ja vääramatult võrsub.

Seidlit on iseloomustatud kui jahedat ja distantseeritud vaatlejat, aga minu meelest pole see õige. Esiteks on ta eemaldanud oma meetodi jaoks ebavajaliku, näiteks kasutab ta peaaegu ainult diegeetilist ehk filmimaailmasisest muusikat; teiseks aga kerkib ta omapära pinnale kerges nihkes kaameraeelse (*profilmic*) ruumi tasandil. Seidli jaoks ei ole probleem kujutada seda, mida keskmine filmilavastaja, kes visuaalse jutustamise kirjutamata kokkulepetest alateadlikult kinni peab,

enamasti välja jätab. Küsimus on nii teemades (ilustamata alasti kehad, tuuletiskäimised ja muud orgaanilised toimingud) kui ka kestuses. Kaadris aset leidvad kõnelused ja liikumised ei kiirusta. Seidli maailmas toimuvad asjad isikupärasel tempos. Seidl pole ka üleolev väikese inimese nõrkuste suhtes; iseäranis dokfilmis „**Jeesus, Sa tead**” (*Jesus, Du weisst*, 2003) saavutab ta väga kõrge empaatiataseme, mis võimaldab tal (või kaameral – tõlgendamise küsimus) kehastuda pihhiisaks või koguni selleks ülemaks kujutletavaks jõuks, kellele mures olivad oma kõige isiklikumad pained usaldavad.

Erinevalt peavoolukinost ei hooli Seidli tegelaste tungid kehade ebatäiususest. Jõudeelust vormituna takistavad need ebatäiused osavalt toimetamast; sellest aspektist mõjuvad filmis „**Paradiis: Armastus**” (*Paradies: Liebe*, 2012) rannal akrobaaditrikke tegevad neeg-

rinoorukid terava kontrastina. Ka religioon või kinnismõte on midagi tselluliidi või vohava rasvkoe taolist; teiselt poolt ei taga heas toonuses lihased tingimata mõistmist ja osadust. Hoolimata sisekoormast otsivad Seidli filmides kujutatud inimesed alati mingil kombel õnne. Ka siis, kui see pole otsing aktiivses mõttes ja jääb pigem personaalsete tagauste kobamiseks, et nende kaudu lõdvendada eksistentsiaalseid paineid. Täpsemalt, unustada oma keha kui raskuse kese ja allikas. Kehalikus võikski olla üks võtmeid, millega avada Seidli filmisisude koondumist isikupäraseks, ühiskonnakriitiliseks ja vastuolusid takseerivaks filosoofiaks.

Aga uuesti. Mis tõi just „Paradiisi” triloogiale erilise edu? Esiteks on triloogia avafilm „Armastus” hästi tehtud ja koondab endasse triloogia, võibolla ka kogu Seidli loomingu kõige värskemalt mõjuvale teemadekihile:

„Paradiis: Armastus”, 2012. Režissöör Ulrich Seidl.



valgete naiste enese- ja lõbuotsingud koloniaalmaades; armastuse ja müüdavuse teravad suhted sootsiumis, mis kipub oma liikmeid jagama klientideks ja teenindajateks. Kui varasem Seidl võib mõjuda karedalt ja ärritavalt (meenutagem Haneke võrdlust), siis „Paradiisi“ triloogias on režissööril õnnestunud maailma serverid veidi mahendatult; võibolla on ta toime pannud tundliku, vaevu märgatava manöövri: muutunud pole kujutlusviis, ent triloogia peategelased on mõneti keskmisemad, tüüpilisemad ja seetõttu vaataja samastumisvõimet tõhusamalt soodustavad eurooplased kui varasem seidliaana rahvas.

2

Jean-Paul Sartre'i arvates on inimese kehakujutelm fragmenteeritud. Kolm peamist tasandit selles on *keha iseenda jaoks* (keha, milles paikneb „Mina“ ja milleta „Mina“ ei saakski olemas olla), *keha teiste jaoks* (keha, mida teised näevad ja puutuvad) ning *võõrandunud keha*, mis aktualiseerub siis, kui *keha iseenese jaoks* hakkab ennast tajuma kui *keha teiste jaoks* ning subjekt hakkab ennast vaatama objektina. Või teiste sõnadega, teadvus satub tõdemusele, et „elutseb samal ajal kahe erineva ja omavahel lepitamatu olemiskorra (*order of reality*) sees“. Sartre'i kuulsas näites puudutab inimene oma ühe käega teist. Sartre'i arvates näitab see, et keha võib olla vaheldumisi subjekt ja objekt, aga mitte kunagi mõlemat korraga. Seega eitab Sartre topeltkodeerituse võimalust, väites, et kirjeldatud tajutandsid on teineteisest jäigalt eristatud ja võimetud omavahel kontakti leidma.

Kuigi Sartre'i jaotust on paljastatud kui ebasidusat ja valedele alustele rajatud – Sartre ei pääsenud mööda lääne

filosoofiat igikaua valitsenud põhiaru- saamast, keha ja hinge dualismist, – on sel teatav illustreeriv jõud. Olgugi et võõrandunud keha näib Sartre'ile probleemne ja anomaalne, on praktikas üsna võimatu vältida *keha iseenda jaoks* ja *keha teiste jaoks* ristumist; peaaegu võimatu on näha iseseisva võimalusena seda, et elaksime teiste pilkudest hermeetiliselt eraldatuna ega saaks mingilgi viisil aimu, kuidas teised me keha tajuvad. Teadvusse saabuvaid signaale selle kohta, et su keha tähele pannakse ja hinnatakse, võib vaadata loomuliku bioloogilise kommunikatsiooniaktina. Ükskõik millise süsteemi arengul on keskkonnast saabuval tagasisidel vältimatu ja ülitähtis roll.

Sartre'i kaasaegse mõtleja Merleau-Ponty (M. P.) ideed tundusid ainulaad- sed terve tollase mõtteloo taustal. M. P. järgi ei saa tajuvaid, mõtlemaid ja toimivaid agentsusi rangelt eristada; inimese mina on lahutamatu tema kehaga seotud ja nii pole õige öelda, et *ma oman keha*, vaid *ma olen oma keha*. Tänapäeva kontekstis võib üsna kindlalt väita, et õigus on M. P. poolel. Merleau-Ponty filosoofia asjatundja **Vivian Bohl** võtab kokku: „Ihu ei ole puhas objekt ega puhas teadvus, vaid kogemuse väli, kus sünnib puudutava ja puudutamise, nähtava ja nägemise, tajutava ja tajumise lahknevus. Ihu on algupärase tähendusgeneesi organ [- - -] (Bohl 2009: 279).

Tähendusgeneesi vastuolude selgitamiseks on siiski instrumentaalne kahe pooluse eristus, olgu see siis kunstlik või mitte. Heidelbergi ülikooli psühhiaatriaprofessor **Thomas Fuchs** toetub süü- ja häbitunde juuri otsides nii Sartre'ile kui ka M. P-le, nähes probleemi keskmes olevat liigse mõjujõu omandanud *teise*-perspektiivi. Fuchs

tõstab esile vastanduse M. P. mõiste *omaihu* (*corps propre, lived body*) ning *corporeal body* vahel. Tõlkigem viimane „objektistatud ihuks”. See on Fuchsi järgi „füsioloogia ja meditsiini anatoomiline objekt, mida saab jälgida, haarata ja isegi manipuleerida; objekt, mis on omaduste poolest elav organism ja inimese väljenduste väli ning mis astub (seetõttu) keerulisse suhtesse *omaihuga*”. Fuchs sedastab, et objektistatud ihu annab endast märku 1) raskuse, väsimuse, vigastuse või haiguse kogemise ajal, mil keha kaotab oma endastmõistetavuse ning inimesel tekib tunne, et tal on keha; 2) kohmakuse hetkedel, näiteks mingi uue liigutuse treenimise ajal; ühesõnaga siis, kui muutub tööriistana raskesti käsitletavaks; 3) kui keha satub teiste pilgu alla ja muutub nende jaoks objektiks. (See viimane kattub üldjoontes Sartre’i mõistega *keha teiste jaoks*.) Häbi tekib Fuchsi arvates hetkel, kui objektistavad tegurid ristuvad: keha on parajasti kaotanud oma endastmõistetavuse ja loomulikkuse ning satub samal ajal välise pilgu alla.

Nii pulseerib keha pidevalt kahe oleku vahel, omaihu loomulikus automaatsuses viibimise ning teistele objektiks olemise vahel. Omaihu võib küll hetkeks nautida keskkonnaga loomulikuna tunduvat tasakaalu, kuid objektistavad jõud on alati valvel, et tungida peale ja põhjustada selle tasakaalu häirimist. Inimesel kui kehal on võimatu ühes olekus „paigal” püsida, iseäranis pideval kontaktis olemisel sootsiumiga (siinkohal üldse mainimata sisekõnet ja muid autokommunikatsiooni võimalusi). Pidev semiootiline kontakt välisega muudab isiku sellest, kes ta on, selleks, keda ta etendab, või rolliks, mida ta mängib. Ka enesest teadlikuks

saamist võib seostada Teise pilguga; identiteet ei kujune kunagi hermeetilises tähendusruumis, vaid alati märgisüsteemis, milles tajuv ja mõtlev keha on üks märk teiste sarnaste hulgas.

Fuchsi lähtuval mudelil on minu arvates kirjeldusjõudu, et seletada indiviidi ja ühiskonna suhteid ning luua sealjuures ühendus märgiliste ja eelsemiootiliste mõjuprotsesside vahel. Evolutsioonilisel tasandil paigutub keha Teise vaatevälja igas oma arengu etapis; selleks Teiseks on keskkond kõige avaramas mõttes kõigi oma mõjudega. Teiseks, kitsamaks, kuid mitte vähem oluliseks tasandiks on suhted oma liigi piires. Liigikaaslaste tagasisidest teadasaamise ürgne tee on suguline valik – see paneb paika, kelle keha eelistatakse ja kelle keha tõrjutakse. Inimkultuuris saadab sugulist valikut hulgaliselt märgisüsteeme, millest paljude seos oma põhifunktsiooniga on maskeerunud puhtkultuurilise häguga, peale selle on paljud omandanud keha represseeriva iseloomu.

Käesoleval juhul on olulisim, kuidas kirjeldame Teise pilku ja mida me Teise mõiste alla koondame. Läbinisti asjakohatu pole Suure Venna metafoor; ümbritseva populatsiooni igivõrdlevat tähelepanu ja agressiivset tagasisidet jagavat meediat võib käsitleda kui lakamatult jälgivat silma, mille pilgu all indiviid ebamugavalt niheleb, sest pole kunagi võimeline saavutama nii täiuslikku vormi, nagu reklaamid ja muud elustiilmüüdid temalt nõuavad. Traumatiliseks võib olukord muutuda siis, kui meie kehakujutelmale suunav Teise pilk ületab teatud intensiivsuspääri ja hakkab keha joondama vastavalt väärtusskaaladele, mille erinevus võrreldes sadade tuhandete evolutsiooniaastate jooksul harjunuga on talumatult suur

ning ilmselgelt mõistlike vahenditega ületamatu.

3

„Paradiis“ on turismitööstuse lemimiksõna, mis sisaldab nii ülendavat metafoori kui ka teravat irooniat. Paradiis viitab selgelt utoopiale, kuid erinevalt näiteks *sci-fi*'st pole reklaamis utoopiakontseptsioonil enam tõsiseltvõetavust. Vähemalt vähegi arukate silmis. Müügimehed ise on oma relvad devalveerinud, umbes nagu arutud rahandusministrid, kes loodavad finantsprobleeme lahendada kupüüride juurdetrükkimisega. Kaubandussüsteemis, kus iga teine toode on „parim“ või iga kolmas puhkepaik „paradiis“, on sellise märgi mõju leige; mitte olematu või tingimata ärritav, aga suure tõenäosusega läbinähtav. Asja järjekindel nimetamine selleks, mida ta pole, muudab lõpuks mõiste tähendust. Teisest küljest on see lihtsalt valetamine, kuid kapitalistliku ühiskonna elanik on õppinud mõningat tüüpi valesid tolereerima, tegemata suuremat probleemi ka paradiisidest, mille hulk ajab segadusse ja mis ei sisalda ammu midagi püha.

Kirjandusteadlane ja reisemisiootik **David Scott** on veendunud (2004), et kuigi turism ajapikku paratamatult oma objekti hävitab, muutes maailma üksluisemaks paigaks, ei sisalda turistile omane reisimisviis kuigivõrd Võõra mõistmispüüet. Turisti ja Teise vahel on semiootiline turvasein. See algab füüsilistest tõkkepuu või aiaga kindlustatud piiretest, millega ümbritsetakse soojamaseid puhkekodusid, lõpeb turisti sisemiste hoiakute, endassepõratusena ja stereotüübivõrgustikuga, millega ta Teisele läheneb. Mõistagi tuleb Teine selles küsimuses turistile vastu,

olles juba ammu lääne kultuuri iseärasustest ja nõudmistest mõjutatud: keelekursuse nime all õpetab mikrofoniga giid leitsakust loidudele bussisõitjatele paar suahiilikeelset fraasi; hotelli fua-jees ketravad oma igapäevast repertuaari „etnilise muusika“ artistid. Kõik on toodud käeulatusse; turist ei pea astuma sammugi, et enklaavist väljuda ja „autentsele“ läheneda. Turvavärava taga terendab esmapilgul siiski võõram, riskide ja avastustega seotud maailm. Kui „Armastuse“ peategelasele Teresa-**le (Margarete Tiesel)** miski harjumatu ja eksootiline tundub, siis on see esime-**ne retk neegripoisi onni. Tundmatuks territooriumiks on ka musta noormehe keha, mille geograafiat on juba uurinud „julgemad rändurid“, kaaspuhkajatest keskealised daamid.**

Triloogia avafilm algab düsfunktsionaalsete olenditega; kaamerapilk viib meid lõbustuspargi autodroomile, kuhu on sõitma toodud salk vaimse puudega inimesi. Filmi peategelane Teresa on sealsamas tööl, pealtnäha valge, normaalne kodanik. Peagi saab selgeks, et ka ühiskonnas terveks ja normaalseks tunnistatuid ootavad omad kannatused; nii valge kui musta keha omanik on pidevalt kellegi või millegi pilgu all. Siinkohal esineb idioot kui suure üldistusjõuga mõõdupuu. Tõenäoliselt on omaihu ja objektistatud ihu vahekord tema puhul eriti huvitav. Idioodi piinlikkusetundel ja minapildil on „normaalsele“ inimesele palju öelda, kui oleks vaid kedagi, kes kuulaks ja aru saaks. Mida Seidl aga isiklikult ja otse öelda tahab, on see, et keegi pole sada protsenti normaalne, igapäev on oma puuduolekud.

Kõnekad on ka euroopaliku heaolu ühiskonna sammud (vt ka Kanada film „**Gabrielle**“, 2013, rež **Louise Archam-**

bault), millega idiootide elu lõbusamaks muudetakse. Kui seada kõrvuti ühte süsteemi nõdrameelsete meelelahutus, vanurite hooldekodud, siibrit tühjendavad idaeuroopa immigrandid, kelle alandamine on pigem norm kui erand („Import/Eksport“), ning suhted koloniaalma elanikega, joonistuvad välja tegelikud piirid: need *teised* seal, kelle riiki austerlane turistina läheb, on vähem inimesed kui kodumaised idioodid. Eestlaste siiski veel metsikum, küllap ehk elutervem kõrvalpilk näeb, kuidas nõrgamõistuslike lõbustamine ja ühiskonda integreerimine mõjub tabava metafoorina tervele tööstusele, mis on välja mõeldud enast täisväärtuslikeks kodanikeks pidajate meeleolu tõstmiseks ja igavuse peletamiseks. Sellest hoolimata ei jõua õnn õuele, probleem on visa kaduma. Keha tõrgub, võtab lisakilosid ja vananeb. Ühiskonda valitsevad müüdid kihutavad armastama välist ilu: kui keha

ei vasta ideaalidele, on raske osadust leida.

Teresa lamab päikest võttes suguõdede seltsis; kõiki neid ühendab sarnane mure. Nad on viiekümnendates naised, kellel on häbi valge mehe ees lahti riietuda. Kõige teadjam kiidab neegrinoorukeid: nemad ei tegevast numbrit, kui keha on viltidega või karva kasvanud, loomulik just meeldibki neile. Teresa tunneb korraga vajadust pihtida: „Ma tahan, et mulle vaadatakse hinge, sügavamale pealispinnast, sügavamale kortsudest ja paksust persest.“ Hiljem täiendab ta nõudmisi. Nimelt pole ta rahul sellega, et must mees katsub teda nagu looma. Sellega üritab Teresa tahes-tahtmata piire tõmmata inimese ja looma ning keha ja hinge vahele. See ei osutu paraku niisama lihtsaks. Nõnda nagu keha meile iga päev hinge etendab, pole ka mustal mehel suurem töö armastusest ilusad sõnad kokku luisata.

„Paradiis: Armastus“.



Paradiis on küll varustatud mugavuste ja merevaatega, kuid miski, mida oodatud ja loodetud, justkui põgeneb eest. Rõdule kargavad pärdikud, kes kahmavad neile antud toidu ja pistavad plehku enne, kui Teresa jõuab kaamera tõsta. Olles liiga väledad, et neid pildistada, modelleerivad nad kujundina filmi edasist kulgu: mustad poisid on liiga teisest puust, et kinkida korpulentsele austerlannale „tõelist“ armastust. Nende sõnad vastavad kõigile romantilistele kaanonitele, kuid tähendavad hoopis midagi muud; turist ei pruugi taibata, et pragmaatikatasandi kood on hoopis teine. Olgugi et koloniaalmaa, on selle asukad usinalt lääne reklaamikunsti omandanud ja kohalike oludega sobitanud. Simulaakrum imbub esile üksinduse pragudest. Rannalgi ei saa segamatult jalutada, tülikad kaubitsejad sagivad kogu aeg ümber ja ookeanivesi näib ujumiskõlbmatu.

Lõpuks suubub „Armastus“ lihtsasse prostituudi dilemmasse – tarbijal ja armastajal on raske ühte kehasse mahtuda. „Tõeline“ ja vastatud armastus peaks keha vabastama objektistamisest ja laskma tal tunda end sõltumatu *omaihuna*. Samas hoitakse tarbimismaailma üleval just omaihu ja objektistatud ihu vahel vägisi tekitatud pingega, sisendades inimesele, et tema kui keha ei kõlba kuhugi enne, kui on ostnud reklaamitavaid tooteid ja teenuseid ning saavutanud nende abil ideaalilähedase elustiili või kuju. Nii näib ainsa võimaliku retseptina pühkida endalt kõik meedia nõudmised, otsides või rajades uut taustsüsteemi, mis keha rahule jätab, ning leida meeldiv inimene, kes on nõus sellesse pöörasesse vandenõusse koos sinuga sukelduma. Nagu suurem osa Seidli tegelasi,

pole Teresagi, reegleid trotsiv, ületav karakter. Sestap jääb ta osaks piiratud vaateväli ja tupiktee.

4

Film „**Paradiis: Usk**“ (*Paradies: Glaube*, 2012) mõjus mulle nagu „Paradiisi: Armastuse“ ja „**Paradiisi: Lootuse**“ (*Paradies: Hoffnung*, 2013) vahetelg. Selles mõttes sarnaneb film hantli käepidemega. Seda võib pidada vähem tähtsaks, aga ta on asendamatu, sest ta ülesandeks on siduda kaalukamaid üksusi. See on puhtalt ruumi- ja ajastupõhine hinnang. Kuigi kõrgkultuur ja teadus on alates renessansist järk-järgult religiooni painetest vabanenud, ei saa sedasama öelda rahvamasside kohta. Sotsioloogid satuvad raskustesse, kui neilt küsitakse, kas religioossus on terves maailmas suurenenud või vähenenud. Parameetreid ja tahke on palju ning rahvaloenduste andmed ei ava tingimata teed indiviidi sügavamate veendumusteni.

Kui range katoliikliku kasvatuses saanud Seidl konstrueeris Jeesuse-dokis pihisituatsiooni ja pani subjektid rääkima detaile, mille intiimsus võis liigutada, torgata või kohati ka muigama ajada, oli see kõik tehtud tõsisel ja inimest austavas vaimus. „Usk“ kisub kohati koomiliseks, aga see on südamlik, irooniata huumor, mis kerkib esile jarmuschlike vastandite dialoogipüüetest. Film jälgib Anna Mariat, Teresa usklikku õde, kes käib Viini laokil eeslinnade elanikele püha sõnumit kuulutama. Naist kehastab **Maria Hofstätter**, kellele Seidl andis oma varasemas filmis „Leitsakupäevad“ mõneti sarnase rolli. Seal kehastab ta regulaarset hääletajat, kes asub teda peale võtnud autojuhte tüütama lõputu küsimuste laviiniga, tsiteerib ja laulab telereklaa-

me, kommenteerib piinlikkustundeta kaassõitjate vanust ja kehalist olukorda, esitades muu hulgas küsimusi intiimelu ja hügieeni üksikasjade kohta. Ta teadvus näib olevat otseühenduses lakkamatult lobiseva meediauniversumiga: ullivõitu naine peab tähtsaks pikki loendeid populaarsetest lemmikloomadest, telestaaridest ja nõnda edasi. „Leitsakupäevade“ hääletaja tahab neid kuulajaga jagada isegi siis, kui teine seda ei soovi.

Ka uskliku teadvus on kontaktis mingi süsteemiga, mis võib kihutada sõjakäigule, mille jooksul tungitakse võõraste inimeste personaalsetesse ruumidesse ning heidetakse sinna semiootilisi granaate. Ilmalikku olendit see süsteem ülemäära ei paina, aga paralleelid on olemas. Kui eelnevalt visandasime skeemi, mille järgi toovad kehale häbi ja ebamugavust meedia turjal ratsutavad väärtushinnangud ning nendest mõjutatud liigikaaslas-

te pilgud, siis uskliku meetodiks on konstrueerida (või üldjuhul kasutada valmiskonstruktsioonina) „kõikenägevate“ ja müütiliste silmade vaatevälja, milles ta pidevalt paikneb. Meid silmitsevad kaaskondlased saab asendada jumalaga, kellele võime projitseerida selliseid omadusi, mida vaid soovime. Või siiski, mil määral on usklikel selleks vabadust? Kui paljud neist saavad hakkama sellega, et loovad endale heasoovliku jumala ja loodavad, et see nende ihu heldemalt objektistab? Paratamatult on enamik valmis-jumalaid, kellega leping sõlmitakse, mõjutatud arhailise argiteadvuse müütidest, kus soosing on põimunud julmusega ja mis lõpuks, nii või teisiti, peegeldavad ikka loodusseadusi.

Iroonia on ka selles, et ennast „kõikenägeva“ pilgu ette laotades ei märka usklik, kuidas ta liigikaaslaste pilgud ja ideoloogiad sellesse „erilisse“ Teise-kujutelma segunevad ja selle

„Paradiis: Usk“, 2012. Režissöör Ulrich Seidl.



paratamatult oma tähendustega okupeerivad. Kultuurist sõltumatut personaalset religiooni on väga raske luua, tulemuseks on harilikult – eriti *mainstream*-vooludes nagu katoliiklus – juba selge lähenemine samale objektistatud minale. Nii on Anna Maria, kes usub end olevat jumala palge ees, tegelikult sootsiumi vaateväljas; sellest võrsub paratamatu ängistus ja võibolla ka pidevalt pitsitav alateadlik kahtlus oma valikute õigsuses. Pessimismi kalduv usklik on kehaliselt eriti täbaras olukorras. Ilmalik inimene võib üksinduses ja meediavaikuses nautida puhkehetke, olla korraks loomulik omaihu, kes ei pea end kõrvalt jälgima. Uskliku jaoks on jumal aga Suur Vend, kelle eest pole kuhugi pääsu. Anna Maria religioossus osutub samasuguseks tupikteeiks nagu Teresa armastuseotsing. Jällegi ei peitu lahendused süsteemi sees, vaid sellest väljaspool.

5

„Lootus” ei ole *lootus* seepärast, et *saatus* nõokis Teresat meestega, Anna Maria on köidetud vastandlike signaalide ahelaisse, aga Melaniel (**Melanie Lenz**), Teresa kolmeteistaastasel tütreil, on kõik ees ja seega võib tal *elunõnne*ga veel korralikult minna. Mitmed arvustajad on otsinud vihjeid tüdruku tulevikku projitseeritud eneseleidmisele, kuid minu arvates ei puutu need asjasse. Üldse kõlab heaoluühiskonnas tekkinud mõiste „eneseleidmine” üle-määra tarbijalikult, nagu oleks „ise” mingi eripärane kaup, mida on vaja marketiriulite vahelt või internetioksjonilt üles otsida. Mõistlikum oleks rääkida keskkonnast, millega tasakaalu saavutamine kehale hästi mõjub, ja ka keha võimest oma keskkonda järk-järgult endale vastavaks kujundada. Mil

määral hakkab noor inimene tulevikus end sellistes kategooriates mõtestama, jääb Seidlil muidugi lahtiseks. Režissöör tunnistab ka ise, et „Lootus” on Lolita lugu. Kaaluprobleemidega Melanie viiakse noorukite dieedilaagrisse, kus keskealine ja üpris soliidne tohtrihärä talle nii palju muljet avaldab, et tüdrukut tabab esimene tõsisem armumine. Õigupoolest on ta Lolita, kellel ei õnnestu meest vallutada ja keda tõrjutakse. Lolita-müüdi keskmes on keha. Pole sugugi selge, kui palju blokeerib potentsiaalset suhet doktori kaine mõistus ja moraalsus, kui palju aga pakutava afääri kaheldav kvaliteet. Kui meenutame **Vladimir Nabokovi** Dolly ihulikku relvastust, siis näeme, et Melanie oma jääb sellele tulejõult kordades alla. „Lootuse” ebakindla ja ülekaalulise peategelase võlu on pigem aimatav, see meenutab graniiditüki sisse maetud skulptuuri, mille väljatoomine nõuab mehelt aastatepikkust kannatust ja tööd. Doktor pole sellest projektist huvitatud, kuid ei lange ka tüdruku ärakasutamiseni. Nii nagu Seidl on moraalne, aga mitte morali-seeriv režissöör, pole ta ka lugude väljamõtlemises pealetükkiv ega panusta vaataja ekstsessijanule.

Teismeline ja *ülekaaluline* on tarbimisühiskonna painete kvintessentsid. Rasvumine on õieti maailmakorra haigus, üks raiskamise vorm. Selle taga on ühelt poolt sõltuvus, teiselt poolt aga evolutsiooniline strateegia, mis piiratud ressursidega keskkonnas sunnib tarbima *üle*, et ladestada varusid. Kui kõik vajalik on pikka aega käepärast, pole ratsionaalne liialt varusid koguda. Selle asemel tuleks kindlustada toorainete jätkusuutlik kättesaadavus. Tänapäeva keskkonnaprobleemid näitavad selgelt, et raiskamisel on väga

sünge tagapõhi, aga kuna see on tava- inimesele liiga hirmutav vaatamiseks ja veelgi enam mõistmiseks, kiputakse laialdaselt tegelema sümptomite, mitte põhjustega. Sama vääralt on positsioneeritud erinevad kõhnumislootuse projektid. Kuigi Seidl korraldas dieedilaagri spetsiaalselt filmi jaoks ja julgustas noori kaamera ette tulema, leidub nüisuguseid ettevõtmisi kindlasti arvukalt. Ka lugematud naistajakirjad jagavad seda laadi „lootust“ sõgeda järjekindlusega.

Suurim saavutus „Lootuses“ on ilmselt töö näitlejatega, arvestades nende tundlikku iga ja kompleksialdist füüsisist. Seidli puhul on „näitleja“ muidugi tinglik mõiste, sest ta meetod soosib *non-acting*'ut; sujuvust ja voolavust sellega, et inimesed on kaamera ees võimalikult iseenda moodi. Ka see on üks võimalus omaihust lugu pida da ja vähendada nõudliku *Teise*-pilgu survet. Dieedilaagri kohmakad noo-

red mõjuvad igatahes sama orgaaniliselt kui mälestused algklassi kehalisest tundidest, väljendades nii jonnakat tahet paremaks saada kui ka painavat kinniolekut oma muredes ja sõltuvuses – seda ikka ja jälle meenuvat taju- must, et inimesed on vangistatud oma maailmapilti nagu kärbsed liimipabe- rile.

Ainuke tõeline lootuse märk on fil- mi näiliselt suvaline lõpp dieedilaagri sööklas. Keegi pole küll kaalu kaota- nud, aga keegi pole ka laagrist lahku- nud. Ideetasand avaneb lihtsa meta- foori kaudu: *sama* kehaga äraminek tõmbaks lootusele kriipsu peale. Nii nagu alati, on ka seekord suurim või- maluste generaator *teadmatust*.

Kasutatud kirjandus:

Vivian Bohl, 2009. 20. sajandi mõttevoolud: Maurice Merleau-Ponty. Tartu: Tartu Üli- kooli kirjastus.

Birgit Drenkhan, 2013. Lolitandus Ulrich

„Paradiis: Lootus“, 2013. Režissöör Ulrich Seidl.



Seidli ja François Ozoni filmis. — Sirp 11. X 2013.

Ryan Gilbey, 2013. Ulrich Seidl: Those who say I despise people do not understand me. Intervjuu. — The Guardian 13. VI 2013.

Thomas Fuchs, 2003. The Phenomenology of Shame, Guilt and the Body in Body Dysmorphic Disorder and Depression. — Journal of Phenomenological Psychology, 33:2. Leiden: Koninklijke Brill NV.

Joonas, filmijutt.blogspot.com 2013. Ulrichi kiri korintlastele. — Sirp 12. IX 2013.

George Lakoff; Mark Johnson, 1999. Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Bacis Books.

Maurice Merleau-Ponty, 1962. Phenomenology of Perception. London: Routledge and Kegan Paul.

Kadri Rood, 2013. Usk, lootus, armastus. — Sirp 23. VIII 2013.

Jean-Paul Sartre, 1956. Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology. Philosophical Library.

David Scott, 2004. Semiotics of Travel: from Gautier to Baudrillard. Cambridge: Cambridge University Press.

ULRICH SEIDL on sündinud 24. novembril 1952. aastal Viinis. Praeguseks on ta lavastanud kakskümmend filmi, suures osas tõsielulood. Olulisemad filmid: 1982 „Ball” (Der Ball, dokfilm); 1984 „Look 84”; 1990 „Good News: Von Kolporteurern, toten Hunden und anderen Wieners” (täispikk dokfilm); 1992 „Mit Verlust ist zu rechnen” (täispikk dokfilm); 1994 „Die letzten Männer” (dokfilm); 1996 „Loomaarmastus” (Tierische Liebe, täispikk dokfilm); 1996 „Bilder einer Ausstellung” (dokfilm); 1997 „Der Busenfreund” (dokfilm); 1998 „Spas ohne Grenzen” (dokfilm); 1999 „Modellid” (Models, täispikk dokfilm); 2001 „Leit-sakupäevad” (Hundstage, mängufilm);



auhinnad Bergenis, Bratislava, Fantasporto, Gijóni ja Veneetsia festivalil 2001/2002); 2002 „Zur Lage: Österreich in sechs Kapiteln” (täispikk dokfilm); 2003 „Jesus, Sa tead” (Jesus, Du weisst, täispikk dokfilm; Erich Neubergeri auhind 2004 ning auhinnad Karlovy Vary ja „Viennale” festivalil 2003); 2007 „Import / Export” (Import / Export, mängufilm; Jerevani filmifestivali grand prix 2007); 2012 „Paradiis: Armastus” (Paradies: Liebe, mängufilm; festivalil „Viennale” 2013 Austria parim mängufilm, režissöör, naisnäitleja (Margarete Tiesel) ja stsenaarium (Veronika Franz ja Ulrich Seidl); 2012 „Paradiis: Usk” (Paradies: Glaube, mängufilm; Euroopa filmiauhindade parim helikujundus 2013, Veneetsia filmifestivali võistlusprogrammi parim film ja žüüri eriauhind Ulrich Seidlile 2012); 2013 „Paradiis: Lootus” (Paradies: Hoffnung, mängufilm); 2013 „Venice 70: Future Reloaded” (täispikk dokfilm).

TIIU KIRSIPUU EDU KOOD

RIIN KÜBARSEPP

„**TIIU KIRSIPUU. EDU KOOD**”. Stsenarist, režissöör ja montaaž: **Rein Raamat**. Operaatorid: **Rein Raamat** ja **Arvo Vilu**. Produksendid: **Helvi Raamat** ja **Rein Raamat**. 22 min, värviline. © Raamat-Film, 2012.

Rein Raamat on Eesti kunstiprojektide ja loojate portreerijana saavutanud omaette tähenduse. Stsenaristi, režissööri ja operaatorina (koos **Arvo Viiluga**) on ta 2012. aastal valmis saanud ülevaatliku filmi „**Edu kood**” skulptor **Tiiu Kirsipuust**.

Võibolla on film pisut katkendlik ja algab äkki kuskilt Kirsipuu tegevusvaldkondade keskelt ilma sissejuhatuseta, kuid ülevaatlilik tulemus kunstniku loomingulistest keerdkäikudest on saavutatud. Kokkuvõttena tundub Kirsipuu mõttemaailm parafrasina sarnanevat **Dan Browni** üleduka romaani „**Da Vinci kood**” süžeeaga, milles **Leonardo da Vinci** mõjub intrigeeriva, salapärase kujuna, keda huvitab rohkem müstiliste salasektide juhtimine ja koodide väljamõtlemine kui kohati üksluine maalimistöö. Kirsipuu puhul peaks siinkohal kasutama sõna „skulptuuritöö”.

Kirsipuu esimene personaalnäitus 1985. aastal Eesti Ajakirjanike maja fuajees oli edukas ja innustas autorit edasi töötama. Ta avastas enda jaoks uue ja tol korral veel suhteliselt odava materjali, pronksi, mistõttu sel perioodil valmis suur hulk pronkstöid. „Oma esimesed iseseisvad skulptuurid tegin aastal 1983 pärast Eesti Riikliku Kunstiinstituudi skulptuurikateedri lõpeta-

mist. Materjalid, mida tookord kasutasin, olid kips, šamott ja vähesel määral pronks. Seda loominguperioodi minu elus iseloomustavad sõnad „humoorikas”, „rõõmus”, „ümar”.“ Nii on teda korduvalt iseloomustatud.

Kirsipuu on üks isikupärasemaid naisskulptoreid meie skulptuuriloos. Tavapäraselt peetakse skulptoriameetit maskuliinsete meeste pärusmaale kuuluvaks, kuid paratamatult võivad ühel hetkel võimust võtta hoopis naised, kel on mõnikord märksa rohkem öelda kui nende õpingukaaslastest meestel. Feminism lokkab, aga siinkohal positiivses stiilis, millest ei puudu loomulikult väike (enese)ironia ning kerge üleolekutunne *à la* vaadake ette, ka mina suudan raiuda rasket kivi ning valada pronksi. Sealjuures tunnistab Kirsipuu aga siiralt, et kõik see, mida ta on teinud, poleks võimalik ilma paljude abistavate töökäteta. Ta saavutab soovitu alati positiivse maailmavaate kaudu, kus ei puudu väike grotesk.

Kōan on lühikene, tihti paradoksaalne ütlus, küsimus või lugu, mis on mõeldud selleks, et aidata inimestel paremini mõista mingit vaimset kontseptsiooni. *Kōan*'i eesmärk on neutraliseerida analüütilist meelt ja aidata inimestel saavutada intuiitiivne kaemus, mida kutsutakse ka ahhaa-kogemuseks. Sellega püütakse juhtida inimese mõttetegevus mittetraditsioonilistele radadele. „Et saavutada visioon, ole valmis nägema kõike, mis seisab sinu teel.” Nii on öelnud **Kim Michaels**, tuntud *kōan*'ide kirjutaja.

Sellised *kõan*'id kehtivad just Tiiu Kirsipuu värvika isiksuse loomingu puhul.

Esimesena kangastub linnaruumis analüütiliselt vaatlevale *voyageur*'ile 1999. aastal valminud „**Kahe Wilde kuju**“, mis on pühendatud **Oscar Wilde**'ile ja **Eduard Vildele**. Need on elusuurused pronksfiguurid istumas graniitpingil Tartus Vallikraavi tänaval. 2004. aastal asetati „Kahe Wilde kuju“ koopia Eesti kingitusena Euroopa Liiduga ühinemise auks Iirimaaale Galway linna. Viljaka ja väsimatu loojana andis Kirsipuu järgmisel aastal juba Šoti luuletaja **Robert Burnsi** büsti Šoti klubile Tallinnas. 2011 lisandus sinna ka **Sean Connery** pronksist, graniidist ja terasest büst.

Kirsipuu on võitnud kaks Eesti Pan-

ga korraldatud mündikonkurssi, mille tulemusena on olemas euro kasutuselevõtu tähistamiseks välja antud kuld-münt (vermitud 1999 Austrias) ja Tartu Ülikooli juubeli puhul välja antud hõbemünt (vermitud 2002 Austraalias).

Näitustele eelistab Kirsipuu esitada abstraktseid töid kõikvõimalikest materjalidest. Tellimustöödena naudib ta väga ka modelleerimist ja realistlikke töid. Tallinna Tehnikaülikooli õppurid satuvad iga päev paratamatult kokku kooli esiukse juures seisva kahemeetrise pronksist igavese üliõpilase Juuliusega. Samuti on Kirsipuu loonud väga teravmeelse ja sümbolse koloreeritud kipsskulptuuri „**Milius: kuld-sed käed**“ legendaarsest Tartu vaimu kandvast kunstikolleksionärist **Matti Miliusest**.

„Tiiu Kirsipuu. Edu kood“, 2012. Režissöör Rein Raamat.
Matti Milius ja „Kahe Wilde kuju“ (1999).





„Tiiu Kirsipuu.
Edu kood”.

Matti Milius ja
Tiiu Kirsipuu
ning skulptuur
„Milius: kuldseid
käed” (2008).

2006. aastal püstitati Estonia teatri saja aasta juubeli puhul Tallinna Rävalla puiesteele graniidist, roostevabast terasest, keskosas kineetiliselt pöörlev ja pimedas seest valgustatud atraktiivne monument, mida on raske mitte märgata. Samal ajal valmis ka jalakäijatele mõeldud tasapinnaline installatsioon

kõnniteel, kuhu on võimalik paigutada oma jalad kas **Ants Eskola** ja **Theodor Altermanni** või teiste teatriga seotud kunstiinimeste jälgedesse. Nii et ärgem vaadake ainult üles, vaid ka enese ette maha, kus on võimatu kõrgelt kukkuda, aga ometi kunsti nautida.

Kirsipuu on filmi saatesõnas sii-

ralt väitnud, et viimaste aastakümnete jooksul on ta tõsiselt hakanud mõtlema oma võimaluste ja kohustuste peale selles elus, sest enda meelest ta ei tekita siia midagi juurde, mida varem pole eksisteerinud. Selles mõttes on Kirsipuu väga osav interpreteerija. Ta leiab minevikust tänuväärset ainet, millest kolmemõõtmeliselt kollaaži kokku pannes suudab tekitada täiesti uue loo. Lustakas näide on sellest tema 2009 valminud piparkoogist jalajäljed „**Head teed!**” Tallinnas toimunud kunstiprojektis „**Piparkoogimaania**”.

Selle kõrval on pisut raske ette kujutada, et sama autori käte all valmis kaks aastat hiljem Tartu Ülikooli rajaja **Johan Skytte** terasest, graniidist, lasergraveeringutega monument Toomemäel. Tartus võib näha ka elusuuruses pronksfiguuri lootusetust või lootustandvast talendist tšelloga „**Eesti muusik**” Vanemuise kontserdisaali ees.

Tiiu Kirsipuu ei ole klassikaline skulptor, kes tegeleb vaid traditsioonilise kipsi ja pronksivaluga. Ta on emotsionaalne installatsioonide püsti-

taja ning energiline initsiaator ja noorte autorite loovuse käivitaja. Üheks materjaliks on jää ja teiseks tuleskulptuur, mis kahjuks säilivad mõnikord vaid põgusa hetke, kuid sealjuures on kõige tähtsam just emotsioon, tunnetus ja mälu, mis vaataja puhul kõik talletab.

„1990. aastal võtsin osa esimesest puuskulptuurisümposionist ja armusin puusse kui materjali. Sellest ajast muutuvad mu tööd ka järjest abstraktsemaks. Puu on jäänud üheks mu lemmikmaterjaliks tänaseni. Alates 1990-ndast olen igal aastal võtnud osa mõnest rahvusvahelisest sümposionist – Eestis, Soomes, Costa Ricas, Walesis Suurbritannias, Prantsusmaal, indiaanlaste juures Wisconsinis USAs. Viimastel aastatel on lisandunud ka maakunsti (*land-art*) sümposionid Hollandis. Alates 2000. aastast olen ka ise organiseerinud rahvusvahelisi puuskulptuuri sümposioone Sagadi mõisas Lääne-Virumaal,” rääkis Kirsipuu mõni aasta tagasi.

„**Eluvanker**” on näiteks hobusega liikuv kaarik, mis sisaldab endas rari-



„Tiiu Kirsipuu. Edu kood”. Sean Connory büst (2011) on Šoti klubis Tallinnas.



„Tiiu Kirsipuu.
Edu kood”.
Monument
„Estonia Teater
100” (2006)
Tallinnas.

teetseid fotosid lasersöövitusena roostevabal terasel. See oli esmalt esitlusel 2011. aastal Karepal maalikunstnik **Richard Sagritsa** majamuuseumi õuel. Mälestused ja mälu teema on samuti väga olulised Kirsipuu loomingus. Ta usub, et tema tööde sisu on mõjutanud kõige rohkem eesti mütoloogia ja paganlik maailmavaade, mis kajastub ka tema põhjamaistes kargetes jääskulptuurides.

Põnevad on ka tema fotojäädvustused resideerimisest Koreas, mille tulemusena valmisid intiimsed padjad rii-

sist, mis kogutud sealsetelt põldudest, ning padjapüüridel on dokumenteeritud fotod põldudest.

Arvatavasti selline tahtejõuline ja mitmekülgne pühendumine skulptuurivaldkonnale, kus leidub erinevaid ambivalentseid ja kontseptuaalseid tahke, ongi Tiiu Kirsipuu edu kood, nagu kõlab Rein Raamatu filmi pealkiri. „Küllap ma panen neisse asjadesse, mida ma loon, sisse oma energia. Need on positiivse programmiga ja see ongi minu väike panus sellesse maailma,” ütleb Kirsipuu.



„Tiiu Kirsipuu.
Edu kood”. Tiiu Kirsipuu näituse „Homage emakesele riisile” (2012) avamisel Tallinna Ülikoolis. Idee esitada riisipõldude fotod patjade kujul pärineb 2010. aasta oktoobrist, mil kunstnik viibis kuu aega Lõuna-Koreas.

NEW YORGI VARJUS – SAATUS MÄNNIMETSA TAGA

JAMES THURLOW

„**NEW YORGI VARJUS**“ (The Place Beyond the Pines). Režissöör: **Derek Cianfrance**. Stsenaristid: **Derek Cianfrance, Ben Coccio ja Darius Marder**. Produktendid: **Lynette Howell, Sidney Kimmel, Alex Orlovsky ja Jamie Patricof**. Muusika: **Mike Patton**. Operaator: **Sean Bobbitt**. Monteerijad: **Jim Helton ja Ron Patane**. Casting: **Cindy Tolan**. Kunstnik: **Inbal Weinberg**. Osades: **Ryan Gosling (Luke), Eva Mendes (Romina), Bradley Cooper (Avery Cross), Rose Byrne (Jennifer), Emory Cohen (AJ), Dane DeHaan (Jason), Alex Pulling (Alex), Ray Liotta (Deluca), Ben Mendelsohn (Robin), Bruce Greenwood (Bill Killcullen)** jt. 140 min, värviline. © **Sidney Kimmel Entertainment / Electric City Entertainment / Verisimilitude, USA, 2012**.

Tuntud filmiajaloolane **Siegfried Kracauer** kirjutas „**Filmitoorias**“, et kuigi filmi lähedasimaks kunstiliseks sugulasžanriks peetakse tavaliselt teatrit, on see tegelikult fotograafia. Peaaegu oma loomishetkest peale on fotokunst püüdnud kujundeid ellu äratada ja neid tõeliselt liikvele lüüa. Sellepärast ei ole kino potentsiaal Kracaueri arvates mitte selle võimes lugusid jutustada – teater teeb seda piisavalt hästi –, vaid aidata märgata protsesse, mis „alasti“ silmale nähtamatuks jäävad. Kinolinal saab aegluubis näidata, kuidas lind lendab, näiteks filmis „**Rändrahvas**“ (*Le peuple migrateur*, 2001). Katkestustega saab filmida seda,

kuidas ilm muutub või väikesest seemnest kasvab suur puu. Kuid filmis ei väljendata ilmekalt ainult looduse või sotsiaalseid protsesse. Kracauer märgib, et räpane tänav paistab kinos veelligi ehedam ja koledam kui elus eneses. **Sergei Eisensteini „Soomuslaev Potjomkinis**“ (1925) näidatakse montaaži-efektide abil ajaloolisi ja poliitilisi protsesse; kujundite vastandamine ja sündmuste kokkusurumine ei mõjuks üheski teises meediumis nii haaravalt ja selgelt kui siin. Sellepärast kaitseb Kracauer realismi sellise esteetika asemel, milles tõlgitakse filmikeelde unenäolisi või teatraalseid fantaasiaid. Filmi võib õigustatult pidada kunstiteoseks siis, kui ta väljendab ja arendab meediumi potentsiaali, dokumenteerides reaalsust – niisamuti, nagu tegi fotograafia enne filmikunsti.

Fotograafia ja filmi hargnenud funktsioone illustreerib hästi **Roman Vishniaci** karjäär – fotograafi, kellel oli kogu elu suur huvi bioloogia ja mikroskoopia vastu. Suurema osa oma elust nautis ta tunnustust töö eest fotomikroskoopias, filmides läbi mikroskoobi bioloogilisi protsesse. Paljud, kui mitte kõik sellealased filmid, mida oleme näinud, võlgnevad tänu tema leiutistele. Juba kõrges eas avaldas ta fotod, mis olid pildistatud Ida-Euroopa juudi getodes 1930. aastatel, pealkirja all „**Hääbunud maailm**“. See raamat tõi Vishniacile niisuguse kuulsuse, mis varjutas täielikult karjääri fotomikroskoopias.

On väidetud, et filmid on tänapäeva muinasjutud. Ootame neilt, nagu muinasjutudeltki, õnnelikku lõppu, tuttavlikke tegelasi omas miljöös ja lihtsaid, põnevaid lugusid, mis algul veidi ehmatavad, aga pärast lohutavad. Vahel pürgivad filmid siiski ka suurejoonelisemate eesmärkide poole: viia ellu antiikkreeka tragöödiate suuri ja sügavaid sõnumeid. **Francis Ford Coppola „Ristiisa“** triloogia (1972, 1974, 1990) on üks näide sellistest ambitsioonidest, samuti hiljuti linastunud **„New Yorgi varjus“**¹, milles jutustus esitatakse kolmes osas nagu „Ristiisaski“.

Derek Cianfrance’i filmi „New Yorgi varjus“ tegevus leiab aset New Yorgist põhja pool asuvas keskmise suurusega linnas Shenectadys. Omal ajal oli see tööstuslinn, kuid pärast seda, kui Ameerika kompaniid tootmise piirkonnast välja, üle mere, viisid või lihtsalt kinni panid, on linn hakanud

alla käima. Esimene kolmest loost kõneleb tsiklimees Luke’ist, kes teenib elatist rändtsirkuses. Jõudnud pärast aastast vaheaega jälle Shenectadysse, leiab ta siit neiu, kellega oli eelmine kord tutvunud, ja nende lapse. Nais-terahvas on ennast juba uue mehega sidunud. Luke otsustab siiski Shenectadysse elama jääda ja lapse ning ema eest hoolt kanda. Ta räägib, et ka tema isa hülgas kord tema ning see suunas teda valele teele, kui tuli aeg ellu astuda. Kuid Luke’il ei õnnestu siin tööd leida ja ta hakkab hoopis koos ühe mehaanikuna töötava mehega panku röövima. Saadud rahaga püüab ta toetada oma poega ja endist tüdrukut, kuid satub konflikti tolle uue partneriga. Ühel päeval üritab ta röövida kahte panku, kuid midagi läheb viltu ja Luke saab tulevahetuses politseiga surma.

Filmi teine osa kõneleb Luke’i tulistanud politseinikust, kelle nimi on

„New Yorgi varjus“, 2012. Režissöör Derek Cianfrance.
Luke – Ryan Gosling ja Romina – Eva Mendes.





„New Yorgi varjus“. Avery – Bradley Cooper.

Avery. Kuigi tuli oli avatud enesekaitseks, piinab meest süütunne, sest teda diskvalifitseeritakse – laskis ta ju esimesena. Avery tunnistab politseipsühhiaatritele, kui raske on olla karistuseks määratud koduarestis. Süümeapiinades on tal väga raske vaadata oma poega, umbes niisama vana last, nagu on hukkunud tsiklimehe poeg. Teised politseinikud kutsuvad ta kaasa reidile, millel puistatakse Luke'i pere kodu. Politsei leiab röövitud raha, mis on ära peidetud, ja konfiskeerib selle.

See intsident suurendab veelgi Avery süümeapiinu ja kuna tal on juristikraad, otsustab mees hakata ringkonna advokaadiks ning asuda võitlema korrupsiooni vastu politseis. See võõrandab teda endistest kolleegidest ja Avery jõuab välja poliitikasse; omal ajal on seal karjääri teinud ka tema isa.

Filmi kolmandas osas on mööda läinud viieteist aastat ja mõlemad pojad

suureks kasvanud. Endine politseiõhvitser viib parasjagu läbi valimiskampaaniat, et saada osariigi advokaadiks. Ta sõidab isa matustele ja kohtub seal oma lahutatud naisega. Naine räägib, et nende poeg tahaks asuda elama koos isaga. Mees nõustub vastakate tunnetega. Juhtumisi kohtuvad kaks noormeest koolis, teadmata, et nende teed on minevikus sellisel kummalisel viisil ristunud.

Näeme, kuidas mõlemad poisid oma isade jälgedesse astuvad – paratamatusega, mis meenutab antiikkreeka tragöödiaid. Me võime ju Kracaue-rile ette heita teatri ja filmi vahel olevate seoste vältimist, kuid tal on siiski õigus, kui näeb neid kunstiliike põhjanevalt erinevatena. Film on loomu pooldest palju mitmekülgsem nähtus kui teater ja nõuab ka kõikehõlmavat diskursust.

Kui muistsed kreeklased võtsid



„New Yorgi varjus“. AJ – Emory Cohen ja Jason – Dane DeHaan.

Orestese ja Oidipuse tragöödiad tõenäoliselt lihtsalt kui saatust, siis tänapäeva vaataja otsib tegelaste käitumisele rohkem bioloogilisi, psühholoogilisi või sotsioloogilisi põhjusi, ja film pakub kõiki kolme.

Selle põhjuseks, et poeg läheb isa jälgedes, võib olla geneetiline kalduvus. Kui tsiklimehe poeg Jason, kes ei ole kunagi mootorrattaga sõitma õppinud, hüppab tsikli selga ja lihtsalt minema sõidab, võiksime rääkida peaaegu **Lamarci** vaimus determinismist. Ka Avery poja AJ käitumine peegeldab tema isa kunagisi samme.

Kui soovime tegelasi psühholoogiliselt analüüsida, märkame, et Avery eemaldumine oma naisest ja pojast, samuti poja soov tema juurde tagasi tulla, on põhjustatud mehe varasest võõrandumisest perekonnast, mis sai alguse saatuslikust tulistamisest. Näib, et nii Luke'i kui ka Jasoni käitumises

avalduks see, et bioloogiline isa ei olnud nende juures elanud.

Aga me võime ka öelda, et sündmusi mõjutab Shenectady ise – Koht mändide taga ehk Mohawk. Allakäivas linnas on Luke'il väga väike tõenäosus endale sobiv koht leida ja tööd saada; sama käib tema poja kohta. Tundub vältimatu, et tegelased satuvad kokku kurjategijate ja korrupsiooniga. Väikelinna klaustrofoobiline miljöö paneb meid uskuma, et tegelaste saatused võivad väga tõenäoliselt põimuda.

Kuid kõige huvitavam liin, mis filmis tekib, ei kuulu bioloogilise, psühholoogilise ega sotsiaalse tõlgenduse, vaid pigem eksistentsiaalse juurde. Paremini kui ükski teine kunstivorm annab just film vaatajale võimaluse identifitseerida ennast sellega, keda ta näeb. Kui interpreteerime tegelaste asutud samme nii, et need on kuidagi ette määratud, kas ei pea me siis enda-

legi sama küsimust esitama: kas ka minu isiklik tõlgendus neist sündmustest on determineeritud? Kuid film suunab meid siiski asjale teisiti vaatama.

Üks alateema keerleb foto ümber, mis on tehtud Luke'ist, Jasonist ja Jasoni emast Rominast. Pilt meenutab objektiivselt minevikku: Luke'i seost Jasoniga ja politseiniku süütunnet. See foto annab Jasonile tõuke valida elu, mitte surm. Nii etendab see filmis kesket rolli, luues mäluseose mineviku ja tuleviku vahel. Kodust lahkudes astub Jason sümboliseelt oma isa jälgedesse: see vana pilt ja vana lugu jäävad temast maha ning koos sellega ka süütunne, mis nende kahe perekonna vahel on olnud.

Foto esindab objektiivset, tardunud hetke mälus ja neid, kes on surnud või kadunud. Kuid see esindab ka taasühinemist minevikuga, mis annab lootust saavutada tõeline vabadus. Kui filmikunsti väärtus ja eelis seisneb Kracaue-ri järgi eluprotsesside tabamises, siis on selle suurim potentsiaal võimalus tulla eksistentsiaalselt toime mineviku varjudega vaataja ning vaadatava vahel, igapäevale isiklikult antud võimalus minevikku tõlgendada ja saatusega kooskõlas uus lehekülg pöörata. „New Yorgi varjus” näitab, et filmi juured on fotograafia soovunelmates ja teatri maagilistes rituaalides. Parimal juhul on sellest saanud meedium, mis võib ületada nende mõlema piire ning hoida peeglit meie vaimse arengu välja-vaadete ees.

Tõlkinud VAPPU THURLOW

DEREK CIANFRANCE on sündinud jaanuaris 1974. Filmialase hariduses sai ta Colorado ülikoolis, kus teda õpetasid avangardfilmide tegijad **Stan Brakha** ja **Phil Solomon**. Harrastusfilmidega alustas ta kolmeteistkümnesealt, kahekümne kolmeselt valmis esimene täispikk mängufilm „**Brother Tied**” (1998). Sundance'i festivalil kiiduavaldusi saanud debüütfilm linastus paljudel festivalidel ja võitis hulga auhindu. Seejärel lavastas Cianfrance aastaid lühi- ja dokumentaalfilme. Enamasti on ta oma filmide puhul režissöör, operaator, stsenaarist ja monteeriija. Üldtuntuse, ka kommertslevis töid talle mängufilmid „**Kurb valentinipäev**” (Blue Valentine, 2010) ja „**New Yorgi varjus**” (The Place Beyond the Pines, 2013). Mõlemas kehas-
tab üht peaosa **Ryan Gosling**.

Kommentaari:

¹ Filmi nimi on inglise keeles „The Place Beyond the Pines” ja see on tõlge indiaanikeelsest kohanimest Mohawk – nii nimetati paika enne, kui see sai ingliskeelse nime Shenectady.



OLULINE ON SALADUSE SÄILITAMINE JA LOOMINE

Intervjuu Andrzej Chyraga

5.–10. augustini läinud aastal toimus Tartus taas armastusfilmide festival tARTuFF, sedapuhku juba kaheksas. Festivali programmis linastus ka poolatar **Malgorzata Szumowska** viimane film „...nimel” (*W imie...*, 2013) ning filmi peaosalist, homoseksuaalset preestrit Adamit kehastav **Andrzej Chyra** tuli selleks puhuks festivalipublikuga kohtuma. Chyra (sünd. 27. VIII

1964) on üks tänase päeva hinnatumaid Poola näitlejaid, aastatel 1999 ja 2005 pärjati ta Poola filmi festivalil parima meesnäitleja tiitliga.

Ka Tallinna publik sai Andrzej Chyraga kohtuda, keskraamatukogu väikeses saalis küsitles teda **Slawomira Borowska Peterson**, hiljem oli Chyra nõus ka Teater. Muusika. Kino küsimustele vastama.

Andrzej Chyra režissöör Malgorzata (Małgośka) Szumowska filmi „Naised” (2011) osatäitjatega: (vasakult) Juliette Binoche, Anais Demoustier ja Joanna Kulig.



Kasutan võimalust, et algatuseks veidi laiemalt Poola teatri- ja filmielust rääkida. Teame kõik möödunud sajandi suuri Poola teatritegijaid. Mis seisus on aga Poola teater täna?

Teater Poolas on loomulikult aktiivne ja jätkuvalt arenev. On palju noori tegijaid ja isegi kui kõik, mida nad teevad, pole avastuslik, siiski, teater on elav. Kui rääkida tendentsidest, siis teatris on alati mitu etappi. Ühel ajaloohetkel on olulisim instseneerija, teisel hetkel tekst, kolmandal näitleja. Praegu, tundub, on olulisim just instseneerija, lavale seadja etapp. Tooksin esile kaks nime, Krystian Lupa ja Krzysztof Warlikowski, kes minu arvates on praegu kehtiva teatrisuuna teerajajad.

Kuidas on aga omaaegsete Poola ja maailma teatriuendajatega, kes nüüdseks on klassikute staatuses: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, näitekirjanikest Stanisław Witkiewicz, Tadeusz Różewicz, Witold Gombrowicz... see nimekiri tuleb pikk. Kui tuntav on nende kohalolu täna Poola teatris?

Poolas on teatritraditsioon ikka olnud ajalooliselt tugev ja oluline, kui aga rääkida möödunud sajandi viie- ja kuuekümnendatest, siis toonane teatrikeel oli arusadavatel põhjustel allusioonide keel, ja siinkohal tuleb muidugi vaadata ka varasemasse aega, Kantori töid ka neljakümnendatel, kui ta otsis teatri jaoks uusi väljendusvahendeid ja oluliseks mõjutajaks sai avangardkunst. Kuuekümnendatel saame aga ühiskondlikult rääkida juba ka lääne mõjudest, käitumisnormid ühiskonnas muutusid. Täna aga ei näe ma, et Kantori ja Grotowski traditsioonil oleks väga tugevaid jätkajaid, ja nii

on ka teiste autoritega, keda nimeta, kuigi jah, võibolla veel Witkiewicz näidenditest on esil mõned huvitavad tõlgendused.

Aga kui ka mainitud autorite paremad päevad näivad seljataga olevat, siis ometi ei saa ka välistada, et need on veel ees. Praegu kasutatakse aga palju adaptatsioone, teisalt on rohkesti ka uut dramaturgiat – on palju noori, kes teatritele kirjutavad.

Samasugune küsimus filmikunsti kohta. Teame mitmeid nimekaid vanema põlvkonna Poola režissööre: Andrzej Wajda, Krzysztof Kiesłowski, Krzysztof Zanussi jt. Kas noorem põlvkond on tulemas vanade meistrite kõrvale?

Jah, praegu on peale tulemas küll uus põlvkond, aga neid on raskem määratleda. Möödunud sajandi viie- ja kuuekümnendate vahetusel võis rääkida Poola filmi koolkonnast, praegune pilt on eripalgelisem. Üldiselt läheb aga filmikunstil hästi, on nii noori režissööre, kellel on lootust, samuti on mõned tugevad keskmise põlvkonna autorid. Ka raha osas pole pilt lootusetu. Kuigi ei saa öelda, et raha on palju, toetus siiski on, ja seda suuresti tänu Poola filmiinstituudile.

Liikudes edasi teie enda loomingu tee juurde. Teatritöö on teid sidunud teatritega Rozmaitosci ja Novy Teatr. Kuidas iseloomustaksite nende teatrite loomingulisi lähtekohti?

Novy Teatr on uus teater, mille eesotsas on Krzysztof Warlikowski; see teater tekkis suuresti juba varem sündinud Rozmaitosci baasil. Nende teatrite palge määrab ära nende vaimne liider. Novy Teatri puhul siis Warlikowski ja Rozmaitosci puhul Grzegorz Jarzyna,

kes on Lupa õpilane. Neid ühendab see, et mõlemad on väga vaatamängulised, aga isiklikult mulle on Warlikowski lähenemine südamelähedasem. Warlikowski toetub rohkem kirjandusele, võibolla ka seetõttu tundub Novy Teatri looming mulle sügavam.

Olete töötanud koos mitme nimeka režissööriga, näiteks Krzysztof Zanussi („Persona non grata”, 2005) ja Andrzej Wajdaga („Katõn”, *Katyn*, 2007). Küsin väga üldiselt, mille poolest on hinnatud režissöörid, kellega olete töötanud, sarnased, mille poolest erinevad? Kas selliseid jooni on üldse võimalik esile tuua?

Sellele on raske vastata, kuna olen töötanud väga mitme põlvkonna režissööridega, ja isegi põlvkonnasiselt, näiteks Wajda ja Zanussi kino on täiesti erinev. Kui mõelda tänapäevale, nooremale generatsioonile, siis on veel raskem leida ühist nimetajat kui viiekuuekümnendate aastate Poola koolkonnale. Režissööri suurus sõltub eelkõige ikka tulemusest, tööprotsessis ilmnevad signaalid sellest erineval viisil, näiteks keegi võib olla võtteplatsil väga paindlik ja anda näitlejale improvisatsiooniruumi, aga see pole muidugi reegel, mille põhjal saaks üldistada. Isiklikke mõõdupuid, mille järgi režissööri tööprotsessis hinnata, mul pole.

Kui aga meenutada enese jaoks olulisemate rollide kaudu, siis tagantpoolt alustades: režissöör Malgorzata Szumowska puhul, kellega olen teinud viimased tööd „Naised” (*Elles*, 2011) ja „...nimel”, tunnen, et see on isiksus, kellega tahan töötada. Peale selle on ta ka tulemuslik, efektiivne – Szumowska suudab oma filmid ka maailma viia, mis on tänapäeval oluline tingimus. Kui aga varasemast valida, siis nime-

taksin esmalt koostööd Krzysztof Krausega ja filmi „Võlg” (*Dlug*, 1999).

Wajda filmis „Katõn” mängisite Poola ohvitseri. Kuidas „Katõn” Poolas vastu võeti? Ja niipalju kui teate, siis kuidas võeti see film vastu mujal maailmas, näiteks Venemaal?

Poolas oli vastukaja hea. Isegi kui kostis mõni kriitilisem noot, siis puudutas see filmispetsiifikat, aga oli muidugi oluline, et see lugu saaks Poolas just niimoodi ära räägitud.

Kuidas on olnud „Katõni” vastukajad Venemaal, seda ma ei tea. Ukrainas olin linastusel, kus vastuvõtt oli väga hea, filmi vaatas ka toonane president. Hiljem viibisin linastusel Saksamaal, kus ka Angela Merkel oli kohal ja vastuvõtt oli samuti väga hea. Hiljem ütlesime omavahel poolnaljatamisi, et sakslastele meeldis „Katõn” muidugi ka sellepärast, et see oli esimene film, kus sakslased pole pahade rollis.

Kohtumisel Tallinnas, kui teatrit filmiga võrdlesite, ütlesite, et teater õpetab filmile sisukust ja aktsentide asetamist, film õpetab aga teatril väljendust. Milline lähtekoht ehk siis lähenemine, kas sisu või rohkem vormi suunalt, on ses võrdluses teile endale kodusem?

Enese töös ma tegelikult neid asju lahutada ei oska. Käivitajaks on ikka sisu, sest see määrab omal moel ära ka vormi. Minu jaoks väljub või lähtub teater ikka kirjandusest, ja kui võrrelda kirjandust, millest lähtub teater – draama –, ja kirjandust, millest lähtub film – stsenaarium –, siis on selge, et kirjandusena on teater, draama tõsiseltvõetavam. Ent teatri puhul huvitab mind alati ka vormi, väljendusvahenditega mängimine. Filmi puhul

on väljendusvahenditel oma piirid ja lõppkokkuvõttes, mida läbipaistvam see vorm on, seda parem filmile. Teatris annab keele otsing ja vormimäng, mis lähtub võibolla algul lihtsast jutustamisest, viimaks ikkagi rohkem võimalusi. Sel põhjusel töötangi viimasel ajal koos Warlikowskiga. Ühelt on tegemist hea kirjandusega, teisalt toimub lakkamatu keele- ja vormiotsing, et leida uusi väljendusvahendeid, mis pole iseenesestmõistetavad.

Näitleja töömeetodeid on mitmesuguseid. Kui aga klassikalisemas mõttes, Konstantin Stanislavskist lähtudes rääkida kahest suunast, siis temal on töös oluline, et näitleja lähtuks iseendast, Mihhail Tšehhov näiteks jätab aga näitleja isiklikud mälestused jm just teadlikult kõrvale ja lähtub fantaasiast, tegelase kohta käivast kujutlusest. Kumb lähenemine on teile sümpaatsem?

Arvan, et tänapäeval on raske teha teatrit selliselt, et end isiklikult tegelase loomisest kõrvale jätta ja keskenduda üksnes fantaasiale. Töö Warlikowskiga lähtub samuti suuresti näitlejate isiklikust kogemusest. Ei saa öelda, et näitleja räägiks rolli tehes vaid iseendast. Mingil hetkel tegelane ikkagi ka n-ö eemaldub ja saab iseseisvaks, isikliku kogemuse mõju on selles protsessis aga kindlasti tähtis. Minu jaoks ei ole tegelased kunagi päris lõplikult minust endast lahus.

Tallinnas kohtumisel märkisite, et rollid tulevad ise teie juurde ja et nii see elus töötabki. Muide, luuletajad räägivad tihti samamoodi, et luuletused tulevad ise nende juurde. See on ilus mõte, ent samas te ju valite rollide ja pakkumiste vahel.

Ma ei ole kunagi tahtnud mängida üht või teist väga kindlat rolli. Mul ei ole nii, et ohh, kui saaksin vaid mängida näiteks Macbethi... Elu voolab, esile tulevad uued teemad, teemadega kaasnevad uued rollid. Ja rollid tulevad selliselt, nagu ma ise üldse ette näha ei oska. Nii on ka teater pidevas muutumises, raske oleks siin väga palju ette planeerida. Mul ei ole säärast oma teemat, mida kindlasti tahaksin edasi kanda ja mängida, pean oluliseks impulsse, mis võivad tulla ka ootamatult. Rolli puhul on oluline, et tegelane kannaks tõsiseltvõetavat probleemi ja näitlejalt, kes tegelast kehastab, ei oota ma naiivsust ega üheplaanisust, vaid tahan näha tema tegelase keerukust.

Oma töös püüan alati teha mingis mõttes sedasama, näidata inimest tema keerukuses ja samal ajal teda nagu mitte liiga palju avades, väljastades. Igas töös on oluline saladuse loomine või säilitamine. Saladus on see, mis meid huvitab. Me näitame inimest, aga ei näita teda n-ö lõpuni. Ka filmi „...nimel“ puhul, mis Tartus tARTuFFil linastus, oli oluline mitte kõike esimestest kaadritest ära ja välja anda. Minu arvates keskendub vaataja just tegelase tasapisi avanemisele, et näha, mis temas kõik veel varjul on.

Olemegi jõudnud teie viimase filmitööni, preester Adami osatäitmiseni Szumowska filmis „...nimel“ ja kasutan nüüd võimalust, et tõsta esile teie rolli ja operaatoritööd. Eeldan, et kuna film puudutab religiooni- ja homoseksuaalsuse teemat, siis küllap olete ka selle kohta küsimusteks valmis. Kui tähtis on religioon teie jaoks isiklikult?

Kui räägime kirikust, siis ma ei ole väga religioosne inimene. Reli-

gioon ei ole minu elus oluliste asjade seas. Oluline on vaimsus üldisemalt.

Vaatsin seda filmi ja mõistan, et peamise teemana tahetakse rääkida sellest, et inimesed vajavad üksteise lähedust. Kuid ilmselt ei ole juhus, et üks oluline suhtekolmik siin filmis kannab nimesid Adam, Ewa ja Lukasz. Ehk siis Aadam, Eeva ja Luukas. Tolle kolmiku suhetes jookseb n-ö teise kirjeldusena välja hoopis omamoodi pilt.

Alustuseks võiks meenutada, et Aadam ja Eeva olid esimesed inimesed. Filmis näeme sedagi, et Ewa ahvatleb preester Adami, aga Adam ei anna Ewa ahvatlusele järele. Lähedus on hoopis Adami ja Lukaszi vahel ning Adam on siin nii juhendaja kui ka elupäästja, filmi keskel päästab ta nooruki uppumissurmast. Filmi lõpuosas päädib Adami ja Lukaszi lähedus ka homosuhtega, ent see on esitatud ideeliselt sootuks omamoodi. Finaalis näeme, et Lukasz on pärast seda, kui Adamiga vahekorda astus, ootamatult pöördunud vaimulikule teele. Nüüd on kõik selge ka nime Lukasz kohta. Luukas on ju see, kes kuulutab evangeliumi. Joonistub välja ootamatu asetus. Ewa ahvatluse Adam tõrjub, Lukasziga leiab aga läheduse ja... kas peaks siis inimestele keelama armastust ja lähedust? Seejuures päästab Adam Lukaszi mitmekordselt. Kõigepealt päästab ta Lukaszi keha (uppumine), tänu homosuhtele suunab ta aga nooruki vaimulikule teele ja päästab nõnda ka tema hinge. Vaatajana olen nüüd kimbatuses, mõistan, et loo peamine teema on inimliku läheduse vajadus, ent kas ka see kirjeldus kannab üht selle filmi olulisemat eesmärki?

Sel loogikal on kindlasti alus. Aga sellised asjad sünnivad vahel ka väljaspool loojate algset kavatsust. Töö „...nimel“ stsenaariumiga kestis väga kaua ja alguse sai see hoopis teisest loost. Algselt oli plaanis teha lugu ühe preestri mõrvast, selle loo aines oluaks elust võetud. Esialgse versiooni, stsenaariumi kirjutamise ajal ei olnud otseselt teada, mis oli mõrva põhjus, aga võis aimata. Kui aga filmi osatäitjad olid juba määratud, ent töö stsenaariumiga veel käis, siis esimene asi, millest stsenaariumis loobuti, oli just nimelt mõrv, niisiis, lugu muutus tegelikult ka töö käigus. Kusjuures lõputseen, kus näeme, kuidas Lukaszist saab vaimulik, filmiti üldse tagantjärele ja liideti nõnda tervikule viimasena, algselt polnud seda planeeritudki.

Täna teid vestluse eest ja küsin lõpetuseks, millist tunnustust oma tööle ise südamelähedasemaks peate?

Minu jaoks on olulisim, kas vaatajat õnnestub liigutada. Auhindadel on ju samuti teatud tähtsus, need annavad ka mingi kinnituse, et su tööd hinnatakse, ent auhinnad pole see, mille pärast tööd teha. Kindlasti on loo puhul tähtis ka intellektuaalse sisu edastamine ja sõnum, eelkõige on aga ikka oluline just see, et inimene oleks emotsionaalselt liigutatud; et lugu, mida ta nägi, on teda puudutanud.

*Vestelnud DONALD TOMBERG
Poola keelest vahendanud
MARIUS PETERSON*

PERSONA GRATA

TOOMAS VANA

Pianisti portree

Eesti Kontserdi käivitatud ja Kalle Randalu kunstiliselt nõustatud kontserdisari „Pianisti portree“ on alates 2013. aasta sügisest täie hoo sisse saanud. Milles avaldub pianisti portree? See pole ju üks kindlalt fikseeritud maal või foto ega ka mitte pikem jutt või kasvõi raamat pianistist. See on ikkagi klaveriõhtu, kus avaldub esineja elav suhe muusikaga, sõltuvalt sellest, kui palju end publiku ees „lahti riietatakse“. See on võimetus esineja kõige peenematesse hingesoppidesse pugeada, kui ta seda lubab. Siin saame temaga tõeliselt tuttavaks, võime teda imetleda või saame koguni sõbraks.

Üks selline portreekontsert oli käesoleva aasta jaanuaris, kus portreeteeritavaks **Toomas Vana**, kellele ulatasin pärast õnnestunud klaveriõhtut oma tänukäe. Ja ometi, vaatamata sellele, et õnnestus esinejast tema sundimatu musitseerimise kaudu palju teada saada, tekkis vajadus veel veidi ka juttu teha, millest nüüd see järgnev lugu siin.

Küsisin Toomase esimeselt klaveriõpetajalt Maigi Pakrilt, kellelt ta on enda sõnul saanud klaveritehnika alused, oskuse „end kuulata“ ja esimesed kunstilised impulsid, st milline see poiss oli, kui ta oma klaveriõppimist alustas. Pakri kiitis Toomast kui korralikku ja usinat harjutajat, kellega oli väga meeldiv töötada. Kõik laabus kuni umbes kolmeteistkümnenda eluaastani, mil tekkisid teised huvid ja klaverimängimine muutus ülearuseks. Tõsine

huvi selle vastu tekkis järsku 10. klassis, kui Toomas hakkas intensiivselt harjutama. Sel perioodil käis õpetaja oma hoolealusega konsultatsioonides professor Bruno Luki juures, kel oli noorukile ilmselt suur mõju. Aga Maigi Pakriga on Toomasel säilinud hea kontakt tänaseni. Saanud Bruno Luki õpilaseks, kinnitab Toomas Vana Lukile pühendatud raamatus „Meistri haare“: „Viie aasta jooksul oli mul õnn osa saada ainulaadse pedagoogi ja suure muusiku vaimususest ja tõekspidamisest. Tema isik oli mis tahes hetkel muljet avaldav...“

Õpingute jätkamisest Saksamaal Karlsruhe Muusikakõrgkoolis professor Kalle Randalu juures sai Toomasele ilmselt teeviit kogu eluks:

Kalle Randalu oli ja on eeskuju, nõuandja ja sõber. Võimatu on üle hinnata mulle osaks saanud võimalust jätkata õpinguid sündinud muusiku, aktiivse kontsertpianisti, kogenud pedagoogi ja südamliku inimese juures.

Õpingud lõppesid kõrgema kraadiga 1998. aastal, Toomas Vanast on tänaseks kujunenud küps klaverikunstnik ning pedagoog.

Mis on esinemine? Kas suhtlemine, väljapakkumine, oma mõtete jagamine või enese proovilepanek?

Hea küsimus! Sõltub sellest, milline on situatsioon. Mul on esinemistest erinevad mälestused, tööst kuni niroaanani. Esinemise jooksul toimub minek ühest seisundist teise. Ma ei ole eriti kontaktne inimene.



Toomas Vana veebruaris 2014.
Viktoria Zagalskaia foto

Kõige õnnestunumad esinemised on need, kus ma publikut ei märka. Aga need õnnestumised, mis mulle sellistena tunduvad, ei tarvitse olla õnnestunud publiku arvates! Võib ka tekkida olukordi, kus esinemisse tuleb suhtuda nii, nagu omal ajal rääkis Kalle Randalu, kui tema juures tunnis käisin: võrdle esinemist autosõiduga – keerad rooli, vahetad käiku, annad gaasi. See on töövariant. Nagu komponistile, kui on vaja kirjutada teos. Istu maha ja hakka kirjutama!

Tähendab see oskust viia end teatud olukorras seisundisse, kus on võimalik oma kavatsusi teostada? Aga kas esinemisel tekib inspiratsioon ja sünnib uus kvaliteet, mis tuleb eneselegi üllatuseks?

Absoluutselt. Eriti suudan end kokku võtta, kui keegi kuulab. Ettevalmistamise käigus mitte nii, aga esinemisel küll. Tähendab, on oluline, millal end kokku võtta. Ajastus! Peab olema ka seda teatud tahtmist.

Olete esinenud paljudel erinevatel lavadel, erinevates maades, peale Balti riikide Rootsis, Soomes, Saksamaal, Venemaal, Ukrainas, Brasiilias... Kas meenub mõni eriti meelde jääv esinemine positiivses mõttes?

*Lava on lava. Mõnel pool tekib hea kontakt akustika, klaveri ja publikuga. Aga hea klapp võib ka keskpärase instrumendiga tekkida. Huvitav oli tulemus, kui Kalle Randalu korraldas õpilasõhtu pelgalt heliredelite mängimisest! Kuuldu üllatas oma erinevuse poolest. Asi polnud niivõrd mängukiiruses, kui võrd kõlalises erinevuses ja kujunenud õhustikus. Nagu oleks iga esi-
neja mänginud erineval instrumendil. Isikuse eripära lõi selge pildi.*

Olete osa võtnud paljudest konkurssidest ja võitnud auhindu: esikoha vabariiklikul pianistide konkursil 1988, teise koha rahvusvahelisel Johannes Brahmsi konkursil Austrias 1992. aastal, neljanda koha José Vianna da Motta konkursil Aomenis Portugalis 1999, teise koha rahvusvahelisel Città di Marsela konkursil Itaalias 2002. aastal, esikoha Valsesia Musica konkursil Itaalias 2003. Kuidas on mõjutanud võistlused teie pianistielu ja kas soovitate neist osa võtta oma õpilastel?

Minu jaoks on tõsiselt ette valmistatud konkurss, nii ka kontserdikava – kohtumine, dialoog ja ka võitlus iseenesega. Kui ma olen rahul oma mänguga, kui südametunnistus on puhas, siis mind žürii otsus või kriitiku arvamus tegelikult ei huvita. Õpilastega on nii, et kui nad soovivad konkursist osa võtta, siis arutame asjad läbi, ka ettevalmistuse etapid ja psühholoogilised aspektid. Mina neile osavõtuks survet ei avalda.

Kuidas on teie arvates viimasel ajal lugu traditsiooniliste klaveriõhtutega Saksamaal? Üldine tendents kaldub sinnera, et need hakkavad „moest

minema“ ja et publiku „meelt lahutada“, on hakatud kombineerima klaveriõhtuid video, lugejate või liikumisnumbritega?

*Sooloinstrumendi ja keelpillikvarteti kontsertidel on tavaliselt ikka hõredamalt publikut. Kombinatsioon teiste meediumide või sõnakunstiga võib olla nii hea kui ka halb. Minulgi on soolokontserte puhtal kujul olnud vähe, küll aga mingi muuga kombineeritult. Oleme esinenud ka 4-klaveri-kontserdiga, samuti olen esinenud koos oma abikaasa Natalja Zagalskajaga klaveriduetina, nüüdki on meil peagi üks kontsert ees, kavas Milhaud, Rahmani-
nov jt.*

On jäänud mulje, et olete eriti just Brahmsi ja Schumanni muusika armastaja, Saksamaal on ilmunud kaks CDd Schumanni, Brahmsi ja virtuoosse muusikaga. Kas olete viimasel ajal hankinud oma repertuaari täiendamiseks uuemat klaverimuusikat? Teie klaveriõhtul Estonia kontserdisaalis jaanuaris ette kantud Mart Siimeri „Päike ja loojang“ kõlas elektroonilises seades (Tammo Sumera) väga põnevalt.

Brahms ja Schumann on küll lemmikud, aga ka Liszt, Šostakovič, Prokofjev, Barber, Rahmaninov... Eelkõige on mulle tähtis, et mind huvitaks teos ja siis alles autor. Siimeri loo sain kätte nädal enne kontserti e-maili teel. See, mis kontserdisaalis kõlas, seda ma sellisena ise ei kuulnudki! Mina mängisin oma partiid ja mis seal veel toimus, seda ma ei tea. Saksamaal ei ole ma ekstra uudisloomingu otsimisega ajapuhdusel tegelnud.

Ühel kohtumisel teiega Rakvere klaveriõpetajate päevadel sai meile teatavaks, et te ei poolda Bachi teoste ettekandmist klaveril, kuna see kõlab võltsilt. Kuidas suhtute nendesse pianistidesse, kes Bachi ikkagi klaveril esitavad, nagu näiteks Andras Schiff?

Bachi avalikult klaveril ette kanda mulle ei meeldi. Schifffi pean geniaalseks.

Olete õppinud omal ajal Tallinna konservatooriumis Lepo Sumera juures kompositsiooni. Kas olete midagi ka kirja pannud või harrastate improvisatsiooni?

Ma ei komponeeri. Armastan küll vahetevahel improviseerida enese või õpilaste lõbuks.

Kas saaks rohkem teada teie tegevusest õppejõuna Karlsruhe Muusikakõrgkoolis ja Badeni konservatooriumis? Nagu teiega juteldes võis aru saada, kuulub klaveri harjutamise kõrval lõviosa teie päevakavast õpetamisele.

Nii see on tõepoolest. Badeni konservatoorium on Karlsruhe linna muusikakool, mis on mõeldud kõigile, kes mängida soovivad, ka ilma ettevalmistuseta. See on nn harimisprogramm, millele linn maksab peale. Õppekavad on võrdlemisi paindlikud sõltuvalt õpilase võimekusest. Iga kahe aasta järel on eksam, kus tuleb siis vastavalt tasemele mängida kaks erinevat teost, kas siis näiteks kaks või kuus minutit. Kahest tunnist nädalas ühe eest maksab lapsevanem. Teatud stipendiumi saamiseks tehakse konkurss. Karlsruhe Muusikakõrgkoolis õpetan muusikapedagoogika ja muusikajournalistika eriala õpilastele eri- või üldklaverit sõltuvalt, millise pilli on üliõpilane valinud. Üliõpilaste suhtumine klaverimängu on teiste ainete kõrval, mida on tõepoolest palju, ülimalt kohusetundlik. Silmaring on lai, muusikaline eruditsioon suhteliselt kõrge, mängutehnika aga küllaltki abitu. Siin valmistutakse muusikakallakuga gümnaasiumi muusikaõpetajaks, kes peab valdama dirigeerimist, erinevaid pille, erinevaid muusikazažanreid, vestlust, luule lugemiskunsti ja olema tõeline „rahvamees“. Seltskond on rahvusvaheline, ekstsisteerivad keeleprobleemid.

Teil on veel üks huvitav tegevus. Rääkige palun lähemalt oma tööst helisalvestuste produtsendina ja helirežissöörina. On see huvi, hobi või elatusallikas?

See on nii huvi, hobi kui ka elatusallikas. Salvestan peamiselt soliste ja kammermuusikat. Sageli teen orkestritele kontsertülesvõtteid. Mind vaimustab võimalus tehnika kaasabil esituse kunstilist ja kõlalist väärtust täiustada. Helisalvestusega tegelemine vaba graafiku alusel, peamiselt koolivaheaegadel.

Suvel on teie peret Pärnus nähtud. Esinesite seal koos abikaasaga. Tuleb välja, et teie tütar Victoria üritab käia vanemate jälgedes ja õpib klaverit.

Jah, Pärnus võttis ta osa Arbo Valdma suvekursusest, mis on juba omaette fenomen. Seal on lisaks intensiivsele õpetustööle erinevatest rahvustest noortel võimalus kohtuda, mõtteid vahetada ja üksiteisel mõõtu võtta. See kursus innustas Victoriat sedavõrd, et olin tulemise üle väga uhke.

Kuidas kasutate oma vaba aega, kui seda on?

Võimaluse korral harrastan sporti. Kasutan aega sõpradega kohtumisteks ja mõttevahetusteks, ka mõttevahetuseks isenesega. Mind on alati huvitanud igavesed küsimused: kust me tuleme, milleks me oleme? Sellest hoolimata ei pea ma ennast ei religioosseks inimeseks ega ka ateistiks. Minu tutvusringkonda kuulub kõikide suuremate religioonide kummarajaid, kellega probleemitult suhtlen.

Rõõm oli teiega vestelda, abiks hea sõber Skype.

Vestelnud ja üles kirjutanud
LEELO KÖLAR

27. märtsil antakse Tallinna Linnateatris üle Eesti teatri aasta-auhinnad 2013. aasta loomingu eest. Aasta lavastuse nominendid:

„Jevgeni Onegin“ Vanemuises (TMK 2013, nr 6-7).
Alan Proosa foto



„Tannhäuser“ Rahvusoper Estonia (TMK 2013, nr 5).
Harri Rospu foto



„Titanicu orkester“ teatris R.A.A.A.M. (TMK 2013, nr 10).
Arvet Mägi foto



„Utopia rannik I“ Tallinna Linnateatris (TMK 2013, nr 6-7).
Siim Vahuri foto





Lisaks paberkandjale saab ajakirja **Teater. Muusika. Kino** nüüdsest lugeda ka tahvelarvutis.
Vt ajakirja e-versiooni kohta lähemalt: www.temuki.ee



Monika Mattiesen. Küberstudio kontsert Endla teatri Kūūinis, PNP 2014.
Gerhard Locki foto



Yxus Ensemble'i kontserdisarja „Stockhausen!“ avasündmus – Karlheinz Stockhauseni „Herbstmusik“ („Sūgismuusika“) oktoobris 2013 Tallinnas NO99 teatri kammersaali laval Anne Tūrnpu lavastuses.
Peeter Lauritsa foto

ISSN-0207-653



Hind 2.85 eurot