

**TEATRIANKEET 2002/2003**  
**VASTAB PEETER TAMMEARU**

**MUUSIKAFESTIVAL „NYJD '03”**  
**MÄRT-MATIS LILL VESTLEB GAVIN BRYARSIGA**

**7. TALLINNA PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL**  
**MAIMIKU JA KILMI DOKUMENTAALID**

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

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

Teater Madis Kolk  
tel 6 44 02 52

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

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

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

Keeletoimetaja Kulla Sisask  
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kriggulson  
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda  
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu  
tel 052 06 312

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

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“  
10146 Tallinn,  
Voorimehe 9

Trükk „Printall“  
10134 Tallinn, Tatari 64

Praaakesemplari vahetamine trükikojas müügiosa-  
konnas Tatari 64, tel 6 69 84 63

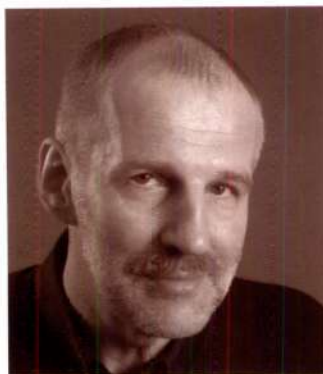
AJAKIRI „TEATER. MUUSIKA. KINO“ ILMUB  
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI JA  
EESTI KULTUURKAPITALI TOEL

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

Kodulehekülj [www.perioodika.ee/~temuki/](http://www.perioodika.ee/~temuki/)

Tellimine [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee)  
6 66 25 35

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



Harri Rospu foto

Esikaanel  
muusika-  
festivalide  
„NYD“ ja  
„Klaver“ üks  
peakorraldajatest,  
Eesti Kontserdi  
produtsent  
Madis Kolk.  
Vt lk 94.



Arhiivifoto

Tiit Ojasoo  
„Roberto Zucco“  
kriitikute arvates  
parim.  
Vt lk 26.



Harri Rospu foto

Philip Glassi  
koostööst filmiga:  
„Koyaanisqatsi“  
lugu.  
Vt lk 58.



Arhiivifoto

Andres Maimiku  
ja Jaak Kilmi  
„Elav jõud“.  
Vt lk 94.

## teater

Vastab Peeter Tammearu	3
Teatriankeet 2002/2003	26

## muusika

<b>Merike Vaitmaa</b>	Festivalist „NYJD '03“	49
<b>Charles M. Berg</b>	Philipp Glass muusika kirjutamisest filmile ja teistele kunstiliikidele: „Koyaanisqatsi“ lugu	58
	Pead jätkama, nagu jätkaksid igavesti – viis astuda vastu kõrgele eale	
	<i>Vestlus Gavin Bryarsiga</i>	67
<b>Evi Arujärv</b>	„NYJD '03“ Eesti TVs: Gavin Bryars: Looja laskub maa peale	
	„Gavin Bryars. Uppuva „Titanicu“ muusika“, Veel mõni sõnaseanss Godot' d oodates	
	„Teateid reaalsusest I – X“	74
<b>Heili Einasto</b>	William Shakespeare ja tants: ajalooline ülevaade	79

## kino

<b>Martin Aadamsoo</b>	Aasta tuleb heade filmidega	2
<b>Rey Chow</b>	Fantoomdistsipliin II	
	<i>Filmiteooriast</i>	43
<b>Peeter Torop</b>	Rey Chow	48
<b>Marko Raat</b>	Elav jõud nõuab jõudeaega	
	<i>Andres Maimiku ja Jaak Kilmi „Elav jõud“</i>	88
<b>Margit Adorf</b>	Labased unistused?	
	<i>Jaak Kilmi ja Andres Maimiku „Igavene naeratus“</i>	94
<b>Heilika Vösu</b>	Animafestivalil toimunud toredusi	
	<i>PÖFFi „Animated Dreams“</i>	96
	Elu täis eksperimente	
	<i>Interojuu animafilmide režissööri Kirsten Winteriga</i>	101
<b>Arvo Pesti</b>	Vene isad ja vene pojad	
	<i>Vene filmid Pimedate Ööde filmifestivalil</i>	105
<b>Riho Laurisaar</b>	Geeniusest ja kaabakast Manchesteri mälus	
	<i>Michael Winterbottomi „24 Hour Party People“</i>	109
<b>Elen Lotman</b>	Island, pistrikud ja kontakt tundmatuga	
	<i>Fridrik Thór Fridrikssoni „Pistrikud“</i>	116
	Tänu lehmadele saame teha häid filme	
	<i>Interojuu islandi režissööri F. T. Fridrikssoniga</i>	119
<b>Rain Tolk</b>	Simulatsioon, situatsioon, kaos	
	<i>Provokatiivsetest telesaadetest</i>	121

# AASTA TULEB HEADE FILMIDEGA

Alanud aasta hakul avab Tallinnas ukсед kino, mis kuulutab end valehäbita kohaks, kus näidatakse kunstiambitsiooniga ja Eesti filme. Siin ei leiuta me jalgaratast, vaid korjame kraavist mahajooksnud ketiga sõiduriista ja paneme selle uuesti tühjadele teedele sõitma. Võib-olla ei kesta see sõit kaua. Aga sajand pärast "Noor-Eestit" oleks ka piinlik lõpuks Euroopasse jõudnuna lävepakul hõisata: "Meie, eestlased, vaatame ainult telekat ja komertskino!" Piinlik enda ja eelkäijate ees. Aga kuidas on üldse saanud tekkida olukord, kus ühe kino avamine suuremat tähelepanu vääriks?

Taasiseseisvunud vabariigi tormimurd kultuurimetsas rasis kunstiliike mõnevõrra valival. Lõõtsuma löönud välistuuled ja järsku kadunud raha, mille olemasolu või puudumine polnud varem esmane, eksitasid kõiki kultuurivaldkondi. Tagantjärele paistab, et mõnel õnnestus rajust rüüstatud laanes kompass ja sihid kiiremini leida kui teistel.

Kinokunstis tabas langev nott korraga nii filmide tootmist kui ka näitamist. Riiklik filmistuudio kanti okastena laiali. Samaaegselt kukkus filmitootmisraha miinimumini. Puhkes poliitökonoomiline võitlus piiratud ressursside pärast. Kesk taplust polnud kellelgi mahti kompassi otsida.

Kurblik saatus nõökis ka kinovõrku, mis vähenes kuuekümnekoridselt. Muidugi oli 700 kino pooleteise miljoni vaataja kohta absurd, aga pooltki mitte nii valus absurd kui tänased 12 kino kogu riigi kohta. Hetkel tähendab see kahte asja: filme saab vaadata ainult mõnes suuremas keskus ja repertuaar on ühekiilgne. See külg on paraku harva pööratud filmide poole, mis pole tehtud esmajoones raha pärast. Jällegi poliitökonoomiliselt – Eestis käib võitlus piiratud ekraaniaja pärast ja kunstifilmid väljuvad sellest üldjuhul rullis kulmuga.

Siin ongi põhjus, miks ühe kino avamine Eestis tähelepanu väärib. Aasta alguses uuenduskuuri läbi tegev kino „Sõprus“ (muide, vanim mitme saaliga kino ümbruskonnas) hakkab pakkuma ekraaniaega filmidele, mida näidata on vähemtulus kui häid Hollywoodi konveierfilme, aga meie kultuurilise silmapiiri avardamiseks ometi hädavajalik. Peale selle peaks „Sõprusest“ saama minimaalset majanduslikku kindlust pakkuv sillapea Eestis, mis lubab kunstifilmidel ka väljapoole Tallinna levida.

Kas tirtsuna paljuneval postmodernsel meediaväljal pole sellise lihtsakoelise eesmärgi püstitamine ajast ja arust? Nõudliku maitsega märsilohistaja võiks ju kunstifilme alla laadida internetist või tuua videolaenutusest. Aga selline demagoogiline arutluskäik ei räägi enam kultuuritarbimisvõimaluste paljunemisest, vaid ühtede turuvägivaldsest asendamisest teistega. Ka muusikat saab kuulata plate pealt ja teatrit vaadata televiisorist. Vaidlused selle üle, kas Eesti vajab oma muusika- ja teatrikuultuuri, peeti maha ammu enne „Noor-Eesti“ sündi. On kurioosne, et kunstiliselt sisukate filmide vaatamise võimaluse eest tuleb veel tänapäeval välja astuda. Veeretame selle oma südametunnistuse leevendamiseks filmikunsti nooruse kaela. Vennad Lumière'id sõidutasid tol kaugel ajal alles filmiilma esimest rongi jaama.

MARTIN AADAMSOO,  
Eesti Filmi Sihtasutus

# VASTAB PEETER TAMMEARU

## Mis teed?

Praegu mööduvad tööpäevad nii, et hommikul lähen ja öösel tulen. Ma ei jõua enam näidendeidki lugeda, ega vaadata, mida peaks vaatama. See mõni tund, mis ma saan kodus olla, üritan võimalikult vähe teatri peale mõelda. Mul on siin palju muudki teha, näiteks oma kahe pojaga tegelda.

## Muudkui juhid?

Kui lavastad, siis küll ei jää aega muuga tegelda. Seda ütles mulle juba Allik, et prooviperioodil annad ainult trepiotsa peal allkirju. Olengi praegu kogu aeg lavastanud, kevadel „Nipernaadit“, sügisel „Thijl Ulenspiegelit“, ei jõua juhtkonna koosolekutki ette valmistada ja kokku võtta. Mööda koridori minnes on sul igatüüsi hõlmas kinni: „Ma ei saa seda vetsupaberit“, „Kas sinna ei peaks panema ühte kruvi?“, „Millal see väljasõit teha?“ jne. Ma saan aru Raivo Põldmaast, sain ka varem, aga nüüd tunnen omal nahal, kuidas oleks vahel vajalik istuda sekretäri selja taga, sest Raivo päev on ürituste poolest kindlasti märksa tihedam kui mul. Mingisugune filtreerimine peab olema, sa ei ole lihtsalt hea juht, kui sa suudaksidki kõikide probleemidega käigu pealt tegelda.

## Hea küll, alustame otsast. Kust kandist sa siis pärit oled?

Mu ema ja isa on mõlemad Pärnu kandist. Isapoolne vanaisa oli Reiu metsavaht. Isal on kolm vanemat õde, tema oli siis see kauaoodatud poeg, juba küllaltki vanade vanemate laps. Sõda jooksis neil ikka paar korda üle õue, kuidas nad seal ise puutumata jäid, on päris imeasi: jumala teeäärne maja — ühed tankid ja teised tankid, kord istusid sul saksasõdurid laua taga, järgmisel päeval toodi mingid vangid. Lähedal metsas lasid sakslased juute maha, pärast poola vangid matsid neid, need löödi ka sinna otsa mättasse. Kuskilt puu otsast isa poisikesena neid pauke kuulis. Aga tegelikult andis elule tooni metsa kõrval hoopis meri: enamik mehi tegeles kalapüügiga Pärnu lahest. Talvel jää peal ja suvel mõrdadega, see oli nagu igapäevane elu osa. Kell neli hommikul minna, seejärel kõik kalad ära teha — naised muidugi tegid — ja kõik mõrrad puhastada. Isa lõpetas TPI ja oli tegelikult ehitusinsener, töötas Pärnus, EKE Projektis, aga mina oma lapsepõlvest mäletan aina, et isa läheb merele, isa läheb merele, isa läheb merele... Kala oli lapsena nii igapäevane asi, et päris imestasid, kui mõni inimene ütles: „Oi, kala saab!“

## Kas su nimi, Peeter, tuleneb siis Peetrusest, sellest kalurist?

Ei, meie suguvõsas läks rida niimoodi, et kui mu isa nimi on Mart ja vanaisa oli Rein, siis vanaisa isa oli jälle Mart ja enne seda oli vist ka Rein. Mina oleksin siis pidanud olema nime poolest Rein, aga isa oli selle loo kuidagi ära unustanud ja pannud oma sõbra, Pärkma Peetri järgi lapsele nimeks Peeter. Kui vanaisa oli solvunud, et miks pole Rein, siis oli isal see perekonnalugu meelde tulnud, nii ta siis panigi järgmisele pojale, minu vennale, nimeks Rein, kes omakorda pani oma pojale jälle nimeks Mart. Aga mina olen prii ja võin oma poegadele panna neid nimesid, mis ma tahan. Ja nad ongi nüüd Tobias ja Pärtel.



Peeter Tammearu  
novembris 2003.

*Harri Rospu foto*

**Mind on alati huvitanud pärandus. See pärandus, mida vanemad ja vanavanemad on sinusse jätnud. Räägi siiski pikemalt, milline on olnud su lapsepõlvkodu, millised su vanemad?**

Oma vanematest ma midagi pörutavat või eriskummalist ei oskagi rääkida, sest nad ei ole mingisugused sajanivanused inimesed, kellest võiks pajatada teab mis lugusid. Isa tuli EKE Projektist lõpuks ära ja töötas nüüd kuni pensionini Pärnu maavalitsuses ehitusinspektorina. Ema oli meditsiiniõde, töötas Pärnu haiglas röntgeni laborandina, aga hiljem hoopis EKE Projektis — tegi kalkade peal paljundusi ja köitis neid. Kuna mõlemas kohas oli tervistkahjustav töö, nii röntgen kui ka see paljundus, kus olid nuuskpiirituse aurud, sai ta pool liitrit piima päevas ja ka kümme aastat varem pensionile. Pluss Siberi-aastad, nii et tal on n-ö tööaastaid rohkem kui eluaastaid. Ema isa oli apteeker Pärnu linnas, Norilskisse ta läks ja sinna ta jäigi. Minu ema käis ka Siberis ära: sel 1949. aasta küüditamisel koos oma emaga, minu vanaemaga, viidi. Ta oli seal kuus aastat. Vähe sellest, et nad Siberisse viidi, vanaema pandi seal veel vangiks ka, mingite venevastaste laulude laulmise pärast viidi ta 1952 Karagandasse.

Vanaema oli koloriitne kuju. Temal olid sellised otseväljendid. Kui tulin koju koos klassivennaga, keda tema ei tundnud, siis kohe küsis: „Kes see uulitsapoiss on?“ Ega ta halvasti mõelnud, lihtsalt suhtles humoorikalt. Ma mäletan, kuidas ma üritasin talle kolmandas klassis selgeks teha, et oled kuulnud midagi timurlasest, me tuleme sulle klassivendadega aeda appi. „Ei, mul pole siin midagi tarvis. Ei taha ma mingeid timurlasi näha!“ Ta nii hirmsasti vihkas igasuguseid nõukoguliklike asju. Kui ta Siberisse viimisest ja maja läbiotsimisest rääkis, siis kommentaar asja kohta oli: „Poolik telliskivi oleks neile paras olnud.“ Vanaema abiellus pärast Siberit uuesti, kuna esimene mees jäi ju sinna. See mees oli mulle siis nagu teise vana naise eest. Tema oli ka laagris olnud, sealt tagasi tulnud, nad kohtusidki. Ta oli olnud Eesti ajal selline hästi ärgas inimene. Raeküla seltsis oli ta sekretär, tegutses pritsumeeste seltsis, tegeles näitemänguga. Kuuris olid tal Taavet Mutsu kirjastuse näidendiraamatud. Sealt leidsin ma ka seltsi protokolliraamatuid. Tal oli olnud enne sõda kalligraafiline käekiri. Hiljem, kuna ta käed peksti seal vanglas ära, oli ta käekiri võimatu. Muide, taadil oli olnud Kasahstani vangilaagris, Spasski asulas, — kohviklubi.

### **Kust küll võis Spasski asulas, laagris, kohvi saada?**

Eks ta võis olla niisama, sümboolne nimi, vanade aegade mälestuseks. Ilmselt rohkem jututuba, diskussiooniklubi. Ja ma sain aru, et sinna kuulusid siis pastor Elmar Salumaa, Otto Tief, meie taat ja keegi venelasest füüsikaõpetaja, kes, nagu hiljem selgus, oli Solženitsõn. Nii et sealt kuskilt on võib-olla pärit ka see „Üks päev Ivan Denissovitsi elus“. Praegu mõtlen, et küll oleks huvitav taadiga rääkida. Ta suri liiga vara ära. Nagu isapoolnegi vana naine, kes oli metsavaht.

### **Su lapsepõlve muretud mängud?**

Igal järgmisel põlvkonnal on ju tavaliselt see eelis, et tal on kõik vanemate raamatud ees ootamas. Need tuleb kuidagi süstematiseerida. Eks ma hakkasin varsti juba mingit valikut tegema. Keskkoolis oli mul üks hetk, mil võtsin voodil jalad alt ära, sest raamatud, mis olid ümber voodi, läksid varsti voodi alla ja siis ei saanud neid enam kätte. Seda juttu ei tasu võtta nii, et inimene luges metsikut palju; mulle meeldis eelkõige tuustida — siit midagi, sealt midagi, mul oli 120

raamatut ümber voodi. See, et mul on kolmkümmend raamatut korruga pooleli, on tänapäevalgi üsna tavaline.

### **Kuidas need raamatud siis teie koju sattusid?**

Vanemad on eluaeg lugenud. Kui ma mõtlen, et Balzaci ja Tolstoi raamatusarjad ilmusid 50–60-ndatel aastatel ja mu isa oli siis 20–25-aastane. Üks tehnilist ala õppiv 20-aastane noormees on endale kõik need sarjad ostnud! Praegu ta kindlasti lahendab rohkem ristsõnu, kuigi näiteks sõjameeste memuaare, mida talle tuuakse, loeb hoolega. Mäletan, kui ma olin ise aktiivne „Loomingu Raamatukogu“ lugeja, siis ma ikka soovitasin ühte ja teist, aga tema ei võta. Ja siis ema ükskord ütles: „Tead, Peeter, me oleme ju alalhoidlikud nagu „Libahundi“ Tammarud...“ (Meil on võetud nimi, me olime Teinburgid, vanaisa võttis Tammearu, kui oli eestistamine. Teinburg (Steinburg) – kivilinn, teine suguvõsa pool oli siis Pärnu peaarhitekti pere, kes võttis Linnakivi.) Ema luges Puškinit vene keeles, aga tema raamatukogu läks kõik, „tänu“ sellele Siberisse viimisele. Nad võtsidki kaasa ainult kaks raamatut, ja need kaks tõid nad ka tagasi. Üks oli Nobeli sarjast, Tagore „Aednik“ ja „Gitandžali“, mille – mul on häbi tunnistada – virutas keegi konsi ajal ära. Mul käis seal igasugust rahvast, kaasa arvatud raamatuhulle hipisid. Ja teine raamat oli „Peetrikese reis kuule“ eestiaegselt „Kuldraamatu“ sarjast. Mu ema loeb jube hästi ette. Olen paar korda püüdnud kõrvalt jälgida, et mida ta siis õieti teeb, nii et laps kuulab teda väga usinalt? Ja ma ei olegi sellele snitile pihta saanud. See ei ole see, et ta loeks kuidagi ilmekalt või elavalt. Aga ta oskab heas mõttes pinevust säilitada. Kunagi ta kirjutas meile vennaga raamatuid. Töötas haiglas, ja öösel valve ajal seal masinal trükkis. Ise joonistas pildid ka sisse. Ma mäletan, et näitasin teistele lastele seda ikka aastaid uhkusega: vaadake, minu ema on mulle raamatu kirjutanud – „Peetri raamat“, ja vennal oli siis „Reinu raamat“. Oma raamat! Nõõriga kinni köidetud!

### **Sealt siis ka su enda head suhted raamatutega?**

Ma olin klassis kõige kiirem lugeja. Minu meelest ei olnud ses midagi imelikku. Hakkasin juba kolmeaastaselt enam-vähem veerima. Olin viiene, kui ma „Vürst Gabrieli ehk Pirita kloostri viimased päevad“ läbi lugesin, raamatus on sinise pliitsiga iga natukese aja tagant tõmmatud kriips vahele – kas kutsuti sööma või toimus midagi muud, mille tõttu lugemine jäi pooleli. Ja ma mäletan, kui „Reliikvia“ film tuli. „Kevadest“ ma võib-olla ei osanudki niipalju arvata, kuigi kõik Tootsi-lood olid mul juba lapsena selged. Neid loeti korduvalt ette. „Tulgu lugeja meiega vaimus Kiusna küla poole kaasa...“ See oli meil ikka kohustuslik värk. Ja muidugi siis need Abeli-Orgulase plaadid, mis kuulati ribadeks ja tehti neid hääli järgi. Aga vürst Gabriel kinos – see oli mingi imeasi! Ma mäletan ühte ärkamist. Oli olnud vist isa sünnipäev ja ma ärkasin hommikul selle peale, et isa näitas mulle „Agnese“ ja „Gabrieli“ tühje pudeleid. „Vaata! Näe, mis meil on!“ Need olid just välja tulnud. Ja kuidas ma imetlesin! Sest need olid ikka lemmik-kangelased. Mäletan, et sel ajal ma lubasin suureks saades teha ühe teatrilavastuse ja ühe filmi. Lavastus pidi tulema Kalevipojast. Aga ma kujutasin ette ainult üht sellist metallivärvi Kalevipoja varju, nägin varjuteatrit. See pidi olema nagu balleti moodi, suurel laval. Ja film pidi tulema vist Aleksandr Nevskiga seoses, midagi Jäälahingust. Lasteaiaga seoses meenub, et kui kasvatajal ei olnud lasteaias parajasti millegagi tegelda, siis ta ütles tihti: „Peeter, räägi lugusid.“ Aga ma mäletan



Isa Mart,  
ema Kaja,  
vend Rein ja  
Peeter  
Tammearu.  
1983.



Arhiivifoto

ka, et ta katkestas mind: „Ei jaga jälle osi!“, sest ma tahtsin näitemängu teha. „Pipi Pikksukka“ tegin nii, et mina ise olen Pipi. Ema on hiljem meelde tuletanud, et ma tahtsin projektoreid saada. Ma ei teadnud, mis need on, aga ma tahtsin projektoreid. Teadsin, et on niisugused mustad asjad, teatris ma olin ju käinud, lapsena viisid ema-isa mind palju teatrisse. Mäletan, kuidas ma avastasin kodunt Shakespeare'i teosed, ja siis hakkasin mängima. Ega ma ei lugenud neid näidendeid läbi. Natuke siit-sealt, midagi aru ei saanud. Aga ma tegin endale kavalehti, kirjutasin: aadlik Paduast, ja siis osatäitja — „Pärnu Kommunistist“ otsisin inimeste nimesid. Mul olid kõigi Shakespeare'i näidendite kohta oma kavalehed. Mingid Alma Pütt ja Julius Tamverk siis mängisid mul. Niisugune mõtteline näitering või teater.

### Mis mängu sa peale mõttemängude veel mängisid?

Mind ei rahuldanud see, et poes ei olnud selliseid mänguasju nagu vaja. Ma ei ole elus autodega mänginud. Minul pidid olema kas ratsanikud või kõik see, mis ma kinost või raamatust ammutasin. Mul oli vaja, et mulle joonistataks samad tegelased. Ja siis ma lõikasin nad kääridega välja ja värvisin ära. Praegu on mu poisil kõik multikate tegelased kohe poest võtta. Aga nad on piiratud, nad on samasugused kui Barbie nukud, millega ei ole muud teha kui kätt üles tõsta. Paberist asjaga sai kõike teha. Ma olen palju õppinud tädipojalt. Praegu on ta kooliõpetaja, lõpetas Tartus psühholoogia. Tal oli tohutult hea fantaasia, mis määras väga palju minu elus. Ma sain kõik kätte nendest raamatutest, mida tema neli aastat vanemana mulle soovitas, muusikast, mida tema lindistas ees ja mina järel, filmide sõjamängudest. Kõike, mida ta vene filmidest nägi, mängis ta jube hästi ette. Need olid omamoodi rollimängud, kui ma tagantjärele mõtlen. Tinasõduritega mängiti nii, et vanaema pehme vedruvoodi peale tehti patjadest ja tekkidest mäed, siis võttis tädipoeg kausist sõdurid — oli kohe teada, kes olid venelased, kes olid sakslased, — paigutas need laiali, ja siis käis täielik film. Kui ühed olid maha notitud, võeti abiväge jälle juurde, kuni kauss oli tühi. Ta kogu aeg kombineeris. Vaatasid pealt,



S. Mrožeki  
 "Ulgumerel".  
 Väike  
 merehädaline –  
 Peeter  
 Tammearu.  
 Lavakunsti-  
 kateedri  
 12. lennu  
 eksamil,  
 1983.

nagu praegu arvutimängu vaadatakse. Mul on kõik nii elavalt meeles, see kujundas fantaasiat. Mingis mõttes nagu teater, mingis mõttes nagu kino, pealtvaatamise põnevus oli see, mis hoidis selle asja juures.

### Kust siis ikkagi see veri, mis rähnipoja puu otsa viis?

See esinemise asi?... Ma kujutan ette, et mingisuguse teatraalsuse olen saanud oma emapoolselt vanaemalt, sest need lood, mis tema rääkis oma lapsepõlvest, mis tükke tema tegi... Täielik artist! Maal, Jäärjas, Läti piiri ääres, mängis ta koolilapsena omaenda talus teistele mustlast – määris ennast millegagi kokku, vanad riided seljas, – pettis poolloollakad sulased nii ära, et õhtuks toodi hobused karjamaalt sisse, sest mustlased on tulnud. Nagu poiss, puu otsas, – seda tüüpi. Ta teadis palju jutte, laule ja salme peast. Kitzbergi „Karjase kauplemine“, see „Illikuku perenaisekene...“, oli mul esimeses klassis peas. „Ikka see rahapalk ja... siis see tubakakotikene“ – kõik niimoodi meelde jäänud, nagu tema seda peast esitas. Kui ma seda teksti nüüd hiljem üle vaatasin, avastasin, et ega ma kõiki nüansse küll ei teadnud. Aga ma esinesin sellega koolipidudel, tehes kord peremehe ja siis jälle mutikese häält. See oli mingil hetkel nagu leivanumber.

Pärnu teatris käisin ma palju. Praegu ma vaatan, kuidas mõned inimesed tulevad nii kergelt teatrisse tagauksest. Minu jaoks oli tollal valvelaud Pärnu teatris aukartuse lävepakk. Ma ei armasta siinamaani minna sealt valvelauast, mul on kuidagi piinlik alati selgitada, miks ma siia tulen ja kuhu ma tahan minna. Kõik kavalehed olid mu lapsepõlves meil kodus alles. Sellest on väga palju abi olnud, sest kui ma teatrikooli astusin, teadsin ma paljusid vanu tükke nende kavalehtede järgi. Ma polnud lavastust ise näinud, aga mul oli mingiks hetkeks juba niisugune tunne, et olen, sest ma mäletasin, kes seal mängisid – neid kavalehti oli kümneid kordi lapatud ja uuritud.

### Keskkooli ajal sa kavalehti ei lapanud? Olid ise kavalehel?

Tegime, jah, vahel koolis näitemängu, kuid ilma eriliste resultaatideta. Aga Eduard Ralja luuleteatris tegin kaasa. Helle Kuningas käis proovides vahel abiks.

B. Brechti  
 "Mees on mees",  
 Lavakunstikateedri  
 12. lennu  
 diplomilavastus  
 "Endlas"  
 (lavastaja  
 I. Normet),  
 1985,  
 seersant  
 Verine Viis –  
 Peeter  
 Tammearu,  
 taga Begbick –  
 Maret Peep.



Jüri Tensoni foto

Sealt kõik see varu, millega lavakasse astuda. Mingi stuudium sai ses mõttes läbitud, et loomaetüdid on ikka tehtud, samuti kiirkõne harjutused jms, ja „Elasid kord kolm jaapanlast“ loetud. Ma ei tulnud Toompeale nii, et üldse ei kujuta ette, mis on etüüd. Mulle meeldis, et Ralja tegi ühe luuletusega jube kaua tööd. Koolipoisile jättis mulje analüüs ja nõudlikkus, mis Raljal oli. Omadel põhjustel teatrist lahti lastud, töötas ta lõpuks katlakütjana, aga ta oli härrasmees, väljapeetud. Paar korda nädalas käisime koos. Lõpuks tuli Pärnu teatri väikeses saalis välja üks luulekava, ja siis minu monoetendus Umar Hajjamist. Mul läheb tekst üldiselt kiiresti meelest ära, aga neid rubaiisid on siiaaani veel mõni peas. Tollal olid moes ju ka luulelugemise võistlused. Koolis ma neid ikka võitsin. Ja vahel juhtus, et linnas võitsin ka. Teised lugesid luuletusi, mina „Colas Breugnoni“. Aga mõtlemine oli ikka veel selline, et „nalja peab ka saama“ – mingi takuparukas pidi pähe pandama ja nägu hirmsa grimmiga kokku tehtama. Otsustati, et las läheb vabariiklikule ülevaatusle, aga kuna pole luulekava, siis mitteametlikult. Sellest jutustas just hiljuti Andres Noormets ühele noorele näitlejale teatri saunas, mul oli seda huvitav kuulata. Tema kirjeldus oli midagi niisugust: „Ja siis tuleb ta lavale, viskab jala üle põlve, ja vaatad – täielik vanamees.“ Ühesõnaga, talle olevat olnud see esinemine paras pauk. Muidu tuldi, loeti luuletus ilusti ära, tundega, andega ja puha, aga see oli midagi muud, midagi tema jaoks... Noh, ju ta ise oli siis sel ajal säärane...

Käisime klassivennaga keskkooli ajal vahel siin-seal Pärnus esinemas, ma lugesin põrandaalust Runnelit, tema mängis kitarr. See läks kõigile nii peale. Ma olin juba kolm korda esinenud, kuid ikka ja jälle kutsuti lugema... Millega mina riskisin, eks ole? Aga mis seal ikka, julgeolekul oli muud ka teha. Oh, jumal, mis sigadusi me ikka kokku keerasime! Ükskord saatsime sõbraga kahele klassivennale kirjad – ja veel vanemate töö juures masinal trükitud, EKE Projektis, kus, nagu räägiti, olid julgeoleku poolt kõikide kirjutusmasinate kohta proovid võetud, sellise kirja klassivendadele, et ilmuda Balti jaama, et Afganistani sõit läheb kohe lahti. Mingi linna olime ka otsinud kaardi pealt. Ja kui mitu kilo võib midagi kaasa võtta. Läheb motoriseeritud jalaväebrigadi. Pärast saab autoostuload ja mida kõik veel.



A. B. Vallejo  
 "Lõõmav  
 pimedus",  
 Lavakunstikateedri  
 12. lennu  
 diplomilavastus  
 "Ügalas"  
 (lavastaja K. Raid),  
 1985.  
 Ignacio —  
 Peeter Tammearu.

No täitsa loll kiri. Kusjuures kirjutasin eesti keeles, kes siis vene keeles niisugust kirja oskas koostada! Ühe kuti isa läks nii närvi, et viis selle kirja sõjakomissariaati. Tuli välja, et tema oli omal ajal teeninud mingis analoogilises motoriseeritud jala- väebrigaadis ja arvas, et äkki on nüüd isa ja poeg segi aetud. No siis oli jänes pük- sis, mõtlesime, et nüüd tuleb küll kinnivõtmine. Helistasime teisele klassivennale ja ütlesime, et kui sa selle kirja saad, siis, kulla mees, ära võta teda lahti, ära hakka isegi lugema. Aga see üks läks, jah, sõjakomissariaati. Oleks seal istunud mingi idioot, oleks ta võinud jumal teab mida kokku keerata. Aga arvata võib, et see kiri visati lihtsalt prügikasti. Siiski, ega ei tea ka, oma toimikut ei ole näinud, ei tea ju, mille pärast mind teatrikooli ajal sinna Panso preemia Doonau-reisile ei lubatud, miks ma Ristlaanele ei meeldinud. Mina teda ei tundnud, tema mind ka mitte, süsteem oli selline.

### Niisugune see Brežnevi aja lõpu elu siis oli...

Eks see on olnud üsna tavaline, tüüpiline nõukogude inimese elu — oktoobri- laps, pioneer ja komsomol. Ja siis komsomolist otse kirikusse. Nagu see tollal käis. Kui maailm hakkas avarduma, siis olid hoopis teised huvid. Mäletan, et koolis oli lõpuaktus. Mul paluti lahkujatele kõne pidada, olin aasta noorem. Pudistasin sinna mingit dammapaddat ja mida kõike kokku — see kõne oli täielik skisofreeniline absurd. Ajasin mingit absoluutset soodat, kusjuures täiesti teadlikult, ega ma ei mõelnud, et küll ma nüüd panen õudselt filosoofiliselt teile. Õpsid rahul, kõik vä- ga hea. Oleks seal vähimatki mõtet olnud.

Tegelikult olin ma vilets õpilane, matemaatikad ja füüsikad ja keemiad olid minu jaoks... Püha müristus! Ma olin igasugused aluspõhjad juba niivõrd varakult ära kaotanud. Aga eesti keelega, kirjanditega, ajalooga, selliste asjadega ei olnud mingit muret. Koolil ei olnud vaimsus teab mis suurem asi, jah, Brežnevi aja lõpp, suhteliselt käega löömise meeleolu igal pool. Sel juhul läheb noortel aur igasuguste muude asjade peale. Vähe poisse oli klassis, 8–9 poissi, aga saime ikka näiteks sellise sigadusega hakkama, et kirjutasime poiste poolt õpsile kollektiivselt ühe kirjandi. Mina ja pinginaaber muidugi kirjutasime, teine-kolmas andis ka veel nõu. Pealkir- jaks panime „Kollektiivis peitub jõud“. Õps andis tagasi, oli joti maha tõmmanud

L. J. Kerni  
 "Ferdinand  
 Vahva".  
 Lavakunsti-  
 kateedri  
 12. lennu  
 diplomilavastus  
 (lavastaja  
 K. Orro).  
 1985.  
 Ferdinand —  
 Peeter Oja,  
 Hotellidirektor —  
 Peeter Tammearu,  
 osalevad ka  
 Maret Peep ja  
 Katrin Kohv.



Kalju Orro foto

— „õud“. See kirjand oli filmistsenaariumi vormis, kuidas klass sõidab Alatskivile. Väljamõeldud situatsioon. Sõidab Alatskivile Juhan Liivi paikadesse. Hästi kujundlik lugu oli: kuidas buss sõidab juba tükk aega Tartu poole ja keegi ei pane tähele, et bussi kõrval kõnnib üks väike vanamees, kellel on seljal silt „Hull-Juhan“. Klassi tüdrukud hakkasid pärast ettelugemist poisse söimama: „Kuidas ikka nii võib!“ Aga nad polnud Tuglast lugenud, mõtlesid, et me mõnitame nüüd Juhan Liivi, turakad.

Üritasin kunagi kooli ajal ka näidendit kirjutada. Istusin Pärnus väikeses kohvikus — oli rannas üks „Hiire urg“, kus sai suitsu teha —, seal ma siis haudusin mingit lugu, ükskord läksin isegi kirjutusmasinaga kohvikusse ja toksisin natuke. Õudselts kõva mees olin. Seal jäin ma ka emale suitsetamisega vahele... Tulime pinginaabriga Mark Soosaare filmiklubist, ta näitas Rannakinosis väärtfilme. Väga palju sai siis ära vaadatud. Bergmanni ja Fellinit ja... Kust ta neid hankis? Tõi vist Venemaalt... Läksime siis sõbraga pärast seda „Hiire urg“. Kohe suitsud näkku, ja äkki tuli ema oma sõbrannaga teise lauda. Nii istusimegi: ema ühes lauas, meie teises lauas, ja ega me siis ära ei kustutanudki, niikuinii olime juba vahele jäänud. Pärnu oli ju väike, mis seal ikka teha oli. Vahel läksid hommikul muuli peale luuletama.

### Sinu noorpõlve „sigade revolutsioon“ — malev? Vist koos Elmo Nüganeniga?

See oli Vormsil. Elmo oli tegelikult eelmisel, mina järgmistel aastatel, aga ta käis üsna kestvalt meil külas. Kui mina lavakasse astusin, astus Elmo koos Noormetsadega pedasse, ja siis hakkas see ring kuidagi kokku tõmbama, omavahel suhtlema. Vormsil oli meil tookord selline „must malev“, suhteliselt ainulaadne ses mõttes, et väga iseseisev elu, aga sinna kuulusid ikkagi keskkooliõpilased. Ja teiseks oli see niisugune salapärane meretagune asi, piirivalve ja... Mismoodi sinna tuldi... Heinte all oleme saarele tulnud ja muud põnevat. Kui kirikut restaureerisime, kukkus mulle aknaraam pähe nagu Chaplini filmis. Vormsi kirik oli konserveeritud, polnud veel selline aeg, kus teda taastama oleks hakatud. — Ülemine aken, ja see veel neljaks ruuduks, õnneks ei olnud seal klaasi, ainult väikesed killuribad; ühel mehel läks üleval käest lahti ja aken tuli mulle suurt ruutu

pidi kolksti otse pähe, prille ka ei viinud ära, nii puhtalt tuli. Ja see, kes akna ülevalt pillas, pidi naeru pärast alla kukkuma. Kuradi lollakas, ta oleks mu ära tapnud! Aga ta ei suutnud naeru pidada, sest see oli tõesti naljakas. Ei midagi, hüppasin veokasse, sõitsin kõrval asuvasse haiglakesse ja lasin kohalikul venekeelsele sanitaril endale ilmatu pika venekeelse paberi välja kirjutada, et olen peapõrutuse saanud. Selle paberiga ma hiljem võitlesin igasugustes sõjakomissariaatides. Lavaka ajal kulus see marjaks ära.

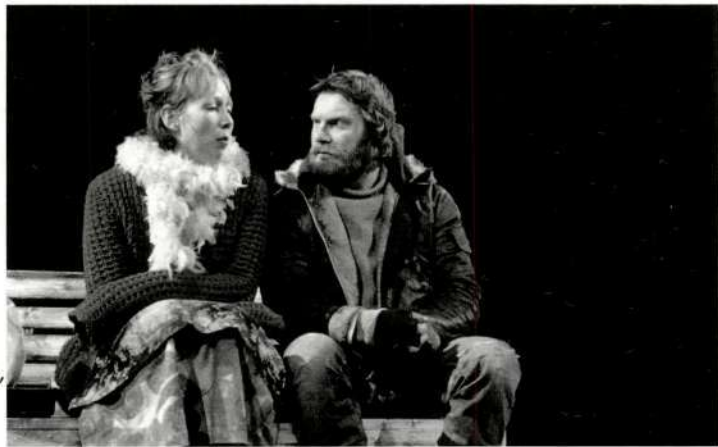
### **Nii et teatrikooli tulek oli paratamatu?**

Kuna Vormsil oli selline kollektiivne elu, siis sain korduvalt teiste poolt soovitusi, et sa mine õige lavakasse. Ka Üksküla poeg Sander, kes oli minust aasta varem koolivend Pärnus, soovitas. Eks ma ise tahtsin ka muidugi teatrikooli. Pärast, nagu ikka, küsiti, ja ma olen isegi mõtelnud, et mis siis, kui ei oleks sisse saanud. Ega mul mingit ideed küll ei olnud – et ma lähen siis pedasse näitejuhtimist või Tartusse filoloogiat õppima. Ma ei teadnudki neist teistest kohtadest midagi. Elukutsevaliku praktilise poolega polnud ma üldse arvestanud ja seetõttu ei osanud väga kartagi. Teadsin ju küll seda suurt konkurssi, aga kõik oli sellele orienteeritud: et tont võtaks, peab sisse saama – seal tahan õppida, ja kogu lugu. Eksamitest ei mäleta kuigi palju. Meenub ainult üks etüüd, iluuisutamisvõistlus, ja mäletan, kui hea julgustav tunne oli, et saalist kostis naeru. Tegime seal kolmekesi kellegagi mingeid poognaid ja samme, lõpus kummardasime, ma läksin kohe tagasi ning nagu korjasin kõik lilled maast ära, endale. Plahvatas äkki selline mõtteke. Ja kui siis naerdi, sain ma aru, et see vist oli hea. Elasin kuidagi omaette nende eksamite ajal. Kuna mul oli jälle mingi hallitus, vunts nina all, siis sosistati: “See on see vana “Ugala” näitleja. Viies kord juba astub, ikka ei ole sisse saanud.” Niisugust infot, nagu mulle hiljem jutustati, olevat keegi sisseastumise ajal minu kohta levitanud.



Kalju Orro foto

J. Glowacki  
"Antigone  
New Yorgis"  
"Ugalas"  
(lavastaja  
P. Raudsepp),  
1995.  
Saša —  
Peeter Tammearu,  
Anita —  
Külliki Saldre



Priit Grepi foto

**Tegin ühe massifoto lavakunstkateedri aknast sinu lennu sisseastumiseksa-  
mite eelvoorust, kus lavakasse soovijate nimesid pannakse kirja vastasmaja,  
s.o balletikooli trepil. Mis illusioon see ajas sadu noori kokku sinna Toomkooli  
tänavale? Ja mis vaim seal reaalsuses pesitses?**

Algus on ilmselt alati võrdlemisi jabur. Kõik see muusika, mida kuulasid, kõik need pikajuukselised, kes su ümber olid — seda kõike pidi ju kuulutama. Ei ole vist lavakast läbi käinud poissi, kellel poleks olnud pikki juukseid ja kiilaspead. Umbes nii, äärmusest äärmusse peab lavakas ikka ära käima. See kool on niisugune muutumiste maailm. Ja samas — väga püsiv maailm. Hästi kodune vaim. Aga armas oli see vana maja. Ma ei mäleta, mis lennuga see juhtus, igatahes läksime me kellegagi sinna Toompeale ruume ette valmistama. Kas Liisu või Kipsi peied võisid jätkuda Toompeal? Ühesõnaga, me pidime minema sinna varem. Läheme, võtame kusagilt trepi vahelt naela otsast võtme — aga uks juba lahti! Ja seal sees on keegi kuuendast-viiendast-neljandast lennust. Küsisime siis: „Kuidas te siia sisse saite?“ „Ei, noh, me võtsime võtme oma tavalisest kohast.“ Nendeaegne võti, nende tavalises kohas, absoluutselt kuskil mujal, keeras ukse lahti täpselt samamoodi kui meie oma, kuigi kümneid kordi vahetatud ja muudetud lukk. Ja nad ei imestanud üldse. Nii et kellel oli õigus Toompeale tulla, see pidi ikka Toompeale saama ka.

### **Millised kooliaegsed tööd sulle meelde on jäänud?**

Albee „Loomaaialugu“ oli Oja Petsi idee. Eks me ise teda omaenese tarkusest tegime. Lõpuks tuli muidugi Üksküla appi, lõpetas lavastuse ära, kui otsustati, et seda võiks publikule ka näidata. Muidu, koolilaval ja eksamikomisjonile, me ju mängisime nagu nokk loodud. Aga kuna me andsime hiljem Noorsooteatri Kaminaalis sellega ikka päris palju etendusi, koolilavastuse kohta palju — nii 25–30 korra ringis, siis jättis „Loomaaialugu“ kindlasti oma jälje. Paras hirm oli iga kord, sest seal olid tohutud monoloogid. Ega meil Petsiga olnud alati ühesugused arvamised asjadest, ühesugused eluvaated. Ega vahel võib-olla tuli tema nukram pool mulle vastu, ja vahel mulle meeldis lasta oma lõbusam pool temaga kaasa mängima. Temal oli ju see kompleks, et teda peetakse naljameheks, teda peetakse õudseks koomikuks, aga ta ei taha. Ja temale omased küsimused: „Aga kuidas käituda, kui saan homme kuulsaks?“ Ta tegi nalja, noh, nüüd on see tal käes. On nüüd kerge elada? Mäletan, kord enne lavakõne eksamit: „Aga kui saan hindeks kuue?



F. Dostojevski -  
E. Nüganeni  
"Kuritöö ja  
karistus"  
Tallinna  
Linnateatris  
(lavastaja  
E. Nüganen),  
1999.  
Raskolnikov –  
Indrek Sammul,  
Porfiri Petrovitš –  
Peeter Tammearu.

Kuidas käituda?" Ja sai vist kolme.

Üks maru asi oli meil ikka see Mrožeki „Ulgumerel“, sina ise lavastasid, aga autor keelati NSV Liidus ära ja seetõttu avalike etendusteni asi ei jõudnud. Ainult eksamietendus oligi. Ja kord vist mängisime seda Tiina Mägi palvel tema „Kodulinna“ lastele.

### Mida diplomilavastuste aeg õpetas?

Normet andis hästi praktilise, argipäevase teatrikogemuse kätte, kui tegime Brechti näidendit „Mees on mees“. Esimest korda töötasid ikka päriselt teatris. Nägid, kuidas üks korralik teater, nagu Pärnu teater oli, töötab, teater, kus on kingsepad, õmblejad ja muud värgid... Kõõgipool muutus palju selgemaks. Lastelavastusega „Ferdinand Vahva“ saime jälle selle ringreisi-värgi kätte. Ringreis oli ikka täielik, mängisime vist viisteist etendust Lõuna-Eestis, Saaremaal ja mujal. Selles mõttes jube hea, et see kogemus väga liitis kursust. See aeg, ühised praami- ja bussisõidud, oli lahe. Niisuguseid asju peaks tegema minu meelest alati. Kui kursusel on tunda mingisugust kriisi või väljakujunematust, amorfsust, siis olgu üks ringreisitükk, saada nad koos minema, ja nad tulevad palju parematena tagasi.

Ja siis tuli Kaarin Raidi „Lõõnav pimedus“ „Ugalas“. Mikk Sarv oli seal ka tegev, mulle väga meeldis see inkade jõulumuusika, mida ta kasutas. Mäletan, et partner Oja kuulas enne etendust alati mingisugust muud muusikat: „Ma ei suuda seda „Allegriat“ kuulata. Ma ei taha ennast sellega häälestada.“ Siis ma mõtlesin: näe, inimene on iseseisev, mõtleb oma peaga, aga mina nagu loll teiste järgi... Tegelikult oli see armas lavastus ja tõsiselt väärt näidend. Meie ei teinud seda ju tookord mingisuguse fašistliku diktatuuri sümbolina. Autoril silmas peetud allegooria ei olnud üldse vajalik. Ta oli lihtsalt loona väga selge. Olen praegu mõelnud, et ehk tuleks „Lõõmavat pimedust“ „Ugalas“ uuesti lavastada. Lihtsalt sellepärast, et see on hea näidend. Tegelikult võiks seda veel kord teha Raid. Kaarin on ju oma asju ennegi üle lavastanud.

### Miks sa ise teha ei taha?

Ma kardan, et jään ise liiga omaaegse nägemuse vangiks. Nooruselamused on



väga tugevad, ja siis hakkad nagu punni-tama, et sellest mööda minna. Aga Raid võiks teha rahulikult samasuguse lavastuse, nagu ta meiega tegi. Seal olid Oja, Taimla, Tammearu, Tennosaar, Kohv — ega need praegused noored ikka täpselt niisugused ole. Tulevad teised inimesed lavale, ja rõhud lähevad kohe teiseks.

**Nüüd vaadaku igaüks ise, kuidas ja kuhu ta tööle saab, aga siis oli veel riiklik suunamine.**

Kõigepealt kutsus mind Normet Pärnusse. See oli kolmandal kursusel, lavastuse „Mees on mees“ ajal. Ja ma kohe lubasin ka. Mõtteviis selline, et kuhu ma ikka mujale lähen kui kodulinna. Noorsooteatrisse oleks vist põhimõtteliselt ka saanud, aga Allik kutsus kogu meie kursust väga aktiivselt Viljandisse. Ma ei tea, kuidas see tegelikkuses võimalik oleks olnud, et kohe 12 näitlejat juurde võtta, aga eks ta eeldas muidugi ka, et kõik ei tule. Ja lõpuks Anne Türnpu, Piret Päär ja Toomas Volkmann ei tahtnudki minna ühtegi olemasolevasse teatrisse. Lasid end suunata Puhkeparkide Direktsiooni. Mind hakkas eelkõige maja, suur võimas lava „Ugala“ suunas kallutama. Saabusime „Ugalasse“ kolmekesi, Katrin Kohv ja Toomas Taimla ka. Praegu mõeldakse märksa pragmaatilisemalt, kuhu minna ja kuidas see karjääriline olema hakkab, aga tookord ei olnud nagu üldse niisugust kaalutlust. Ei olnud ka nii, et lähed Viljandisse ja paari kuu pärast mõtled: issand, kuhu ma sattunud olen, tahaks ära. Praegu on seda ilmselt rohkem, et tullakse nagu ajutiselt. Ja ma olen sügavalt veendunud, et Tallinna inimesel on raskem mujale tulla ja koduneda. Kes on pärit muudest kohtadest, nende jaoks on kohanemine võõras linnas märksa kergem.

### **Nii et vägisi sa Viljandisse ei läinud?**

Täiesti vabal tahtel. Esimesel hooajal oli mul hirmsasti tööd — üksteist osa koos sisseõppimistega. Vastu kevadet, kui tegime „Seitset venda“, harjutasid naised paralleeltükina üht puht naiste lugu, ja siis ma tabasin end mõttelt, et imelik, kas ma seal proovides ei olegi. Oleks tahtnud ennast sinna ka veel sokutada. Pluss see, et kevadel tuli mul juba esimene lavastusekene välja. Oli hästi tihe aeg. Gvozdkov tegi „Homnikusööki tundmatutega“, see oli mu esimene roll teatris: vargapoiss Ivan. Siis „Othello“ ja „Häda mõistuse pärast“, „Ninasarvik Otto“ ja „Seitset venda“, sisseõppimine „Kihnu Jõnni“, „Naljahambasse“, „Lautensackidesse“ ja „Kuldrannakesse“. Mõnda aega ma mängisin „Ugalas“ ka kirjandusala juhatajat ja lavastajat, siis hakkas osi vähemaks jääma, sest kui sa lavastad, siis sa samal ajal paralleeltükis kaasa ei mängi.

### **Kust see lavastajaks hakkamine tuli?**

Noh, eks kooli ajalgi oleks juba tahtnud, aga siis ei julgenud ennast alati välja



Kalju Orro foto

Triinu Meriste ja Peeter Tammearu  
„Kolme musketäri“ etenduse vaheajal,  
juuni, 1996.



J. Tätte  
 "Palju õnne  
 argipäevaks"  
 Tallinna  
 Linnateatris  
 (lavastaja  
 A. Vaarik),  
 2001.  
 Manfred —  
 Peeter Tammearu,  
 Anett — Anu Lamp,  
 Fred — Jaan Tätte.

käia. Näidendeid oli ju palju loetud ja tookord tundus, et absoluutselt iga asi on lavastatav. Nagu novelli läbi lugesid, kohe mõtlesid, kuidas seda laval teha võiks. Praegu saad aru, et see on kena asi küll, aga pole päris sulle. Või — tore küll, aga millal sa seda teed? Siia maani ahvatlevad mitmesugused tekstid. Vähem otsin lavastamiseks tõuget näidenditest kui muudest vormidest. Mulle tundub, et seal ei ole palju vahet. Olen virnade kaupa lugenud näidendeid, mis oleksid võinud olla jutustused, mis ei ole näidendina nii kütkestavad. Juba tudengina oli pelgus ka suure tuntud näidendi ees. Ma ei oleks mingil juhul valinud esimeseks tööks Shakespeare'i või Tšehhovit. Ma pole neid ka iialgi teinud. Esiteks tundus, et aega on, pole mõtet ronida nende meeste mängumaale oma napi elukogemusega. Võimalik, et asjatu respekt, ehk tulebki noorena julgelt peale minna. Hiljem juba nagu teaks, kuidas teha, aga enam ei tee, sest puudub nooruse julgus. Hakkad liiga palju kaalutlema, näed ette seda tulemust, mida sa tegelikult suudad saavutada. Noorena ei kujuta oma taset ette. Minul seda häda nooruses polnud, et teha tingimata teistmoodi. Mina rahuldasin edevust just materjalivalikuga: teha seda, millel ei ole jälgi ees. Mitte sellepärast, et kardaksin lavastada halvemini kui eelkäijad, vaid mulle lihtsalt tundus, et maailmas on nii palju huvitavat, miks siis teha sedasama, mis meil on juba laval olnud? See ongi teine ja olulisem põhjus. Kui ma ise tõlgin, katsun väga hoida autori stiili, kuid ma nämmutan eestikeelseid lauseid korduvalt mõttes läbi, et tekst oleks orgaaniline, et seda saaks mängida. Kõige hullem, miks mulle paljud näidendid ei meeldi — see ei ole keel, mida saab rääkida. Mis ei tähenda üldse, et tingimata peaks olema kõnekeel, aga see ei ole lavakeel, mida oleks mugav rääkida. Lause peab näitleja suus elama. Osa näitlejaid ei tee sellest mingit numbrit, räägivad rahulikult täiesti ebaorgaanilist teksti. Mulle hakkab säärane asi vastu. Olen kogenud ka seda, et ei saa tõlkida lihtsalt lauset, väljaspool konteksti. Kui ma "Söögituba" tõlkisin, siis oli seal ju mitmeid novelle, kus meil ei olnud üldse võimalik aru saada inglise kontekstist; mäletad, me ju kohandasime eestlastele ta lihtsalt naljakamaks. Nali ei tööta, kui me ei suuda seda tõlkida oma konteksti. Ja tänu sellele tekkis meil üldse see söögitoa kujund.

Tegelikult õppisin aga proovi tegema või proovisse teisiti suhtuma alles Linnateatris, väga palju sain Elmolt ja Šapiroilt. Kui ma kunagi üldse midagi oskama

Peeter Tammearu  
ja Andero Ermel  
"Musketäride"  
proovis, juuni,  
2001.



Kaiju Orro foto

hakkan, siis ainult tänu sellele, et ma olin selles teatris vahepeal õppimas. Igatüks peab ikka kunagi ise kuskil kaevul ära käima. Ei saa niimoodi, et kogu aeg tuuakse pudeliga vett koju. Selles mõttes on kliimavahetus kasulik. No mis ma räägin, see oli lihtsalt õnnelik aeg elus. Ma ei läinud ju kusagile tagasi, allapoole, vaid temp- lisse. Andku jumal, et inimestel oleks selline võimalus. Aga kuskil peab vahepeal igatahes ära käima, kas või töötu olema, kui paremat võimalust ei leia. Nagu "Ugalas" on Peeter Jürgens hoopis midagi muud pärast seda, kui ta vahepeal viis-kuus-seitse aastat oma äri- ga tegeles. Ta on inimesena täiesti teist kvaliteeti, tajub seda, et ei ole aega ja mõtet kakelda iseenda ega lavastajaga. Ta on niisugune, et anna ainult kätte. Sellepärast ongi vaja vahepeal ära käia, et siis ringiga jälle tagasi jõuda.

### **Kas räägime nüüd edasi Linnateatrist või "Ugalast"?**

Linnateatrist, mu lemmikteatrist. Eks selle Linnateatrisse minekuga jooksid kokku nii elu- kui tööasjad. Kui juba Triinu Meriste mängu tuli, siis paratamatult pidi tekkima probleem... Võib-olla ma muidu oleksin jäänudki inertsist "Ugalas- se", aga siis tekkis otsene vajadus otsustada. Ja oli pisut müstiline, et sel hetkel, kui ma Elmole helistasin, ütles tema mulle kohe, et ma pidin sulle just praegu he- listama. Ilmselt jooksid need asjad kuidagi paralleelselt. Sest me olime temaga mõni kuu varem rääkinud Viljandis küllaltki põhjalikult, terve öö istusime üleval. Siis ei olnud veel konkreetset juttu, et ma tahaksin sinu teatrisse tulla, vaid ma rääkisin talle, et mingid asjad on umbe jooksnud ja mingid asjad on käest ära ja kuidagi ei leia motivatsiooni... Eks see nii talle meelde jäigi. Ja edasi läks suure hurraaga. Nagu ma, kott ja kohver käes, Tallinna jõudsin, nii läksin kohe "Mus- ketäride" kostüümproovi. Oli vaja ju ruttu asendajana sisse õppida. Alles pärast seda läksin Aida tänava korterit vaatama, kuhu ma elama pidin asuma. Tõesti nagu Indrek Mauruse juurde, kohver käes.

### **Mis oli kohvril siis, kui sa Linnateatrist läksid?**

Põhimõtteliselt olid mul Linnateatris peaaegu kõik rollid sellised, mis läksid endale korda. Mulle uus asi – tükke mängiti väga pikalt, väga palju kordi. Nalja-

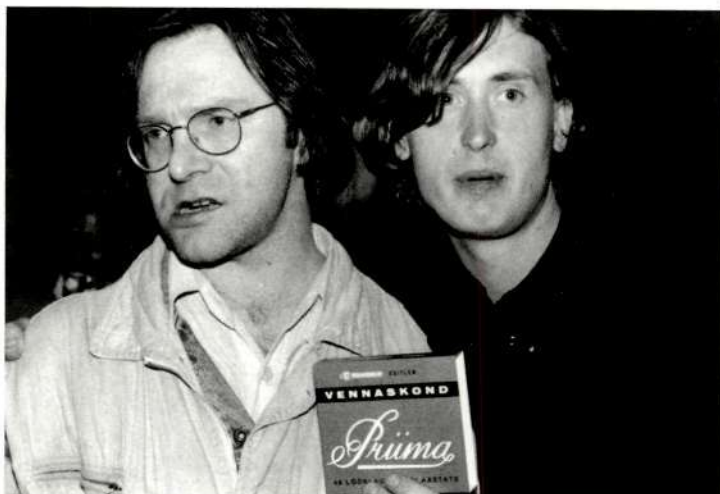
kas, et just need lavastused, mida kõige rohkem mängiti, nagu „Kuritöö ja karistus“ või „Hamlet“ või „Pianoola“, ei muutunud rutiiniks, mul oli iga kord nagu esitendus. Polnud võimalik, et ma ei närveerinud enne Claudiust, enne „Hamleti“ etendust. Alata ikka kohe suure troonikõnega – see oli kokkuvõtmine. Ja kui veel oli olnud pikk vahe ka eelmise etendusega... Ning „Kuritöö“ Porfiriga samamoodi. Istud kogu aeg, enne etendust ja oma stseenide vahel, tekstiraamat peos. Mitte sellepärast, et nüüd äkki teksti enam ei teaks, vaid ma ei suuda vist muud moodi kontsentreeruda. Eks see käi igaühel erinevalt. Arvan, et kui oled kogu aeg mõtetes tükiga kaasas, on see kasulikum kui nullist peale hüpata. Ma olen näinud paljude puhul ka seda, et nullist peale hüpates see asi sinna nulli jääbki. Ei pruugi, aga kui pea on laiaili otsas, siis on laval ikka kehva olla. Ja teiseks, ma ei taha, et mul oleks vaja mõelda teksti peale selles tähenduses, et ma mõtlen mingit lauset välja, tuletan meelde, tekst olgu mul niimoodi lõuas, et ma saaksin temaga siis juba midagi teha ka, et see oleks vaba. Tekst peab olema tegevusega paralleelselt kaasas, nagu korvpall peab olema käe küljes. Et ma ei mõtle pallile. Alles siis saab minu meelest tulla välgatusi või plahvatusi, mingeid ootamatuid teistmooditegemisi.

### **Mida oled kõrva taha pannud kokkupuutest Rohumaa, Nüganeni, Šapiroga?**

Õppimine on ka hästi individuaalne – mida kellelgi vaja on, mida keegi mingil hetkel taipab. See ei ole asi, mida võiks näiteks noortele täpselt öelda, et te saate sellelt või teiselt lavastajalt õppida seda või toda. Vaata, kui ma ütlen, et ma õpin kusagilt ka laiskust, siis on see hea selles mõttes, et ma olen lõpuks kogenud, et kõik ei peagi proovis kohe välja tulema, kõik ei pea otse praegu sündima, kõige jaoks on aega. Me võime kulutada proovides hulk tunde mingite juttude peale, tavaliselt on see puhas ajaraiskamine, aga Rohumaa lavastuste puhul hakkas see mingil hetkel toimima. See oli minu jaoks algul võib-olla kõige võõram asi, sest olin suhteliselt kiirele tulemusele orienteeritud: kui ma umbes aiman, kuidas ma seda kohta mängin, siis ma tahan selle kohe realiseerida. Mitte nii, et ma enamik proove ujun kuidagi muidu ja alles väga lõpus üritan ennast kokku võtta ja mängida seda, mida ma juba algusest peale oleksin võinud mängida. Vaat, ajamõõde oli Jaanuse proovides sedavõrd veider. Ma olen kaasa teinud tema lavastustes: „Impro 2 – Nanseni pass“, „Öö hommik“ ja „Noorem Edda“. Näitlejatel oli „Edda“ puhul mingil etapil isegi kahtlus, kas seda tükki teha või mitte, aga kui ma mõtlen tagasi sellele ajale, kui me käisime alguses Hiiumaal Jaanuse maakodus proove tegemas, siis nüüd tundub see hästi kihvti ajana ja mul on kahju, et praegune elutempo ei anna enam sellist sisseelamisega, et hakata niimoodi kompides ja rahulikult proove tegema. Töö ei alga sel juhul mitte osaraamatust, kus igaühel on oma roll, millele mõtlema hakata. Seal mõeldi läbi kogu lugu. Ja siis sain ma lõpuks aru, et ahaa, niimoodi võib ka tükk välja tulla.

Nii nagu ma sain alles Elmo puhul, Šapiroost rääkimata, aru sellest, mida tähendab ikkagi proovi intensiivsus, mis on tegelikult kogu teatri intensiivsus. Mitte nii, et proovi tehakse kella kolmeni, venitatakse ettenähtud aeg täis, vaid tehakse üle selle. Ei ole seda häda, et materjal, mida täna teha, otsa lõpeks. Pigem läheb proov neljani ja viieni, mitte ei vaadata kell üks, et täna vist ei ole mõtet rohkem teha, saame homme jälle kokku. Lavastaja puhul on oluline, kas sa näed ainult seda, kuidas sinu lahendust realiseeritakse, või sa tabad ka selle ära, et praegu toimub siin proovis midagi muud, midagi sünnib nende näitlejate vahel, ja sealt tuleb üks uus lahendus.

Peeter  
Tammearu ja  
Jaanus Rohumaa  
„Printsi ja  
kerjuse“  
esietenduse peol  
4. juunil 1999.



Kalju Orro foto

On küllalt lavastajaid, kes ei suuda märgata, mida tegelikult pakutakse. Nad ajavad taga oma pilti, ja kõik peab toimuma täpselt selle järgi. Muidugi on see mõnes mõttes kergem ja mugavam tee, aga see on ka igavam tee. Mina olen näiteks alati olnud väga palju tekstis kinni. Olen arvanud, et kui sa annad näitlejale osa, siis tema tekst on praktiliselt kogu partituur. Aga see, et Elmo võis julgelt töötada terve plokiga... No näiteks "Mu süü on jälk, ta lehkab taevani..." — ta ei teinud seal tekstirežiilisel peaaegu üldse mingit lavaproovi. Teksti mõttes monoloog, eks ole? Ma mõtlesin, et Shakespeare'i puhul tegeleks nagu aina sisuga, aga ei, me otsisime, kas teha seda monoloogi mikrofoniga, kas ma olen redeli peal, muid vorminüansse. Ta tahtis, et oleks sosin. Ta töötas seal läbi vormi. Võib-olla seetõttu "Hamletis" mõned asjad ka kannatasid, räägiti küll tekst ära, aga...

Elmo lavastustest oli minu meelest just "Hamleti" puhul tegemist kõige suurema vahega selle vahel, millise tulemuseni jõuti proovisaalis ja kuidas lavastus hakkas välja nägema laval. See oli Taevalava esmakordne kasutamine — palju muutus seal väliselt atraktiivsemaks, aga see ülipeen ja huvitav sisemine struktuur, need põnevad leiud, see lahendus, mis oli proovisaalis, asendus hoopis teistsuguse lavastusega.

"Kuritöö" puhul oli see vastupidi. Kuna Elmo ise kirjutas instseneeringu, siis oli see tal sisuliselt ikka väga läbi mõeldud. "Kuritöös" oli mul ainult kolm steeni, aga just steenisisesele käis intensiivne töö, Elmo oli väga heas vormis. Sain sealt hästi palju õpetlikku ja põnevat. See lõpmatu varieerimine, kombineerimine, uute võimaluste leidmine — see avab mingisugused kanalid teises inimeses ka. Muidu mõtledki, et malts on meetri kõrgune, kõrgem ega madalam olla ei saa. Või et ma-ja peab kindlasti olema nelinurkne. Silmapilk, käigu pealt tegi Elmo ümber ka valmis lavastusi, pakkus välja uued variandid. Kas või kõik need väljasõiduetendustel tehtud muudatused, proovid võõras kohas, ruumidega kohandumised. Juba algul lõi ta Linnateatris kõik segamini. Selgus, et ei peagi leppima sellega, et on üks väikene lavakene ja kõik. Nii "Pianoolas" kui ka "Romeo ja Julia" puhul, kus Nüganen võttis kasutusele *diele*, käis mäng ju totaalselt. Kui ta vajab muud, spetsiifilisemat ruumi, siis tuleb see ruum leida. Kõik see vaba õhk, Lavaauk jne. Oma kitsikusest teeb ta vouruse. Ja teiseks, mis mulle väga on meeldinud, kuigi

ma tean, et see võib teatri rütmis mõjuda hullumeelsusena – et keegi ei tea, kes uues tükis mängib, millal see täpselt tuleb ja lõpuks isegi seda enam mitte, mis tükk see ikkagi on. Tegelikult on see õige hetke äraootamine. Mitte panna nagu vorstivabrikus, plaan valmis, ja vuhime kiiresti lavastajad-tükid peale.

Ma ei räägi sellest, et teinekord võib mõni asi sattuda ka äärmiselt juhuslikult repertuaari, aga see, et ootame paremat ideed, ootame lahendust, ei ole vaja tormata, see hoiak mulle meeldib. Ei ole kaugeltki ainus võimalus, et 1. augustil olgu kõigil teada, mida ma maikuus lavastan. Selles taktikas on ka loomingulist suveräänsust, sest niikuinii on probleem, kas me peame nii palju, nii tohtu tihedalt mängima, ja vastus kõlab: jah, kui me tahame üldse teatrimajal hinge sees hoida; jah, et me saaksime teha järgmise lavastuse. Sellele poolele on vaja aga vastukaalu – võiks jääda aega ka natukene süveneda, mõelda, rahuneda. Iseküsimus, kuidas seda võimalust targalt ära kasutada, sest kui teatud piirist üle minna, võib see viia selleni, et majas keegi enam midagi ei tea ega otsusta... Igal juhul on korrigeeriv planeerimine teatris otstarbekam. Pead aeg-ajalt kaaluma, kas on mõtet teha poole aasta pärast analoogi tükile, mis on tulnud vahepeal mängukavva või mida saab vanast repertuaarist veel edasi mängida. Selliste asjade peale olen hakanud alles Elmo juhtimisviisi jälgides mõtlema.

### **Kaarin Raidiga oled ära leppinud?**

“Lõõmava pimeduse” järel tulin ma üsnagi suurte ootustega just Raidi pärast “Ugalasse”, aga kui ära läksin, ei olnudki ma rohkem tema lavastustes mänginud. Üht küll alustasime, aga seal, jah, läksime tülli, hakkasime vaidlema ja läksime lahku. Küllap mina olin süüdi, ma ei tundnud veel Raidi nii hästi. Tahtsin, et ta paneks misansteenid paika, aga talle polnud see üldse tähtis; minu jaoks oli laval õudne kaos, seitse inimest tulid kaheksast uksest, see segas mind. Aga nüüd, kui me aastate möödudes “Vanja” kallale asusime, töötasime nagu vanad sõbrad kunagi. Kummaline on Kaarini puhul see, et ma ei saa aru tema ettevalmistusest. Olen ju õppinud küll inimesi kuigipalju läbi nägema, aga tema puhul juhtub, jah, tihti peale nii, et kui ta ütleb näiteks ootamatult “maur on valge”, siis ei saa aru, kas see on väga pikaajalise mõttetöö tulemus või on ta selle peale tulnud viis minutit tagasi suitsupausi ajal. See oli nüüd natuke liialdatud näide. Hea on see, et ta ei hoi mingitest valmisskeemidest kinni. Intuitsioon on tal võimas. Hakkab lugu tegema, ja teab, et vaat seal peab olema see muusika, mingi värv, mida ta näeb, üks niisugune liikumine... Tema märkusedki on vahel sellised: “Ole nagu lumehelbeke.” Aga need võivad olla tegelikult nii täpsed, et kohe aitab. Muidugi väga hea silm näitlejaliku edevuse väljakraapimiseks, staaritsemise lõpetamiseks. Igasuguse labasuse, stampide, melodraama, kõige selle puhul, mida Kaarin ei kannata, sekkub ta jõuliselt. Kui näitleja sätib endale mingit paremat misansteenikest või mõtleb, et ta paneb siin nüüd eriti efektselt, siis Raid tõmbab selle kohe krõpsti maha.

### **Milline on hea näitleja?**

Hea näitleja on mõnes mõttes tark näitleja. See on oskus laval lahtiste silmadega mängida, tajuda situatsiooni muutumist, seda, kui olukord laval äkki muutub, kui partner teeb midagi muud – sellega kaasa minna. Ja kui midagi on läinud stseeni tempos või koguni dialoogis viltu, siis oskus võtta ohjad enda kätte ja olukord sealt august välja tõmmata, kui roll võimaldab. Teha see tagasi, mis jäi võib-

olla kümne sekundi eest mängimata. Ma ei räägi sellistest asjadest nagu sarm või anne. Ega sarmi vist nii väga ei õpi? Teatritrupp võiks olla heas mõttes egoistide ansambel, igaüks oma kõrgendatud mina-tundega, oma kõrgendatud tahtmistega. Nagu on laval olnud vahel suurepärased partnerid inimesed, kes elus ei sobi kokku. Näitleja maksimalism on rakendatav ka tagapool, stseeni foonil. See seisneb teadmises, et kui teine räägib, siis mul on vaja maksimaalselt kuulata, mitte vahele segada, mitte esile tungida, vaid ka teist plaani tuleb peene tunnetusega, maksimaalselt mängida. Kui näitleja ego areneb selle äratundmiseni, siis on väga kihvt. Enamikul headel näitlejatel ongi vaikimine sama huvitav kui rääkimine.

Proovis ma ei talu hästi seda huupi mängimist, kui väga oma sõnadega pläterdatakse. Nagu ma ei kannata sedagi, kui valmis etenduses mängitakse nagu juhtub – oma sõnadega. Kujuta ette, et klaverimängija hakkab Bachi harjutama ja mängib umbes, enam-vähem Bachi moodi. Sul on ju näidend! Ja näidend ongi draamanäitleja partituur. Enne omanda see idioodi järjekindlusega, alles siis võid hakata seda interpreteerima nii ja teisiti. Osaraamat ei ole ju sugugi teistmoodi asi kui Bachi noodid.

### **Kuigi kõik on väga täpselt paigas, jääb ju ruumi ka improvisatsioonile?**

Etendustes toimuvad kõige paremad improvisatsioonid siis, kui sa murdosa sekundit enne, kui sa seda teed, korraks veel kõhkled, kas teha või mitte, ja otsustad teha. Aga mitte nii, et ma mõtlen mingi triki kodus valmis ja lähen seda proovima. Siis ma olen tavaliselt juba enne läbi põlenud, või selleks ajaks nii edev, et see ei tule enam välja. Mul on seal "Onu Vanjaski" praegu hea julge improviseerida: kui ma ka mingi lollusega hakkama saan, on mul nii head kolleegid, et nad ei pane mulle selle eest vastu pead. Ja ma üritan rollil elu sees hoida, sest kui on kolmene plokk mängida, kolm etendust järjest, siis tunnen, et ei saa, ei taha sedasama korjata. Tunnen kohe, et eilse etenduse slepp on sees, mängin eilset etendust. Aga mul on vaja mängida tänast etendust.

### **Millist näitlejat sa oma järgmisse lavastusse võtta ei tahaks?**

Näiteks mulle ei meeldi, kui osaraamat unustatakse proovisaali. Võib-olla mõnele lavastajale on see kama, aga mulle mitte. Samuti see, kui hakatakse kohe algul proovist ära küsima? Või see, et "kuule, mul on selline väike suts, kas ma pean ikka homme tulema?". Ilmselt on need siiski üsna ühesugused omadused, mis lavastajatele ei meeldi.

### **Mida andis sulle lavakoolis õpetamine?**

Elmoga sai vist alguses kokku lepitud, et minu aine ei ole mitte lavakõne, vaid interpreteerimise alused. Ehk siis lihtsalt see, mida ise olen õppinud oma õpetajalt: üritada võtta mingist luuletusest nii-öelda viimast, teha see mänguliseks ja leida sellele väga erinevaid katteid ja variante. Nii palju, kui materjal võimaldab. Et avardada mänguvõimalusi, interpretatsioonivõimalusi. Et õppijal läheksid selle koha pealt silmad lahti: tekst ei ole ainult üksüheselt esitatav. Märka, mis pinged võivad tekkida sõnade ja pauside vahel, mis on sõnade erinev kaal, sõna jõud, sõna tähendus, sõna ja sõna omavaheline suhe. Muidugi, kellele on jumal andnud, sellele on jumal andnud – talle on vähem vaja seletada ja otse kätte anda. Siiski tuleb ütelda, et see kursus, XX lend oli väga tubli. Aga kool paneb muidugi sellele, mis sa ise teed, natuke süstemaatilisemalt või meetoodilisemalt mõtlema ja vaatama.

**Võtan sõnasabast kinni. On paras aeg küsida: kust su süstematiseerimiskirg, tähestiku järjekord, kavalehtede tegemine, katalogiseerimine?**

Olen ennegi nalja visanud, et ma olen elukutselt tegelikult raamatupidaja. Kui ma ei tea raamatupidamisest midagi, aga nagu sinagi – arhivaar. Kui ma saaksin teada, mitu tähte on kokku kõigis neis raamatuis, mis mul on, oleksin õnnelik. Ei usu, et leidub palju neid hulle, kes tahaksid sellist asja teada saada. Süstemaatilisus – see on lihtsalt üks mäng, üksiolemise viis, soov millegagi keskendunult tegelda. Mulle meeldib ka malet mängida, kuigi ma ei oska absoluutselt iseseisvalt mängida. Mängin teiste mängu läbi. Mul oli vahepeal täitsa hullumeelne periood, veel eelmist ringi Viljandis elades – ma mängisin sadu, sadu, sadu malepartiid läbi. Terveid maleõpikuid. Ega mulle midagi külge jää, olen niivõrd vilets maletaja: pane mind kellegagi mängima, ma saan kohe pähe, lasen endale mingi „karjapoisi“ teha. Aga põnev on jälgida, kuidas suurmeister on selle mängu ajal mõtelnud. Seda uurides ma liigutan oma ajusid ka. Mul on praegu mitu head maleraamatut, mis ootavad, et ükskord enne surma tuleb aeg, kui ma saan nendega tegelda. Kui sul ei ole mündikogu või margikogu, siis hakkad muid asju korjama ja süstematiseerima, kuigi sa tead küll, et see tegevus ei saa kunagi lõpuni jõuda – näiteks muusika kogumine või raamatud. Aga see on kunagi alguse saanud hobi, mida on võimatu lõpetada. Sellega pidi inimene ostma enesele kübekese igavikku.

### **Sa oled ka ise teinud hulga dramatiseeringuid...**

Rääkisin hiljuti Prantsuse saadikuga, kes „Ugalat“ külastas, ta väitis ka, nagu varemgi teada, et selline adaptatsioonide tegemine, instseneeringute lavastamine on mujal maailmas üsna vähelevinud asi. Valdavalt mängitakse teatrites näidendeid. Ja siis niisugused korüfeed nagu Albee, Friel või Stoppard lubavad enesele aeg-ajalt mingitest „Sortsides“ teha instseneeringut või kirjutada tuntud teoste teemadel. Mis on ju Eestimaal äärmiselt tavaline asi. Olgu see siis mis tahes materjal, ta tuleb teatrivormi panna. Ka Venemaal on kombeks tegelda proosa lavale seadmisega.

Minul tuli see täiesti kogemata, ei olnud mingit taotlust. Alguses mulle lihtsalt tundus, et leidub huvitavaid asju, mis on teatris tegemata. Olgu see siis „Loomingu Raamatukogu“ või mingi paks romaan. Dramatiseerimine on üks pagana põnev tegevus. Viimasel ajal on Trass tellinud Tammsaaret... Järjest hullemaks, raske- maks või vastutusrikkamaks asi läheb. Oli „Elu ja armastus“, oli „Kõrboja...“, viimati juba „Põrgupõhja...“ Mulle on öeldud: „Sa kirjutad neid romaane ümber nagu Särev. Tee nii nagu Osvald Tooming!“

### **See pole tõsi! Sa ei dramatiseeri ju nii nagu Särev!**

Vaata, Osvald Tooming kirjutas ju spetsiaalselt Jaanile, Jaan Toominga nägemust mööda, milles oli selgelt üks liin, üks kontseptsioon. Kontseptuaalne instseneering lavastajale. Mina niimoodi ilmselt tükke näha ei oska. Ma teen tõesti nii, et lool oleks ikka algus ja lõpp, see liin ja teine liin.

### **Kuidas sa ise repertuaari valid?**

Uskumatult pragmaatiliselt. Kümmeaastat tagasi, kui lavastajatel tõesti sündi ei olnud, lükiti repertuaar niimoodi kokku, et iga lavastaja valis kõik lood oma huvidele vastavalt. Tulid näitlejariidusega noored – kes tahtis proovida



lavastust teha, kel oli idee, sai seda teha. Ma ei mäleta, et kunagi oleks keegi käe ette pannud või öelnud, et seda te ei saa enne teha kui 2009. aastal. Kuidagi sai, kõik mahtus sisse. Praegu on nii, et enam ei mahu, tervikstruktuur peab olema nii täpselt kaalutud ja arvestatud, kogu see lavastuste pakett. Aga me teeme kaksteist või kolmteist tükki aastas, mitte kolm-neli. Metsik arvestamine. Me peame eriti hoolega repertuaari valima. Ministeerium ütleb: tahaks, et etenduste arv oleks optimaalne, näiteks kümme uuslavastust hooajas. Mis võiks mul selle vastu olla? Me saaksime rohkem keskenduda, tuua ehk välja vaid seitse lavastust aastas. Ainult et meil ei ole siis varsti enam mitte midagi õhtuti näidata, sest need 1700 inimest, kes siin Viljandis üldse teatrit vaatavad, tahavad juba midagi uut näha. Siin ei saa ka teha suvalist neljainimesetükki. Igal asjal peab olema mingi konks, mingi pätkel, mingi vigur, mispärast just see esietendus on eriline ja pilkupüüdev, miks just seda peaks vaatama: kas külalisstaari nimi või skandaalne autor või Olustvere loss või nelisada näitlejat korraga laval, ja kui seda ei ole... siis polegi mõtet väljaspool Tallinna teatrit teha. Hooaja sees, ma pean silmas. Õues käiakse praegu meelsamini, aga ka sinna minnakse ilmselgete peibutuste peale.

### **Sul on kaks kabinetti. Mis küsimustes sa peanäitejuhina kellegi direktori jutule saadad?**

Arvad, et ma käin ühes toas istumas ja siis teises toas? Nojah, nii vahel ongi. Eks ma punnita kõigega toime tulla, olen optimistlik pessimist. Mulle meeldib juhtimine rohujuure tasandil, see on see, et tehke kõike, mida te tahate, ainult ärge tulge minu käest küsima, mis te homme tegema peate. Kõige kohutavam, et sul on tarvis inimeste jaoks välja mõelda asju, mis peaksid olema nende enda välja mõelda. Jube on see, kui mõõdetakse sentimeetrit, loetakse minutit ja räägitakse, et see pole minu lepingus sees, see pole minu töökohustus. Siis tuleb tahtmine kõik kuradile saata. Mis mind tõesti sügavalt häirib, on see, et näitlejad on mul aastase lepinguga, näitleja, vaeseke, peab värisema iga aasta aprillis, aga enamik muid töötajaid on nagu paigale naelutatud. Kui kord mingiks ametimeheks teatrisse tuli, nii surmani "hea ametimees olen" ja mul puudub igasugune võimalus teda välja vahetada. Minu meelest peaksid kõik inimesed teatris töötama tähtjalise lepinguga. Ma saan aru, et see seab teiste elud sõltuvusse justkui direktori suvast, aga praegu on asi ka natuke ebanormaalne: kui lõputult vahetuvad lavamehed välja arvata, siis kõige liikuvam kaader, ühest teatrist teise, ongi näitleja. See, tänu kellele teater eksisteerib, kelle pärast inimesed teatrisse tulevad.

### **Kuidas sa suhtud Viljandi teatri näitlejate töödese-tegemistesse väljaspool oma teatrit?**

Oleks ju väga tore ütelda, et mulle meeldib, kui mu näitlejad esineksid igal pool ja mina vaataksin uhkusega linnahallis või kinosaaalis ringi, et näete, see on ju "Ugala" ... Samas on olnud juhtumeid, kus ma pole saanud mõnda inimest ära lasta lihtsalt sellepärast, et tal on siin tööd. Alati on Eesti teatrites üksteisele vastu tulnud, aga projektiteatriga, kus pannakse ühtvalu järjest iga päev sama lugu, ei saa vist suhteid hoida. Mis ma teen, kas panen oma poe kinni? Kui ma annan näiteks kaks „Ugala“ näitlejat vabaks kaks kuud järjest igal reedel ja laupäeval projektietendus-teks, siis ei saaks me samal ajal ise mängida ei "Koturnijaid", ei "Niskamäed", ei "Ulenspiegelit", ei "Onu Vanjat", "Minu peret ja muid loomi", no mitte midagi. Kui teatritöö ei võimalda, kui nende ja meie ajad lihtsalt kattuvad, siis pole midagi



Peeter Tammearu  
Viljandis,  
mai, 2003.

parata. Minu meelest on see normaalne nõudmine. Ja ma ei ütle veel, et iga poole aasta järel väljatulev "suurmuusikal" võtab ära tohutu osa eesti teatri publikust, kes käivadki üks kord aastas teatris, ja sellega on nende büdžett ammendunud, aga kui see niimoodi peaks minema, on niisugune projektiteatri sissetung repertuaariteatrisse siiski kurb. Teisest küljest, ma saan väga hästi aru, et kui sa võtad noortelt ära võimalused, siis nad on ühel päeval kibestunud ja tekib see tunne, et Tallinnas on kõik parem. Seal on kogu aeg muusikalid, seal on pildinäitused. Aga mis siin on? Isegi trammi ei ole!

### Mis on sul neile trammi asemel pakkuda?

Meie oma, „Ugala“ noored peaksid lavastajana vedu võtma. Vähemalt ära proovima selle töö. See oleks Viljandi teatri kestmise ainuke võimalus, kui siin kasvaksid trupi seest noored lavastajad. Tekiksid inimesed, kellel on vähemalt huvi vedada ja nuputada.

### Teiselt tiival tulevad muidugi koolitatud lavastajad...

Mõni neist võib olla vägagi erudeeritud ja intelligentne, kuid kahjuks puudub neil tihti see oma repertuaari „portfell“, oma tahe – ei ole ühtegi asja, mida ilmingimata oleks vaja teha. Pakutakse juhuslikku materjali. Varem, kui noor lavastaja või lavastajahuviga näitleja läks teatrisse, oli tal välja kujunenud oma maitse, autorite ring, mingid huvid ja ideed. Aga praegu nad lappavad raamatukogus näidendeid ja tundub, et otsustavad nagu eneseväliste asjade järgi. Nad on turu meelevallas. Ei saa ju olla ainuvõimalik, et kui Pelevin on raamatuturul popp, siis ma teen Pelevinit, kui tuleb „Harry Potter“, siis ma teen „Harry Potterit“. Ilmutab uus Umberto Eco, kindlasti tahab keegi seda nüüd varsti teatris kasutada; ilmutab Kivirähk järgmise novelli, tahavad kõik seda lavastada. Aga mujalt otsida... Keegi ei tule mulle ligi ega paku näiteks O’Neilli pikka triloogiat või ei ütle, et nüüd oleks kindlasti aeg „Mäeküla piimamees“ lavale tuua. Mulle tundub, et eelkõige on jäänud suunamata või kujunemata maailmapilt.

Aga kui me mõtleme kas või noore Jaanus Rohumaa asjadele, siis need olid ju selles mõttes jõledamad julgustükid. Minule niisugused trikid algul ikka pähe ei

mahtunudki – võtta “Stepihunt”, mätsida seda veel mingite teiste fragmentidega kokku ja kallata budistliku soustiga üle ning lõppu panna veel Nansenit ka. Tal on selles mõttes hea fantaasia. Ta tahab kõik need asjad ära teha, mis teda huvitavad, ja et tal ei ole eraldi aega neid teha, siis ta julgeb nii kihvtilt nad kokku viia. Vahel mõned asjad veavad alt ja siis jäävad traagelniidid suurelt näha, kuid Rohumaal on olnud selgesti mingi oma asi ajada!

Kindel see, et ega noorel lavastajal kerge elu ei ole. Eriti veel suhtlemises näitlejatega. Meie näitleja piinab ka ilmselt lavastajat rohkem kui keskmine näitleja Läänes, ta pärrib rohkem, ja võib-olla vahel ka niisuguseid asju, mida ehk ei peakski. Aga samas me ei muutu siis ka iialgi niisugusteks marionettideks, kes on kõike valmis kohe tegema, pliu-pläu, vähimagi mõtteta, vähimagi küsimiseta, miks seda kõike tehakse. Lääne teatris on keskmisel tasemel neid päris palju. Siis tulevadki sellised mõttetud vormieksperimendid, nagu meil oli see sakslanna “Clavigo”. Imelik, et noortel lavastajatel on praegu pea täis projektoreid – mõte algab projektoritest. Ja iga projektoriga käib kaasas jutt: “Ostke, see on ju investeerimine teatri tehnoloogilisse parki!” Mind ajab see juba naerma. Aga oma repertuaari ei ole kellelgi eriti pakkuda. Mina oma praeguses funktsioonis pean olema pragmaatik, nemad peaksid olema veel idealistid.

### **Sul oli Linnateatris hea elu – huvitavad rollid, palju tööd; miks sulle seda suurt majapidamist oma suurte muredega üldse tarvis oli?**

Viljandisse tagasituleku põhjused, ütlen ausalt, olid äärmiselt praktilised. Elu seal Toompeal, vanalinna vana maja paaris ruumis oli väga tore ja romantiline, aga kahjuks täiesti õhu peale rajatud. Ajutine üürnik – need toad polnud minu omad. Ja kuna Allik oli meid kogu aeg Viljandisse kutsunud, mõtledki ühel päeval nende elu suurte väljakutsete peale, et mis vanuses siis veel...? Kui ma siia “Ugalasse” tagasi tulin, siis ma olin ise veel nii Linnateatrit täis, ja olen seda praegugi, et pean end võib-olla vahel tagasi hoidma, et ma kogu aeg ei võrdleks “Ugalat” Tallinna Linnateatriga. Aga kes teab, võib-olla teen ma oma elus veel sellise triki, et lähen Linnateatrisse kunagi tagasi. Ma ei tea, kui tahetakse... Näiteks kümne aasta pärast? Seda ma võin kindlasti, käsi südamel, kinnitada, et mingit muud teatrit mina küll enam ei vali.

*mai – november 2003.*

*Küsinud KALJU ORRO*

# TEATRIANKEET 2002/2003

1. *Algupärane teatritekst, mille ilmumine Eesti lavale 2001/2002. hooajal tundub teile märkimisväärsena?*
2. *Põnevaim/ootamatuim tõlkenäidend eesti teatris?*
3. *Tugevaim lavastus?*
4. *Parim muusikaline kujundus ja kunstnikutöö?*
5. *... naisosatäitmine?*
6. *... meesosatäitmine?*
7. *... kõrvalosa?*
8. *Millise eesti teatri repertuaarikujundust tervikuna peate kõige läbimõeldumaks?*
9. *Kuidas kommenteerite viimase paari aasta jooksul suveteatri maastikul toimunud arengut ja tendentse?*
10. *Mida sooviksite kommenteerida? (Probleemid, mured, rõõmud, üllatused, vihastamised, tähelepanekud vms.)*
11. *Millised (arvatavasti) teatripildis olulised lavastused on nägemata?*

## ÜLEV AALOE:

Kuna olen näinud vaid neljandikku eelmise hooaja uustlavastustest, siis kõhklesin kaua, kas üldse vastama hakata. Samas on suur osa tekste läbi loetud ja seetõttu sõandan siiski oma muljetega välja tulla.

1. Vastamisega venitades heitsin pilgu oma viimaste aastate vastustele ja leidsin sealt mõned päris huvitavad tähelepanekud. 1998/99. aasta ankeedis olen öelnud: „Tätte kui dramaturg on tulnud selleks, et jääda.“ – Eelmise hooaja uutest tekstidest on Unduski „Goodbye, Vienna“ muidugi olulisem kui Tätte „Kaotajad“, aga eesti dramaturgia seisukohalt on võib-olla veelgi tähtsam Tätte „Silla“ jõudmine Skandinaavia ühe tugevaima teatri, Göteborgi Linnateatri lavale – Jaanus Rohumaa lavastuses.

Tähelepanu tahaksin juhtida ka mitmetele toredatele uutele algupärastele lastenäidenditele, mis sel hooajal lavale tulid: Andres Noormetsa „Lumejänessed“, Paul-Eerik Rummo „Aknalaua Juss“, Andrus Kivirähi „Siim ja saladused“.

Aga jah, küsimus kõlas ju tegelikult nii: „Algupärane teatritekst, mille ilmumine Eesti lavale hooajal 2002/2003 tundub teile märkimisväärsena?“ – Siinkohal oleks küll kõige täpsem vas-

tus: Rakvere Teatri „Täismäng“! Kust algab siiski „algupärane“? Ja kust läheb eetiline piir?

2. Mulluses TMK ankeedis kirjutasin: „Prantslase Éric-Emmanuel Schmitti näidendite tõlked on juba mitmeid aastaid Eesti teatrites ringelnud, (...) nüüd tuli lõpuks välja ka „Enigma variatsioonid“ ja järg ei lase enam loodetavasti kaua oodata.“ – Eelmisel hooajal esietendusid „Kuldne mees“ Rakvere Teatris ja „Don Juani öö“ „Ugalas“, lisaks veel „Alasti tõde“ Vene Draamateatris.

3. Kaarin Raidi „Onu Vanja“ „Ugalas“. Väga õnnestunult valitud mängukoht ja väga head näitlejatöed, mis väärisksid ka eraldi äramärkimist punktides 5, 6 ja 7.

4. Linnateatri „Kaotajate“ muusika(line kujundus) – Olav Ehala (ja Riina Roose) ning lava – Iir Hermeliin. Põnevad olid ka kahe külalis-kunstniku tööd: Karin Lindi „Kummituste“ kujundus Eesti Draamateatris ja Ellen Cairnsi „Bent“ „Vanalinnastuudios“.

5. ? – vastamisega raskustes, nagu peaaegu alati „parima naisosatäitmise“ puhul. Kaudselt sai sellele vastatud 3. punkti all, lisaksin siia veel Anne Reemanni („Ay, Carmela!“) ja Evelin Panggi („Kaotajad“) ning kasutaksin võimalust teha kummardus kahele endiselt kõrgvormis püsivale grand old lady'le: Herta Elvistele („Tšehhovi kolm öde“) ja Ita Everile („Hotell California“).

6. Aarne Üksküla imeline aasta: topeltrull „Isades ja poegades“, sisseõppimine kandvasse rolli „Kuritöös ja karistuses“, peaosad VAT Teatri „Teenris“ ja „Vanalinnastudio“ „Lindudes“ (viimane jäi küll aasta lõppu ja seega järgmisesse hooaega), aga jäägu see siinkohal rõhutama niigi aukartustäratavat rida.

7. Indrek Sammul „Pühapäevast“, Priit Võigemast „Koturnijates“.

8. Repertuaari loetelu järgi kindlasti „Ugala“.

9. Pole enamikku suvelavastusi näinud. Aga rahval paistab huvi ja sõitmislusti olevat, nii et teatrite otsinguline vaim (eriti uute mängukohatade leidmisel) on igati terovitatav.

10. Ajakirjanduse suhtumine: asjalikku kriitikat enam praktiliselt ei ilmu. Enamik lavastusi vaikitakse lihtsalt maha. Ja kui vahel harva ka kirjutatakse, siis on selle põhjal väga raske otsustada, mida autor lavastusest ise tegelikult arvab. Aga samas on näitlejaist kui „avaliku elu tegelastest“

oi kui palju juttu: kes kellega käib, kes kui palju jõi, kes lapse sai jne. Tahaksin Strindbergi sõnadega ohata: „Kahju on inimestest!”

11. „Proovid” ja „Kaasavaratu” „Endlas”, „Kuldne mees” Rakvere Teatris, „Niskamäe kired” „Ugalas”, mõlemad „Nipernaadid”...

#### JAAK ALLIK:

1. Mart Kivastiku „Teener”, Andrus Kivirähi „Helesinine vagun”, Jaan Unduski „Goodbye, Vienna”.

2. M. Shermani „Benti” ja koguni kolme E.-E. Schmitti näidendi jõudmine lavale ühe hooaja jooksul („Alasti tõde”, „Kuldne mees”, „Don Juani õõ”).

3. Priit Pedajase „Nipernaadi(mäng)”, Peeter Tammearu „Niskamäe kired” ja „Toomas Nipernaadi”, Kaarin Raid „Onu Vanja”. Tõstaksin esile ka kahte lavastajadebüüti: Rainer Sarneti „Lumi” Von Krahli ja Raimo Passi „Teener” VAT Teatris.

4. Ene-Liis Semperi „Lumi” ja „Roberto Zucco”. Mae Kivilo ja Sirli Bergströmi „Pühapäev”.

5. Piret Rauk („Deemon ja ingel”), Leila Säälük („Niskamäe kired”), Maria Soomets („Onu Vanja”), Liina Olmaru („Nipernaadi(mäng)”), Tiina Tauraitte („Lumi”).

6. Aarne Üksküla („Teener”), Hannes Kaljujärvi („Nipernaadi(mäng)”), Peeter Tammearu („Onu Vanja”), Andrus Vaarik („Bent”), Mait Malmsten („Bent” ja „Inishmore’i leitnant”), Tiit Sukk („Inishmore’i leitnant”), Andero Ermel („Kaotajad”).

7. Indrek Sammul („Pühapäev”), Peeter Volkonski („Goodbye, Vienna”), Tõnis Mägi („Aida”).

8. Kõnesoleval hooajal paraku „Ugala” ja Nukuteater.

9. Vt TMK 2002, nr 12.

10. Ajakirjandus pühendab viimasel ajal teatrile üsna palju ruumi, kuid lõviosa sellest kulub mõne projekti või suvelavastuse mõõdutundetule esitenduseelsele ülereklaanumisele. Paraku hakkavad selliste lavastuste puhul ka retensioonid muutuma reklaamikampaania osaks. Alles hiljem mõnest ülevaatest saad teada, et mägi on ikkagi hiire sünnitanud. Teine ajakirjanduslik meelisteema on teatrisisesed (finants)skandaalid. Nende lugemisel võib tõdeda, et teater on ajakirjanikele sama võõras ala kui näiteks parlamentiki.

11. „Vaene kunstnik”, „Hotell California”, „Revident”, „Kohtamised juunis”, „Hingetõmme”, „Tsehhoovi kolm öde”, „Vend Antigone, ema Oidipus”, „Kaasavaratu”, „Õitsengu likvideeri-

mine”, „Kuldne mees”, „Džinnimäng”, „Heategijad”, „Kiilaspäine lauljanna”.

#### RAIT AVESTIK:

1. Andrus Kivirähi „Helesinine vagun”, „Kalevipoeg”, Andres Noormetsa „Lumejäneseid”, Jaan Unduski „Goodbye, Vienna”; Mart Kivastiku „Teener”, Mati Undi „Kärbeste saar”.

2. Eve Ensleri „Vagiina monoloogid”.

3. Asjalikumad teatritööd: Tartu Teatrilabori „Maja Jaama uulitsas”, „Endla” „Proovid”, Von Krahli „Luikede järv”, „Vanemuise” „Roberto Zucco”, „Ugala” „Onu Vanja”, VAT Teatri „Teener”.

4. Muusikaline kujundus: „Arabella ja Taniel” (Ardo Ran Varres). Kunstnikutöö, samas ka kaaslavastajad – majad-ruumid: „Goodbye, Vienna” (Silver Vahtre), „Maja Jaama uulitsas” (Liina Tepand), „Onu Vanja” (Krista Tool). Kunstnikutöö poole pealt ka Nukuteatri „Suur ime” (Liina Unt), „Ugala” „Vagiina monoloogid” (Dagmar Kase) VAT Teatri „Oskar Aleksanderi jõulud” (Liina Keevallik).

5. – 7. Näitlejad, kes oma tööd meelde jäävalt tegid: Katrin Saukas („Hingetõmme”), Maria Soomets („Onu Vanja” ja „Deemon ja ingel”), Kersti Heinloo ja Tabet Tuisk („Roberto Zucco”), Tarvo Sõmer („Kalevipoeg”), Riho Kütsar („Vend Antigone, ema Oidipus”), Aarne Üksküla, Tõnu Oja ja Aleksander Eelmaa („Teener”), Evald Aavik („Goodbye, Vienna”).

8. Läbi on need kõik mõeldud. Eks püütakse ikka loometöö majanduslikku ja kunstilist vahekorda normaalsena hoida. Aga pole ju ka mingi uudis, et raha paneb, paraku, asjad paika. Vahel pole ka raha aidanud. Üldiselt paistab kogu hooaeg pisut vesine.

9. Pole huviline, aga seda on liiga palju! Rääkige tegijad mida tahes, aga kõik on kokku ikkagi üsna triviaalne kommerts.

10. Muusikal levib kui umbrohi. Suur osa rahvast peabki seda teatriks. Reklaam levib kui umbrohi ja lämmatab selle, mida just reklaamis. Hääbub nukuteatrikunst, aga enamikul suurematest otsustajatest on ükskõik. ER Nukuteatril on teised eesmärgid. Linnateatri sära hakkab tuhmuma. Kõikjal tehakse raha pärast liiga palju mõttetut tööd. Aga jama ei paistaks ju välja, kui poleks häid asju. Ja neid on!

11. „Meie isa”, „Inishmore’i leitnant” Draamateatris, „Äike” Vene Draamateatris, „Teatrumi” „Kiilaspäist lauljannat” ja Salong-Teatri „Richard III”.

## MARIS BALBAT:

1. Mart Kivastiku „Teener”. Kivastiku näidend, mis näiliselt argipäevastes situatsioonides avab vägagi olulisi asju, vääriks tõlkimist ja väljaspool Eestit levitamist mitte vähem kui Jaan Tättle näidendid. Tähelepanuväärne on aga terve rühma noorte dramamakirjanike esiletõus ja nende teoste lavale jõudmine.

2. Neist, mis endal ka laval nähtud – Martin Shermani „Bent”.

3. Tiit Ojasoo „Inishmore’i leitnant” Eesti Draamateatris. Eriti isikupärane lavastaja! Georg Malviuse tähelepanuväärsete näitlejatöödega „Bent” „Vanalinnastuudios”. Peeter Jalakase „Luikede järv” Von Krahli Teatris – vaimukuse ja lausa pidurdamatu fantaasia poolest.

4. Ellen Cairnsi lavakujundus „Vanalinnastuudio” muusikalile „Cabaret” – midagi väga erinevat sellest, mida seni meie oma kunstnikelt oleme näinud.

Jaak Vausi kujundus „Niskamäe kirgedele” „Ugalas”.

Ruumikasutuselt oli huvitav Tartu Teatri labori „Goodbye, Vienna” TÜ ajaloomuuseumis Toomemäel (kunstnik Silver Vahtrre), kus vaatajaid talutati näitlejate kannul läbi suurejoonelise hoone unikaalsete ruumide. Samas – kas see lõputu treppidest üles-alla ronimine ei seganud keskendumist lavastusele endale?

5. Leila Säälik kui mõjuv Vanaperenaine „Ugala” „Niskamäe kirgedes” ja stampettekujutustele mittevastav Ema sama teatri lavastuses „Rongid siin enam ei...”

6. Mait Malmsten peaosalisena „Bentis” ja „Inishmore’i leitnandis”. Koos neist hoopis erineva Konferansje rolliga „Cabaret’s” (selle lavastuse parim osatäitmine!) näib ta olevat kujunenud meie üheks kõige huvitavamaks näitlejaks. Aleksander Eelmaa peaosalisena VAT Teatri „Teenris” – nii paindlik, nii nüansirikas, nii naljakas ja nii hästi teose tagamaid vav.

7. Ita Ever Roman Baskini „Roosades prillides” „Vanalinnastuudios” – tema paruness on tark, ülekarkeerimata ja samas nauditavalt koomiline. Selle lavastuse pärl! Aarne Üksküla ja Tõnu Oja „Teenris” – koos Aleksander Eelmaaga moodustavad nad harvanähtavalt kõitva näitlejate ansambli. Andrus Vaarik „Bentis” – suurepärase koosmäng Mait Malmsteniga. Tõnu Aava Boss Magnani „Südamete murdumise majas” Käsmu meremuuseumis – peen ja ootamatu kujujoonis.

8. Väga raske öelda, kuna sedavõrd palju lavastusi on nägemata (nutkem taga vanu häid aegu, kui kriitikutele organiseeriti väljasõite lavastuste

vaatamiseks erinevates linnades. Seekord organiseeris ühe väljasõidu „Ugalasse” Jaak Allik). Hinnata repertuaari abstraktselt, lavastusi nägemata, ei pea ma õigeks.

9. Nägin Roman Baskini „Südamete murdumise maja” Käsmu meremuuseumi õuel. See lavastus näib kinnitatavat, et peaaegu mis tahes teose võib sama õnnestunult (või õnnestunumalt!) kui teatri seinte vahel välja tuua ka lageda taeva all. Bernard Shaw meretuulte vallas oli kõitev ja publikumenu suur. Huvitav oleks vabas õhus katset teha näiteks „Godot” ootamisega”!

10. Probleeme tekitas festivali „Draama 2003” ametliku programmi valik, ning seda eeskätt rahvusvahelise žürii huve silmas pidades. Nimelt nurisesid žürii välismaalastest liikmed üsna üksmeelselt, et neil jäi nägemata eesti uus dramaturgia, mis neile erilist huvi oleks pakkunud. Tõsi, festivali omadramaturgia programmis olid nii Kivirähi, Kivastiku, Lennuki, Unduski kui teistegi näidendid (mitmed neist ka lavastustena tugevad), kuid Tartu – Tallinna – Pärnu – Olustvere vahet sõitval žüriil ei jäänud aega vaadata lavastusi väljaspool ametlikku programmi.

Retsepti alternatiivseks valikuks ei oska anda; eks me ju mäleta üht eelmist draamafestivali, kuhu praegusest erineva valikuprintsiibi alusel sattusid peaaegu et ainult Tallinna ja Tartu teatrite lavastused – olukord, mis samuti tekitas nurinat.

Kuid ometigi: kui kahe aasta n-õ parimate hulka (st ametlikku programmi) ei pääse ning jäävad seega auhindamise võimalusest ilma väga tugev „Eesti matus”, unikaalsete näitlejatöödega „Teener”, kahe silmapaistva rolliga võrratu Leila Säälik ja muudki esiletõstmisväärsed; kui kahe aasta loominguat haaravas konkursiprogrammis pole näiteks Pedajase ja Rohumaa lavastusi, kusjuures kolmeteistkümmest ametlikus programmis olnud lavastusest olid kuus teinud välislavastajad, siis näib midagi ikkagi paigast ära olevat.

11. Ugala „Onu Vanja”, Linnateatri „Mandragora”, „Vanemuise”, Roberto Zucco”, „Tšehhovi kolm öde” ning „Kihmu Jõnn”, Rakvere teatri „Džinnimäng”, „Endla” „Õitsengu likvideerimine”.

Nagu ikka viimastel aastatel, on terovikuna nähtud „Vanalinnastuudio” repertuaar.

## LUULE EPNER:

1. Jätkuvalt on märkimisväärtne Kivirähi fenomen, sel hooajal siis „Kalevipoeg” ja „Helesinine vagun”. (Unduski „Goodbye, Vienna” oli sees juba eelmise hooaja ankeedivastustes, muidu nimetanuksin ka seda.)
2. Olulisim sündmus – prantsuse moodsa kirjanduse klassiku B.-M. Koltèsi „Roberto Zucco” lavaletulek. Nii 1. kui 2. punkti alla võiks käia antiiktragöödia ilmumine repertuaaripilti Mati Undi ülekirjutatud kujul („Vend Antigone, ema Oidipus”).
3. Tiit Ojasoo „Roberto Zucco”, Peeter Jalakase ja Saša Pepeljajevi „Luikede järv”. Originaalse idee poolset paistis silma „Maja Jaama uulitsas”.
4. Ene-Liis Semperi ja Pille Jänese lavakujundused, eeskätt esimese „Roberto Zucco” ja teise „Kajakamägi”. Muusikaline kujundus: „Nipernaadi(mäng)” (Toomas Lunge ja Indrek Kalda), „Onu Vanja” (Peeter Kononov).
5. Eredamalt on meelde jäänud Katrin Saukas („Hingetõmme”), Kersti Heinloo („Vend Antigone, ema Oidipus”), Liina Olmaru („Nipernaadi(mäng)”), Leila Säälük („Niskamäe kired”), Liisa Aibel („Arabella ja Taaniel”).
6. Meelde on jäänud Tambet Tuisk („Roberto Zucco” ja „Vend Antigone, ema Oidipus”), Andrus Vaarik („Bent”), Andres Noormets („Onu Vanja”), Hannes Kaljujärv („Nipernaadi”, „Arabella ja Taaniel”), Mait Malmsten („Inishmore’i leitnant”). Tahaksin nimetada ka üht sügava mulje jätnud diplomirolli: Tambet Seling Viljandi Kultuurikolledži „Vanemas pojasa”.
7. Katrin Pärn ja Kaie Mihkelson („Roberto Zucco”), Jaan Rekkor („Kaasavaratu”), Tiit Sukk („Inishmore’i leitnant”).
8. Näib, et kõige paremini tunneb ja arvestab oma publikut „Ugala”. Mulle isiklikult meeldis rohkem „Vanemuise” eklektilisem ja riskialtim valik, kuid annan endale aru, et kuulun vähemusrühma.
9. Jätkuvad tuttavad suundumused: eelistatakse eesti tükke, armastatakse rahvalikku klassikat, leitakse uusi mängupaiku mitmel pool keskkodumaist loodust – mere ääres Käsmus, Neeruti mägedes, Abja mail. Tänavu nähtust oli huvitavaim linna-suветеater: Priit Pedajase „Nipernaadi(mäng)” Jaama tänava ajaloolises pargis. Tundub, et suветеater on nii küps juba küll, et seda võiks mutatis mutandis vaadelda muu teatriga samas kontekstis, teisi kriteeriume ta ei vaja.
10. Probleem, millele olen ikka rohkem mõtlema hakanud, on publik. Saime teada, et 53 % inimestest käis viimase aasta jooksul teatris, et ar-

mastatuim teater on „Estonia” ja lemmikžanr komöödia, kuid need üsna ettearvatavad andmed ei ütle midagi sisulist retseptiooni kohta. Mida enam teatrite elu sõltub publiku rohkusest, seda tähtsam on aga mõista vaatajate hingeelu – isegi, kuidas seda teadmist kasutada. Mõnikord on lavastuse edu või ebaedu põhjused intrigeerivam fenomen kui lavastus ise. Näiteks ei saa midagi olla realismi ja psühholoogia vastu, aga paneb mõtlema, kui inimeste samastumisvajadust hakkavad rahuldama näidendid-lavastused, mis osavalt simuleerivad realismi ja psühholoogilist sügavust, aga tegelikult taastoodavad serialidest, laiatarbefilmidest ja naisteajakirjadest tuttavaid stereotüüpe. Või markeerivad intellektuaalsust, nii et publik langeb illusiooni, et ta mõtleb – kui kasutada ühe ameerika kolleegi tähelepanekut. (Nimesid ei taha nimetada, ent olgu öeldud, et angloameerika menudramaturgia pakub näiteid küll.) Tundubki, et sageli ei sõltu vastuvõtt mitte esteetilisest faktoritest (teater kui kunst), vaid sotsiaalpsühholoogilistest ja viimasel ajal eriti tugevalt ka imagoloogilistest mehhanismidest (vrd ka Ivar Põllu ja Ene Paaveri eelmise aasta ankeedivastused).

11. Tantsuteatrit olen vaadanud vähem kui tahtnuksin, üldpilti ei oma, mistõttu kasutaksin selle punkti all võimalust avaldada rõõmu Mai Murdmaa „Armastuse tango” üle. „Kummitused”, „Mandragora”, „Helesinine vagun”, „Teener”, „Lumi”, kindlasti veel midagi.

## SVEN KARJA:

1. Üht-kaht eriti esiletõusvat ei tea, lihtsalt märkimisväärsete nimekirjale tuleks liiga pikk.
2. Bernard-Marie Koltèsi „Roberto Zucco”, Michael Frayni „Heatgijjad”, Gregory Burke’i „Gagarini puiestee”, Hanoch Levini „Kummi-kauplejad”.
3. Tiit Ojasoo „Roberto Zucco”, Peeter Jalakase, Saša Pepeljajevi „Luikede järv”, Mai Murdmaa „Armastuse tango”.
4. Muusikaline kujundus: Peeter Kononov ja Jaana Kukk („Onu Vanja”). Kunstnikutööd: Ene-Liis Semper („Roberto Zucco”), Arne Noest („Arabella ja Taaniel”); kolmandana riskiks (küll lavastust nägemata, ainult fotode põhjal otsustades) nimetada ka Lilja Blumenfeldi „Liiliat”.
5. Maria Avdjuško („Äike”, „Kummitused”), Maria Soomets („Deemon ja ingel”, „Onu Vanja”), Katrin Saukas („Hingetõmme”), Laine Mägi („Kummikauplejad”), Leila Säälük („Niskamäe kired”).

6. Ain Lutsepp („Kummikauplejad“), Guido Kangur („Kummikauplejad“, „Cabaret“), Andrus Vaarik, Mait Malmsten („Bent“), Tambet Tuisk („Roberto Zucco“), Ivo Uukkivi („Gagarini puiestee“).

7. Kaie Mihkelson, Kristel Leesmend, Riho Kütšar („Roberto Zucco“), Raivo Rüütel („Bent“, „Gagarini puiestee“), Karol Kuntsel („Onu Vanja“), Arvo Raimo („Helesinine vagun“).

8. –

9. –

10. Kaksipidiseid mõtteid on viimasel ajal tekitanud teatri ja publiku suhte erinevad aspektid. Kui mõni aasta tagasi väideti teemal, kas multikultuursesse maailma sisenev eestlane teatrit nüüdsest üldse vajab, siis praegused vaatajaarvud kinnitavad teatri kui kaubamärgi tõusvat trendi. Kusjuures see ei puudutagi ainult Linnateatri fenomeni, sest hetkel leidub vist iga teatri repertuaaris lavastus, millele pileti saamine polegi niisama lihtne (Rakverel „Täismäng“, „Ugalal“ „Onu Vanja“ ja „Helesinine vagun“, „Vanemuisel“ „Mesimees“ ja „Viuldaja katusel“ jne), rääkimata kõigist suve-, jõulu- ja muusikaliprojektidest.

Ometi jälitab mind miskipärast paranoiline mõte, et publikupoolne tellimus teatrile on just viimase aasta-paari jooksul muutunud kuidagi primitiivseks, et mitte öelda lapsikuks. Sveteatri klient tänab teatrit eelkõige ilusa ilma ja kutse eest rohelistesse ümbrusse, teatrisaalist võtnu on liigutatud võimalusest, et suur hulk meeldivaid inimesi talle kultuurses keskkonnas midagi räägib ja laulab ja liigub. Ent teater ise? Kindlasti oleks skisofreeniline süüdistada eesti teatrit arenevas infantilisuses, kuid järjest enam võib üles lugeda lavastusi, mis teostatud (kas tervikuna või üksikutes lõikudes) võtmes „lasteteater täiskasvanuile“. On ju ikka põhimõtteline vahe, kas lavastuse visuaalse partituuri aluseks on ratsionaalselt organiseeritud kunstikavatsuslik motiivatsioon või paaniline kartus, et vaataja tähelepanu köitmiseks tuleb iga natukese aja tagant lehvitada tema nina all midagi värvilist või tuua sisse mõni tantsunumber.

Paljuklohitud teatrikriitika hetkeseisu taustal tõusid esile Aare Pilve ja Eero Epneri kirjutised 2003. aasta TMK-des kui kinnitus sellele, et siski mitte kõik ei ole veel kadunud.

11. Paaegu kõik suvelavastused, „jAy, Carmela!“, „Mandragora“, „Liilia“, „Meie isa“, „Kuldne mees“.

## ANDRES KEIL:

1. Märkimisväärsimana kindlasti kirjanduslikul laupäevakul kirjutatud Mati Undi, Mart Kivastiku ja Andrus Kivirähi algupäraseid teatri-tekstid „Oodates Godot’ d“ Draamafestivali telgis. Kahju ainult, et lavastused repertuaari ei jõudnud, aga ehk pole veel hilja. Seoses Tartu Teatrilabori kui lavastusi tootva institutsiooni hingusele minekuga võiks ehk Teatriliit nende tekstide produtsendi rolli enda õlule võtta?

Samuti Eva Koffi „Meie isa“, Jaan Unduski „Goodbye, Vienna (Gertrud)“, Andreas W – Jaak Tombergi „Aurora temporalis“.

2. Põnevaim: Eve Ensleri „Vagiina monoloogid“; oodatuim: Bernard-Marie Koltèsi „Roberto Zucco“.

3. Kui rääkida ühest lavastusest, siis Peeter Jalakase – Saša Pepeljajevi „Luikede järv“ Von Krahli Teatris. Samas, ka lavastuste kogumit on minu arvates võimalik ühe lavastusena käsitleda, tajuda, presenteerida ja representeerida.

## GERDA KORDEMETTS:

1. Andrus Kivirähi „Kalevipoeg“ – vaimukalt eestlust ning eesti ühiskonda (läbi aegade!) analüüsiv ning soojalt pilav tekst. Koos „Helesinine vaguni“ ja möödunud aastasse jäänud „Eesti matusega“ annab täpse, kuid hella naljapildi armsast veidrast eestlasest. Kummalisel kombel ühevõrra leebelt vastu võetud nii noorte kui ka vanemate inimeste poolt, mõistetav nii kodu- kui ka väliseestlaste meelest. Võrreldav ainult ehk sellega, kuidas venelased iseendi üle naerda mõistavad.

Doris Kareva „Mandragora“. Kui haruldane on luuletekst tänasel laval. Ja kui oluline, et aasta parim luuleraamat selliselgi viisil avataks.

2. Hanochi Levini „Kummikauplejad“ ja José Sanchis Sinisterra „jAy, Carmela!“ – enim uut teatrimõtet toonud ja lavalist kultuuripilti avardanud tekstid.

Éric-Emmanuel Schmitti „Alasti tõde“ – lihtsalt väga hea näidend, milles kaks suurepäraselt rolli, peaks kindlasti lavastama ka mõnes eesti-keelses teatris.

3. „Kummikauplejad“ I (Priit Pedajas, Eesti Draamateater) ja „Onu Vanja“ (Kaarin Raid, „Ugala“).

4. Muusika: „Kummikauplejad“ I (Priit Pedajas, ED), „jAy, Carmela!“ (Riina Roose, Linnateater). Kujundus: „Roberto Zucco“ (Ene-Liis Semper, „Vanemuine“ Sadamateatris).

5. Laine Mägi – Bella Berlo („Kummikauplejad“ II), Anne Reemann – Carmela („jAy, Car-



mela!" Linnateatris), Maria Soomets – Sonja („Onu Vanja”).

6. Tiit Sukk – Jonahan Tsingerboi („Kummikauplejad” I) ja Davey („Inishmore'i leitnant” Eesti Draamateatris), Elmo Nüganen – Paulino („Ay, Carmela!” Linnateatris), Aleksandr Ivaškevits – Diderot („Alasti tõde”), Andrus Vaarik – Horst („Bent” Vanalinnastuudios), Mait Malmsten – Shmael Sprol („Kummikauplejad” I) ja Max („Bent”), Peeter Tammearu – Ivan Petrovič Voinitski (Vanja) („Onu Vanja”).

7. Erik Ruus – Soome sepp – „Kalevipoeg”, Karol Kuntsel – Telegin („Onu Vanja”), Ivo Uukkivi – Gary („Gagarini puiestee”), Andrus Vaarik – Tuuslar („Kalevipoeg”).

8. Ma ei näe hooajal mitte ühtegi läbimõeldud repertuaarikujundust.

9. Vaatajana tajun väsimust. Juba paar suve suudan vaadata üht-kaht lavastust, ei rohkem. Pettumuse valmistas „Kaotajad”, „Kalevipoeg” üllatas teksti häädusegaga, kuid samas oleksin lavastuselt rohkem oodanud. Võib-olla siiski just siseruumis? Samuti painab juba mitu suve küsimus, kas suvine „papi” kokkuajamine ei lase verd välja põhihooajast? Aga mis siin ikka targutada, suveteater on üha sagedamini turumajanduslik fenomen ja üha harvemini kunst.

10. Uskumatult keskpärane hooaeg – kui tagantjärele tervikut vaadata. Mitte ühtki päris tipplavastust, aga ega eriti miski vihastanud ka. Oma moodi tore, et Georg Malvius on asunud täitma üht haigutavat auku meie suhteliselt hõredal professionaalsete lavastajate kaardil. Iseküsimus, kas ja kuidas peaks korrastama „Vanalinnastudio” ja „Smithbridge” Productionsi vahelised tootmisuhted.

Aasta lõpuossa jäi tõeline rõõm Taago Tubina ja Võru Ateljeeteatri uuest Kõivu tõlgendusest „Ennola”. Kui väikelinna harrastajad on suutelised pakkuma sellisel tasemel kunsti, siis on Eestil veel lootust: mitte kogu rahvas pole mandunud klants-klatsiajakirjade vaimuvaegusesse. Teisalt, nähtus nimega Taago Tubin. Jätuks tal ometi jaksu ka seal Võrumaal edasi talitada, olenemata sellest, et ka kutseline lava ei saa enam tõenäoliselt ilma temata hakkama.

Kooliteatrid – suur rõõm juba mitu aastat. Kui palju vilju sealt juba lavakoolis idaneb. Ja kui head teatrit kooliteatrite festivalidel ikka näeb. Peaks kuidagi innustama teatrikooli õpetajaid ja teatrite pealavastajaid selle arenguga kaasas käima.

11. Enamik „Estonia” lavastusi.

## MARTIN KRUUS:

1. Mihkel Ulmani „Kajakamägi”.

2. Stanisław Przybyszewski „Lumi”.

3. „Roberto Zucco”.

4. Muusika: Ardo Ran Varrese „Arabella ja Taaniel”, kunstnikutöö: Ene-Liis Semperi „Lumi”, „Roberto Zucco”.

5. ?

6. Tambet Tuisk, Peeter Tammearu.

7. Andres Noormets, Jaan Rekkor.

8. Von Krahli Teater.

9. Süvenev voolusäng.

10. –

11. Millised (arvatavasti) teatripildis olulised lavastused on nägemata?

„Inishmore'i leitnant”, „Vend Antigone, ema Oidipus”, „Tšehhovi kolm öde”, „Niskamäe kired”.

## PIRET KRUUSPERE:

1. Eva Koffi „Meie isa”. Jõudsalt jätkav Kivirähk. Rahvusliku klassika poolelt torkab silma Gailiti taastulek.

2. Ühte ja ainulist ei oska nimetada; on rõõm, et eesti lavadel mängitakse nii Schaefferi ja Przybyszewski, McDonaghi ja Schmitti, Sinisterra ja Koltèsi kui ka näiteks Lenzi draamatekste.

3. Nähtuist (vt p 11) on enim korda läinud Mati Undi „Vend Antigone, ema Oidipus”, Tiit Ojasoo „Roberto Zucco” ja Priit Pedajase „Nipernaadi(mäng)”.

4. Muusika: Olav Ehala („Kaotajad”), Indrek Kalda ja Toomas Lunge („Nipernaadi(mäng)”). Kunstnikutöö: Lilja Blumenfeld („Liilia”), Ene-Liis Semper („Roberto Zucco”), Riina Degtjarenko („Kärbeste saar”, „Nipernaadi(mäng)”).

5. Maria Avdjuško („Kummitused”), Kersti Heinloo („Vend Antigone, ema Oidipus”, „Nipernaadi(mäng)”), Liina Olmaru („Nipernaadi(mäng)”), Katariina Lauk („Blue Room”).

6. Mait Malmsten („Bent”, „Kummikauplejad”, „Cabaret”), Andrus Vaarik („Bent”, „Kalevipoeg”), Tambet Tuisk („Roberto Zucco”).

7. Kaie Mihkelson („Roberto Zucco”). Ja kuna ankeet laseb-lubab uuesti hinnata Unduski – Lensmendi „Goodbye, Viennat”, siis tõstaksin (Draamafestivalil nähtud etenduse põhjal) veel kord esile Peeter Volkonskit.

8. „Ugala” ja Draamateatri oma.

9. Mullu sui mõjus suveteatris sümpaatselt oma dramaturgia eelistamine.

10. Rõõmu tekitas Draamafestivalil nähtud Nukuteatri noortestudio lavastus „Kõigepealt sa

sünnid" (lav Reeda Toots).

11. „Inishmore'i leitnant“, „iAy, Carmela!“, „Onu Vanja“, „Kuldne mees“, Von Krahli „Luikede järv“, „Kummikauplejad II“, ...

#### JAANUS KULLI:

1. Andrus Kivirähi „Helesinine vagun“ „Ugalas“.
2. Hanoch Levini „Kummikauplejad“ Eesti Draamateatris, Éric-Emmanuel Schmitti „Alasti tõde“ Vene Draamateatris.
3. Kaarin Raidi „Onu Vanja“ „Ugalas“; Priit Pedajase „Kummikauplejad“ I Eesti Draamateatris ja „Nipernaadi(mäng)“ Emajõe Suveteatris; Georg Malviuse „Bent“ ja „Cabaret“ „Vanalinnastuudios“; Ain Prosa „Kalevipoeg“ Rakvere teatris.
4. Muusikaline kujundus: Ingomar Vihmari ja Üllar Saaremäe „Täismäng“ Rakvere teatris; Indrek Kalda ja Toomas Lunge „Nipernaadi(mäng)“; Peeter Konovalovi „Helesinine vagun“ „Ugalas“. Kunstnikutöö: Anna Hodorovitši „Revident“ Vene Draamateatris, Igor Kapitanovi „Alasti tõde“ Vene Draamateatris, Ellen Cairnsi „Bent“ „Vanalinnastuudios“, Krista Tooli „Onu Vanja“ „Ugalas“.
5. Anne Reemanni Carmela „iAy, Carmelas!“ Linnateatris; Maria Soometsa Sofia Aleksandrova „Onu Vanjas“ „Ugalas“; Gerly Padari Sally „Cabaret's“ „Vanalinnastuudios“.
6. Mait Malmsteni Max ja Andrus Vaariku Horst „Bentis“ „Vanalinnastuudios“; Elmo Nüganeni Paulino „iAy, Carmelas!“; Tiit Suka Johanan Tsingerboi ja Mait Malmsteni Shmuel Sprol „Kummikauplejates“; Jaan Rekkori Serebrjakov ja Peeter Tammearu Voinitski „Onu Vanjas“; Ilja Nartovi Hlestakov „Revidendis“ Vene Draamateatris; Eduard Salmistu Sergei Litko „Täismängus“ Rakvere teatris; Ivo Uukkivi Gary „Gagarini puiestees“; Hannes Kaljujärve Taaniel Tina „Arabellas ja Taanielis“ Rakvere teatris.
7. Ines Aru Laine Taube „Täismängus“ Rakvere teatris; Andero Ermeli Rudy „Bentis“ „Vanalinnastuudios“; Karol Kuntseli Telegin ja Jaana Kukk vene romansside esitajana „Onu Vanjas“; Helgi Sallo proua Schneider ja Guido Kanguri härra Schultz „Cabaret's“.
8. „Ugala“.
9. Muutunud pole midagi. Teater, mis suudab tulla välja uue mängukoha ja arvestatava lavastusega („Nipernaadi(mäng)“, „Kalevipoeg“), kogub täismaja, olgu tegu siis rohkem või vähem meelelahutusega.

10. Tervikvaates kahetsusväärsetl nõrk hooaeg. Eriti Draamateatri, Linnateatri ja „Endla“ hooaega vaadates. Näiteks Eesti Draamateatri mahukast repertuaarist väärriks esiletõstmist vaid Pedajase „Kummikauplejad“ I ja II, mõningaste mõõndustega ka Ojasoo „Inishmore'i leitnant“, samas kui eeldatavalt kõige suurema honorari tasku pistnud Hilda Hellwigi „Kummitustest“ meenuvad vaid uhked kostüümid, ei midagi muud. Kuigi trumme kõmistades lubati enneolematut Ibseni tõlgendust. Ja Linnateatri hooaja päästis vaid Lembit Petersoni „iAy, Carmela!“, seda ennekõike tänu Reemanni ja Nüganeni suurepärasele mängule. „iAy, Carmelas!“ räägitakse muuhulgas kunstniku vabast vaimust, mis andis endast selgelt märku Jaan Tätte tellimusnäidendit „Kaotajad“ vaadates.

Rõõmustavalt üllatas Võru Teatriateljée „Ennola“ Taago Tubina lavastuses ja Tarmo Tagametsaga peaosas, kus lavastaja täpsele, peenele ja väljapeetud stiilile sekundeeris nimiosalist Ernst Ennot kehastava Tagametsa hurmav mäng. Hingega tehtud ja hinge minev luik. Järjekordne tõdemus, et täistabamuse korral võivad asjaarmastajad pakkuda professionaalidest kosutavamast teatrielamust.

11. Roman Baskini „Südamete murdumise maha“, Jaanus Rohumaa „Mandragora“, Tiit Ojasoo „Roberto Zucco“, Andres Noormetsa „Lumejännesed“. Lisaks „Estonia“ ja Nukuteatri repertuaar.

#### ANDRES LAASIK:

1. Kivirähi „Helesinine vagun“ ja Kivastiku „Teener“.
2. Kaheksakümnendatel aastatel ahvatles „Roberto Zucco“ teatriinimesi seda näidendit ikka ja jälle tegema, hea et ta nüüd Eestiski on tehtud.
3. „Onu Vanja“ „Ugalas“ ja „Luikede järv“ Von Krahli Teatris.
4. Muusika mängis hästi Von Krahli Teatri „Sünnipäevas“. Lavakujundusena tasub esile tõsta Ene-Liis Semperi „Roberto Zucco“.
5. Anne Reemann „iAy, Carmelas“.
6. Meesansambel „Teenris“ ja eriti just sellepärast, et tehtud treeneri ja mitte lavastajaga. Variant B-na tuleks arvesse Jan Uuspõllu Osvald „Kummitustest“.
7. Põnevaid kõrvalosi on meeles mitu, mõned isegi untsuläänud lavastustest. Poliitilise trikina võiks kõik „Ugala“ „Onu Vanja“ osatäitmised ju nimetada ideaalseteks kõrvalosadeks.
8. Von Krahli Teater.
9. Tundub, et teater on publiku survele lõplikult

järele andnud ja midagi on ära kaotatud. Võidetud on osa inimeste puhkuserahast.

10. Piinlik on selle pärast, et Mart Kivastiku „Teener” käis kolme riigiteatri repertuaariplaanidest läbi ja kuskil ei leitud otsusekindlust see ära teha. Rõõmu valmistab aga, et „Teener” sai ikkagi tehtud ja seejuures võidukalt.

Mulle tundub viimasel ajal, et eesti teater kui ühiskonna osa ei ole selle parem ja huvitavam osa isegi neis piirides, mida teatrilt oodata võiks. Võrreldes muu ühiskonnaga on tegu paindumatu, raskepärase ja mingi kandi pealt vaadates apaatse ühiskonnaüksusega. Ja samal ajal on näha selle vana ja paindumatu teatri lagunemist ja üksikuid toredaid selginemise kohti, kus inimesed teevad hingega midagi head ja olulist.

11. Jäid nägemata „Kummikauplejate” mõlemad koosseisud. Rakvere teater.

## VALLE-STEN MAISTE:

1. Mart Kivastiku „Teener” on selline näidend, mis meie aja inimese niimoodi lahti võtab ja läbi lõikab, nagu kulsad märgilise tähendusega näitemängud XIX sajandi aadlikest või modernistlikest üksiklastest lahkasid ja raputasid oma ajastut. Sellised näitemängud ei sünni sugugi mitte igal aastal ja enamasti üldse mitte Eestimaal.

2. „Vagiina monoloogid”. Au ka trupile ja eelkõige lavastajale, kes võib-olla mitte kõige soodsamas institutsionaalses kontekstis delikaatse ainese mõjuvalt ja piinlikust tekitamata välja tõi. Et ta üldse lõpuni välja võitles.

3. ja 10. Vaatasin umbes veerandsadat etendust, mille põhjal tundus tegu olevat ühe hallima hooajaga, mida eesti teatrist mäletan. Vanad lemmikud näisid väsinud või võtsid ette projekte, millelega ma ei haakunud. Ka rõõmsaid ootamatusi oli minimaalselt. Põnevaim lavastus oli Von Krahli Teatri „Luikede järv”.

Et mitte nii viril olla, kirjutan juba väga ette-ruttavalt, et uuel hooajal ehk äsjasel sügisel nägin jälle asju, mis taastasid usu, et teatris tasub käia ja et eesti teater võib rõõmsaid ootamatusi pakku-da. Mati Unt tõestas „Stiiliga”, et koostöös Von Krahli Teatri trupiga ja nende omases laadis on ta jätkuvalt kõrgvormis. Taago Tubina Võru Teatriateljees valdavalt harrastajate trupiga lavastatud Madis Kõivu „Ennola” ületas teksti tugevuse ja lavastajatöö tundlikkuse poolest enamikku lavastustest, mida olen lähiaegadel ka meie parimate koosseisudega teatrites näinud. Ain Mäeotsa „Mesimehes” nägin lahedusi ja näitle-jate mängu, mis mõjus peale ohkama panevat

Draamafestivali repertuaari täitsa mõnusalt.

4. —

5. 6. 7. Mait Malmsteni ja Andrus Vaariku füüsilise kokkupuuteta orgasm „Bentis”. Selline asi vähimagi rõveduseta ja vastikust esile kutsumata välja mängida on tase. Sarnases laadis hiilgas küll mitte väga ammu ka Taavi Eelmaa Mati Undi lavastatud „M. Butterfly” nimirollis. Raivo E. Tamme osalus näib olevat iga lavastuse või episoodi ehteks.

8. Von Krahli Teater. Teiste teatrite repertuaaris on liiga palju meelelahutuslikku kommertsi, mille tasemes niikuinii kommertstelekanalite meelelahutusega konkureerida ei suudeta.

9. —

11. „Ashes and Sand”, „Roberto Zucco”, „Onu Vanja”, „Helesinine vagun”, „Arabella ja Taa-niel”. Eric-Emmanuel Schmitti näidendite lavas-tused.

## ENE PAAVER:

1. Isegi kui see hooaeg ei sisaldanud kõige paremaid näidendeid, on siiski märkimisväärne eesti autorite huvi aktiivselt teatril kirjutada (ja teatrite huvi nendega jätkuvalt koostööd teha): Kivirähk, Tätte, Lennuk, Unt, Kivastik, Ulman, sel hooajal jõudsid lavale ka Koffi, Noormetsa, Unduski, Andreas Wj ja Jaak Tombergi ning Illar Möttuse tekstid (mille tase küll väga erinev). Lisagem eesti autorite pildi täienduseks klassikud ja dramatiseeringute kaudu lavale jõudnu: Pervik, Raud, Kareva, Gailitil kaks Nipernaadit ja „Ekke Moor”, Kitzberg, Bornhöhe, Raudsepp, Smuul ning veel mõned dramatiseeringud nukuteatris jm lastetüki-d. Lisagem tagasisivaatavalt, et ENA on juba aastaid dramaturgiakursusi korraldanud, ja ette-ruttavalt, et lavakoolil on plaanis hakata drama-turge koolitama. Tahan uskuda, et sellises üldpil-dis peitub märkimisväärsete algupäraste teatri-tekstide sündimise potentsiaal ja enne.

2. Margaret Edsoni „Hingetõnne”. Näidendid meil vähem esindatud keeltest, kultuuridest, meie jaoks uutelt autoritelt: José Sanchis Sinisterra „¡Ay, Carmela!”, Hanoch Levini „Kummikaup-lejad”, Gregory Burke „Gagarini puistee”, Stanislaw Przybyszewski „Lumi”.

3. Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi „Roberto Zucco”, Von Krahli Teatri rahvusvahelise tiimi „Luikede järv”. Lavastaja Georg Malviuse jätkuv töö muusikalidega, oskus muusikali mootor võimsalt käima saada ja panna näitlejad maksimaalselt ja mitmekülgselt pingutama, kesken-duma, juurde õppima.

4. Muusikaline kujundus: Hilda Hellwig („Kummitused“). Ene-Liis Semperi püsiv vormisolek: („Roberto Zucco“, „Inishmore'i leitnant“, „Lumi“). „Kaotajate“ valgus – Iir Hermeliin ja Kalle Karindi; Ellen Cairns („Bent“). Mati Undi kui oma lavailma totaalse looja hämmastav ja jätkuv fenomen (lisaks sagedasele tekstiautorsusele ka stsenaarium ja muusikaline kujundaja).
5. Anne Reemann „Ay, Carmela!“; Kersti Heinloo „Nipernaadi(mängu)s“ ja „Roberto Zuccos“.
6. Jan Uuspõld „Kummitustes“, Mait Malmsten ja Andrus Vaarik „Bentis“.
7. Tiit Sukk „Cabaret's“ ja „Inishmore'i leitnandis“.
8. Von Krahl ja „Vanalinnastudio“.
9. –

10. Rõõm: eesti autorid on esil (vt 1. küsimus).

Rõõm: lühikese aja jooksul on ilmunud mitu head teatriraamatut, mis on osutunud ka enam-vähem müügedukaks – näiteks „Hermaküla“, „Lavastajaraamat“, klassikatõlgete jätkuna „Grotowski“, teatrimõtet avardav „Teatrielu 2002“, Jaak Rähesoo ingliskeelne eesti teatri ülevaade jt. Peale selle näidendikogumikud Vahingult, Tähtelt, Kivirähilt ja tõlkenäidendid! Väga meeldib on publiku huvi näidendite ettelugemiste vastu.

Tähelepanek: näib, et üsna meelsasti kutsutakse välislavastajaid ja -kunstnikke: „Luikede järve“ ja „Sünnipäeva“ loominguiline trupp Von Krahli Teatris, Hilda Hellwig ja Karin Lind („Kummitused“), Mihhail Tšumatšenko („Demon ja ingel“), Annabelle Comyn („Ashes and Sand“), Elina Männi („Vagiina monoloogid“). Palju küünlisi töötab meie teatrites ka käesoleval hooajal.

Mure: hirmuäratava regulaarsusega jätkuvad teatrite juhtimis- ja/või majandamiskriisid.

11. „Vend Antigone, ema Oidipus“, „Onu Vanja“, „Goodbye, Vienna“.

#### PILLE-RIIN PURJE:

1. Andrus Kivirähki „Kalevipoeg“. Jaan Unduski „Goodbye, Vienna“.
2. Võib-olla Éric-Emmanuel Schmitti „Kuldne mees“ (Golden Joe)?
3. Tiit Ojasoo – „Roberto Zucco“, „Inishmore'i leitnant“ ja oma ainukordsuses tähelepanuväärselt üldistusjõuline „Kodutud teosed“ Draamateatri ühe etapi lõpu tähisena. Kaarin Raid – „Onu Vanja“. Tõnu Lensment – „Goodbye, Vienna“. Jaanus Rohumaa – „Pühapäev“. Mati Unt – „Vend Antigone, ema Oidipus“. Ain

Prosa – „Kalevipoeg“. Priit Pedajas – „Nipernaadi(mäng)“. Roman Baskin – „Südamete murdumise maja“.

On isikupäraseid ning poleemilisi lavastusi, mis nii või teisi puudutasid: Hege Tvedti „Arabella ja Taaniel“, Andres Noormetsa „Kuldne mees“, Tiit Palu „Ekke Moor“, Mikk Mikiveri „Tšehhovi kolm öde“.

4. Muusika ja muusikaline kujundus: Ardo Ran Varres – „Arabella ja Taaniel“, Olav Ehala – „Kaotajad“, Peeter Kononov – „Onu Vanja“ jt. Kunstnikutöö: Ene-Liis Semper – „Roberto Zucco“, „Lumi“, „Kodutud teosed“; Iir Hermeliin – „Kaotajad“; Kristiina Münd – „Ekke Moor“. Toomas Hörak ja Kersti Varrak – „Kalevipoeg“; Mae Kivilo ja Sirlu Bergström – „Pühapäev“.

5. Merle Palmiste – Gertrud („Goodbye, Vienna“); Leila Säälik – Loviisa („Niskamäe kired“); Liina Olmaru – Maret („Nipernaadi(mäng)“); Maria Soomets – Sonja („Onu Vanja“); Laine Mägi – Bella Berlo „Kummikaupejad“.

6. Andres Noormets – Astrov („Onu Vanja“) ja Juhani („Niskamäe kired“); Mait Malmsten – Shmuel Sprol („Kummikaupejad“), Padraic („Inishmore'i leitnant“) ja Konjersjee („Cabaret“). Guido Kangur – Johanen Tsingerboi („Kummikaupejad“); Roman Baskin – kapten Shotover („Südamete murdumise maja“); Hannes Kaljujärv – Taaniel („Arabella ja Taaniel“) ja Toomas Nipernaadi („Nipernaadi(mäng)“); Riho Rosberg – Daniel („Ashes and Sand“); Anti Reinthal – Kalevipoeg („Kalevipoeg“); Tambet Tuisk – Roberto Zucco („Roberto Zucco“) ja Dionysos („Vend Antigone, ema Oidipus“).

7. Jaan Rekkor – Serebrjakov („Onu Vanja“), Knurov („Kaasavaratu“) ja Donny („Inishmore'i leitnant“); Meelis Rämmeld – Heinrich („Nee-tud talu“); Raivo Rüütel – Frank („Gagarini puiestee“); Piret Laurimaa – Pille Riin („Ekke Moor“); Peeter Volkonski – Middendorf („Goodbye, Vienna“); Arvo Raimo – Anton („Helesinine vagun“); Andrus Vaarik – Tuuslar ja Tarvo Sömer – Siil („Kalevipoeg“); Tõnu Aav – boss Mangan ja Raivo E. Tamm – Randall Utterword („Südamete murdumise maja“); Alo Kõrve – Paul ja Indrek Sammul – Glendenning („Pühapäev“); Argo Aadli – Joonas, Elisabet Tamm – Marina, Rain Simmul – Martin („Kaotajad“).

8. Kõige lootusrikkam ja loominguilisem aeg näikse olevat „Ugalas“.

9. Suveteatri keskendumine eesti klassikale ja algupäranditele muutis teatrisuve väga huvita-

vaks, teatritalvele üllatavalt ja „ohklikult“ tõsist konkurentsi pakkuvaks.

10. Mure: Eesti Draamateatri juhuslik, läbimõtlemata repertuaar teeb rahutuks teatri tuleviku pärast, eks ka remondiaeg võimenda ebakindlust. Rõõm: et XX lennu lõpetanud noored näitlejad on end meie teatripildis leidnud ja tõestanud nii loominguliselt, töökalt, mänguliselt ja vaimuerksalt. Iseäranis vahvaks nähtuseks on kujunenud „Ugala“ noorte iseseisev lavastus „Koturnijad“: ansamblitajuline, mängulistiline, publikume-nukas.

11. „Alasti tõde“, „Äike“, „Deemon ja ingel“, „Don Juani öö“, „Öitsengu likvideerimine“, „Aurora temporalis“, „Kingitud“ jt.

### JAAK RÄHESOO:

1. Põrs tugevat algupärandit minu meelest ei olnud. Väikest tunnustust võib jagada Mart Kivastiku „Teenrile“ (VAT Teater/Raimo Pass) ja Eva Koffi „Meie isale“ (Eesti Draamateater/Ain Prosa). Ja Tartu Teatrilaborile ning Tõnu Lensmendile, kes suutsid Jaan Unduski „Goodbye, Vienna“ tekstivõhla lavaliselt talutavaks teha.

2. Jälle pole mul tugevaid eelistusi. Võib-olla B.-M. Koltësi „Roberto Zucco“ („Vanemuine“/Tiit Ojasoo). Sama lavastaja „Inishmore“i leitnant“ Eesti Draamateatris oli esimene neist neljast Eestis seni lavastatud Martin McDonagh' näidendist, mis tundus mulle ka tekstina huvitav, kuna tolle autori hollywoodlikku vägivaldsust kandis seekord oluline poliitiline satiir. Headeks näidenditeks peaksin tükati veel David Storey „Pühapäeva“ (Tallinna Linnateater/Jaanus Rohumaa) ja Hanoch Levini „Kummikauplejaid“ (Eesti Draamateater/Priit Pedajas).

3. Uudsuse poolest Tiit Ojasoo eelnimetatud lavastused – „Roberto Zucco“ ja „Inishmore“i leitnant“. Oli kaks nii või teisiti kõitvat uuema klassika lavastust: Ibseni „Kummitused“ (Eesti Draamateater/Hilda Hellwig) ja Tšehhovi „Onu Vanja“ („Ugala“/Kaarin Raid). Vene Draamateatri ning Mihhail Bõtskovi väike-Tšehhovitest („Kohtamised juunis“) võis lõbuga vaadata „Kosimist“. Vanemast klassikast muidugi Mati Undi kreeka triloogia „Vend Antigone, ema Oidipus“ („Vanemuine“). Ja ka lavastuse poolest tahaks kiita juba eelmises punktis nimetatud „Pühapäeva“ ja „Kummikauplejaid“. Ääreteatritelt tulid visuaalselt põnev ja pillao „Luikede järv“ (Von Krahli Teater/Peeter Jalakas ja Saša Pepeljajev) ning Ionesco „Kiilaspäise lauljanna“ askeetlik verbaalsus („Theatrum“/Marius Peterson).

4. Juba nimetatud „Roberto Zucco“ ja „Inishmore“i leitnandi“ kujundus (Ene-Liis Semper). Midagi tunnustavat peaks ütleva „Ugala“ mastaapest publikutõmbajast „Niskannäe kired“ (lav Peeter Tammearu, kunstnik Jaak Vaus), samuti kahest muusikalavastusest – „Cabaret“ („Vanalinnastuudio“/Georg Malvius/Ellen Cairns) ja „Armastuse tango“ („Vanemuine“, lav ja kujundaja Mai Murdmaa).

5. – 7. No ei jõua kõiki neid osi silme eest läbi lasta.

8. Endiselt Tallinna Linnateater, Eesti Draamateater, „Ugala“. „Vanemuist“, mida näen kõige rohkem, ei oska tema paljužanrilisuses hästi teistega võrrelda. Elkoõige kahetsen, et siinsed tihtiigi korralikud või rohkem kui korralikud ooperid ja balletid jäävad veidralt publikuvaeseks.

9. Arvulise lae saavutamisest ja laadilisest hargnemisest on vist juba piisavalt räägitud. Siinpuhul võib soodsalt nimetada Priit Pedajase intiimsemat „Toomas Nipernaadit“ Tartus, nimiosas Hannes Kaljujärvi.

10. Teatrilugu kirjutades olen mõtetes rohkem viibinud minevikus.

11. Pääaegu täielikult on nähtud „Vanemuine“ ja „Endla“. Täiesti nägemata on „Estonia“ ja Salong-Teater/„Trumm“. Ainult üksikuid lavastusi olen näinud „Vanalinnastuudiolt“ (võib-olla peab eraldi mainima, et nägemata jäid „Miss Saigon“ ja „Bent“), Nukuteatril, Rakvere Teatril, VAT Teatril. Linnateatril on teiste hulgas nägemata „Mandragora“ ja Eesti Draamateatril suvelavastus „Südamete murdumise maja“.

### ANNELI SARO:

1. Andreas W ja Jaak Tombergi „Aurora Temporalis“, Jaan Unduski „Goodbye, Vienna“, Andres Noormetsa „Lumejänesed“, Mihkel Ulmani „Kajakamägi“, Andrus Kivirähi „Helesinine vagun“ ja „Kalevipoeg“.

2. Eve Ensleri „Vagiina monoloogid“, Margaret Edsoni „Hingetõmme“, Bernard-Marie Koltësi „Roberto Zucco“.

3. ZUGA ühendatud tantsijate „Maja Jaama uulitsas“, Tiit Ojasoo „Roberto Zucco“ ja „Inishmore“i leitnant“, Peeter Jalaka ja Saša Pepeljajevi „Luikede järv“, Mai Murdmaa „Armastuse tango“, Liis Kolle „Salakütt“, Andres Noormetsa „Lumejänesed“.

4. Ene-Liis Semperi kunstnikutöö „Roberto Zuccos“ ja „Inishmore“i leitnandis“, Riina Degtjarenko „Kärbeste saar“, Riina Degtjarenko ja Tartu aguli koostöö „Nipernaadi(mängus)“,

Mathias Werner kunstnikutöö „Salakütis”, Peeter Konovalovi muusikaline kujundus „Lumejänestele”.

5. Kersti Heinloo „Nipernaadi(mängus)”, Katrin Saukas „Hingetõmbes”.

6. Tambet Tuisk „Roberto Zuccos”, Mait Malasten „Inishmore'i leitnandis”, Peeter Tammearu ja Andres Noormets „Onu Vanjas”.

7. „Luikede järve” trupp, Peeter Volkonski „Goodbye, Viennas”, Priit Pedajas „Kummitustes”, Karol Kuntsel „Onu Vanjas”, Rasmus Kaljujärv „Kärbeste saares”.

8. Kuna teatrid on praegu jälle väga tugevasti rahakoti lõa otsas, siis kõige terviklikuma repertuaari väljaselgitamiseks tuleks silmas pidada ka teatrite majanduslikke näitajaid ja publikuhuvi – neid andmeid mul kahjuks ei ole –, et kaaluda neid koos suhteliselt keeruliselt määratletavate kunstiliste saavutustega.

9. Millal ja kus küsitakse talveteatri maastikul toimunud arengute ja tendentside kohta? Suveteater saab meedias niigi teenimatult palju tähelepanu, nii et ma ei tähtsustaks seda erilise nähtusena. Kui käsitleda suveteatrit rahva(liku)teatrina, siis on ju sümpaatne ja sümpomaatiline, et sel suvel tegeldi rohkem rahvuslike algupäranditega.

10. Nöör eesti teatri kaela ümber tõmbub üha rohkem koomale. Tuleb ellu jääda ja edasi võidelda!

11. „Kummikauplejad” ja „Südamete murdumise maja”.

#### ENN SIIMER:

1. Gailiti „Toomas Nipernaadi” nii „Ugala” kui ka Emajõe Suveteatri mängukavas, Andrus Kivirähi „Helesinine vagun” „Ugalas”, Eva Koffi „Meie isa” Draamateatris.

2. Bogusław Schaefferi „Proovid” „Endlas” Andres Lepiku lavastuses, Martin McDonagh’ „Inishmore'i leitnant” Draamateatris ja B.-M. Koltési „Roberto Zucco” „Vanemuises” (mõlemad Tiit Ojasoo lavastuses), „Luikede järve” Von Krahlis Peeter Jalaka seades.

3. Gailiti – Tammearu – Saare „Nipernaadi” „Ugalas”, „Roberto Zucco” „Vanemuises” Tiit Ojasoo lavastuses ja Kaarin Raidi lavastatud „Onu Vanja” „Ugalas”.

4. Tõnis Mäe laulud ja Peeter Konovalovi muusikaline kujundus „Ugala” „Nipernaadile”, Ene-Liis Semperi kujutus „Inishmore'i leitnandile” Draamateatris ja „Roberto Zuccole” „Vanemuises”, Von Krahli „Luikede järve” nii muusikalise kui kujundusliku külje pealt.

5. Leila Säälik – Loviisa „Ugala” „Niskamäe kirgedes”, Triinu Meriste – Jelena Andrejevna „Ugala” „Onu Vanjas”.

6. Hannes Kaljujärv – Nipernaadi Emajõe Suveteatris, Peeter Tammearu ja Andres Noormetsa duett „Ugala” „Onu Vanjas”.

7. Andres Noormets – Kirjanik „Ugala” „Nipernaadis”, Hilje Murel – Ilona ja Maria Soomets – Heta „Ugala” „Niskamäe kirgedes”, Arvo Raimo – Anton „Ugala” „Helesinises vagunis”, Karol Kuntsel – Telegin „Ugala” „Onu Vanjas”.

8. Rakvere teater. Kui hakkasin võrdlema teatrite repertuaari, selgus, et väljapaistvate lavastuste suhtarv hooaja kõigi lavastuste arvus on peaaegu kõigis teatrites enam-vähem võrdne. Laias laatus on iga kolmas kuni viies lavastus nii või teisiti märkimisväärne. Samas tegi „Vanemuine” hooajal 17 uuslavastust (kuid seal on ka suurem trupp ja rohkem saale), „Ugala” 13, „Endla” 7 ja Rakvere 5. Viljandi pole Rakverest sugugi väiksem linn, kuigi teatrisaal on Rakvere teatril märgatavalt väiksem. Ehk ei peaks „Ugala” sugugi nii meeleheitlikult uuslavastuste suurt arvu taga ajama. See võib teatritele kurnavalt mõjuda ja ongi juba mõjunud, sest aeg uute tükide väljatulekuks jääb napiks. Rakvere näib oskavat oma ressursse ökonoomsemalt kulutada. Rakvere teatri repertuaar on ka stabiilsem ja ühtlaselt mitmekülgsem kui teistel.

9. Suveteatritega on viimastel aastatel toimunud märgatav nihe tõsiduse ja taseme tõusu suunas. Hõlpsa rahateenimise allikast on saanud valdavalt kunstilist elamust pakkuv teater. Sellele viitavad kõige otsesemalt „Ugala” ja Emajõe Suveteatri „Nipernaadi” – tõsised ja meelde jäävad nii kontseptuaalselt kui ka näitlejate-lavastaja töö tasemelt.

10. Näitlejaprobleemid. Kurdetakse noorte näitlejate rohkuse üle ja selle üle, et paljud neist jäävad tööta. Sellel medalil on ka teine pool, mis puudutab mitte ainult näitlejaid, vaid näiteks ka teatriteadlasi. Ka nende seas valitseb tööpuudus ja võib isegi küsida, miks Tartu Ülikool neid töötuks teeb? Kui vaatame aga praegust pilti teatrites ja teatriteaduses ning kriitikas, võib täheldada rõõmustavalt uusi tuuli ja nähtusi. Seega – ehk just noorte näitlejate rohkus on tinginud eesti praeguse teatripildi elavnemise ja värskuse. Kuigi eesti teatris kasutatakse praegu vägagi palju küllalavastajaid välismaalt, näib mulle siiski, et ka meie enda lavastajate seas annavad järjest enam tooni noored. Pole seegi paha, et mõned neist on märgatavalt elavdanud harrastusteatrite palet.

Seda just neis kohtades, kus puudub kutseline teater. Võrus, Põltsamaal, Kuressaares. Rõõmu on teinud Dvinjaninovi ergas ja tulemusrikas töö Nukuteatris ja kindlasti ka Tammearu tõsiselt alustatud „Ugala” juhtimine.

11. „Kummikauplejad” Draamas, „Kärbeste saar” „Vanalinnastuudios”, „Vend Antigone, ema Oidipus” ja „Hingetõmme” „Vanemuises”, „Teener” VATis, „iAy, Carmela!” ja „Pühapäev” Linnateatris.

#### VIKKA SILLAR:

1. Andrus Kivirähi „Helesinine vagun”.
2. David Storey „Pühapäev”.
3. Tiit Ojasoo „Roberto Zucco”, „Inishmore'i leitnant”, „Kodutud teosed”.
4. Ene Liis Semper – „Lumi”, „Roberto Zucco”. Parimat muusikalist kujundust kuulsin-nägin Linnateatri sünnipäeval, kus kogu teater, piletoõrid, administraatorid, grimeerijad, rääkimata näitlejatest, ennastunustavalt laulis, tantsis ja kõõvõimalikke pille mängis umbes seitse tundi järjest. See polnud lavastus, see oli pidu iseenda ja oma teatri jaoks. Eestvedajaks Riina Roose.
5. Merle Palmiste („Goodbye, Vienna”), Tiina Tauraite („Lumi”), Hilje Murel – üleüldse.
6. Aarne Üksküla kaksikroll „Isades ja poegades” (asendus 2003), tandem Raudsep – Räm-meld „Helesinises vagunis”.
7. Indrek Sammul („Pühapäev”), Tiit Sukk („Inishmore'i leitnant”).
8. Eristujat ei tabanud.
9. Vähe näinud.
10. „Ugala” vupsatas üsna kiiresti teatrikaardile tagasi. Põhjus rõõmustamiseks. Aga lausa vihas-tab see, et eesti lavadel on veel küllaldaselt isikuid, kelle jaoks laval mängimine tähendab kõva hää-lega rääkimist ja natuke käte-jalgade vibutamist. Ja on ka teistsuguseid isikuid, kelle lavaline tege-vus on niivõrd enesekeskne, et millest tema tege-lane räägib või mille üle muretseb, jääbki ainult tema enda ja autori teada. Kumb neist varianti-dest on halvem? Ehk noorte lavastajate nõudlik-kus paneb asjad paika?
11. „Onu Vanja”.

#### ÜLO TONTS:

1. „Kihnu Jõnn” muidugi. Hilinemisega vaata-sin ära Rünno Saaremäe „Jaanitule” lavastuse Rakvere teatris. Aasta tagasi kiitsin siinsamas loe-tud teksti. Lavastus kinnitas, et kiitsin asja eest.
2. Hanoch Levini „Kummikauplejad” Draama-

teatris – ei eriti põnev ega ootamatu, aga hea repertuaarileid ja kenasti lavale jõudnud (vaa-tasin Laine Mägi, Guido Kanguri ja Ain Lutsepa esitust). Küsimuse sõnastusest lähtudes oleks küllap kõige täpsem vastus: M. Koltësi „Roberto Zucco” „Vanemuise” Sadamateatris.

3. Veel kord „Roberto Zucco” – T. Ojasoo la-vastus.

4. Ikka „Roberto Zucco” – Ene-Liis Semperi kujundus.

5. Laine Mägi Helene Alving („Kummitused” Draamateatris).

6. Riho Kütsari Jõnn („Kihnu Jõnn” „Vane-muises”), Tambat Tuiso Roberto Zucco („Ro-berto Zucco” „Vanemuises”), Jan Uuspõllu Os-vald Alving („Kummitused” Draamateatris).

7. Kersti Heinloo Kati („Nipernaadi(mäng)”) Emajõe Suveteatris, Maarja Jakobsoni Eneken Üüve („Ekke Moor” „Endlas”), Lembit Eelmäe Jaak Looke („Nipernaadi(mäng)”) Emajõe Suve-teatris).

8. Eesti teatri eksistentsiaalselt keerulist olukor-da silmas pidades selle ankeedi kõige tähtsam kü-simus. Ei oska vastata. Kes oskab? Kokkuvõttes oleneb eesti teatri tuleviku publiku hoiakust, eesti inimese valikutest. Kui suur on teatri võimalus neid valikuid mõjutada – tingimusel, et teater jääb kunstipaigaks?

9. Konkreetset kogemust napib, aga julgustavat on omajagu – „Vanemuise” „Kihnu Jõnn” ja Emajõe Suveteatri „Nipernaadi(mäng)”. Julgus-tab nendele lavastustele osaks saanud publiku-huvi. Lahing häbitult pealesuruva kommertsiga ei ole kaugeltki veel kaotatud. Küll näikse osa ar-vustajaid juba aruavat, et peale meelelahutuse ei ole suveteatrit midagi oodata.

10. Väga ebameeldivalt üllatas Tartus vaadatud „Kajakamägi”. Mispärast niisuguse aine puhul jämekoomiline ja mõnitav fars? Esteetika esteet-ikaks, aga teatri eetiline seisukohaõtt? Kevadep loetuna meeldis Veiko Märka arvustus „Kajaka-mäele” (Tšehhov prügimäel, TMK nr 5), seda just nõudlikkuse pärast teatri sotsiaalsusest kõ-neldes. Vaatajana olen arusaamatuses: mispärast Tšehhov sellesse näotusse loosse on segatud?

Päevalehtede lugemisel koguneb nukraks te-gevoaid kriitikamuljeid. Palju juhukirjutajaid ja veel rohkem juhuslikke tekste, milles teater ja ar-vustatav lavastus võib hoopis kõrvaliseks jääda. Jutt on nn kvaliteetlehtedest.

11. Uuslavastuste loetelu ülevaatamine ütleb, et olulisi lavastusi teab kui palju nägemata olla ei saa. Neid on lihtsalt olnud vähe. „Onu Vanja” „Ugalas”.

## LEA TORMIS:

1. Algupärandid on õieti kõik märkimist väärt. Nii näidendid, muusikateosed („Vargamäe tõde ja õigus“, „Kaotajad“ jm) kui ka kompositsioonid/lavatekstid/dramatiseeringud. Näiteks „Mandragora“ või mõlemad „Nipernaadid“ või omapärane „Ekke Moor“ (kas äkiline Gailiti-huvi peegeldab nn ühiskondlikku tellimust?). Kas Mati Undi „Kärbeste saar“ või antiigi-kompositsioon on algupärandid või tõlketükid?

Näidendeist: Jaan Unduski „Goodbye, Vienna“, Andres Kivirähi „Kalevipoeg“ ja „Helesinine vagun“, Andres Noormetsa „Lumejänessed“, Mart Kivastiku „Teener“, Eva Koffi „Meie isa“, Mihkel Ulmani „Kajakamägi“. Klassikast: „Nee-tud talu“, „Roosad prillid“, „Kihnu Jõnn“.

2. Põnevaid esmakordsusi me laval: Shaw' „Ullike ootamatuse saarelt“, Storey „Pühapäev“, Koltësi „Roberto Zucco“. Ootamatu: Lenzi „Hofmeister“ Nukuteatris.

Huvitavaid taastulekuid: Shaw' „Südamete murdumise maja“, Vampilovi „Vanem poeg“, Ostrovski „Kaasavaratu“, Molnari „Liilia“, Schaefferi „Proovid“, Ionesco „Kiilaspäine lauljanna“. Kas on juhuslik, et Schmitti näidendid ilmuvad korraga koguni kolmes teatris? Või tekkinud huvi A. Ostrovski näidendite vastu, ka eesti teatris?

Võrdlemisvõimalus on juba ise põnev ja loob uusi tähendusi. Näiteks Levini „Kummikauplejad“ I ja II (loodan veel ära näha!). Või see, et „Luikede järve“ pealkirja all etendati paralleelselt kaht vastandlikku lavastust „Estonias“ ja Von Krahlis – mõlemad sobivas vastavuses oma teatri ja oma loojate esteetiliste põhimõtetega ja mõlemat mängiti väga edukalt! (lisaväärtus – Heili Einasto väga huvitav neid võrdlev analüüs TMKs.)

3. (Tugevuse või paremuse pingeridu ma ei tunnistata!) Mõned olulisemad, mida näha õnnestus. Näiteks: kaks väga erinevat ja kumbki omas laadis väga head lavastust: Kaarin Raidi „Onu Vanja“ ja Tiit Ojasoo „Roberto Zucco“.

Veel huvitavaid lavastusi:

Hästi profilt tehtud „Cabaret“. Malvius on perfektsionist ja igal näitlejal kindlasti kasu tema käe all töötamisest. Kas publiku enamik ka Malviuse ühiskondlikust sõnumist osa saab või lihtsalt head meelelahutust naudib – seda ei tea. Nagu sedagi, kas üha kasvav muusikalibuum teatrite repertuaari mitmekesisuse ja publiku ostujõu mõttes mitte kahe teraga mõõgaks ei osutu. Ünt võib žanri seestpoolt õnnestada („Aida“), aga see ei muuda asja.

Muusikalistest lugudest üks omalaadsemaid

oli Perviku/Varrese „Arabella ja Taaniel“, tehtud Tvedtil laulu-liikumise-sõna dünaamilises koosluses ja taas hea kool ka näitlejale.

Külalislavastajalt veel Hilda Hellwigi „Kummitused“ – samuti kindla käega tehtud. Mõnigi näitleja sai end uuest küljest avada. Üldtõlgendus oli siinse tegelikkuse suhtes siiski mingis faasinihkes ega pääsenud päris mõjule.

Tõnu Lensmendi „Viennat“ nägin alles draamafestivalil, pärast pikka mängupausi. Seda oli ka tunda lavastajatõlgendusse muudu nii täpselt sobivate peategelaste Merle Palmiste ja Tõnu Oja mängus – oluline nendevaheline pingeväli oli seekord nõrgavõitu. Aga hooaja tipprollide seas on nad ikka ja põnev oli vaadata. Pluss lisaväärtus kaasatud noorte teatriuurijate ja tava-pärasest suurema kirjaliku retseptiooni näol.

Andres Lepiku „Proovid“ – suvekuumas õhuta saalis nähtud, ometi tavarepertuaarist huvitavam.

Taago Tubina „Helesinine vagun“ aitas paremini mõista mulle seni võõrast nostalgiat lähimineviku järele ja selle lapsepõlvetaustu.

Balletilavalt – uudsed olid nii Mai Murdmaa „Armastuse tango“ kui ka L. Cannito „Casandra“.

Eraldi kategooria on teatrikoolide diplomilavastused, mis mind alati huvitavad (Normeti „Liilia“, Undi „Kärbeste saar“, Raudsepa „Vanem poeg“). Aga avalikke hinnanguid üliõpilaste töödele on esialgu vara anda.

4. Kõigis eelnimetatud lavastustes oli enamasti ka huvitav kujundus, valguslahendus ja helipilt. Eriti võlub, kui nn leitud koht või maja sulandatakse kujundina mängutervikusse. See hooaeg pakkus mitu sellist näidet, nähtus täiuslikem ehk Külliki Tooli ja Peeter Konvalovi töö „Onu Vanjas“. Ning Ene-Liis Semperi erakordselt adekvaatne, tähenduslik ja funktsionaalne „Zucco“ kujundus.

5. (Taas paremusjärjestusest.)

Mida terviklikum lavastus, seda täiuslikum näitlejaansambel. Nii „Onu Vanja“ kui „Zucco“ puhul väärivad õieti kõik naistegelased nime-tamist – ja kes neist on pea-, kes kõrvalosas? Erilise pühendumuse poolest märgiksin Maria Soometsa Sonjat („Onu Vanja“), vapralt oli tehtud ka tema Jentl („Deemon ja ingel“).

Liisa Aibel – Arabella. Maria Avdjuško – Regine („Kummitused“). Diana Tammisto – Larissa („Kaasavaratu“).

6. Kõik „Onu Vanja“ meesosatäitjad, aga nähtud (festivali)etenduse järgi eriti Andres Noormets Astrovina.



Tambet Tuisk – Zucco. Mängu kiirgava keskendatuse ja intensiivsuse poolest. Mait Malmsten – Konferansjee („Cabaret”). Madis Kalmet – Paratov, Jaan Rekkor – Knurov („Kaasavaratu”).

7. Karol Kuntsel – Telegin („Onu Vanja”), Priit Pedajas – Engstrand („Kummitused”). Helene Vannari ja Guido Kanguri paar („Cabaret”). Peeter Volkonski ja Evald Aaviku paar („Goodbye, Vienna”).

8. Sellele küsimusele ma tavaliselt vastata ei oska. Pealegi oli mõnes teatris remont jne. Võibolla „Ugala” – valiku mitmekülgsuse poolest? 9. Polnud seekord eriti võimeline „ekstreemturistikust” suveteatrist osa saama. (Aga tuvas-tasin, et trükiajakirjandus, raadiote teatrisaadet + lühinäited TVs andsid neist kokku päris hea ülevaate.) Kord külm-vihmane, ajuti lämbelt kuum vabaõhuhooaeg tõestas, et eestlane on suvel vist kõigeks valmis! Konkurents aiva tiheneb nii tõsikunstilisel kui ka kommertslikumal poolusel – ometi paistis vaatajaid kõigjale jätkuvat? Kes võtaks täpsemalt uurida, kas üldse ja kuidas mõjutab suvine teatrivaimustus talihooaja küllastatavust ja publiku ootusi (nagu seadgi, kas kodumaiste TV-seriaalide ja -seepide populaarsed näitlejad meelitavad oma l a v a rolle vaatama ka seni teatrikaugelt publikut).

Algupärandite ülekaalutendents meeldib väga. Eriti „kohavaimuga” seotud lood, olgu siis kutselistelt või asjaarmastajate truppidelt. Samuti meeldib jätkuv julgus tõsiste näidenditega välja tulla (näiteks „Südamete murdumise maja” Käsmus. Seda võiks isegi talvel mõne katuse all edasi mängida välisatmosfääri kaotamise hinnagagi – minusugustele, kes kohale ei jõudnud?). 10. Killustumise aegadel oli r õ m u eriti ühis-üritustest ja neid vedavatest missioonitundega inimestest. Näiteks: teatريفestivalid (M. Kasterpalu, A. Laasik ja nende meeskonnad). Huvitavad külalislavastused. Eriti no-teater Jaapanist, aga ka Ginkase „Must munk” ja Pedajase ning Fomenko trupi hästi klappiv võluv koostöö „Lõikuspeo tantsudes”.

Teatrikoolide toimima hakkava koostöö märgid – Karl Adra juubelpäev Viljandis; üksteise lavastuste vaatamine, ühised arutlusseminarid kevadel Tartus.

Mõnede asjaarmastustruppide (kooliteatrid niikuinii) omanäolised, kogu üldist teatripilti rikastavad lavastused. Mõistan kutselisi, kes nendega meelsasti koostööd teevad (näiteks Raivo Adlas)!

Et TMK on hakanud end uuesti leidma. Ja

päris mitu huvitavat teatriraaamatut on taas ilmunud. Ju siis kultuur on visa, ei anna nii kergesti alla.

Mõnigi vahepeal nagu varju jäänud teater (Nukuteater, Vene Draamateater) on asunud end üsna veenvalt kehtestama. Tekivad uued ootused, jõuaks aga kõike ära vaadata!

Teatrielu peamised m u r e d ja p r o b l e e m i d on niigi kõigil meeles. Tahaksid pikemat lahtirääkimist, aga ankeet pole kummist.

11. Nägemata on palju, mis huvitanuks. Mõnd suveteatri lugu lubati tuleval aastal korrata, ehk siis. Veel mõni olulisematest: „Inishmore’i leitnant”, „Pühapäev”, „Ay, Carmela!”, „Äike”, „Vend Antigone, ema Oidipus”, „Salakütt”, „Lumejänosed”, „Ullike ootamatuste saarelt”, „Niskamäe kired”, „Koturnijad”, „Kuldne mees”, „Maja Jaama uulitsas”, „Teener”, „Lumi”.

## BORIS TUCH:

1. Andrus Kivirähi „Helesinine vagun” „Ugalas”.

2. David Storey „Pühapäev” („The Contractor”) Linnateatris; Martin McDonagh’ „Inishmore’i leitnant” Draamateatris.

3. Kaarin Raidi „Onu Vanja”.

4. Muusikaline kujundus – Olav Ehala „Kaotajad”, lavakujundus – Silver Vahre „Tasuja”.

5. Laine Mägi – pr. Alving („Kummitused”), Maria Soomets – Sonja („Onu Vanja”).

6. Jaan Rekkor – neli osatäitmist kolmes teatris.

7. Indrek Sammul „Pühapäev” ja „Tasujas”.

8. Kui rääkida viimasest hooajast, siis siin ei sädelenud ükski teater kuigi selge repertuaari-strateegiaga. Teistest parem on see „Ugalal” (tähele tuleb panna mitte ainult repertuaari kui sellist, vaid ka linna konteksti, milles teater töötab).

9. Suvised vabaõhulavastused võib selgelt jaotada kahte gruppi:

1)स्ताapsend show, kus on kõige tähtsam vaatamängulisus; 2) „vaiksed” lavastused, mis on suunatud vaataja mõistusele ja südamele.

Juhtub harva, et vaatamänguline lavastus omab lisaks ka kunstiväärtust. Sellised olid näiteks mõlemad „Musketärid”. Sel suvehooajal selletaolist šedöövrit ei olnud.

„Kaotajad” – hea „elus” muusika ja laul väga naiivse ja üksluse dramaturgia järgi. Lavastus näitas, et ainult efektide najal ei ole võimalik saavutada täisväärtuslikku kunstilist tulemust. Muidugi kui sellist ülesannet üldse püstitati.

„Tasuja“ – kõige mastaapsem suveprojekt isegi mitte hooaja, vaid kümnendi kohta. Võimas lõuend, nii žanriline kui ka võitluslik. Näitlejate mängust on siin raske rääkida – peale Indrek Sammuli ei ole kedagi esile tõsta, kuid näitlejatelt eriti palju ei nõutudki. Kahju ainult, et nad halvasti vehklesid. Kõige vaieldavam selles projektis on instseneering. Ma ei ütleks, et see on nõrgalt kirjutatud, see on täiesti dramaturgiline, kuid väga raske on ühte sobitada tänapäeva inimese teadmisi seitsmeteistaastase Bornhöhe lihtsameelsusega.

Väga huvitav, et ühel hooajal tuli kaks suveprojekti „Nipernaadi“ järgi. Kui Viljandi oma oli esmajärjekorras vaatamänguline, siis Priit Pedajase Tartu lavastus oli väga sügav, sellel oli mitmetähenduslik teine plaan ja üldse oli see üks paremaid Pedajase lavastusi, täiesti võrreldav „Punjabaga...“

Paljutootav tundus „Südamete murdumise maja“. Roman Baskin mängis suurepäraselt kapten Shotoveri ja sulandas lavastuse väga veenvalt Käsmu meremuuseumi olustikku. Üleüldse olid ainult Tartu „Nipernaadi(mäng)“ ja Käsmu lavastus tehtud ilma hinnaalanduseta sellele, et suveteater – see pole ikkagi päris teater.

10. Alustades meeldivamast:

Röömustasid kaks lavastajat: Tõnu Lensment ja Tiit Ojasoo. Tõsi küll, esimesel ei õnnestunud Ostrovski „Kaasavaratu“, seevastu tegi ta Tartu Ülikooli ajaloomuuseumis väga stiilse lavastuse „Goodbye, Vienna“, milles Merle Palmiste, tundub, et esmakordselt, näitas, et ta pole mitte ainult ilus, vaid ka hea näitlejanna.

Ojasoo tegi kahes teatris väga huvitava dialoogia igasuguse vägivalla absurdusest. Postmodernne kvaasitragöödia žanris „Roberto Zucco“ Tartus ja musta huumori žanris „Inishmore'i leitnandi“ Eesti Draamateatris. Teine lavastus on tugevam.

Röömustas Vene Draamateater. Tema välja tulemine kriisist on ilmselt seotud sellega, et lahkus palju aastaid direktoriks olnud Aleksandr Iljin. Uued ülemused hakkasid kutsuma tõeliselt huvitavaid lavastajaid. Isegi kui mitte iga lavastus ei õnnestu sajaprotsendiliselt, ei ole ka enam lootusetuse ja laostumise tunnet nagu Iljini ajal.

Ainus probleem on siin selles, et külalislavastajad ei saa luua teatri repertuaaristrateegiat. Kolm esietendust vene klassikast kahe ja poole kuuga – see on muidugi paljuvõitu. Isegi kui kõik kolm lavastust kahtlemata avardasid trupi väljendusvõimalusi. Kuid kõike ühekorraga ei saa.

Paljutootav näis Georg Malviuse tulek „Vanalinnastuudiosse“.

Kurvaks tegevat ei ole rohkem kui tavaliselt. See, et Mati Unt on sügavas kriisis, on juba tavaline asi.

Linnateatritele võiks ehk esitada teatud pretensioone, kuid seda ainult võrdluses möödunud hooajaga, kus olid „Võlumägi“ ja „Isad ja pojad“.

Hilda Hellwigi „Kummitustest“ ootasin pisut rohkem, kuid arvatavasti ei saa panna liiga palju lootusi, lähtudes üksnes lavastaja CVst.

Kahju, et ei teostunud Ženovatši lavastus Eesti Draamateatris.

11. Kõik Nukuteatri lavastused. „Tšehhovi kolm öde“. „Ugala“. „Vanem poeg“ ja „Vagiina monoloogid“.

## VAINO VAHING:

1. Jaan Unduski „Goodbye, Vienna“.
2. Eve Ensleri „Vagiina monoloogid“ „Ugala“.
3. „Armastuse tango“ „Vanemuises“.
4. Kunstnikutööna Ene-Liis Semper „Roberto Zucco“ „Vanemuises“.
5. Kersti Heinloo-Mati Undi „Vend Antigone, ema Oidipuses“.
6. Hannes Kaljularv Toomas Nipernaadina Emajõe Suveteatri „Nipernaadi(mängus)“.
7. –
8. „Vanemuine“.
9. Alustasin eelmisel suvel Võõpsust, kus Räpina harrastusnäitlejad esitasid Aapo Ilvese „Võõpsopallas“ Raivo Adlase lavastuses. Plaanis oli ka sõita Käsmu, et vaadata Bernard Shaw' „Südamete murdumise maja“, kuid see ei saanud teoks. Jäin Tartusse toppama, sest siin oli, mida vaadata: maikuu lõpul „Vanemuise“ „Kihnu Jõnn“ Sadamateatris, juunis Tartu laululaval jälle „Vanemuise“ lavastus „Aida“, ja juulis Emajõe Suveteatri „Nipernaadi(mäng)“. Abjas etendunud „Ugala“ „Neetud talu“ jäi ka kahjuku vaatamata.

Kui mõelda viimase paari aasta suveteatritele, siis esmalt torkab silma lavastuste arvu tohutu kasvu, lausa buum – igas Eestimaa nurgas etendab keegi ja midagi. Ülekaalus on eesti dramaturgia, eesti autorid (Kitzberg, Smuul, Gailit, Kivirähk, Bornhöhe jt). Ehk on see osaliselt tingitud ka sellest, et vabaõhuetendus eeldab, et mängitakse publikule enam-vähem tuntud lugu (storyt), midagi, mis mõnes mõttes eestlasele juba arhetüüpseks kujunenud („Tasuja“, „Kalevipoeg“, „Kihnu Jõnn“, „Toomas Nipernaadi“ jt).

Iseendastmõistetavaks on saanud muusikal suvetendusena, olgu see siis linnaplatsil või laululaval ( Tartu).

Mõned muremõtted seoses suveteatriga, vabas õhus mängimise ja lavastamisega.

**HELIVÕIMENDUS.** Esimestel läbimängudel on see tihti saanud komistuskiviks. Näitena võiks tuua „Kihnu Jõnni” Emajõe kaldal. Kontrollendusel streikis see mitmeti. Ja peaks mõtlema ka sellele, et lutikas kõrva taga või suunurgas, ei saa ikka saltosid visata ega kõrtsikaklust pidada, rääkimata kuuldavast dialoogist. See ei ole ainult helitehnikute kapsaaed, vaid sellest peaksid teadlikumad olemas ka koreograafid, loomulikult lavastaja ise.

**LAVAKUJUNDUS.** Tuleks rohkem arvestada tausta, taustdisaini, õigemini seda panoraami, mille taustal mäng toimub. Vabaõhulavastuste lavakujundusel on omad spetsiifilised jooned. Arvatakse, et oh kui ilus maastik (kusaqil seal Abja kandis „Neetud talu” jaoks), järvesopp, metsatukk, jõekäär (Emajõgi „Kihnu Jõnni” puhul), aga unustatakse ära, et „vabaõhu disain” ei pruugi alati teatraalselt mõjuda. Vabaõhu looduslik kujundus tekitab vaatajas küll nostalgiat, kuid tihtipeale jääb vajaka tinglikkusest, mis teatrikujunduses ju obligatoorne. Lavakujundus võib olla looduslähedane, loomulik, naturaalne, eht, aga ometi ei pääse kunstiliselt mõjule. See on juba väga vana tõde, aga ikka unustatakse ära. Olen arvamusel, et selline naturaalsus vabas õhus tapab sageli ära ka väga hea teksti. Silm ja kõrv ei tööta enam sünkroonis nagu siselaval.

Lavakujundus ja mänguplats on ju praktiliselt üks ja seesama. Mänguplatsil ei tohi jääda tühja ruumi. Ja selle heaks näiteks oli Tartu Raekoja platsil etendunud „Evita” 2002. a suvel. Tihe „asustus” tõi kuuldavale kogu muusikali muusikalise poole. Ja kimpus ei olnud ka koreograafiaga. Sama aga ei saa öelda läinudsuvises „Aida” kohta Tartu laululaval. Kuidas sa seal ka ei liiguks, tantsiks või laulaks, kolossaalset kiviastmestikku ei suuda ikkagi täita. Muusikal ei ole laulupidu ega mingi ratsarügemendi võidusõit, see on midagi intiimsemat.

**LAVATEKST.** Ka sellele peab lähenema spetsiifiliselt, sest siselava psühholoogia ei pääse vabas õhus alati maksvusele. Vabas õhus domineerib ikkagi tegevuslik liin, kehakeel, kehapiirid – teiste sõnadega nn vabaõhuteatri koreograafia. Samas aga, kui intensiivne ka poleks vabaõhuteatris tegevus, ei saa ju seda teha papist või viinerist majafassaadide ees. Kui juba, siis ehtsad esemed!

Suveteatri, õigemini vabaõhuteatri, repertuaarist oli juba juttu, tahaks aga veel kord toonitada, et selle repertuaar vajaks teatritevahelist kooskõlastust, et ei juhtuks, et näiteks Nipernaadid mängitakse kahes kohas. Selles pole midagi halba, aga lõppkokkuvõttes siiski lõhnab ühekülsuse järele.

Ja veel üks tähelepanek. Kummaline küll, kuid vabas õhus on harrastusteatrid, harrastusnäitlejad, täiesti võrdväärsed konkurendid profidele (meenused vabaõhulavastust Rāpinas). 10. Ei pääse mööda dilemmalikust küsimusest: kas repertuaariteater on oma aja ära elanud? Vastaksin, et jah, sellisel kujul küll, nagu ta meil enamikus teatrites püüab toimida. Teisalt aga, ainult projektid ja lühiajalised lepingud ei sobi väiksele Eestile oma kutseliste teatrite ja näitlejate hülgelaruuga. Oleks vaja midagi vahepealset. Ja kohe turgatab pähe, mis oleks, kui alternatiiviks kujuneks mõni erateater? Sellisele mõttekäigule viisid (majandusliku) arengu raskused viimasel ajal „Vanemuises”. Palju mänguplatse, aga rahapuudus. Vähe sellest – puudu jäägid eelarves. Jään juba varem avaldatud seisukoha juurde, et paarimiljoniline puudu jääk „Vanemuise” eelarves ei ole tinginud veel kunstilise taseme langust. Sest piletiläbimüük ei ole veel kunstilise taseme näitaja, need on kaks ise asja. Samas muidugi – suur tükk ajab suu lõhki. See käib konkreetselt jällegi „Vanemuise” kohta. Tore, et „Vanemuisel” on Sadamateatri näol omataoline filiaal, kuid miks ei võiks selle omanik Rein Kilk sellest teha erateatri? Rein Kilgi Alternatiivteater! Ja veel üks lühis: sporti spondeeritakse iseendastmõistetavalt, nii riigi tasemel kui ka firmade ja eraisikute poolt. Pole aga kuulnud, et mõni rahakas institutsioon („Lukoil” näiteks) või ainuisikuline rikkur oleks teatrit spondeerinud? Või on? Auhinnarahadest ja stipendiumidest rääkimata. Jah, sportlase karjäär on lühem kui näitlejal, aga siiski...

11. „Vargamäe tõde ja õigus” („Estonia”), „Kajakamägi” (Eesti Draamateater), „Onu Vanja” („Ugala”).

#### REET WEIDEBAUM:

1. Vana hea Gailit – mõlemad „Nipernaadid”, nii Tartus kui Viljandis, koos oma seekordsete lavastajatepoolsete valikutega. Uutest tekstidest Andrus Kivirähi „Helesinine vagun” „Ugalas”, Mart Kivastiku „Teener” VAT Teatris ja Jaan Tättte „Kaotajad” Tallinna Linnateatris.
2. Hanoch Levini „Kummikuplejad” Eesti

Draamateateris; Andres Byströmi „Suur ime“ Nukuteateris; José Sanchis Sinisterra „¡Ay, Carmela!“ Tallinna Linnateateris.

3. Kaarin Raid („Onu Vanja“ „Ugalas“); Tiit Ojasoo („Roberto Zucco“ „Vanemuises“ ja „Inishmore'i leitnant“ Eesti Draamateateris); Liis Kolle („Salakütt“ „Vanemuises“); Mati Unt („Potilaadale“ Eesti Draamateateris); Hege Tvedt („Arabella ja Taaniel“ Rakvere Teatris); Georg Malvius („Bent“ „Vanalinnastuudios“); Peeter Jalakas („Luikede järv“ Von Krahli Teatris); Tõnu Lensment („Goodbye, Vienna“ Tartu Teatri-laboris).

4. Muusikaline kujundus: Olav Ehala & Co (Kaotajad“); Ardo Ran Varres („Arabella ja Taaniel“).

Kunstnikutöö: Ene-Liis Semper („Roberto Zucco“ ja „Inishmore'i leitnant“); Pille Jänes („Kajakamägi“); Ellen Cairns („Bent“ ja „Caba-ret“); Rosita Raud („Hofmeister ehk Lärm“).

5. Maria Soomets („Onu Vanja“ ja „Nipernaadi“); Laine Mägi („Kummitused“ ja „Kummi-kauplejad“).

6. Jan Uuspõld („Kummitused“); Hannes Kaljujärv („Nipernaadi(mäng)“ ja „Arabella ja Taaniel“); Mait Malmsten („Inishmore'i leitnant“); Rein Oja („Potilaadale“). Kogu Eesti Draama-

teatri „Kajakamäe“ rahvas, kes neist õigupoolest kõrval-, kes peaosatäitjad on...? Sama ka Tallinna Linnateatri „Kaotajate“ kohta.

8. Jälgides Georg Malviuse sõnavõtte ning teatri mängukava, jääb mulje, et „Vanalinnastuudio“. Ja miks ka mitte? Tegelikult on oma reper-tuaaripildi terviklikkuse eest sunnitud vastutama eelkõige kindla kodupublikuga nn „väiketeatrid“: Rakvere, Von Krahli Teater, VAT Teater... ja nad teevad seda tõesti. Ka Tallinna Linnateatril on nüüd juba väga keeruline midagi juhuslikult lati alt läbi lasta.

9. Loodan, et teatrid ei kuula kriitikuid, kes keset juunit hakkavad nõudma Shakespeare'i või Gor-akit, ja teevad rahulikult edasi asju, mis neile en-dile (ja ka publikule) korda lähevad. Minu meelest on tõepoolest sümpaatne heade algupäraste teks-tide tulv suvelavadele.

10. Eriti distantsilt vaadates on tänane eesti tea-ter loomingulises mõttes tõesti heas seisus ja selle üle on loomulikult siiras ja puhas rõõm! Ka on heameel VAT Teatri õnnestunud koostööst Ku-ressaare Linnateatriga, loodan, et selliseid ette-võtmisi sünnib veelgi.

11. Paraku endiselt muusikalavastused ja mit-med Vene Draamateatri lavastused.

## PARIMAD LAVASTUSED 2002/2003

Teatrihooaega 2002/2003 hindas kakskümmend neli teatrikriitikut ja -uurijat. Vaatamata kõlama jäänud üldmuljele säravate tippude vähesusest tõusid esile järgmised lavastused:

1. Bernard-Marie Koltès, „Roberto Zucco“, „Vanemuine“ Sadamateateris. Lavastaja Tiit Ojasoo. 14 häält.
2. Anton Tšehhov, „Onu Vanja“, „Ugala“. Lavastaja Kaarin Raid. 12 häält.
3. Pjotr Tšaikovski/Sergei Zagny „Luikede järv“, Von Krahli Teater. Lavastajad Peeter Jalakas ja Saša Pepeljajev. 11 häält.
4. Martin McDonagh, „Inishmore'i leitnant“, Eesti Draamateater. Lavastaja Tiit Ojasoo. 6 häält.
- 5.–6. Mai Murdmaa, „Armastuse tango“, „Vanemuine“. 4 häält.  
August Gailit/Priit Pedajas, „Nipernaadi(mäng)“, Emajõe Suveteater. 4 häält.

Ühtekokku tõsteti esile kolmkümmend kuus lavastust.

# FANTOOMDISTSIPLIIN II

REY CHOW

(*Algas TMK 2003, nr 12*)

Kas oma arusaadavas usaldamatuses filmikujutise suhtes kui millegi petva ja usurpeeriva suhtes ja oma vapras püüdes selle poliitikat mõjutada selles suunas, et hoida ära naisvaatajaid ohust sattuda meeste toodetud filmikujutise ohvriks, oli feministlik filmiteooria enese teadmata soovimatu liitlane intellektuaalsele traditsioonile, mis on (kui laenata terminit Martin Jay kaasaegse prantsuse teooria uuringust) ikonofoonne? Mina kaldun nii arvama, kuid on oluline lisada, et see ikonofobia oli teoreetiliselt ja institutsionaalselt produktiivne.<sup>1</sup> Olles täpselt selle negatiivmoment, sai ikonofobia iseloomulikuks motiiviks (manifesteerituna usus, et filmikujutis oli alla surunud midagi, mis eksisteeris sellest väljaspool), millest lähtudes filmiteooria on seni levinud – kõigepealt inglise keele ja kirjanduse teaduskondadesse, kus filmikunsti tihti aktsepteeritakse popkultuurina; siis võõrkeelte ja kirjanduse osakondadesse, kus film muutub järjekordseks “teiste” kultuuride uurimismeetodiks; ja lõpuks praegu moekasse diskussiooni niinimetatud globaalsest meediast nii sotsiaalteaduste kui ka humanitaarainete programmidesse üle ülikooli. Teisisõnu öeldes algatas feministlik kriitika filmiteooria institutsionaalse teadvustumise angloameerika kultuuris suguluses millegagi, mida Michel Foucault kutsus repressiivseks hüpoteesiks, kusjuures repressiivse mõistet – koos selle tähelepanuga puudujäägi ja kastreerimise vastu – kindlustab diskursuste paljune mine ja vohamine (see ei olnud juhus, et “poliitiline relv”, millele Mulvey toetus, rünnates fallotsentrismi, oli Freudi psühoanalüüs). (“Visuaalne nauding” 14)

Kuid siin on unikaalne see, et repressiivne hüpotees on pandud tööle visuaalses valdkonnas ja võtab ikonofobia kuju ning eeldatav repressiooni toimepanija (ja seega puudujäägi allikas) on paradoksaalselt filmikujutis ise (selle rikkalikkus).<sup>2</sup>

Kuna seda kindlustab repressiivse hüpoteesi jõud, on paradigmanuutus filmikujutises narratiivsuse ja ideoloogia suunas viinud tagajärgedeni, mis on tunduvalt väljaspool filmiteooriat. Akadeemiliselt rääkides tegi selline paradigma muutus loogiliselt teed erinevuste uurimisele. Kümnendite jooksul alates Mulvey uurimuse esmailmumisest<sup>3</sup> on filmi- ja kultuurikriitikud palju viidanud tema töödele (tihti lihtsustatud kujul), pühendudes filmikujutise loomulikkuse problematiseerimisele. Selle asemel et keskenduda kujutisele endale, selle maagiale või selle monumentaliseerimise tendentsile, on filmiteooria ja -analüüs keskendunud aina rohkem mitme narratiivi ja ideoloogilise protsessi identifitseerimisele ja kritiseerimisele, mis on seotud pildi tootmisega. Bill Nichols võtab selle üldise trendi tabavalt kokku: „Visuaal ei ole enam objektiivse välise maailma faktide ja selle maailma lingvistiliselt edasi antavate tõdede kinnitamise vahend. Nüüd on see subjektiivse kogemuse maa-ala, mis on teadmise ja jõu asukoht.“ (42) Sellal kui feministlikud kriitikud nagu Mulvey täiustavad järjepidevalt feministlikke viise patriarhaalsuse ründamiseks, komplitseerivad teised kriitikud, kes on varustatud teiste küsimustega, seda eristatavust pilgu ja kujutise vahel klassi, rassi, etnilisuse, rahvuse ja seksuaalse eelistuse sisse toomiseks paljastamaks visu-

aalsuse ja samastamise domineerivate mooduste repressiivseid efekte. (Mõelge näiteks paljudele kriitikutele postkoloniaalsetes orientalistikauuringutes.) Samal ajal uurivad nad ka erinevate vaatajaskondade sisemist erisust ja sellest tulenevalt nägemise ja subjektiivsuse vorme.

Mis on juhtunud aja problemaatikaga nendes kollektiivsetes meeldiva ja ilusa pildi destruktsioonides? Ühel tasandil laiendatakse ja relativiseeritakse aega lõputult: kuna iga vaatajagrupp tuleb filmi vaatama oma ootustega, küsimustega ja poliitiliste vaadetega, ei saa enam rääkida kujutisest kui sellisest, vaid peab suutma uurida kujutist just nendes ülevaatamise, ülejoonistumise ja ümberjaotamise protsessides. See on arvatavasti ka põhjus, miks on nii palju teoseid filmitegemisest ja vastuvõtu erinevusest erinevates kultuurides (üldlevinumatest näidetest võiks mainida brasiilia, hiina, prantsuse, saksa, hongkongi, india, iraani, iisraeli, itaalia, jaapani, korea ja hispaania kultuuri). Samal ajal tunneb selle filmikujutise paljukultuurilise analüüsitehnika puhul paratamatult, et teatav ennustatus on paika pandud ja vaatamata kohalikele erinevustele omavad erinevate kultuurigruppide teoreetilised käigud filmikujutise analüüsil sarnast või sama päritoluga kriitilist prerogatiivi. Seda võiks kirjeldada järgmiselt: „Eraldi kultuuride nähtavusse tõusuga kaasneb radikaalne eemaldumine universalismi demokraatlikest ideaalidest (võrdsus seaduse silmis kõigile, vaatamata soolisele, nahavärvilisele või seksuaalsele jne kuuluvusele) ja liikumine eraldumise poole, mis nõuab võrdsust täpselt soolisele, nahavärvilisele või seksuaalsele jne kuuluvusele vastavalt.“ (Nichols 40) „Soolise, nahavärvilise või seksuaalse jne kuuluvuse erinevused,“ loetelu võib jätkata, produtseerivad kõik uurimisprotokolle, tekitavad konkurentsi institutsionaalse ruumi ja rahastamise pärast ning loovad

ise taastootvaid mehhanisme, nagu näiteks ajakirjandusväljaanded ja õpilaste koolitus. Identiteedipoliitika küsimused, millega ma seda esseed alustasin, on siis väidetavalt mõned filmikunstile rakenduvad repressiivset hüpoteesi iseloomustava vohamise ja levitamise mehhanismide (ajutised) tulemused.

Veidral moel on filmiteooria – vaatamata intellektuaalsele entusiasmile, mis ta on tekitanud<sup>4</sup> – jäänud enamikus ülikoolides humanitaarainete õpetamisel üsnagi marginaalseks (võrreldes näiteks inglise keele, ajaloo või võrdleva kirjandusteadusega). Kas kõik professionaliseerimise katsed alates 1960-ndatest on läbi kukkunud? On see eriala, mille spetsialiseerumise poole teoreetikud on püüelnud, fantoom? Nendele küsimustele võib vastata vähemalt kahte moodi.

Kui film, selle asemel et saavutada kindlust, on jäänud akadeemilise distsipliinina fantoomlikuks, on selle põhjuseks tema lahtiharutamatu seotus kõigi teiste teadmisi tootvate viisidega. Tänapäeval võivad humanitaarainete õpetajad kasutada õpetamises filme või löike filmidest vastavalt kursusele, sõltumata sellest, kas nad on või ei ole filmispetsialistid. Samamoodi avaldatakse pidevalt amatööride (nagu näiteks mina) kirjutisi, kes armastavad filmi, kuid kes ei ole ametlikult filmiteaduse haridust omandanud ning kes tihti jätkavad tööd ka teistes valdkondades. Näib, et filmikunst asub ühest küljest kusagil käega katsutavate ja arhiveeritavate toodete (mis vajavad kindlat dokumentatsiooni ja institutsionaalset majutust) ja teisest küljest kütkestava, kuid kinoskääjate (kelle jaoks film on seotud väikekodanlase elu tekstuuri ja koega) kaduvate põlvkondade kogemuse vahel; näib, et see jääb arvata-vasti alatiseks mitmetähenduslikuks ebastabiilsete ja avatud piiridega uurimisobjektiks – kuid selles võib peituda ka tema kõige huvitavam intellektuaalne

tulevik. Ning kuigi kriitikud nagu Gledhill ja Williams on kirjeldanud (ka) prae-gust hetke, mil „filmikunsti ähvardab lahustumine globaalses multimeedias“ (1), arvan ma, et on liiga vara kuulutada, et film on kaotanud oma tuleviku uuele meediale. See ebakindel moment annab hoopis väärtusliku võimaluse täielikult ümber hinnata filmikunsti mõju.

See toob meid teise punkti juurde ja „fantommi“ teise tähenduse juurde. Marx õpetas meile, et tarbekaup saavutab oma suurima võimu fantoomina. Selle all mõtles ta kindla semiootilise hierarhia ümberpöörämist, ümberpöörämist, mille kaudu see, mida seni peeti vaid kujutluseks ja esituseks, sekundaarseks reaalse objekti kõrval, vallutab järjekindlalt ühiskonda: simulaakrum ehk tarbeese aetakse segamini originaaliga ning ta võtab jõuga originaali – inimtööjõu – koha. Kui feministlik filmiteooria hoiatas meid naiste fetiši-staatusest filmikunstis, oli selle ikonofobia suguluses moraalse puhanguga, mis saatis poliitilist aktivismi 1960-ndatel ja 1970-ndatel ning mis kutsus üles lõpetama sõjalist vägivalda ja taastama hääle-õigusest ilma jäetud kogukonna inimõigusi. Kuid just seetõttu, et feministlik filmiteooria ammutas oma energiat (nagu ka selle ajastu eneseteadlikud massiprotestid ja meelevaheldused) kindla repressiivse psühhoosi loogikast, andis see samal ajal edasi teist sõnumit. Selle sõnumi sisu oli, et soo ja seksuaalsuse poliitika (koos rassi, klassi ja etnilisuse poliitikaga) oli meediaetenduste poliitika.<sup>5</sup> Tõesti, enesekindlus, millega feministlikud kriitikud püüdsid troonilt tõugata levinud fetiškujutisi naistest, viitab, et simulaakrumi poliitika hakkas juhtimist üle võtma – mehaaniliselt ja siis elektrooniliselt toodetud kujutised said sellest alates aktuaalseks, kõikjal viibivaks poliitiliseks lahinguväljaks. Seega on feministlikud filmiteoreetikud algusest peale olnud silmitsi vastuoluliste

ülesannetega. Ühest küljest on nad pidanud visuaalset valdkonda (filmikujutist) eraldama, nagu seda mimeetilisel (re)produtseeris fallotsentristlik pilk; teisest küljest peavad nad proovima taas sobitada filmikujutist (või visuaalset valdkonda), küllastades seda alternatiivsete pilkude, ajalugude ja eesmärki-dega. Sellal kui nad ei tunnista ühte filmitegijate gruppi, peavad nad samal ajal selle ausse tõstma suhtes nendega, kes enne selle olemasolu eitasid. Kui filmikujutis oli naiste vale esitlus, tegi ta seda vaid aktiivselt teist esitlust taastootes – isegi aktiivselt võideldes õiguse eest omada ja kontrollida visuaalset valdkonda, toota kujutisi naistest, esitleda nende lugusid –, et feministlik filmiteooria võiks täita oma poliitilist eesmärki, milleks on naiste vabastamine.<sup>6</sup>

Püüe saavutada seda, et neid kujutataks, peegeldataks ja representeeritaks õigesti (nii ekraanil kui ka sellest väljaspool), see püüe kui kindel viis kindlustada oma identiteeti on selles valguses uus fetišistlik käsitlus igavesti laieneval fantoomalal. Veel enam, see fetiš ja tema erinevad simulaakrumid vormistuvad usuks võitlusesse identiteedi, subjektiivsuse ja nii edasi eest ning ei ole enam piiratud soopoliitikaga, vaid seda korratakse ja reprodutseeritakse laialdaselt mitmetes distsipliinides, kus kujutiste kritiseerimine käib tihti käsikäes kujutiste massilise loomise ja ringlusse paiskamisega – olgu need pildid inimestest erinevatest klassidest, rassidest, rahvustest või seksuaalsetest eelistustest.

Ehkki postmodernistlik ja seega moodne, võib trend identiteedipoliitika poole filmikujutise ajaloolises kontekstis, mille ma siin skemaatiliselt määratlesin, olla poliitiliselt taandarenev. Nõudes, et kunstilised kujutised peaksid kuidagi vastama kultuurigruppide elule ja ajaloole, taastoodab identiteedipoliitika kaudselt selliseid kujutisi antropomorfse realismiga – tehes just se-

da, mida filmi ikonoklasm, nagu väitsid sellele varajased teoreetikud, olematuks tegi. Kuid kui me ei unusta, et ekraanil ei ole inimesed, vaid kujutised, tuleb maha jätta konventsionaalsed, identiteedipoliitikast mõjutatud arusaamad kinematograafilisest samastumisest. Nende kujutiste tunnistamine esemeteks vabastaks meid minu arvates otsestest, kehalise samastumise piirangutest, meenutades meile samal ajal väheuuritud suhet ühest küljest majanduse ja teisest küljest fantaasia ja identiteedi vahel. Hea näide on siin Lääne-Euroopa ja Põhja-Ameerika hiljutine vaimustus Aasia kinost:<sup>7</sup> kas me peaksime selle põhjuseks pidama aasialannat, kes peitub ahvatleva filmikujutise taga, või oleks asjakohasem näha aasialannat ennast taastuva fantoomina, eksootilise, kuid kasutatava tarbeesemena, tehtud ahvatlevalt kättesaadavaks mitte ainult selliste filmžanrite kaudu nagu võitlus-kunstide romantika, märulikomöödia, armastuslugu ja ajalooline saaga, vaid ka rea multimeedia diskursuste poolt (köögi, moe, ravimtaimede, seksiäri, laste adopteerimise, mudel-vähemuspoliitika, illegaalse immigratsiooni), mis kord on jõusse jäänud ja annavad oma panuse globaalsesse kapitalivooldesse? Kuidas me hakkame seda olukorda analüüsima, sundimata Ida-Aasia kino läbi tegema repressiivse hüpoteesi rituaali, rebimata ikonofobiliselt selle kujutistelt nende muinasjutulisi pindu ja nõudmata, et nad pöörduksid tagasi esitluseelsesse reaalsusse?

Kui filmikunstil on privilegeeritud suhe modernsuses samastamise küsimustega, on see selle pärast, et meediimina on see meile õpetanud interaktiivsust pluss tarbimist<sup>8</sup> juba enne, kui interaktiivsuse mõiste muutus üheseks, homogeniseerituks ja tihedalt lukustatuks arvutiklaviatuuri klõbina suhtesse arvutiekraaniga. Kunstliku ja inimliku vahel, glamuurse ja banaalse vahel, pei-

butise utoopilisuse ja vulgaarse meelelahutuse madaluse vahel on filmikujutis sajandi jooksul populariseerinud ja levitanud sellise interaktiivsuse viise, milles iga samastumine peab olema inimolemuse, meelte ja emotsioonide mehaaniliste ja majanduslike protsesside riskantse segunemise tulemus. Me peame veel leppima filmikunsti inimesse kui sellisesse sekkumise radikaalsete tagajärgedega, sellega, et ta nõiub inimolevused fantoomobjektideks.

### Märkused

<sup>1</sup> Teiste asjade hulgas esitas see kriitilise küsimuse filmitootmise poliitika kohta: kuidas saab keegi üldse teha teistmoodi narratiivsusega filmi? Palju Mulvey poleemilise kirjatüki kriitikat, kaasa arvatud 1980-ndate feministlik kriitika, keskendub tema mõttele naudingu hävitamisest ja püüab vastuargumendina toibutada naudingu positiivset väärtust eriti naisvaatajate jaoks. Minu arutelu on sellest erinev, kuna see on intellektuaalselt ja institutsionaalselt produktiivsest – see tähendab reproduktiivne – Mulvey algse negatiivse liikumise loomusest ja kuidas see on seotud meie (pilte täis pikitud) kultuuri üldise ikonofobia.

<sup>2</sup> Teatud määral oli selle klassikalise Hollywoodi filmikunsti kriitika varjatud eesmärgiks lääne kujutiste hävitamine üldiselt. Mulvey töid võib vaadelda nende teoreetikute (näit Julia Kristeva, Philippe Sollers, Roland Barthes) poliitiliste püüdluste Britipoolse reaktsioonina, kes olid seotud prantsuse ajakirjaga "Tel quel", mis 1960-ndatel ja 1970-ndatel avaldas lääne mõttemallide kriitikat ja tihti idealiseeris Mao Hiinat. XX sajandi keskpaiga Euroopa avangardi vaimustus mitte-läänest kui sellisest, Freudi psühhoanalüüsi omaksvõtt angloameerika feministliku filmitooria poolt (et luua utoopilisi alternatiive) ja Foucault' repressiivse hüpoteesi institutsionaalse produktiivsuse (ning puudujäägi ja kastreerimise mõistete hindamise) kriitika – siin on lõpmatu hulk keerulisi probleeme, mis ootavad väljatoomist. Kuidas mõjutaks selline eraldamine tänast filmitooriat? Loomulikult tuleb see hülgaslik uurimisvaldkond võtta hiljem käsitluse alla, kuid ma tahtsin seda lihtsalt siin



mainida.

<sup>3</sup> Mulvey on ajaloolise toimumu mõistmisega kritiseerinud oma varajase poleemilise väite binaarsust ja muutnud oma seisukohti. Vt "Muudatused" (esmatrükk 1985).

<sup>4</sup> Paljud ülikoolide kirjestused pakuvad terveid raamatute seeriaid filmist – näiteks Indiana, Cambridge, Columbia, California, Illinois, Texas, Princeton, aga samuti annab Briti Filmiinstituut raamatuid välja. Filmi ja sellega seotud visuaalkultuuri antoloogiad on tihti raamatupoodides müügil.

<sup>5</sup> Nagu Armstrong kirjutab: "1960-ndad töid tähtsa muudatuse poliitilises teatris koos füüsilise tegevuse ja konfliktidega, mida me järjekindlalt peame reaalseks, koos liikumisega diskursuse, representatsiooni ja *performance'*i poole, kus konfliktid määravad selle, kuidas me kujutame ette oma suhet reaalsega." (42) Tema essee pakub provokatiivse arutelu viktoriaanluse ikonofobse pärandi ja niinimetatud kultuurilise pöörde (mille valendasid USAs 1960-ndatel meedialise orienteeritud sündmused) vahelisest seosest.

<sup>6</sup> Heteroseksuaalne pornograafia, mis mängis oma osa filmikunsti alguses ja mängib oma osa naisekeha fetišeerimisel esemestatud eesmärgil, on pragmaatiline juhtum sellest väljakutsesest, mida representatsioonipoliitika jätkuvalt seab vastu feministlikule teooriale. Vt Williamsi põhjalikum analüüsi.

<sup>7</sup> Vt näiteks Tesson, Kehr. Lisaks sellele, et Ida-Asia filmid, nende režissöörid ja näitlejad on osalenud festivalidel üle maailma ja võitnud suuri auhindu, tulevad need filmid järjekindlalt Lääne-Euroopa ja Põhja-Ameerika tavakinode võrgustikku. Hiljutised huvitavad raamatud sel teemal: Bordwell, Erlich ja Desser, Yau, Yoshimoto.

<sup>8</sup> Nagu märgib Gaines, olgugi et filmi on alati seostatud kapitalistliku tarbimiskultuuriga, jääb see, mis moodustab tarbeeseme, filmi, mitmetähenduslikuks ja nõuab edasist mõtlemist (105–106).

### Tsiteeritud teosed

Armstrong, Nancy. „Who's Afraid of the Cultural Turn?” *Differences* 12. 1 (2001): 17–49.  
Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge: Harvard UP, 2000.  
Erlich, Linda C., and David Desser, eds. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin:

U of Texas P, 1994.

Evans, Jessica, and Stuart Hall, eds. *Visual Culture: The Reader*. London: Sage, 1999.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Vol. 1. Trans. Robert Huxley. New York: Pantheon, 1978.

Gledhill, Christine, and Linda Williams. Introduction. Gledhill and Williams, *Reinventing* 1–4.

—, eds. *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000.

Hill, John, and Pamela Church Gibson, eds. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford UP, 1998.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Modern French Thought*. Berkeley: U of California P, 1993.

Kehr, Dave. „In Theaters Now: The Asian Alternative”. *New York Times* 14 Jan. 2001, sec. 2: 1+.

Mulvey, Laura. „Changes: Thoughts on Myth, Narrative, and Historical Experience”. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989. 159–176.

—, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989. 14–26.

Nichols, Bill. „Film Theory and the Revolt against Master Narratives”. Gledhill and Williams, *Reinventing* 34–52.

Petro, Patrice, ed. *Fugitive Images: From Photography to Video*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

Shohat, Ella, and Robert Stam, eds. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

Tesson, Charles. „L'Asie majeure”. *Cahiers du cinéma* Jan. 2001: 5.

Tinkcom, Matthew, and Amy Villarejo, eds. *Keyframes: Popular Film and Cultural Studies*. New York: Routledge, 2001.

Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible”*. Berkeley: U of California P, 1989.

Yau, Esther C. M., ed. *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.

Yoshimoto, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke UP, 2000.

*Ajakirjast PMLA 2001, vol. 116, no. 5 tõlkinud ELEN LOTMAN*

# Rey Chow

**Rey Chow** on Hongkongis sündinud ja saanud haridust nii Briti kui Ameerika süsteemis. Doktorikraadi sai ta Stanfordi ülikoolist, õpetanud on Minnesota ja California ülikoolis. Praegu on tal Andrew W. Melloni humanitaarteaduste professori Browni ülikoolis ning ta on seotud meedia, tänapäeva kultuuri ja võrdleva kirjandusteaduse kateedritega. Ta on Duke'i ülikooli sarja „Asia Pacific: Culture, Politics, Society“ kaastöötaja ja mitmete raamatute autor. Enim auhinnatud ja muudesse keeltesse tõlgitud on tema 1995 ilmunud raamat „Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema“. Oma identiteeti kujundab ta postkoloniaalsete uuringute ja feministliku paradigma raames, mida peegeldavad ka tema raamatud „Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies“ (1993) ja „Ethics After Idealism: Theory, Culture, Ethnicity Reading“ (1998).

Olles eelkõige Hiina spetsialist nii kirjanduse kui filmi vallas, on ta mõjutanud kulturooloogilist lähenemist filmikunstile. Ka käesolev poleemiline artikkel filmiteadusest kui fantoomdistsipliinist on

tekitanud vastureaktsiooni kahes sfääris. Ühelt poolt on see mõjutanud suhtumist Aasia filmikunsti, mille näiteks võiks olla Olivia Khoo artikkel „Spectral Bodies: Screening Hong Kong Cultural Modernity“ („Chinese Studies“, 2003). Teiselt poolt mõjutab tema kulturooloogiline paatos metodoloogilisi otsinguid, mille näiteks sobiks Sol Coheni kokkuvõtlik artikkel „An Innocent Eye: The „Pictorial Turn“, Film Studies, and History“ („History of Education Quarterly“ 2003, 43:2) filmiteadusest kui oma identiteedist mittehoollivast distsipliinist, mis avastab end ikka ja uuesti erinevates akadeemilistes ainevaldkondades. Nii seostub fantoomilisus filmiteaduse olemuse kirjeldamise kui ka kultuuriidentiteedi määratlemisega konkreetsetes filmides. Rey Chow tekitatud elevus filmiteaduse ja filmikunsti ümber loob soodsa pinnase filmikunsti kompleksse teadusliku käsitlemise tekkeks. Tema artikli mõisteline heterogeensus aga näitab, kui raske on teaduses keerukaid nähtusi ja objekte uurides jõuda loomuliku ja mõistetava kirjelduskeeleni.

PEETER TOROP



„Lend Kuule“,  
1902.  
Režissöör on  
mängufilmile  
aluse rajaja  
Georges Méliès.

# FESTIVALIST „NYJD '03”

MERIKE VAITMAA

## PEAKÜLALISED

Siis, kui **Steve Reich** ja **Gavin Bryars** Eestisse jõudsid, olid nad juba elus klaskisid.

See on muusikaloo üks korduvaid süžeesid: noor helilooja, kelle andega kaasneb sõltumatu mõtteviis, eemaldub parajasti kehtivatest konventsioonidest ja teeb muusikat üksnes oma kõlakujutlust järgides. Tema teosed huvitavad algul mingit oma ringkonda, teiste jaoks on ta *enfant terrible* või “alternatiivhelilooja” (tolerantsematel aegadel). Mõõdub umbes kolmkümmend aastat ja ta on etableerunud, temalt tellivad uusi teoseid eri maade interpreetid ja kontserdiorganisatsioonid. Lähiminevikus on nii juhtunud 1950.–1960. aastate avangardi paljude suundade heliloojatega, näiteks Boulezi ja Ligetiga, nagu nendegagi, kes euroopalikust avangardist kohe algul eemale hoidsid, näiteks Reich ja Bryars.

Kuuükümnendate teisel poolel mängiti ligi kolmekümneaastase Reichi esimesi päris isikupäraseid, nüüdseks krestomaatilisi (päris-minimalistlikke)

teoseid üksnes New Yorgi kunstnike ateljeedes ja kunstigaleriides. Seitse aastat noorem Bryars õpetas ligi kolmekümneaastaselt muusikat Leicesteri ja Portsmouthi kunstikolledžis. Seljataga oli reis USAsse (1967) ja tutvumine John Cage'iga, kelle mõju on Bryars sõnastanud nii: “Minu arvamus kujunes zeni ja Cage'i uurides: tuleb seista oma loomingust eraldi.” Esimese olulise teose “Titanicu” uppumine” esimese variandi ettekanne 1972. aastal Londoni *Queen Elizabeth Hall*'is oli esimene Bryarsi ettekanne päris kontserdisaalis.

Nii Reich kui ka Bryars väldivad õhutamise muusika dramatismi ja eesmärgistatud muusikalist aega. Kõiges muus on nad erinevad.

Stiil sünnib siis, kui autor oskab end piirata (stiil toitub ohvreist, ütlevad prantslased). Mõlema piirangud iseendale on erakordselt ranged, puudutades koguni nii üldist kategooriat nagu tempo. Reichi tempod on elavad; ühes intervjuus on ta öelnud, et kirjutades esmakordselt aeglast muusikat – “Tehilimi” (1981) kolmas osa –, nägi ta rän-

„NYJD Ensemble” juubelikontserdi proov „Estonia” kontserdisaalis. Vasakult solist Leho Karin (tšello), briti helilooja Gavin Bryars (kontrabass), ansambli dirigent ja festivali üks organiseerijaid Olari Elts ning ansambli esiviul Harri Traksmann.



ka vaeva. Bryarsi muusika kulgeb ainult aeglaselt. Kuid mõlemal on staatika ja muudatused hiilgavalt tasakaalus.

Mõlema muusikas on esmamulje lihtsuse taga hulk kaalutletud ja läbi-kuulatud finesse. Lihtsusest kaugel, pigem rafineeritud on Steve Reichi rütmimustrid; Ligeti on tema muusikat nime-  
tanud elegantseks. Bryarsi omapärane harmoonia on lihtsate akordidega, ent igas teoses värske akordijärjestusega.

Mõlemat oli "NYYD Ensemble" Eestis varem ette kandnud (kümnekond Reichi teost, Bryarsit poole vähem). Muidugi, hooaja 1997/98 menukat sarja "City Life", milles esitati Reichi teoseid kolmest aastakümnest – alates minimalistlikest ("Piano Phase", "Violin Phase") ja lõpetades 1995. aasta suurteosega "City Life" –, noorem kuulaja ei mäleta, praegused muusikaüliõpilased olid tollal teismelised.

Mõlema helilooja CD-dest on meie raamatukogudeski üsna mitmekesine valik, kuid elavas ettekandes võib salvestisest tuttav teos avaneda värskena. Bryarsi muusika on eriti ruumitundlike seast, ja saalis kõlasid võrratult rikkamalt hästituntud CD "After the Requiem" nimilugu ning "Löbenichti vana torn" samalt CD-lt (ECM 1990). Ehmatav pealkiri "After the Requiem"/"Pärast reekviemi" on seotud teose sünni-

looga, ent seostub Bryarsi muusikaga üldisemaltki: endassetömbunud, lohu-  
tu, peenetundeline ja distantseeritud.

Ettekannetes osales eesti interpreete. Steve Reichi tunnustuse pälvisid eriti "NYYD Ensemble'i" keelpillikvartett ("Triple Quartet"/"Kolmikkvartett") ning löökpillimängijad Vambola Krigul ja Anto Önnis ("Proverb").

Juba festivali avakontserdil "NYYD Ensemble'ilt" oli kavas kummagi peakülalise üks teos: Reichilt "Kolmikkvartett" ja Bryarsilt "Doktor Oxi eksperiment (Epiloog)", eriti hõrgu harmoonia-  
ga ja väga kauni *legato*'ga, mis solisti, sopran **Anna Maria Frimani** ja klarnetimängija Toomas Vavilovi puhul tundus maagiana (kas nad üldse ei hingga?!).

Mõlemad on ühtlasi interpreetid. Bryars mängis oma ansambelis kontrabassi, löökpillimängija Reich osales ansambelis *Avanti!* oma krestomaatilise "Drummingu" ettekandel. Kohtumised külalistega EMAs ja "Estonia" kontserdisaalis valgustasid välja nende loomeloo huvitavaid detaile. Näiteks, miks sündisid Gavin Bryarsi "Titanicu"-eelsete teoste originaalsed koosseisud – sellepärast, et teisi instrumente ja mängijaid polnud kusagilt võtta! Reich on iseteadvama olekuga, oma rolli üle muusikaloos ilmselt päris uhke, ja õigusega. Aga oma muusika tunnustavast vastandamisest "akadee-



Gavin Bryars  
ja sopran Anna  
Maria Friman.

milisele" ta ei hoolinud, leides, et ainus muusika, mida tasuks nimetada akadeemiliseks, on see, milles kehvad heliloojad jäljendavad häid (*Bad composers imitating good composers*).

## KÜLALISESINEJAD

Ootuspäraselt tõmbasid Steve Reichi ja Gavin Bryarsi loomingu kontserdid publikut kõige enam, selles mõttes algas festival laineharjalt. Ent tippklassi külalisesinejaid jagus lõpuni. Londoni **Arditti kvartetti** – Irvine Arditti (viul), Graeme Jennings (viul), Ralf Ehlers (vioola), Rohan de Saram (tšello) – kuulama tulnud teadsid, mille peale tulid. Selle unikaalse ansambli repertuaaris on peaaegu kogu kvartetiliteratuur alates Debussyst ja Bartókist tänapäevani, sealhulgas kõige modernsemad ja tehniliselt ülinõudlikud teosed.

Neilt on tellitud sadu uusi teoseid ja nende salvestised – üle 100 CD – on eeskujuks teistele keelpillikvartetidele. Neid esmakordselt kontserdil kuulates hämmastas ikkagi nende virtuoossus ja vabadus. Olgu mänguviisi-, rütmi-, faktuurimuudatused teoses ülikiired, ikka on häälte suhted helikoes selged ja iga kõlažest ilmekas.

Nauding musitseerimisest peegeldus ka mängijate füüsis ja ilmetes. Fantaasia, millega nad ka tehniliselt üli-

raskeid teoseid kujundavad, ongi ehk kõige haruldasem. Kava esimeses pooles oli rohkesti vaiksaid nüansse – sahinaid, vöbelusi (Hosokawa poeetiline "Silent Flowers"), pizzicatõsid (sh kellaspepa töötoa moodi polürütmiia Ligeti Teise kvarteti vaimukas kolmandas osas, mis töötab nagu kellavärk). Noore leedulase Vytautas V. Jurgutise (sünd. 1976) "Ellipsoid" oma peene ja vaheda irooniaga. Teises osas kõlasid Ferneyhough' intensiivne, mängimatuna tunduva rütmiga Kolmas kvartett ja vulkaaniline Xenakis ("Tetras"/"Nelik"), mille lõppedes poognad narmendasid.

Kvarteti rajaja Irvine Arditti on väitnud: "Pole olemas midagi, mida ei saaks mängida, välja arvatud halvasti kirjutatu." Äkki ongi neil Ferneyhough' vaimset virtuoossust nõudvat muusikat niisama lihtne omandada nagu Mozartit? Siiski, 1980. aastal esmakordselt Ferneyhough' muusikaga kohtudes olevat nad teinud umbes kuuskümmend proovi, töötades mitte taktide, vaid löökide kaupa.

*Avanti!* kontserdi esimeses pooles võis samuti kuulda väga head kvarteti mängu. Kaija Saariaho "Nymphaea" (1987) ja Seppo Pohjola (sünd. 1965) Kolmas kvartett (1999–2000) on väärt teosed; muuseas kuuluvad mõlemad ka Arditti kvarteti repertuaari.

Steve Reich jagamas näpunäiteid „Ensemble Voces Micales“ dirigendile Risto Joostile.



*LRC Chamber Singers*, Läti Raadio koori kammerkoosseis – 12 lauljat, viis naist ja seitse meest Kaspars Putniņš juhatusel ja osalusel – on muidugi võimekas ansambel, kes esines põneva kavaga, sh esmakordselt Eestis lauldud Giacinto Scelsi “Tre canti sacri”. Läti heliloojate teostest – Maija Einfelde “At the Edge of the Earth”, mida on laulnud ka EFK, ja Andris Dzenitise “Madrigals by E. E. Cummings” – äratas suurt huvi ka viimane. Elava fantaasiaga autor on alles kahekümne viie aastane, õppinud Pēteris Vasksi ja austria helilooja Kurt Schwertsiku juures. Väga nauditavad olid René Eespere “Verba amatoris” / “Armastaja sõnad” (esiettekanne) helikeelega autori modernsemast poolest, ning hollandlase Ton de Leeuw’ “Car nos vignes sont en fleur” / “Sest meie viinamarjad on õites”. Kuid kontserdi puänt oli Kaija Saariaho “Nuits, adieux” vokaalkvartetile ja elektroonikale. Kõlamudelina on kasutatud ka argihääli (hingamine, norskamine). Ülendatuna poetilisele tasandile, hoiavad need ühtlasi selle võrratult kauni õõmuusika eemal piirist, mille taga ilu võiks “suhkrustuda”.

Festivali lõpetas üks Euroopa uue muusika ansamblite tippe, *Nieuw Ensemble* Amsterdamist **Micha Hameli** juhatusel. Selle ansambli koosseis on

püsiv, täiesti omapärase kõlavärvi annavad mandoliin, kitarr ja harf. Oma repertuaari sellele haruldasele koosseisule on nad üles ehitanud heliloojailt uusteoseid tellides.

Internatsionaalne kava koosnes inglase Jonathan Harvey, hollandlase Guus Jansseni, itaallase Franco Donatoni, hiinlaste Mo Wupingi ja Tan Duni ning eestlase Toivo Tulevi teostest, viimaselt mängiti *Nieuw Ensemble*’ile kirjutatud “Don’t Call Him too Early” (2002) väga kaunikõllaliselt ja peenelt nüansseerituna.

Olin ansamblit varem kuulnud peadirigendi (1982. aastast) Ed Spanjaardi juhatusel, kellega kõik teosed kõlasid introvertselt ja salapärestes pooltoonides. Micha Hameliga mängis ansambel hoopis intensiivsemalt ja suuremate kontrastidega. Tan Duni tuntud teoses “Circle with Four Trios, Conductor and Audience”, milles publik osaleb lihtsate kõladega, oli dirigent ehk ülepuüdlükultki artistlik.

Festivali püsikuulajate enamiku jaoks oli suurim üllataja itaallasest kontrabasimängija ja helilooja **Stefano Scodanibbio** (1956). Vahel on suure nimega interpretides tulnud pettuda, Scodanibbio ületas kõik ootused. Pärast kontserti EMA kammersaalis osteti tema CD-de kast paari minutiga tühjaks. Kõigi



„Ensemble Voces Musicales“ dirigent Risto Joostiga.

mulje tundus olevat: uskumatu! Sama-  
suguse reaktsiooni näib ta tekitavat  
kõikjal. John Cage nimetas tema mängu  
täiesti nõiduslikuks (*absolutely magic*).

Nõidusena tundub tema mängu  
häälte ja registrite rohkus – otsekui terve  
keelpilliorkester. Ta osutus ka suure-  
päraseks heliloojaks. "Geografia amo-  
rosa" (1994), kolm etüüdi kogust "Sei  
Studi" / "Kuus etüüdi" (1981/1983)  
ning kolmeosalise tsükli "Voyage That  
Never Ends" / "Reis, mis iial ei lõpe"  
(1979/1997) esimene osa "Voyage Star-  
ted" / "Teekond algab" – see on XXI  
sajandi alguse muusika: lähtub helist,  
"uurib" selle koostist ja piire, kasutab  
mitmekesiselt ülemhelispektrit, on rüt-  
milt mitmekesine.

#### ELEKTROONIKA

Elektroakustilist muusikat oli festi-  
valil rohkem kui kunagi varem. Eesti  
**Muusikaakadeemia Elektronstudio**  
kontserdil esitleti kuut noort autorit, sh  
EMA üliõpilasi. On suurepärane, et  
EMA studio hea tehnoloogia vastu  
tunneb huvi ka suurem osa komposit-  
siooniosakonna tudengeid, mitte ainult  
elektronmuusika eriala ülipilased. Teh-  
noloogiasse süvenemine nõuab oma aja  
ja on selle poolest võrreldav instrumen-  
di õppimisega. Selge, et siin oli taseme  
erinevusi. Mis aga mõneti hämmastas,

oli enamiku teoste lähteidee – mingi  
muusikaväline, jutustav lugu, mida siis  
helides illustreeriti. (Sotsialismiaja muu-  
sikaideoloogias leiti, et elektronmuusi-  
ka kõlbab ainult ulmefilmide kujundus-  
muusikaks...) Silmapaistvaim erand oli  
Hans-Gunter Locki "Keeltemäng"  
kandlele, klavessiinile, klaverile, *live*-  
elektroonikale ja fonogrammile, mis oli  
välja kasvanud spetsiifilisest materjalist,  
mida pakuvad just nende kolme pilli he-  
lid. Tulemuseks oli puhtmuusikaliselt  
väga kaasakiskuv teos.

Leipzigist pärit, hiljuti EMA magist-  
rantuuri lõpetanud Hans-Gunter Lock  
töötab EMA elektronstudios ja temalt  
oli ka tehnika, esinejate ja publiku pai-  
gutuse idee – parim, mida kapriisse  
akustikaga Soolalaos näha ja kuulda on  
olnud.

**Trio Trionys** – Rainer Bürck (kla-  
ver), Günter Marx (viul) ja Martin  
Bürck (löökpillid) – improvisatoorse  
muusika kava *live*-elektroonikaga oli  
seikluslikult rikas muusikaliste ja kõla-  
ideede poolest. Kõik pillid on ühenda-  
tud arvutiga ja elektrooniline osa on  
programmeeritud, kuid esinemise ajal  
saab iga mängija valida oma partii elekt-  
roonilise kujunduse eri võimaluste va-  
hel. Eelnevalt lindistatud on üksnes al-  
guse pulss. Mängijad on virtuoosid; iga-  
üht kolmest võis kuulda ka suures soo-

Ansambli  
„Küberstudio“  
kontsert  
Rotermanni  
Soolalaos.



los ning mitmesugustes duodes. Kava üldplaan oli läbimõeldud, samas oli pidevalt kuulda nõtkeid ja musikaalseid reageeringuid üksteise pakutud impulssidele.

Rooma elektronmuusikastudio *Centro Ricerche Musicali* esitluskava "Drum Breath" näitas audio- ja videotehnoloogia võimalusi, mille avastamisele stuudio on pühendunud. Teosena oli huvitavaim Michelangelo Lupone "Gran cassa" Alessandro Tomassetti mängitud elektroonilisel trummil (*feed drum*), mis reageerib mängija liigutuste kiirusele ja suunale. Esitust, mille lõpul trummipulgad "elustusid", võis jälgida videoekraanilt suures plaanis.

USA klarnetisti **David Rothenbergi** kontsert koos löökpillimängija **John Wieczoreki** ning meie "Weekend Guitar Trioga" (foto ja video Janika Peenralt) uinutas leebe, *new age*'i naabrusest pärineva muusikaga. "Weekend GT-1" suurt mängida polnud ja Wieczorekitki tahtnuks kuulda rohkem. Rothenbergi soolosse olid pikitud tema enda tekstid Eestimaast – püüdlikult ajalooteadlikud, kohati heatahtlikult õpetavad (n-ö poliitilise käitumise retseptid eestlastele).

Kõige pikema tunniajalise kontserdina tundus videokunstnikuna reklaamitud **Thomas Köneri** hilisõhtu. Videot nimelt polnud (esineja ise otsustanud

selle ära jätta), muusika tuli täielikult lindilt ja koosnes suuresti tüüpilistest taustakõladest, millele siis lisandus sãmpplitud hääli Prantsusmaa põhjarannikult. Lõpu eel tuli üks ilus, jäätükkide kõlina moodi *sound*.

## EESTI ANSAMBLID

Veel üheteist aasta eest kirjutasid eesti heliloojad kammermuusikat eeskätt klassikalistele koosseisudele (keelpillikvartett, puhkpillikvintett jm) vältimaks muude koosseisude puhul mängijate otsimisele minevat ajakulu. Kümme aastat tagasi sündinud "NYYD Ensemble" on olukorda muutnud ja tõenäoliselt ka suurendanud noorte instrumentalistide soovi uut muusikat mängida: viimase paari aastaga on tekkinud tervelt kolm uut ansamblit, nagu demonstree-ris "NYYD '03". Sellest, kes kus mängib, täielikku ülevaadet küll ei saanud, sest ERSO Itaalia reisi tõttu tuli kõigil mõni mängija asendada. "NYYD Ensemble" laenas (kontrabassimängija) Soomest, teised ansamblid üksteiselt. Näiteks "NYYD Ensemble'i" klarnetist Toomas Vavilov mängis vähemalt kolmes ansamblis, samuti löökpillimängijad Vambola Krigul ja Anto Önnis. Koosseisu muudatustega kaasneb muidugi ülemäärane närvikulu proovidel, kuid kontserte ei paistnud see mõjutavat.

Harri Rospu fotod



Kõlab  
Steve Reichi  
„Drumming“.  
Autor ja  
kammer-  
ansambel  
*Avanti!*  
kontserdi  
proovis.



“**NYJD Ensemble’i**” kontsert **Olari Eltsi** juhatusel oli kõigiti juubelikontserdi tähtsuse kohane: atraktiivse kava ja säravalt esitatud. Bryarsi ja Reichi teostest sel kontserdil oli juttu eespool, väga head olid ka kolmeosalise kontserdi ülejäänud osad. Kõik mängijad selles ansamblis on esinenud soolokavaga ja/või väikestes ansamblites. Seekord mängis tšellist **Leho Karin** nõudlikku, Anssi Karttunenile kirjutatud soolopartiid Esa-Pekka Saloneni teoses “Mania”, mille tämbri- ja faktuurikaleidoskoop kõlas endastmõistetava virtuoossusega. Saloneni muusika kiirgab positiivset energiat nagu Magnus Lindbergi omagi. Viimase teoseid on “NYJD Ensemble’i” repertuaaris tervelt kuus; seekord kõlas “Jubilées” – samuti virtuoosse faktuuriga nagu Saloneni teos, ent suuremate, ekspressiivsemate kõlapindade ja kontrastidega.

Erkki-Sven Tüüri “Oxymoron” (2003; esiettekanne Eestis), kogu festivali parimaid uusteoseid, näib Tüüri enda loomingus pöordelisena, ehkki samas suunas liikusid juba näiteks “Ardor” ja “Magma”. Nimelt on stiilikontrastidel põhinevad pingeväljad, mis Tüüri aastaid huvitasid, peaaegu taandunud, ilma et oleks kadunud tüürilik väljenduspinge. Pealkiri “Oxymoron” hõlmab vahest enamatki kui ühe teose

ristinime: kujundite ambivalentne on Tüüri muusikale olemuslik. Hõõguv jää, valge pimedus, ränk rõõm... Aga erutav pealkirjaidee ei maksaks midagi, kui muusikaline teostus poleks nii suurepärase.

“**Ansambel U:**” rajajad on Tarmo Johannes (flööt) ja Taavi Kerikmäe (klaver), tuumikusse kuuluvad veel Tarmo Pajusaar (klarnet) ja Vambola Krigul (löökpillid). Ansambel mängib meelsasti ka 1950. – 1960. aastate avangardi teoseid, eriti kui need sisaldavad mängu juhusega (Stockhauseni “Kurzwellen” / “Lühilained” seekordses kavas). Muidugi on toonased noored heliloojad muutunud ja küpsenud. Kuna aga Eestis jäid Lääne-Euroopa avangardi teosed omal ajal ette kandmata, on suurepärase, et mõni interpreet praegu huvi tunneb, mis toimus.

Pierre Boulez (“Dérive” / “Triiv”; 1984) ja Tristan Murail (“Treize couleurs du soleil couchant” / “Päikeseloojangu kolmteist värvi”; 1978) on tulnud kumbki eri suunast – Boulez avangardi rangetimast harust, totaalsest seeriatehnikast (mida ta hakkas isikupärase vabadusega teisendama juba 1950. aastate keskel), üle kahekümne aasta noorem Murail pigem avangardivastases spektraalmuusikast – , ent kohtunud tänaseks peaaegu samas punktis: poetili-

„Ansambel: U“  
kontsert Eesti  
Muusika-  
akadeemia  
kammersaalis.



Anne-Malle Halliku foto

ses, äravahetamatult prantslaslikus kõlamuusikas. Prantsuse traditsioonid tunneb ära ka alles õppiva Romeo Montei loomingu.

Toivo Tulevi ansamblile ja elektroonikale kirjutatud "Swing Low" (esietekanne) hõõguvalt intensiivne kõlakõne sundis end kuulama eriti algupoolel, kui mängisid üksnes akustilised instrumendid.

"Ansambel U:" mängijad on natuurilt erisugused. Väga elava fantaasia ja aktiivse mänguviisiga Kerikmäe ja Krigul; vaoshoitum, peen Tarmo Johannes; aristokraatselt jahe ja täpne Pajusaar – huvitav, mis juhtuks, kui keegi kirjutaks neile teose just mängijate karakterist lähtudes?

"Ensemble Voces Musicales" koosseis on olnud üsna muutlik, ansambli ilme kujundavad repertuaar – eesti heliloojate suurema koosseisuga ansambliteosed – ja dirigent **Risto Joost**, kes näib nii tõlgenduse kui manuaalse tehnika mõttes arenevat erakordselt kiiresti, iga kontserdiga.

Festivalikavas esitati kolm Steve Reichi teost vaheldumisi esietekannetega kahelt väga huvitavalt eesti noorelt heliloojalt. Ülo Kriguli "Kui linnuteede kruusa langeb ingel..." (tekst: Aurelius Augustinus ja Indrek Hirv) on selle jõulise andelaadiga helilooja parimaid teo-

seid, kindlakäeline ja väljendustihe. Tatjana Kozlova iga teos sisaldab isemoodi värskaid ja kauneid kõlaideid, sageli – instrumentide kõige hapramaid, vaevu kuuldavaid nüansse. Teoses "made of hot glass" kasvab neist võimas dünaamiline kaar. Tema pealkirjad viitavad sageli algselt visuaalsetele kujutlustele, mida aga muusika ei illustreeri, vaid kajastab olemuslike protsessidena.

"Reval Ensemble" on noortest eesti ansamblistest staažikaim, siiski kõigest nelja-viieaastane. Selle ajaga on nad sisuliselt väga märgatavalt kasvanud ja kasvavad veelgi, sest nad esinevad palju. Kunstiline juht **Aare Tammesalu** mängib tšellot, tuumikusse kuuluvad veel Neeme Punder (flööti) ja Lea Leiten (klaver). Seekordne koosseis oli nii suur, et vajati dirigenti; taas oli puldis Risto Joost. Peamiselt esietekannete kontsert "Eesti – flaami projekt" põhines äärmiselt huvitaval ideel: belgia heliloojad kirjutasid eesti luuletajate ja eesti heliloojad flaami luuletajate tekstile, ikka originaalkeeles. Laulsid meil alati oodatud soomlanna **Anu Komsí** ja **Rauno Elp**.

Valitud oli väga hea luule. Külaliste uusteostest – Patrick De Clercki "Circles Fade on the Surface" / "Ringe valandub, vaibub" (Doris Kareva) ja Wim Henderickxi "Only Darkness and Sha-



Maailma üks tippansambleid – Arditti kepillikvartett Londonist.

dows" / "Ainult pimedus ja varjud" (Triin Soomets) osutus viimane tõeliselt kaasakiskuvaks. "Kaks laulu Leonard Noleni sõnadele" on veendunult lüürilise loomelaadiga Tõnu Kõrvitsa järjekordne veetlev teos. Helena Tulvel näib iga uus teos kuidagi eriti tugevasti sõltuvat instrumentidest, millele ta parajasti kirjutab, sh instrumentaalselt kasutatud inimhää(led). Tsüklis "Lijnen" / "Jooned" (Roland Jooris) rikastasid kõla ka tämbriaktsendid löökpillidelt, mida mängisid (löökpillimängijata) ansambli kõik osalised. Igauhele oli antud tema tavalisele instrumendile tämbrikt lähedane lisapill. Sündis väga kauneid kooslusi, näiteks Anu Komsa hõbeselge sopran ja triangel; tšello vaiksed nüansid ja *rainstick*.

**Küberstudio** keskmes on **Monika Mattiesen** (flöödid, elektroonika) ja **Margo Kõlar** (elektroonika). Nendega musitseeris multimeediaetenduses "Teine kallas" veel kokku seitse instrumentalisti, elektroonikaga aitas Hans-Gunter Lock. Teoseid sidus Ene-Liis Semperi video, Soolalao oli kauniks teinud valguskunstnik Airi Eras.

Tehniliselt keerukaim teos, Philippe Manoury "Jupiter" flöödile ja *live*-elektroonikale on pikk ja mõneti staatiline, ent kõlaliselt väga paeluv, Karlheinz Stockhauseni "Flööt" "Orkestrifinalistidest" (ooperisarja "Licht" / "Valgus" üks paljudest eraldi ette kantavaist muusikanumbritest) seevastu kiire muusikalise žestikulatsiooniga.

Kõlas neli eesti helilooja teost, peale Mart Siimeri "Exaltabo" / "Ja ma ülistan" kõik esiettekandes: Margo Kõlari "Tokaata ja ämbient" (taas tema isemoodi peene huumoriga), Märt-Matis Lille õhuline "Tuletäpid pimeduses" (inspireeritud hiinlanna Chiyo haikust ja mõningate idamaiste pillimänguvõtete) ning lõpuks Toivo Tulevi "Teine kallas, vaikuses hommikune vihm" (autori videoga). Tulev kirjutab akusti-



Kontrabassivirtuoos  
Stefano Scodanibbio.

listele instrumentidele meistikäega. Nagu "Swing Low's", näib ka "Teises kaldas" elektrooniline partii (lindilt) olevat instrumentide kõlakeskkonnale nimme vastandatud. Ehk on elektroonika Tulevi jaoks mingi kindel märk, võib-olla koguni süzeelis-programmilise rolliga?

Oktoobrikuu kaheksa päeva (15.–22.) peegeldasid nüüdismuusika mitmeid kontraste. Kõiki neid ei mahutaks ühegi festivali kava.

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

CHARLES MERRELL BERG

2. detsembril 2003 oli eesti publikul võimalus näha/kuulda režissöör Godfrey Reggio ja helilooja Philip Glassi ühistööd „Koyaanisqatsi“ Philip Glass Ensemble' live muusika esitusega. Pakume lugejale Charles Merrell Bergi pikema intervjuu Philip Glassiga tema tööst filmiga, keskendunult „Koyaanisqatsile“ ja koostöole Reggioga. 1990. aastal lisas Berg sellele 1987. aastal tehtud intervjuule Richard Kostelantezi koostatud kogumiku „Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism“ jaoks ka pikema sissejuhatuse heliloojast ja tema koostööst teiste kunstiliikidega.

(Toimetus)

Philip Glassil on muusikuna ikka mitu rauda tules. Ta on auhindadega pärjatud helilooja. Ta on ka kontsertesineja, kelle ülesastumiste juurde teatri- ja kontserdilaval kuuluvad lahutamatult elektroonilised klahypillid. Ning veel on ta üliedukas ettevõtja, 1970. aastal oma teoste mängimiseks asutatud paljukiidetud Philip Glass Ensemble'i juht. (1) Glass on ka visionäär, kelle põhilised arusaamad kunstiloomingust keskenduvad dünaamilisele koostööle, protsessile, mis on ilmses vastuolus individuaalse geeniuse üksildast loomingu ülistanud romantilise traditsiooniga – arusaam, mis on veel täies elujõus sellises valdkonnas nagu filmi autoriteooria. (2) Ja ma oletan, et Glassi võib



Helilooja  
Philip Glass  
pressikonverentsil 2.  
detsembril 2003 Tallinnas.

Harri Rospu foto

pidada ka nüüdisaegsete *performance*'i-kunstnike avangardi hulka kuuluvaks.

Glassi paigutamine *performance*'i-kunstnike hulka toetub peamiselt Philip Auslander'i artiklile „Kaasaminek vooluga: *performance*'i kunst ja massikultuur“ (3), samuti lühikesele ülevaatele Glassi viljakast ja mitmekülgsest karjäärist ning eriti, järgnevat intervjuud silmas pidades, Glassi osalusele „Koyaanisqatsi: *Live*'is“, multimeedia *performance*'i iürituses, mis toob publiku ette Godfrey Reggio 1983. aastal valminud filmi ja Glassi „elava muusika“ ja mis reisis läbi Ühendriikide 1987. aasta sügisel.

Auslander ühendab *performance'* ikunsti postmodernse ja interaktiivse meedia- ja popkultuuri maailmaga ning esitab ühe võimaliku nimekirja iseloomulikest atribuutidest, mis määratlevad seda kirevat ja petlikku nähtust, mille nimi on nüüdisaegne *performance'* ikunst, ja seega ka suurt osa Philip Glassi teostest. Auslanderi põhiline taktika on võrdlemine; ta esitab tõelise aruande *performance'* ikunsti eeldustest 1960. ja 1970. aastatel, võrreldes 1980. ja järelkult ka 1990. aastatega. Riskerides lihtsustada Auslanderit tähelepanuväärset analüüsi, tahaksin keskenduda mõningatele võtmeelementidele, mis Auslanderit väite kohaselt on kerkinud esile üleminekul sõjajärgsete kontseptuaalsete esinejate esimeselt põlvkonnalt tänapäeva meediateadlikule eksperimentalistide põlvkonnale – elementidele, mis aitavad kindlustada Glassi mainet *performance'* ikunstnikuna.

Auslanderit teooria väidab, et *performance'* ikunst on üldiselt eemaldumas äärealadelt ja liikumas otse popkultuuri südamesse. Sellele suundumusele aitab kaasa kogu meedia entusiastlik hõlmaamine kõikvõimalike *performance'* ikunstnike poolt alates Laurie Andersonist kuni *Living Theater'* ni. Ja kuigi mingil ajal peeti selliseid "koopteerimisi" otstarbekaks kui vahendeid "tegeliku töö" finantseerimiseks, siis tänapäeval otsivad *performance'* ikunstnikud, ainult väheste eranditega, aktiivselt tähelepanu ja muidugi ka mitmesugust tulu, mida võimaldab *performance'* i ja ajaviite omavaheline lähenemine. (4)

Liikumine marginaalsuse juurest turustatavuse juurde, iseseisvalt stiliseeritud esoteerika juurest tarbekunsti juurde on, nagu arvatagi, solvanud *performance'* ipuriste nagu näiteks Linda Frye Burnham, kes vaatleb massikultuuri kui "hegemoonilist" ja ainult avangardi-



Philip Glass, DJ Spooky ja Godfrey Reggio.

kunsti kui "kontrahegemoonilist" ja seega õonestavat. (5) Auslander ei võta selliseid avaldusi puhta kullana, oletades, et massikultuur ise on omandanud potentsiaali olla "võimalik vastuhakk peavoolule". (6) Lähenedes mitmete kaasaegsete meediateoreetikute töödele, õhutab Auslander meid *performance'* ikunsti ümber mõtestama, tuginedes mitte ainult mikrotekstuaalsetele uurin-gutele, vaid intertekstuaalsetele käsit-lustele, nagu Raymond Williamsi mõis-te "voolust". (7) Auslander esitab välja-kutse sellisele mõistele nagu "kõrg-kunst" ja "elava" esituse eeldatavale üleolekule võrreldes "vahendatud" esi-tusega. Tsiteerides Andreas Huyssenit (8), meenutab ta meile, et see oli kultuur-ritööstus ja mitte avangard, millel läks korda muuta radikaalselt kahekümnen-da sajandi igapäevaelu. Auslander järeldab, et "postmodernistlik kunst ei asetu väljapoole praktikaid, mida ta uurib. Ta p r o b l e m a t i s e e r i b, kuid ei e i t a kujutamishahendeid, mida ta jagab teiste kultuuripraktikatega". (9)

Kuidas seostub Philip Glass Auslan-deri ideedega postmodernistlikust *per-formance'* ikunstist? Esiteks, Glass on hea näide meedia ja teiste kunstitoodangu kõrgtehnoloogiliste vahendite hõlma-misest. Nii näiteks pole Glassi ja tema ansambli helitehnika midagi vähemat kui hiilgav. (10) Tema teadlik otsus mur-da välja kontserdisaali piirangutest koostöö kaudu selliste filmitegijatega nagu Godfrey Reggio ja Paul Schrader, nagu ka teiste multimeedia kunstnike-ga, on samuti viide soovile jõuda mee-dia kunstilise ärakasutamise kaudu laie-ma publikuni. (11) Selliste projektidega on seotud tema väga aktiivne salvesta-miskarjäär ja "eksklusiivne" leping CBS *Records'* iga (eristaatus, mida ta jagab üks-nes Igor Stravinski ja Aaron Coplandiga), mis juhib tähelepanu tema edule ühtaegu "tõsise helilooja" ja võimsa kassa-magneti positsiooni kehtestamisel. (12)

Tõepoolest, Philip Glass on suurepära-ne näide Auslander *performance'* ikunsti ja ajaviite lähenemise mõistest. (13)

"Koyaanisqatsit" võib selgesti vaa-delda poliitiliselt õonestava sõnumiga filmina, kui näha seal kriitikat „kosmo-selaev“ Maa hävitamisele moodsa ini-mese ja tema saastavate tehnoloogiate poolt. (14) Kuid peale keskkonnakaitse-alase üleskutse võib seda 88-minutist mittenarratiivset filmi "lugeda" ka kui „sõnumit“ publikule alates "ebakonst-ruktiivsetest hipidest kuni *new age'* i pooldajateni, kellele meeldib kaifida uinutavat muusikat ja ilusaid pilte ja kes ei hooli midagi "tähendusest", nagu kir-jutas Michael Dempsey oma artiklis "Film Quarterlyle". (15)

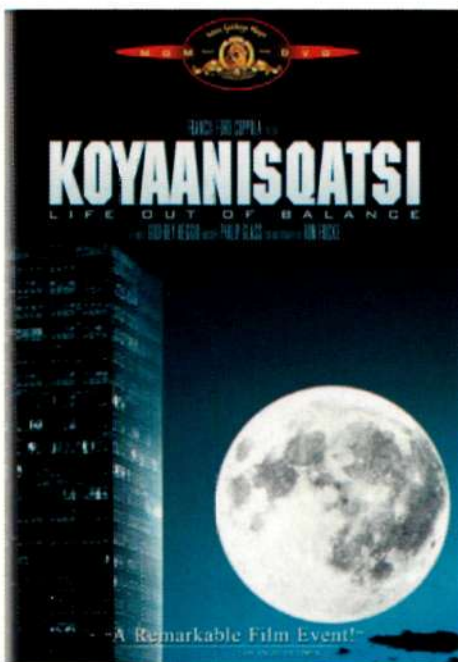
Mis puutub intertekstuaalsusesse, siis eksisteerib "Koyaanisqatsi" mitmel kujul. Esiteks on see kunstiline film, mis tuli ekraanile 1983. aastal suure kriitika- ja kassamenuga. (16) Ta on toonud suurt tulu nii videona kui ka ühe enim müü-dud salvestusena CD-plaadil, kaua-mängival ja kassetiformaadis. (17) Li-saks silmatorkavale edule multitekst-uaalse kaubaartiklina, on ta ka teos *Philip Glass Ensemble'* i kontserdireper-tuaaris, ehkki üpris valikulisel kujul. (18) Ja lõpuks võib "Koyaanisqatsit", vähemalt 1987. aasta sügisel, vaadelda kui massimeedia *performance'* isünd-must, mille muusikalise partituuri *Philip Glass Ensemble* "elaval kujul" esitab. (19)

Järgnev intervjuu Philip Glassiga on lindistatud 11. novembri hommikul 1987, pärast "Koyaanisqatsi: *Live'*" viim-seni välja müüdnud õhtust esitust 10. novembril 1987 Kansase ülikoolis Law-rence'is. Glass on särav ja selgesõnaline; ta on ka oma vaikselt moel kindel, eriti omaenese vaadetes ja töömeetodites. Ja vaatamata hiiglaslikule kriitika- ja pub-likumenule, on ta meeldiv, isegi aland-lik ja mingil määral ennast madaldav. Ta on ka uudishimulik. Meie vestluse jooksul näiteks küsis ta sama palju küsi-

musi kui mina. Ta tahtis teada, kuidas inimesed esitusele reageerisid. Ja ta tahtis rohkem teada filmi ja filmimuusika teooriatest, valdkondadest, mille kohta ta varjamatult tunnistas, et teab vähe. (20) Siiski, jagades oma vaateid või arutades oma töömeetodeid, räägib Glass rahuliku veendumusega. Viidates paljudele punktidele, mida on arutanud Auslander, tõstatab intervjuu ka *performance'* ikunsti ühe seni vähe tähelepanu pälvinud aspekti, nimelt koostöö oma. Ja tööpoolest, Glassi huvi pigem kollektiivsete kui individuaalsete nägemuste vastu on üks tema töö kvaliteedimärke nii helilooja kui esitajana.

**Ch. M. Berg:** Rääkige oma suhetest Godfrey Reggioga "Koyaanisqatsi" valmimisel. (21)

**Ph. Glass:** Meie suhe pole selline, nagu võib olla töösuhe näiteks teatris või tantsus. Film, nagu te teate, on eriline selles mõttes, et muusika tehakse tavaliselt projekti lõppjärgus. Aga mul on olnud mõnevõrra õnne. Kui ma alustasin tööd Godfreyga, oli ta vandanud ainult umbes kuuskümmend protsenti "Koyaanisqatsist". Ja ma võin lisada, et nii oli ka siis, kui ma töötasin Paul Schraderiga filmi "Mishima" juures [režissöör Schrader, linastunud 1984]; seal sekkusin ma juba enne, kui filmimine algas. Tegelikult tundub, et mulle eriti ei meeldi töötada filmiga, aga kui ma seda teen, siis pean ma saama mõnevõrra osaleda.

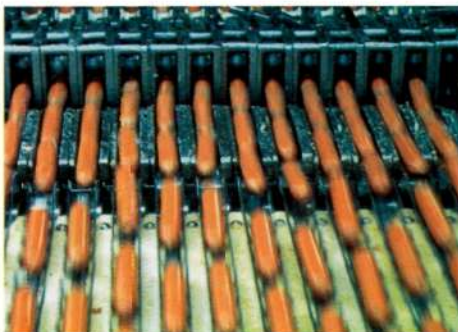


**Nii et loomulik koostöö on teie puhul asja võti?**

Jah.

**Aga filmi teema, selle stiil?**

Väga raske on öelda, kuidas film lõpuks välja kukub. Kui inimesed räägivad mulle oma filmiprojektidest, kõlab see alati imeilusti. Nii et kui ma otsustan, kas osaleda või mitte, vaatan ma, kes on režissöör, kes on teised kunstnikud ja millised on üldised töötingimused; teema on muidugi ka tähtis, aga ainult üldisemas mõttes. Näiteks "Mishima" teema köitis mind, sest ma olin lu-



genud kõiki Yukio Mishima raamatuid,

mis selleks ajaks tõlgitud olid.

Siis ma lugesin Schraderi käsikirja ["Mishima" kirjutasi kahasse Paul ja Leonard Schrader], ja mulle see meeldis. Nii ma otsustasingi selle filmi kasuks. Aga isegi siis ei osanud ma tegelikult ennustada, et see nii hea tuleb. Kui Paul ja mina käsikirja läbi vaatasime, julgustas ta mind panema muusika sinna, kuhu ma arvasin, et see peaks minema. Ta osutas ka ise mitmele kohale, kus tema arvates oluaks vaja muusikat. Aga põhiliselt jättis ta selle minu hooleks. Nii et mõnes mõttes ma kirjutasin rohkem käsikirjale kui tegelikele piltidele.

Selle protsessi käigus ma salvestasin töölinde, millelt Paul tegi esimese löike. Siis pidin ma tagasi minema ja muusika uuesti fraseerima, et see sobiks konkreetsetele lõigetele. Mõned löiked olid muusika seisukohalt natuke suvalised. Teisisõnu, kui ta tahtis, et stseen oleks lühem, siis ta lihtsalt lõikas seda; see tähendas muidugi, et ta lõikas samal ajal ka muusikat. Ja siis ta ütles: "Mõttele välja, kuidas see siin lõpetada."

Seetõttu kirjutasin ma "Mishima" partituuri lõpuks kaks korda. Kõigepealt kirjutasin esialgse partituuri, töölinde. Siis pidin minema tagasi ja arvestama muusika ümber, et ta sobiks lõpliku töö tegelike lõikudega. Selle asemel, et kasutada ühte dialoogi, muusika ja *sound*'idega *soundtrack*'i, kasutasime lõplikul miksimisel kahtekümmend nelja erinevat *soundtrack*'i. Produksent

oli natuke närviline, kuna see suurendas

kulusid. See kõik läks üsna keeruliseks,

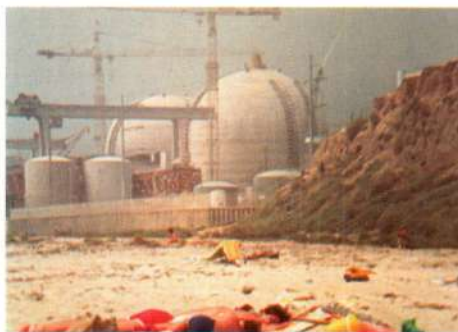
aga võimaldas meil miksimisel palju paindlikum olla. Näiteks, kui me jõudsim pildis kohtadeni, kus algab dialoog, siis selle asemel et lihtsalt lõigata või lasta muusikal hääbuda, sain ma ära lõigata ainult esimese ja teise viiuli, jättes alles vaid vioolad. Teisisõnu, ma sain kohandada muusika filmi tõeliste helidega, selle asemel et lihtsalt kogu ansambel sisse või välja jätta.

**"Mishima" on muidugi väga erinev "Koyaanisqatsist" selle poolest, et "Mishima" muusika pidi olema kooskõlas teiste auditiivsete elementidega, nagu dialoog ja heliefektid.**

Jah, töö "Koyaanisqatsiga" oli palju rohkem võrdse koostöö moodi, kuna mina ja Godfrey kujutlesime filmi tõelise muusika ja pildi sümbioosina.

Kuna Godfrey pidas silmas ülemaailmset vaatajaskonda, pidi film edastama oma sõnumi tervenisti läbi nende kahe universaalse rahvusvahelise keele, pildi ja heli. "Koyaanisqatsit" näidati õigupoolest kogu maailmas. Asi on selles, et seal polnudki midagi, mis vajaks tõlkimist. Aga see tähendas, et me pidime töötama välja elementide väga täpse struktureerimise protsessi.

Kui ma Godfreyd esimest korda kohtasin ja me projektist rääkima hakkasime, oli ta vandanud umbes kuuskümmend protsenti filmist. Esimene asi, mida me tegime, oli jagada tema pildid





ainese järgi kategooriatesse, mida ta nimetas nähtuste-rollideks (*subjekt-roles*). Üks kategooria oli "pilved". Teine oli lennukite, autode jms "kütusemahutid" jne. Aga siis, pärast nähtuste-rollide väljatöötamist, tegime dramaturgilise plaani. Teisisõnu, filmi struktuurist sai nähtuste-rollide jada, mis tekitas pigem mingi assotsiatiivse mõtteliini kui traditsioonilise narratiivi. (22) Filmi avakaadrites me alustame Monumentide orust, siis läheme linna. Hiljem oleme tunnistajaks linna hävitamisele ja linnakeskkonna varingule. Nii saab sellest dramaturgiliselt struktureeritud nähtuste-rollide progresseeruv sekvents. See näib töötavat, nii et ma olen rõõmus, et me seda just nüimoodi tegime. Ja ühel teisel tasandil on see assotsiatiivne mõttoprotsess niisama jutustav kui mis tahes Hollywoodi stoori-film.

"Koyaanisqatsil" ei ole selget algust, keskpaika ega lõppu. Tegelikult võib tema elemente eri viisil ümber paigutada. Ja seda me tegimegi. Lõpuks me siiski mõistsime, et on vaja ka mingit korda. Ausalt öeldes tahtsime lõpetada nii, et filmi kujunditel oleks tugev dramaatiline efekt. Ja just seal oli Godfrey võimeline toetuma minu kogemusele teatrist [peamiselt balletist ja ooperist], kus dramaturgiline plaan on töö aluseks. Nii et kui me rakendasime selle plaani mitte-verbaalsele filmile, siis oli meie taotluseks dramaatiline vormimine, nagu seda võib leida ooperist või balletist.

Kui te vaatate filmi sellest aspektist,

näete üleüldist dramaatilist kallakut. Tal on vaikne algus ja kasvav seeria dramaatilisi segmente, igaüks omaenda visuaalse energia ja huviväljaga. Ja tal on vaikne lõpp, pikk epiloog, mis lõpetab filmi. Nii võib selle struktuuri soovi korral kaardistada kõverjoonena. Ja see oli õigupoolest tehtud enne, kui ma alustasin muusikaga.

### **Te tegite seda koos?**

Jah, me tegime seda koos. Minu panus filmi oli õigupoolest see hulk erinevaid kogemusi sel moel töötamisest. Godfrey panus oli tema isiklik visioon konkreetsest teemast. Ta teadis, mida ta tahtis öelda "tasakaalust väljas elu" kohta ja kuidas kujutada seda visuaalsete vahenditega. Ta valdas seda, mida ta ise nimetas "erinevateks vaatlemisviisideks", mis olid tehniliselt saavutatud äärmuslike ajanihete ja suuresti kiirendatud tegeliku aja abil; teises otsas olid jällegi aegluubis lõigud. (23) Osa filmi visuaalsest sõnavarast kätkes sisenemist ja väljumist normaalaja kontekstist. Mida me tegime koos, oli dramaatiline struktuuri väljatöötamine. Siis hakkasin kirjutama erinevate nähtuste-rollide lõikudele, mis nüüd olid õiges järjekorras, aga mis polnud veel monteeritud. Näiteks olime planeerinud kümneminutilise „pilvelõigu“, aga üksikud kaadrid ei olnud mingis kindlas järjekorras. Nii ma kirjutasin lihtsalt kümneminutilise „pilvepala“, aga ilma viiteta ühelegi konkreetsele pilvekujundile.



**See tundub natuke riskantne, eriti kui lõplik lõikamine tuleb välja tunduvalt lühem, või isegi pikem.**

Selline protsess on tegelikult minu eriala. See on see, mida ma oskan kõige paremini, küllap sellepärast, et olen nii palju aastaid teatris töötanud, ja töötanud ka visuaalsete kunstnikega. Ma olen õppinud arendama muusikalis-visuaalset taju, olgu siis balletis või ooperis. Ma olen kirjutanud muusikat isegi skulptuurile. Nii et see on üks situatsioon, milles ma olen väga kogenud.

Tähtis osa protsessist on teemasse sütvimine. Aga selle kõrval olen ma õppinud, et muusika võib toimida pildi sees rabavalt erinevatel viisidel. Ma pole teatavasti mingi teoreetik ega ole selle kohta raamatuid lugenud. Aga kui ma töötan, olen ma teadlik, et muusikat võib paigutada pildi sisse väga erinevalt. Ta võib olla, nagu ma seda nimetan, "pildi all", või "pildi kohal", või otse "pildi kõrval". Mõnes mõttes me räägime sellest, kas muusika on põhiliselt esi- või tagaplaanil.

Mõnikord räägivad inimesed pildiga kaasaminekust või pildi vastu minekust. See on palju lihtsam idee, sest sa võid olla pildi taga ja ikka minna tema vastu, või sa võid olla pildi ees ja minna siiski tema vastu. Teiste sõnadega, see sõltub sellest, kuhu muusika on paigutatud selle suhtes, mida vaadatakse. (24)

Mõnikord on muusika ekraanil toimuva alltekstiks. Ta moodustab emotsionaalse vaatepunkti sellele, mida me

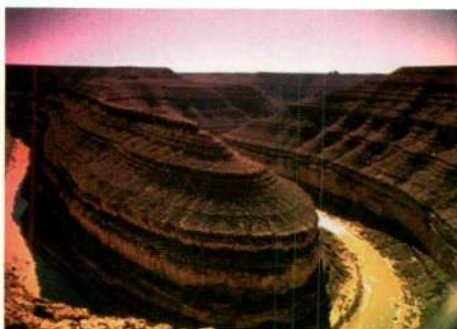
vaatame, aga ta ei pruugi kõlada selle moodi, mida me vaatame. Näiteks pilvede puhul "Koyaanisqatsis" otsustasin ma kasutada selgelt analoogilist või allegoorilist muusikalist kujundit, mis sobiks pilvedega. Ma valisin laia kõlaga aeglased vaskpillid, millest sai, nagu ma ütlesin, allegooriline visualiseering ekraanil toimuvast. Sel juhul olin ma otse pildi kohal.

**Kas te täpsustaksite, mida te mõtlete "allegoorilisega"? Ja miks te kasutasite pigem vaskpille kui näiteks keelpuhkpile?**

See on osa kunstilisest protsessist, kus sa pead tegema oma kunstilised valikud. Üks kunstnik ütleb: "Pilved kõlavad nagu brass." Teine ütleb: "Mulle kõlavad nad nagu keelpillid." Aga see on siiski tähtis teema, mida arutada, sest see näitab, kuidas me individidena neid asju personaliseerime. Tegelikult pole tähtis, kas pilved seostuvad mulle vasega, vaid pigem see, et vase kasutamine seal oleks kunstiliselt veenev. See on oluline.

**Minu puhul töötab „pilvemuusika“ hästi, kuna ta annab piltidele teatava majesteetlikkuse, võib-olla isegi kaalukuse.**

Just nimelt. See just rõhutabki minu arusaama sellest, mida Reggio püüdis saavutada... sellest looduse aukartustäratavast majesteetlikkusest. Mõnes mõttes vaatlesin ma pilvi nagu muusi-



kat – kui tohutut vormide massi, mille tegelikult pole füüsilist substantsi. Ja siiski oli pilvedel, nagu ka muusikal, ajuti kunstilist kaalu, ja nagu te ütlete, kaalukust. Muide, mõned neist pilvedest, kuigi nad näisid justkui lennukilt pildistatud, olid tegelikult filmitud mätipudelt.

**Stseen “Boeing 747” stardiga eeldavasti LAXilt (*Los Angeles International Airport*) on teine juhtum, kus muusika mõjutab stseeni “lugemist” või mõistmist.**

Õigus, see oli LAX. Ja seal ma kasutasin inimhäali. Ma töötasin seal mõneti erinevalt. Kummalisel kombel muutus inimhääl üheks lennuki kujundiks. Mitte küll kogu lennuki, sest lennuk ise on üks kohutavalt suur ja kobakas masin. Kuid üks tema huvitavaid omadusi on kergus; hetkiti näib ta olevat isegi kergem kui õhk. Niisiis, ma võtsin selle spetsiaalse tahu lendavast lennukist, tema kerguse, ja tegin sellest aluse muusikalisele kujundile, kasutades selleks osaliselt inimhäali.

**Lennuki kujund “Koyaanisqatsis” on mõneti eeterlik, kuna Reggio kasutab eriti pikka teleobjektiivi, mis püüab kinni ja deformeerib stardirajalt ülespoole voogavaid kuumalaineid. Selle tagajärjel näib lennuk pea-aegu orgaaniliselt virvendavat ja võbelevat.**

Noh, selle hiigellennuki puhul huvi-

tas mind eelkõige see, et ta näis õhust kergemana. Niisiis otsustasin ma teha muusika, lähtudes just kergusest, aspektist, mida inimhääl veelgi rõhutavad. Nii et kui me näeme lennukit, siis kuuleme väga tüürikest vokaalset tekstuuri. Mõnes mõttes on see poeetiline metafoor. Me oleksime võinud vaadelda lennukit väga tähttäheleiselt. Aga tänu muusikale on objektide “vaatlemiseks” palju muidki võimalusi.

**Kas filmi lõppu võib samuti vaadelda sellise poeetilise metafoorina?**

Te räägite ilmselt stseenist, mis filmiti Harlemis vist 1978. aastal, voolukatkestuse ajal, kui kogu elekter kustus ja kõik olid väljas tänavatel. Noh, mitte päris. See pole mitte metafoor, vaid pigem näide situatsioonist, kus muusika on tublisti „pildi all”. Siin kommenteerib muusika leebelt seda, mida me vaatame; sõnad on õigupoolest [hopi indiaanlase] ennustuse sõnad, mida me kuuleme ka päris filmi lõpus. See on see, mida hääled selgesti väljendavad. Niisiis ei otsinud ma pildile metafoori, vaid pigem allteksti.

**See on huvitav punkt, kuna sõnad on hopi indiaanlaste keeles. Ja kuigi sõnadel on spetsiifiline, konkreetne tähendus neile, kes oskavad hopi keelt, läheb see tähendus mööda enamikust filmi vaatajatest, kes mõistagi hopi keelt ei räägi.**

Godfrey paigutas sõnad tõlkes ekraanile päris filmi lõpus. Mina isiklikult



poleks seda teinud. Aga ma saan aru, mida ta mõtles. Film on kogu meediast, millega kunstnikud töötavad, kõige avalikum. Ta haarab kaasa kõige suuremaid masse ja on suunatud rahvastiku kõige laiemale spektrile. Godfrey ei tahtnud luua atmosfääri, kus film kellelegi kaugeks jääks. Nii ta siis lihtsalt tõlkiski need sõnad ära.

Töötades ooperiga, olen õppinud, et keel võib funktsioneerida mitmel erineval viisil. On näiteks olukordi, kus sõnad moodustavad otseku allteksti, kuid pigem muusikalise kui sõnasõnalise. Neil juhtudel pole tegelikult nii tähtis, et publik mõistaks teksti sõna-sõnalt. Siiski tahtis Godfrey, vähemalt filmi lõpus, et tähendus oleks selge, mis, nagu ma aru sain, oli jällegi tingitud filmimeediumi avalikust iseloomust.

Sõnade muusikasse panemine oli huvitav, kuna ma pidin õppima hopi keele foneetikat ja vokaalseid varjundeid. Nagu kõikide keelte puhul, antakse suur osa tähendusest edasi kõne rütmide ja modulatsioonide kaudu. Te võite ära õppida mõne keele sõnavara ja süntaksi, aga kui te ei räägi kohaliku kõneleja rütmiga, siis ei saada teist aru. Niisiis õppisin ma nii palju kui võimalik tundma hopi kõnemustreid ja panin need siis muusikasse.

Hiljem, kui ma salvestasin partituuri New Yorgi muusikute grupiga, saatsin lindi tagasi hopidele New Mexicos kontrollimaks, kas sõnad on arusaadavad. Nad ütlesid, et on küll. Niisiis ma loodan, et kui mõni hopi indiaanlane peaks olema publiku hulgas, mõistab ta sõnade otsest tähendust.

**Kas see tegelikult ongi tähtis, kas sõnad on hopi indiaanlasele mõisteta-  
vad või mitte?**

Ma arvan, et on küll, sest kui te kannate sellist hoolt keele eest, nagu meie kandsime, siis annab see mingi autent-  
suse tunde, mida enamik inimesi tajub, kuigi tegelikult ei mõista.

**Näib, nagu räägiksite te kunstilisest  
terviklikkusest.**

See on üks osa asjast, sest kui te toote töösse kõrge kontsentratsioonistme nagu hea näitleja, siis aitab see edasi anda autentsustunnet. Ja kui te seda ei tee, kui te olete ses suhtes ükskõikne või teete seda ilma tegelikult hoolimata, siis tuleb see kontsentratsiooni või hooli puudumine tingimata ilmsiks.

Aga nagu te teate, on suhe muusika ja pildi vahel väga keeruline. On mõningaid filmitegijaid, kes tõesti teavad, kuidas muusikaga töötada, kuid on ka palju neid, kes muusikat ei väärtusta. Paul Schrader, nagu ma ütlesin, on muusika osas väga intelligentne. Meie koostöö jooksul "Mishima" juures avastasin ma, et Paul on väga nutikas piltide ja muusika kombineerimisel. Ta teab, kuhu muusikat panna. Ta teab, kuidas seda kasutada. Ta teab, millal seda on vaja.

Filmis on muusika, selliste primaarsete visuaalsete aspektide nagu kinematograafia ja värv kõrval ilmselt kõige tähtsam element. Siiski on filmitegemise äris neid, kes käituvad, nagu oleks muusika mingi tagantjärele tekkinud mõte. See on muidugi kohutav. See on rohkem kui viga, sest see tähendab, et need, kes kohtlevad muusikat kui järelmõtet, on kaotanud võimsa kunstilise liitlase.

Inimesed nagu Schrader siiski teavad, kuidas kasutada muusikat liitlase-  
na, kohandada seda filmi vajadustele. Need on inimesed, kes annavad muusika kaudu filmile lisaemotsiooni, täien-  
dava emotsionaalse ja dramaatilise laengu, milleni vähem hoolikad režis-  
söörid ja produtsendid lihtsalt ei küüni.

(Järgneb)

*Teosest "Writings on Glass. Essays, Inter-  
views, Criticism" (University of California  
Press, Ltd. London, England) tõlkinud  
KAIA SISASK*

# PEAD JÄTKAMA, NAGU JÄTKAKSID IGAVESTI — VIIS ASTUDA VASTU KÕRGELE EALE

**Gavin Bryars** kuulub praeguse hetke tuntuimate ja mängituimate inglise heliloojate hulka. Tema tõus Inglise muusikaellu toimus 1960-ndate lõpul ja 1970-ndatel aastatel, mil ta oli Londoni väga kirevas ja kiiresti arenevas muusikaelus tegev nii helilooja kui ka kontrabassimängijana. Oma väga ebaortodoksse heliloojakarjääri algul liikus ta palju nn inglise eksperimentalistide ringkonnas. Selle radikaalsemaid ja kuulsamaid esindajaid oli maoistlike vaadetega Cornelius Cardew, kuulsa Scratch-orkestri juht. Cardew' kalduvusega politiseerimisele säilitas Bryars aga distantsi ja asutas kuulsa Portsmouth Sinfonia, mille esitusviisi olulisemaid tunnuseid oli Michael Nymani sõnul "suur lõhe kavatsuste ja tulemuse vahel". Sellest ajast pärinevad ka Bryarsi kõige menukamad ja tuntumad teosed: "'Titanicu hukkumine'" (1969) ja "Jesus' blood never failed me yet" (1971). Mõlemaid on Eestis esitanud "NYYD Ensemble".

1970. aastatel astus Bryars ühendusse ka OuLiPo'ga, mis oli tollal üks keskseimaid prantsuse kirjandusringkondi ja intellek-

tuaalseid rühmitusi. OuLiPo tegeles struktuurilist laadi eksperimentidega peamiselt kirjanduse vallas.

1979. aastal asutas Bryars oma ansambli enda teoste esitamiseks. Kollektiiv tegutseb seniajani.

Pööre etableerumise suunas saabus 1980-ndatel. Oluliseks pöördepunktiks sai ooper "Medeia", mis algsetele esitusprobleemidele vaatamata tõi heliloojale lõpuks suure tuntuse ja tunnustuse. Pärast "Medeiat" on Bryars kirjutanud rohkem konventsionaalsetele koosseisudele konventsionaalsetes žanrites: orkestriteosed, keelpillikvartetid (Arditti kvarteti tellimusel), madrigalid (The Hilliard Ensemble'ile). Bryarsi värskematest teostest on kriitikute tunnustuse pälvinud mh ooper "Doktor Oxi eksperiment", mille esiettkanne kõlas 1998. aastal.

Järgneval intervjuu Gavin Bryarsiga on tehtud festivalil "NYYD '03" tema autorikontserdi eel. Intervjuu avaldatakse siin tervikuna väikeste autoripoolsete parandustega.



Gavin Bryars  
Tallinna kontserdi  
proovis oktoobris  
2003.

Harri Rospu foto

**Laias laastus võiks eristada kahte tüüpi heliloojaid, ühed, kes mõtlevad muusikast lähtuvalt kompositsiooni- tehnikast ja teised, kellele on olulised pigem abstraktsemad laadi lähtekohad. Mis on teile peamiseks tõukejõuks?**

Ma arvan, et on, jah, kahte liiki heliloojaid, head heliloojad ja halvad heliloojad. Aga on ka kaks teed heliloomingule lähenemiseks: üks on see, kui mõeldakse kõlale või sellele, kuidas asjad on kokku pandud. Ja võib-olla kasutatakse tehnikaid või mudeleid, teatud lähenemisviise, millega end kohandatakse. Teine tee on see, kui mõeldakse asjadele laiemas tähenduses. Mitte ainult kõlale, vaid ka näiteks sellele, mida muusika üleüldse võib tähendada ja kuidas muusika võib toimida emotsionaalselt või vaimset. Ma arvan, et iga helilooja sisaldab mõlemat poolust. See, mis loob erinevusi, on ilmselt nende pooluste omavaheline suhe. Kui keegi on saja- protsendiliselt üks või teine, siis on midagi ta eluga lahti. Näiteks alkohol või midagi sellist.

**Aga kui mõelda teie heliloojaks saamise peale, siis peab tunnistama, et see oli üsna ebatraditsiooniline. Kas võiksite natuke rääkida 1960. ja 1970. aastatest, sellest ajast kui hakkasite aktiivselt osalema Inglise muusikaelus, liikuma eksperimentaalse muusika ringkondades, asutasite *Portsmouth Sinfonia*, mis pälvis mõnelt kriitikut nimetuse "kurikuulus".**

*Portsmouth Sinfonia* ei olnud kuri- kuulus, see oli lihtsalt maailma kõige halvem orkester. Ja oli seda meelega.

Tegelikult sai minust helilooja juhu- se tõttu. Ma ei kavatsenud üldse saada muusikuks. Ma ei kavatsenud saada mittekehlekski, kandusin lihtsalt ühe asja juurest teise juurde. Õppisin kõige- pealt filosoofiat, kuna muusikaõppes pidi rohkem asju tegema, filosoofia aga

oli üks kõige lühemaid kursusi. Siis sattusin džäss juurde ja minust sai muusik. Nii et kui ma ülikoolist lahku- sin, jätkasin lihtsalt mängimist. Mul ei olnud mingit ettekujutust võimalikust karjäärast, nagu tavaliselt heliloojatel, kes käivad ülikoolis või konservatooriumis ja õpivad erinevaid tehnikaid, lähe- nemisviise, muusikaajalugu ning käsi- tööd. Ja siis õpingute lõppedes otsivad endale kirjastajaid, sponsoreid, tellimu- si ja nii edasi, kuna neil on kindel etteku- jutus oma tulevikust heliloojana.

Mina ei teinud seda kunagi. Ma liht- salt hakkasin heliloojaks. Ilmselt sarna- sel viisil nagu röövikust saab liblikas. Ma olen kindel, et röövik ei saa eriti aru sellest, mis toimub, aga lõpuks see prot- sess viib ikkagi loomuliku tulemuseni.

**Teie eluloos on üks üsna kõnekas fakt. Seitsmekümnendatel lõpetasite muusika kirjutamise kolmeks aastaks ja süvenesite sel ajal peamiselt Marcel Duchampi kunstifilosoofiase.**

See kõik kõlab väga dramaatiliselt. Kui sa lõpetad muusika kirjutamise kol- meks aastaks, siis tundub see mingi tõk- ke või kriisina. Tegelikult ei olnud mul midagi sellist. Ma lihtsalt ei tahtnud mi- dagi kirjutada. Ma olin kirjutanud palju sellist muusikat, mida nimetatakse eks- perimentaalseks. Oleksin võinud jätkata, kirjutades üha rohkem seda laadi as- ju, aga see oleks olnud just nimelt üha rohkem, mitte üha paremini või üha hu- vitavamalt. Ja nii, nagu mitmed minu taustaga heliloojad, kuulusin ka mina teatud mõttes nagu *underground*'i, mida ei tunnustanud *establishment*'i esinda- vad muusika- ja kunstiinstituutsioonid, nagu BBC või Kunstide Nõukogu (*Arts Council*). Me töötasime kollektiivselt ja me ei leidnud tavaliselt tööd mitte üli- koolides ja muusikakolledžites, vaid kunstikolledžites. Ja nii leidsin ühel het- kel end õpetamas mitu aastat ühes kau- nite kunstide kolledžis. Mind paluti lu-

geda ka kunstiajaloo kursust ja nii õpetasin ma kunstiajalugu viis aastat ning nautisin seda väga. See oli just see aeg, kui ma leidsin, et see, mida ma kirjutati, on OK, aga ma ei taha seda enam teha. Ja nii ma lõpetasin muusika kirjutamise ja keskendusin kunstiajaloole. Mina ja üks mu sõber lugesime siis ka kaks aastat kursust Marcel Duchampist: igal kolmapäeval arutasime teda neli tundi üha rohkem sügavuti ja detailsemalt. Juttu oli nii üksikteostest kui ka teatud lähemisviisidest ja ka Duchampi karjäärist malemeistrina. See kõik oli väga õpetlik. Duchamp teatavasti otsustas 1912. aastal kindlalt loobuda maalimisest, kuigi ta oli edukas maalikunstnik, kelle teoseid näidati laialdaselt paljudes muuseumides. Üks põhjus, miks ta otsustas maalimisest loobuda, oli see, et ta ei tahtnud olla prantsuse kõnekäänu järgi "loll nagu maalikunstnik". Tema järgi tootsid inimesed, kes tema ajal maalisid, võrkkestakunsti – kunsti, mis jääb pidama silma(s). See näeb ilus välja ja seal on palju ilusaid mustreid ja muud sellist, aga see ei sisene meelde ega hinga. Ja nii oli Duchampi järgi oluline leida tee, kuidas minna silma võrkkestast edasi sisemusse. Muusika vallas vastaks sellele ilmselt kõrvakilemuusika, muusika, mis tuleb kõrva, on väga ilus ja meeldiv. See on suurem osa muusikast, mida me enda ümber kuuleme enamiku ajast. Aga see ei puuduta meid ega häära intellektuaalselt. Ma ise olen kasutanud ka selle probleemi lahendamisel Duchampi meetodit. See seisneb vaatamises oma kunstivormist väljapoole, otsides niimoodi teed edasi. Duchamp võttis endale lähtekohaks kirjanduse ja kaugema mineviku kunsti. Minu puhul oli samamoodi: ma võtsin lähtekohaks kirjanduse ja visuaalsed kunstid, arendades välja mitmeid tehnikaid, mis lõpuks olid määratud muusika kirjutamiseks. Need tehnikad tulid teistest kunstivormidest, mitte muusikast endast. Ja

ausalt öeldes, osa sellest, mis ma kirjutasin siis, kui jälle muusikat kirjutama hakkasin, oli jama, lausa kohtuv. Ma loodan, et see on ära kadunud. Mul endal ei ole enam ühtegi koopiat nendest teostest, aga mõnel sõbral võib neid veel olla ja nad võivad vabalt ühel heal päeval nendega välja tulla ja neid esitada.

Aga ma sain sellest tupikust välja ja leidsin end jälle muusikat kirjutamas, aga seekord erineval viisil ja erinevas vaimus.

**Sel ajal vist astusite ühendusse ka prantsuse kirjandusringkondadega, muuhulgas ka selliste kuulsustega nagu Raymond Queneau ja Georg Perec. Kui palju on need inimesed mõjutanud teid kui heliloojat?**

Päris palju. Eriti sel perioodil, millest just juttu oli. Ajal, mil ma Duchampi uurisin, sai minust Patafüüsika Kolledži liige ja nüüd olen ma palgatud seal asevalitsejana. See on väga müstiline asi: ma ei tea eriti, kuidas minust see sai ja mida ma pean tegema, aga see ma nüüd siis olen. Aga tollal ma sattusin nn prantsuse intellektuaalide ringkondadesse. Ma kohtusin näiteks François le Lionnais'ga, kes oli suurepärane matemaatik ja kirjanik. Ja *Oulipo*-nimelise ühenduse rajaja, mis tegeles selliste tehnikate väljatöötamisega, et luua ebaortodokssetel viisidel kirjandust. See, mis neid huvitas, oli näiteks sõnamäng; ja küsimus sellest, kuidas võib kunsti või kirjandust teha. Ja see oli väga innustav. Näiteks Perec kirjutas raamatu ilma e-täheta. Ja teisedki on teinud sellesarnaseid asju. Selle eesmärk ei ole mitte öelda, et "vaata, kui leidlik ma olen, kirjutasin raamatu ilma e-täheta", vaid kirjutada nii sellisel viisil, mida tähele ei pane. Ja see on leidlik! Ära tõmba tähelepanu oma leidlikkusele, vaid kasuta mängu ja igat laadi vahendeid moel, mis aitab viia sind sinu oma vahenditest väljapoole. Nii nagu XIV sajandi belgia mun-

gad kasutasid tehnikat, mida nimetatakse lipogrammiks. Nad kirjutasid religioosse teksti sisse numbraid, nii et kui sa lõppu jõuad ja need kokku paned, siis annavad nad olulise kuupäeva, aga teksti jooksul ei tähenda nad midagi. Või inimesed, kes keskajal ja hiljem tegid piiblitõlkeid nii, et iga piibli osa algab erineva tähega, nii minnakse läbi tähestiku ja alustatakse uuesti, selliselt kuni piibli lõpuni. Ja kui sa seda märkad, on OK, aga sa ei tohiks seda märgata kohe.

Ühesõnaga seda laadi mänge ma nautisin. Ja ma õppisin neid, olles koos nende hullude prantslastega.

### **Kas te tuletasite mingeid kindlaid kompositsioonitehnikaid sellisest mõtteviisist?**

Tuletasin küll. Ja osa sellest muusikast on just see, mida ma nimetasin jamaks. Sest see oli väga leidlik, aga see oli just nagu see kõrvakilemuusika, millest ma enne rääkisin. See oli leidlik, nagu mingi nipp või ristsõnamõistatus võib olla leidlik, aga see ei olnud ilus ega huvitav. Oli küll üks lugu, mis kasutab neid nippe ja millele ma mingil määral veel kirjutan alla: "Cross-channel ferry" ("Parvlaev üle kanali"), selle kirjutasin ma 1979. aastal ühe kontserdi jaoks Prantsusmaal. Üks suuri prantsuse kirjanikke, kes kirjutab Raymond Rousselist, on Jean Ferry. Prantsusmaa jõudis minuni selle mehe, Ferry kaudu, üle kanali. Seega oli tema parvlaev üle kanali. Ja mina sõitsin tollal Prantsumaale – oma autoga parvlaeval. Seega said need asjad kokku. Nii ma hakkasingi kirjutama lugu, millel oli seos Ferryga. Arutledes Rousseli üle, räägib Ferry erinevatest Rousseli tehnikatest, nagu näiteks keskendumine sellele, kuidas sõna lõpeb. Ja ma teadsin, et Jean Ferry lemmikhelilooja oli Palestrina. Palestrina lõpeb a-tähega. Sellest võtsin ma loo helistiku – A-duur. Ja kõik instrumendid, mida ma selles loos kasutasin, lõpevad

a-tähega – marimba, viola, tuuba jne. Kõik rütmid selles loos pärinevad Ladina-Ameerikast, kuna Ladina-Ameerika annab prantsuse keeles kokku LA, see on la-noot. Nii on meil rumba, samba jne (isegi *et cetera*, lõpeb a-ga!).

Ja siis veel sellised väiksed asjad: mitte ainult Palestrina polnud Ferry lemmikhelilooja, vaid ka *Missa Papae Marcelli* oli tema lemmikmuusikateos. Ma tsiteerisin seda, täpsemalt *Agnus Dei'd* ("Jumala tall"). See oli aeg, mil taas oli aktuaalne Inglismaa ja Prantsusmaa vaheline igavene tüli liha impordi pärast. Seekord oli tüli põhjuseks Prantsuse lambaliha. Seega *Agnus Dei* näib viitavat sellele tülile proua Thatcheri ja Prantsuse valitsuse vahel. Tegelikult on see rumalus.

### **Teil on üsna lähedane side ka džässiga; olete muu hulgas olnud tegev kontrabassimängijana džässansamblikes.**

Ma olin džäss-kontrabassimängija terve hulk aastaid. Tegelesin vaba improviseerimisega. Natuke mängisin ka orkestrites. Aga ma loobusin džässist ja improviseerimisest 1966. aastal ühel üsna dramaatilisel päeval, kui ma panin oma kontrabassi pillikasti ja see ei tulnud sealt välja seitseteist aastat. Ma lihtsalt lõpetasin ja kujundasin välja kummalise, patoloogilise viha improviseerimise vastu. Üsna ebaküps ja dramaatiline samm...

Aga džäss oli mulle tollal väga oluline. Imetlen siiani seda väga ja ma suudan endiselt džässi mängida. See on vist nagu jalgrattaga sõitmise või ujuma õppimisega: kui ma kukuksin merre ja isegi kui ma ei oleks ujunud kaksikümmend aastat, olen kindel, et suudaksin ikkagi ka siis ujuda. Samamoodi on ka siis, kui satuksin olukorda, kus peaksin džässi mängima; ma tean, et suudaksin seda teha. Kummalisel kombel sattusin hiljuti mängima jälle just selle konkreetse trio-



ga, kellega ma töötasin koos 1966. aastal ja mis oli üsna kuulus vaba improvisatsioonilise viljelev trio. 1998. aastal, tuli Lääne-Saksa raadiol mõte anda välja seeria kontsertidest trummar Tony Oxley'ga, kes nüüd elab Saksamaal. Ja siis tuli neil idee, et võiks uuesti, pärast kolmekümne kahe aastast vaheaega meie trio kokku kutsuda. Ma ei olnud näinud Tonyt 1966. aastast saadik. Me mängisime *live-is*, ühes saalis, kus oli umbes 600 kohta. See võeti raadiosse üles ja hiljem anti välja CDna. Siis võtsin oma kontrabassi pillikastist jälle välja, kuigi ma ei olnud mänginud üldse seda laadi muusikat. No ja siis me kohtusime, meil oli kaheminutine *soundcheck*. Ma küsisin: "Kuidas läheb, Tony?" – "Hästi." – "Sa oled pisut kaalus juurde võtnud." – "Sul on natuke juukseid vähemaks jäänud." Ja meie jutt lõppes. Kaheminutine *soundcheck* selleks, et proovida, kas mikrofonid on õigesti, ja siis me mängisime. See läks hästi. Alguses oli pisut imelik, aga album sai tehtud ja välja antud. Ütlesime "head aega" ja lahkusime.

### **Kaheksakümnendatel aastatel hakkasite kirjutama traditsioonilisemates žanrites ja traditsioonilisematele koosseisudele. Kas see pööre oli kerge?**

Teatud mõttes oli see kerge. Osaliselt seepärast, et mul on kogu aeg olnud rumal komme öelda "jah" ükskõik kellele, kes palub mul midagi teha. Nii et kui keegi kutsub mind osalema mingis projektis, olen tavaliselt öelnud „jah“ ja alles hiljem üritanud välja mõelda, kuidas seda teostada. Üks kõige olulisemaid pöörded tuli siis, kui ameerika teatrilavastaja Robert Wilson kutsus mind osalema oma projektis, millest sai lõpuks ooper. Ma ütlesin talle ka "jah", ignoreerides fakti, et Euripidese näidend, millele ma muusika pidin kirjutama, on vanakreeka keeles, mida ma ei räägi ega loe. Ooper oli vorm, millest ma ei teadnud eriti midagi. Ma olin näinud ainult

ühte ooperit oma elus: [saksa-ameerika helilooja] Günther Schulleri ooperit "The Visitation" ("Katsumus"), mida ma nägin Ameerikas. Ma ei olnud kirjutanud midagi inimhäälele. Ma ei olnud kirjutanud midagi orkestrile. Ma ei olnud kirjutanud ühtegi lavateost. Aga ma nõustusin ooperi kirjutamisega, mis oli siis *La Fenice* teatri tellimus. Mul oli kaheksa kuud aega selle sooritamiseks. Ja ma töötasin samal ajal täiskohaga õpetajana. Ma mäletan, et lugesin, selleks et end selle žanri jaoks ette valmistada, kuidas Puccini kulutas tervelt kaks aastat ainuüksi oma "La Bohème'i" orkestreerimisele. Siis sain aru selle ülesande tohutust suuruselt. Aga ma tegin selle ära. Ja nagu saatuse iroonia, jäeti ooperi esitamine viimasel hetkel ära, kuna teater oli unustanud palgata õigel ajal kostüümikunstniku. Aga peab nägema selle asja naljakat külge...

Lõpuks esitati see ooper Pariisi ja Lyoni teatrites. Nii et ooperi kirjutamine tõi mind sinna, kui soovite, *mainstream'i*. Aga ma ei usu, et see tegi minust tingimata *establishment'i* kuuluva helilooja. See lihtsalt aitas mul end kehtestada heliloojana ja arendada käsitööoskust. Viis mind teistesse ringkondadesse. Ja et sellised inimesed, kellega ma muidu ei oleks kunagi kohtunud, nagu Ronald MacIntyre või Jessie Norman, võtaksid mind tõsiselt. See oleks olnud mõeldamatu ajal, kui ma töötasin selles kummalises eksperimentaalses getos.

### **Missugune on teie suhe muusikajalooga?**

Ma naudin väga vanamuusikat. On heliloojaid, kes mulle üldse ei meeldi: ma vihkan kõike, mida Brahms on kirjutanud. Mulle meeldivad Wagner, Strauss, Palestrina, Gesualdo, Monteverdi. Nüüdismuusikast meeldivad mitmed džässiheliloojad. Ka meeldivad mulle minu heliloojatest sõbrad Balistikumist, näiteks hea sõber Arvo Pärt.

Mulle meeldib enamik tema teostest, aga oleks rumal öelda, et mulle meeldib kõik, mida mõni helilooja on kirjutanud. Näiteks mõnes Arvo teoses on minu arvates liiga palju sõnu, mida ta on üritanud muusikasse seada. Ta austab liiga palju piiblit. See on muidugi arusaadav, ta lihtsalt on selline.

Praegu meeldib mulle üha rohkem ja rohkem vanamuusika, kuna ma olen sattunud kirjutama palju madrigale. Olen just kolmanda madrigaliraamatu juures ja tahan neid kokku kirjutada seitse. Ma olen teinud palju koostööd vanamuusika ansamblitega nagu "Hilliard" ja soprani Anna Maria Frimaniga, kes on suurepärane vanamuusik. Ma olen kirjutanud temale palju saateta vokaalmuusikat, mis rajaneb ühel XII sajandist pärit lauluvormil.

**Teid on aeg-ajalt nimetatud minimalistiks või vähemalt seostatud selle suunaga. Kuidas te sellesse suhtute?**

See on ju see teine tüüp. Steve [Reich]. Kas polnud? Tema on minimalist.

### **Ja teie ei ole?**

Ei. Kui mõni muusikateos sisaldab kordusi, siis inimesed arvavad, et see on minimalism. Mulle on mitmed minimalistlikud heliloojad väga sümpaatsed. Paljud neist on mu väga head sõbrad. Ma muide tegin kolmkümmend üks aastat tagasi kaasa turneel, kus mängisin Steve Reichiga tema "Drummingut". Nii et ma tunnen teda väga hästi.

Aga ma arvan, et see nimetus on kasulik ajakirjandusele, plaadipoodidele, et nad saaksid öelda: et see on seda laadi muusika. Et suudetaks seda leida. Aga mõnikord pead minema üha üksikasjalikumaks. Ma mäletan, et kui tegin oma esimese plaadi ECMile, siis olin samaaegselt lahtrites "džäss", "kergeks kuulamiseks" ja "klassikaline muusika". Mõned aastad tagasi oli New Yorgis, *Tower Records*'i poes osakond, mis pidi

kandma hoolt selliste inimeste eest nagu Arvo Pärt, Gija Kantšeli, Pēteris Vasks jne, mille nimeks oli pandud "usumini-malism". Seega minnakse mingit kindlat liini mööda ja üritatakse üha rohkem piiritleda.

Aga nende nimetuste pärast ei tohiks liiga palju muretseda. See lihtsalt juhtub nii. Inimesed ütlevad midagi su kohta ja sa aktsepteerid seda. Sellega on, nagu ütles kunstnik Barnett Newman: esteetika (mille all ta pidas silmas neid lahterdusi) toimib kunstniku puhul nagu ornitoloogia lindude juures. Kui sa hakkad liiga palju sellele mõtlema, siis põled läbi. Peab olema ettevaatlik, et mitte liiga muretseda nende lahterduste mehhanismide pärast.

**Mõnele teie varasele teosele, nagu "Titanicu uppumine" ja "Jesus blood never failed me yet", on saanud osaks tohutu rahvusvaheline edu. Kuidas te ise vaatate neid teoseid praegu, kui nende loomisest on juba hulk aega möödas?**

Hulk aega enne, kui teie olite sündinud, kas pole?! Ma suhtun ikka veel neisse teatud lugupidamisega. Kummaline, novembri lõpul ühel festivalil Inglismaal mängib üks saksa tüüp palju kraami aastast 1972, mida ma ise vaevu ära tunnen. Aga need kaks lugu on vana ja ma olen neid aeg-ajalt ümber hinnanud ja mänginud uuesti. Ja ma leian ikka neis teatud väärtusi. Näiteks "Jesus blood never failed me yet": ma olen vist kuulnud selle vana mehe häält mitu tuhat korda. Aga minu jaoks on see hääl ikka sügavalt paeluv. See hääl üksi, ilma selleta, mida mina sellega tegin.

"Titanic" on aga lahtine teema. Sellega seoses leitakse uusi asju ja ma lisan neid sinna loosse. Ma ka mängin seda aeg-ajalt, aga mõnikord on suur kergendus mitte olla sunnitud neid lugusid mängima. Me [Bryarsi ansambel] ei mängi neid ei Tallinnas ega Vilniuses.

See on omamoodi teie kultuuri sofistikeerituse märk, et "NYED Ensemble" on neid lugusid juba mänginud ja mina ei pea seda tegema. See on umbes samamoodi, kui *Rolling Stones* tuleks siia ja ei peaks mängima "Satisfactionit", kuna kohalik bänd teeb seda väga hästi.

**Teie muusikat on palju kasutatud tantsu saatena. Mõnikord tehakse seda ka ümber. Kas teile on huvitav, mida koreograafid teie muusikaga teevad?**

See huvitab mind väga. Mõnikord küsitakse minu kirjestajalt luba selliste lugude jaoks, millega minul ei ole midagi pistmist. Aga ma pean seda aktsepteerima, et mõnikord võib juhtuda üsna kohutavaid asju. Nii et kui ma surnud olen, siis hakkab mõnest minu loost ilmselt tulema üsna kohutavaid esitusi. Võib-olla on kohutav ka tänaõhtune esitus, aga see on siis vähemalt autentne. Nii et sa pead seda aktsepteerima, et kui sa tood mingi muusikateose siia maailma, siis on see nagu sinu lastega. Ühel päeval nad lähevad kodust ära ja hakkavad omaette elama. Sa võid ainult loota, et kasvatasid neid õigesti.

**Teid ei esitatud ametlikes meedialkanalites pikka aega. Nüüd, juubeli puhul mängiti teie teoseid BBCs väga palju...**

Minu juubel – jah, ma sain möödunud jaanuaris kuuskümmend. Uskuge või mitte, ma olen kuuskümmend. Ma tean, et ma näen välja nagu kaksikümmend kolm, hahahaha!

Mul oli, jah, periood, see eespool mainitud eksperimentaalmuusika periood 1970-ndast alates seitseteist aastat – huvitav, et kui ma mõtlema hakkasin: minu kontrabass oli pillikastis seitseteist aastat, BBC ei mänginud mind seitseteist aastat – kuni aastani 1987. Siis hakati mu asju jälle mängima ja nüüd mängitakse neid regulaarselt. Nii kodumaal kui ka Kanadas, kus ma elan vee-

randi aastast. Nii et nüüd mind mängitakse. Aga see oli häbiväärne kogus, mida mu juubeli puhul mängiti. Ma sattusin igat sorti *talkshow*'desse. Minult hakati küsima selliseid küsimusi, nagu "Kui te mõtlete oma elule tagasi" ja mina ütlesin: "Mida?!" On ohtlik sattuda tagasivaatesse. Mulle meeldib alati tuua siis näiteks ühte minu suurt kangelast, füüsikaproffessorit Cambridge'i ülikoolist, Joseph Needhamit. Ta jäi kuuekümmend viie aastasel pensionile, olles võitnud Nobeli füüsikapreemia. Nii et ta oli üks maailma suurtest füüsikutest. Ta jäi pensionile ja ajal, mil enamik inimesi mõtleb, et lähen reisima, et maailma näha, või ehk tegelen natuke aiandusega, võib-olla hakkab tegema oma veini – ühesõnaga seda laadi asju. Tema aga otsustas kirjutada ammendava ajaloo hiina teadusest ja tsivilisatsioonist (*The science and civilization in China*) seitsmes köites. Ta arvestas, et sellega läheb kaksikümmend viis aastat. Mul on neist kolm köidet. Esimeses köites kirjutas ta ülevaate kogu seitsme köite peatükkide teemadest. Ta rääkis küll hiina keelt, aga pidi selles uurimustööd tegema... Needham viis kogu selle asja lõpuni, ta oli vist üheksakümmend üks, kui ta lõpetas selle töö ja suri üheksakümmend viie aastasel.

Ausalt öeldes, see on viis, kuidas astuda vastu kõrgele eale. Mitte mõelda sellele, mida oled teinud minevikus, vaid sellele, mida sul on jäänud veel teha. Pead jätkama, nagu jätkaksid igavesti. Mina tahaksin kirjutada veel vähemalt kolm ooperit; lõpetada need seitse madrigaliraamatut. Ma tahaksin mängida kriketit Inglismaa eest, aga ma kardan, et sellega olen hiljaks jäänud. On palju asju, mida ma tahaksin teha ja mida ma teen. Nüüd näiteks tahan ma vahetada riided ja teha selle kontserdi ära.

GAVIN BRYARSIGA vestles kontserdi eel  
MÄRT-MATIS LILL

# „NYJD '03“ EESTI TV-s

EVI ARUJÄRV

GAVIN BRYARS: LOOJA LASKUB  
MAA PEALE

**“Gavin Bryars. Uppuva “Titanicu” muusika”** (*Klänge zum Untergang der Titanic. Der englische Komponist Gavin Bryars*)

Režissöör **Andreas Skipis**, *Hessischer Rundfunk/RM Associates 2001*

ETV 5. oktoober 2003

Film briti heliloojast, festivali “NYJD '03” ühest peakülalisesest Gavin Bryarsist algab tema läbilöögiteose “Uppuva “Titanicu” muusika” kaadritega. Tükk aega on ekraanil vesi ja voolamine. Hiljemgi on pildis vett ja liikumisi, näiteks autosõit mööda Põhja-Inglismaa askeetlikku maastikku. Filmis valitsevad üsna kiired kaadrivahetused. Pilt ei näita midagi eriti originaalset: kõneleva helilooja taustal korduvad merevaated ja majesteetlikud kaldakaljud; Bryars klaveri taga musitseerimas, Bryars noodipaberiga, roosipõõsa taustal, koos oma ansambliga, kaadrid tema teoste esitustest. Üks “kunstiline” nipp on siiski ka: aegluubis lendlev helilooja.

Veekujundid, voolavad liikumised ja mõõdukalt kiired kaadrivahetused – see kõik näib kehastavat Bryarsi muusika staatilist, “keskmeta” voolamist. Filmi lõpus moodustavad muusikast saadetud loodus- ja veepildid juba pikema keskendunud “järelsõna”. Aga keskne on tekst, helilooja mõtted muusikast. Film jutustab helilooja portreelugu rahulikult, teatud kordustega. Helilooja jutt vaheldub kaadritaguse häälega, mis enamasti ei sisalda uut informatsiooni, vaid kordab tema mõtteid kajana, neid üksnes pisut ümber sõnastades. Selles, mida me kuuleme, on suur hulk geeniu- se kaanoni püsitunnuseid. Ainult et te-

gu ei ole mitte tavalise geeniusega, vaid postmodernsega, sellisega, kes on tae- vast maa peale tulnud ja tunneb asja mõlemal pool: hindab äriedu, aga annab au ka metafüüsikale.

## Mitte siit ilmast

Looja teadagi ei ole “siit ilmast”, vaid teisest, erilisest. Nii see ongi: loomine on kohati üsna saladuslik seisund, min- gi energia käivitumine ja ülekanne, mil- lest me väga palju ei tea. Aga usk üksi ei aita: metafüüsika ja looja “teisitiolek” vajab kindlasti ka mingeid elulisi, käega katsutavaid kinnitusi. Nõuab tunnus- tähti.

Kui romantismi ja ka modernismi loojate “teisitiolek” tähendas alati min- git vaimset üleolekut, hierarhilist suhet, siis postmodernses olukorras lepitakse ka pelgalt geograafilise ja kultuurilise erinevusega. Hierarhilist üleolekut ei sobi täna lihtsalt enam eksponeerida, seevastu teistsuguse, eksootilise, võõra või kurioosse näitamine on lausa nõu- tud. Ka Bryarsi portreefilmist paistab see selgesti välja: jutt justkui ei käigi meile tuttavast konservatiivsest Inglis- maast, vaid (helilooja enda sõnade järgi) kaugest, eksootilisest kohast, kus elavad “üksildased, kuid tugevad, iseseisvad inimesed”. Kohe filmi alguses räägib diktortekst Bryarsist kui dogmade vas- tu võitlevast erakust, kui erakordses- loo- jast, kes ei mahu mingisuguse esteetilise või stilistilise kirjelduse raamidesse. Selge see – pole siit ilmast.

Helilooja joonistab välja tuntud loo “kargest, müütilisest Põhjamaast”, kõ- neldes oma sünnikodust Kirde-Inglis- maal Yorkshire’is ja meenutades Inglis- maa kohalegende seoses kapten Cooki reiside ja Jules Verne’i “Kapten Hatte-

rase seiklustega”, krahv Dracula ja Sherlock Holmesiga. Ta räägib ka biitnikest kui argipäeva rutiinist väljapääsu otsijatest. Helilooja kommentaaridega näidatakse meile katoliiklikku arvsümboolikat kehastavat itaalia renessanss-stiilis kolmnurkset lossi. Müstika ja kangelaslegendid on Bryarsi jutu korduvad teemad.

Selgub, et ka heliloojana pärineb Bryars “äärealalt”: tegemist on džässmuusikuna alustanud iseõppijaga, kellel puudub akadeemiline muusikaharidus. Pole ime, et ta mõistab korduvalt hukka serialistlikku avangardi, atonaalsust, Boulezi, Stockhausenit ja liiga keerulist muusikat. Bryars räägib Darmstadt koolkonna ummikust ja paigalseisust (“Juba nelikümmend aastat seisab paigal!”). Pisut aegunult kõlab etteheide just seetõttu, et tegemist on pool sajandit vana nähtusega. Aga paradoksaalselt ka seetõttu, et liiga rangete reeglite järgi kirjutatud muusikat eitava Bryarsi helikeelgi on (olemuslikule erinevusele vaatamata) ülimalt unifitseeritud, “seisab paigal”. Näib ju, et ta kirjutab ühtsama lõputut, avatud vormiga teost.

Etableerunud avangardi hukkamõistu sekka kõlab ka vana hea briti ja gallia vaen: Bryars ülistab inglaste võimet “iseendaks jääda” (mida ideelised vaenlased teatavasti ka vastikuks briti konservatiivsuseks nimetavad) ja võrdleb Prantsuse riigi poolt kinni makstud akadeemilist muusikaeltu stalinistliku kultuuripoliitikaga. Tõele au andes mõjub akadeemilise avangardi tõrvaminegi nüüdismuusika üleüldise “demokratiseerumise” taustal nagu avatud uksest sisse murdmine.

Bryars mõistab hukka atonaalsuse ja otsib õigustust tonaalsusele, meenutades hilist Wagnerit ja tuletades meelde Wagneri ooperite kummalisi kammerlikke esitusi, taustaks seesama muusika, millest jutt. Sümpaatiat on tunnuslik. Bryarsi muusikas näibki tihti peale vir-

vendavat fragmenteeritud, kammerlik Wagneri-visioon, elliptiliste kooskõlade ja tunglevuste vool, mis kõlab suure romantiku tonaalsuse piiridest välja püüdevates teostes. Võiks öelda, et Bryarsi autoristiili tuum ongi veel wagnerlikke intervallipingeid kandev, kuid jõust ja kõlatahtest ilma jäetud, hakitud ja “asteeniline” Wagner.

Ka Bryarsi esteetilised vaated kõlavad ajuti kokku romantismi esteetikaga, kui ta kõneleb muusikast kui müstilisest sügavama teadvusetasandi mõjutajast ja sellest, et muusikale ei sobi kohaldada väljendeid “aru saada” ja “meeldib”. Romantikute totaalse kunstiteose toob meelde Bryarsi huvi visuaalsete kunstide ja kirjanduse vastu.

### Demokraat ja multimeediamees

Metafüüsikale ja geeniuse kaanoni tunnustele vaatamata kõneleb Bryarsi suu läbi ikkagi uue aja “tegija”. Postmodernne Bryars avaneb seal, kus temas kõneleb demokraat ja multimeediainimene. Tänapäevase loojale on lubatud ja avatud kõik kultuurilised universumid ja kõik tajukanalid. Ka Bryars kõneleb huvist muusika tajumehhanismide vastu, aja ja ruumi fenomenist, John Cage’i ja Duchampi esteetikast. “Võin sundimatult liikuda erinevate muusikaliste ajastute vahel,” teatab helilooja enesekindlalt „The Hilliard Ensemble’i” tellimisel valminud, vanast muusikast inspireeritud teoste kohta.

Ta mainib ka tuntud kunstitegijaid ja ühisprojekte. Romantiline looja oli üksildane suverään. Nüüdiskultuuris ei vastandu, vaid pigem lisandub sellele ka autoriteedi “pakettide” esiletoomine: koostöö teiste kuulsustega ei tekita populaarsuse mehaanilist summat, vaid kasvavaid väärtusi.

Oma tööst, muusikakirjutamisest, räägib helilooja argiselt, mainib mehelikke ja inimlikke nõrkusi (kriket ja viski), mis annavad talle rahvalikku ja

ilmalikku jumet – nagu toekas raskejõustiklasekujugi. Bryarsi usulistes vaadetes on kesksel kohal inimese omavastutus: ta eelistab “jumalatut” budismi.

Demokraat ja rahvasõber Bryars põlgab “elevandiluutorni”, kiidab publikut, ülistab edu ja rõhutab korduvalt (avangardi) kaanonite vastu võitlemise tähtsust. Siin on jutus nõrk koht: tema enese unifitseeritud stiil on lausa ehe, tihendatud kaanon... Pisukesi vastukäivusi on veelgi. Bryars rehabiliteerib modernismi põlatud tundelisust muusikas ja ütleb teise hingetõmbega, et “tuleb mõelda struktuurides” ja “otsida seaduspärasusi”. Ta ülistab publikuedu ja ütleb samas, et “olen ise adressaat”. Asi läheb pateetiliseks ja tuleb väga tuttav ette, kui Bryars kõneleb helilooja sotsiaalsest vastutusest, väites, et looja ei tohi eralduda ühiskonnast, ja keeldudes tolele isegi eraisiku staatust andmast. Pärast mitut sorti enesekinnitust ja õige võitlevaid avaldusi kõlab kombekohane lepitav lõppsõna: kõik teed on avatud, pole olemas “õiget” ega “valet” muusikat.

Imselgelt põimuvad Bryarsi mõtteavaldustes vana hea romantiline geenius kaanon, postmodernne rahva- ja müügimehe mentaliteet, aga ka mõned modernismist pärit autoriteetsed märksõnad.

Miks õieti tehakse selliseid portreefilme ja jutustatakse lugusid loojatest? Kultuuris toimivate automatismide ees on küsimus jõuetu ja mõttetü. Lood lihtsalt paljundavad end inimeste kaasabil. Lood (heli)loojatest on ka alati pisut suuremad kui üks konkreetne (heli)looja. Looja, geenius, erilise inimese “suur lugu” on ühtaegu nagu üks kindel mõtteline “koht” kollektiivses kultuuriteadvuses, mütoloogiline alusstruktuur kohustuslike tunnustega, mis lausa imab elulist ainet. Ja reklaami- ning meediaühiskonnas on “looja lugu” rohkem kui kunagi standardne ühislugu, milles osa-

levad kõik osapooled, sealhulgas ka (heli)looja ise. Meil kellelgi ei ole sellest pääsu.

Nii ei ole ka mõtet pahaks panna isikulugude vähest informatiivsust ja eklektikat või eeldada heliloojalt vaadete “ideelist tähtsust” ning kompleksust. Suurem hulk kultuuris vahetatavaid teateid lihtsalt ongi sellised – loitsivad, (enese)kinnitusest ja usust kõnelevad, mõeldud nendele, kes usuvad. Ja mida meil, inimestel, õieti muud vahetada ja vahendada ongi?



VEEL MÕNI SÕNASEANSS GODOT'D OODATES

“Teateid reaalsusest I–X”.

Von Krahl'i Teatri televersioon Gavin Bryarsi teosest “A Man in a Room, Gambling”/“Mees kaardimängutoas” (Juan Muñoz'i tekst).

„NYJD Ensemble“; lugejad Juhan Ulfak, Taavi Eelmaa, Erki Laur, Tiina Taurate, Liina Vahtrik; lavastaja Peeter Jalakas.

ETV 5. – 14. oktoober 2003

Kohe alguses hakkab Bryarsi muusikaga teletööde ärritama oma žanrilise ebamäärasusega. Me ei saa aru, mida “see kõik” tähendab. Imselgelt mängitakse meiega mingit tundmatut mängu. Detailides erinev, kuid meeoleult ja intensiivsusest ühtne, kõlab keelpillikvartetilt läbi kümne osa Bryarsi melanhooline *quasi*-romantiline ja *quasi*-minimalistlik muusika. Monotoonne näitlejatekst kirjeldab kaardimängutrikke. Lavastaja

Peeter Jalakas on sinna juurde pannud kümme filmijuppi (auto)sõidust, teelolekust.

Monotoonse kulgemisega helides ja pildis kaasa minnes võrsub tasapisi soov, et lõpuks ometi tuleks mingi lõpplahendus, mingi tähendus või puänt. See dramaturgia ja loojutustuse kaanonitega seotud alateadlik ootus teeb tundlikuks iga vähimagi märgi suhtes, millest tähendust võiks aimata. Nii kuulates kui ka vaadates.

### Kuulates

Bryarsi muusikas virvendab tuttavat stilistikat: selle intonatsioonides võib kangastuda Schubert, Wagner või vana mitmehäälsus. Salapära ja melanhoolia atmosfääri loovad pehmelt hõljuvad minimalistlikud taustad või *tremolo*. Enamasti siiski on aukohal meloodika. Muutlike pidepunktidega, hõljuva tsentriga tonaalsusest ujub välja reljeefseid meloodiakaari ja intervallipingeid. Samas – Bryarsi meloodika ja intervallid ei lähe kunagi "lõpuni", ei moodusta vägevaid hierarhilisi ehitusi või ranget joonestikku, vaid taanduvad lõputuks, tähendusrikkaid hingamispause tulvil melanhoolseks heietuseks.

Muusika taustal loevad nais- ja meeshääled teksti kaarditrikkidest. See on argine, rahulik, enamasti asjalikult neutraalne, kohati vaid varjatud salapära sisendav kõnevool, mis sisaldab ka pisukesti ergutusi, galantseid pöördumisi kujuteldava trikiõppija poole.

Kaarditrikkide nimed ja eritermineid sisaldavad kirjeldused on võhiku jaoks mõistatuslikud ja mittemidagiütlevad: topelttõstmine; mehhiko kolme kaardi trikk; põhjast jagamine; pihkupeitmine. Mis peamine – tekst kirjeldab füüsilisi, ruumilisi, visuaalseid tegevusi, mille õppimise aluseks on tavapäraselt vahetu matkimine ja katsetamine – intuiitiivne kehakogemus. Raske, muusika saatel eriti raske, on kaarditrikkide

sõnalist kirjeldust "tõlkida" visuaalseteks kujutlusteks ja tegevuseks. Nii saab näitlejate kõnetekstistki pigem omalaadne akustiline muster, millest taju haarab monotoonset rütmi ja pisukesti intonatsioonimuutusi, kuid mitte konkreetseid ruumilisi "lahendusi". (Kuigi, psühholoogiast on teada, et see on rohkem naiste probleem. Täpsem ruumitaju teeb meeste jaoks ehk tõesti manuaalsed trikid hõlpsamaks ja nende kirjeldusedki läbipaistavamaks?)

Üheksandas saates öeldakse, et diktoritext on ära kadunud. See mõjub nagu otsene vihje teksti sisu tähtsusetusele. Tähtis näibki olevat kõnelemine kui selline. Ja kaarditrikkide õpetuse asemel võinuks kõlada ka kümme "õppetundi" erinevate muustrite kudumisest või joo-gaharjutuste sooritamist. Muuseas, Bryarsi teose mõnes teises versioonis on muusika võrreldes Jalaka filmivariandiga märksa rohkem esiplaanil – tekst on seega veel enam, rõhutatult kõnemuusikaks, kõnekontrapunktiks taandunud.

### Vaadates

Filmi kaamerapilk muudab meid üheksal korral autosõitjaks, kord ka helikopteril lendajaks. (Muuseas, sellist teekujundit näeme ka Brayarsi portreefilmi lõpus, kus Wagnerit kuulav autor sõidab autoga mööda monotoonset Inglismaa maastikku.) Jalaka lavastuse kaamerapilk on üsna inimesetu: me näeme vaikiva autojuhi nägu autopeeglis, anonüümset kukalt, käsi roolil. Kaadri keskmeks on meie ees rahulikult, püsiva kiirusega rulluv teelint, "peategelaseks" saab meie eneste passiivne, aheldatud, teed jälgiv pilk. Teed ümbritsevad maastikud vahelduvad: tihe, seisakuid põhjustav linnaliiklus; hõreda liiklusega või lausa tühi maantee; alevivaheline auklik tee; öine metsatee; rööpeline tee hämaral võsastunud maastikul; mahajäetud lennujaama või sõjaväeosa betoonplaatidest maantee.

Mõnikord lõpeb teekond kusagil vahepeatuses (bussipeatus, plats). Enamasti on sihtpunktiks mõne veekogu kaldapealne või mererand. Paar korda seisab rannal anonüümne, liikumatu inimfiguur. Seisab ükskõiksena, seljaga või küljega. Sarja viimane, kümnes osa toob elutusse keskkonda sümboolseid märke inimtegevusest, mingit poolelusa elementi: mahajäetud sõjaväelennuvälja (?) teeäärtes on autovrakke, rämpsu ja põlevaid autokumme; tee ääres seisab kummaline räbalais kuju.

Lõpukaadrites siseneme pimedasse angaari. Juhtunud ei ole õieti midagi, "lahendust" ei ole tulnud. Ei pilt ega muusika ole meile õelnud, mida "see kõik" tähendab.

### Godot'd oodates?

Mis siis õieti toimub? Meile avaneb kolm paralleeluniversumit – instruktiiivne kõnetekst, melanhoolne muusika ja monotoonne teekond pildil. Selle kolmiku põhitunnus on korduvus. "Sündmustik" kõigis kolmes "reas" peaaegu puudub. Kümme osa on enam-vähem ühe ja sama struktuuri kloonid. Ka pilt, muusika ja tekst võimendavad ja dubleerivad ühtsama seisundit ja ajastruktuuri läbi erinevate tajukanalite.

Bryarsi muusika ei ole siiski puhas, jäägitult uinutav *ambient*, vaid sisaldab salapäraseid erutusimpulssi. Aga taas ei erguta selles mitte "täendusrikaste" sündmuste ette teada täitumine, vaid vastupidi – teatud, stilistikast johtuvate ootuste täitumatus. Ka pildirida – teekujund – näitab formaalset kohalejõudmist ilma tegeliku "lõpplahenduseta". See kõik on väärt antidramaturgia nime.

Vastuvõtja otsib läbi kümne osa "lugu" ja tähendust ning eksleb erinevate tajukanalite vahel: püüab haarata tähendusrikkaid muutusi pildis ja muusikas või tõlkida pildikeelde kaarditrikkide kirjeldusi. Või lihtsalt väsis otsimast ja allub visuaalsete ja kuuldavate rütmide

hüpnootilistele kordustele. Tema olukord on ebakindel ja absurdne. Täheandust ei tule. Aga pingeline autokommunikatsioon (omaene se tajukanalite aktiveerimine ja selekteerimine) ja orienteerumisrefleks elustavad tema vastuvõttu sellest hoolimata. Ka pisuke puant koorub välja.

Kümnenda osa lõpul, kui auto siseneb pimedasse angaari, kõlab kaarditriki kirjelduse lõpuks küsimus: "Kas nägite?" Pika, piinavalt monotoonse teekonna lõpul pressib küsimus justkui mingit kontseptuaalset järeldust välja. Pimedas kohas kõlab see pigem musta huumorina: no mida võib näha pimedas? Täheandab ju nägemine kontsentratsiooni, teadvustamist, tähenduse kujutamist. Bryarsi ja Co ühisloosuses tehakse kõik, et meie taju eksitada, killustada, väsitada või uinutada.

Teatavale petlikule lüürihõõnule vaatamata ei vahenda "Teateid reaalsusest" mingit "inimlikult" draamatilist elutunnet, vaid pigem igavuse, tühjuse, tähenduseta ja absurdi poeetikat. Bryarsi projekti homogeenne ja suhteliselt "tühi" alusstruktuur töötab nagu kell, mis ei mõõda tähendusrikast ja inimlikku, vaid eksistentsiaalset aega, jätkates seda XX sajandi eksperimentide rida, mis on uurinud traditsioonilisi ruumi- ja ajamudeleid ning eri kunstiliikide omavahelisi suhteid.

Näib isegi, et Bryarsi ühistöö on Godot' ootamise üks variante: oodates tähenduse avanemist ja leidmata teose "situatsioonis" tuttavaid märke ning turvalisi struktuure, elame läbi omaene se teadvuse eksirännakuid ja minatunde pidetust. Ainult et too ootaminegi on nüüd juba kuidagi taadeldud: mõõdetamatu kestus, eksistentsiaalne aeg on Bryarsi ühisprojektis seebiseriaali sarnaselt võrdväärsed tükkideks hakitud – Godot'd ei oodata mitte lõputult, vaid kümme korda järjest. Taas musta huumori koht.



# WILLIAM SHAKESPEARE JA TANTS: AJALOOLINE ÜLEVAADE

HEILI EINASTO

## Tants Shakespeare'i ajal

Elizabeth I aegne Inglismaa oli väga muusika- ja tantsulembene alates kõrgkihist ja lõpetades alamklassidega. Eeskujuga andis kuninganna ise, kes nooremas eas tantsis hommikuti seitse kuni kaheksa *galliarde*'i (mis võrdub hüppenõõriga hüppamisega umbes viisteist minutit). Veel vanuigigi, mõni aasta enne surma, tantsinud ta ballidel järjest vähemalt kaks *galliarde*'i.<sup>1</sup> Teine Elizabeth I lemmiktants oli Provence'ist pärit *la volta*, elav ja suuri oskusi nõudev tants. Tolleagse õukonnatantsuna oli see eriline, sest seda ei tantsitud mitte kõrvuti ega vastakuti, vaid tantsijad pöörlesid pidevalt teineteise embusse ja hüppasid siis kõrgele õhku, partnerist eemaldumata. *Volta*'t peeti väga julgeks ja isegi sündsusetuks: see põhjustavat nii rasesutumist kui ka nurisünnitust. Tolleagseid tantsumeistreid ja tänaseni säilinud

tantsuõpiku autor Thoinot Arbeau jätab oma lugejate otsustada, kas tütarlastel on ikka sünnis selliseid suuri samme ja jalgade hargitamisi teha, mis mõlemad kahjustavad nii au kui ka tervist.<sup>2</sup> Elizabeth ise nautis *volta*'t igati ja löi elavate õukonnatantsude harrastamiseks soodsa õhkkonna.

Tantsu ei nauditud üksnes inglise õukonnas, vaid see moodustas olulise osa renessansiõukonna elust, sest oli osa maailmanägemisest. Universum ja kogu maailm keerleb lõputus tantsus ning õukonnaelu peegeldab seda taevaste sfääride harmoonilist liikumist. Tants ise on harmoonia ja täiuse saavutamise oluline vahend. Lisaks sellele olid uhked tantsudeküllased õukonnapidustused suurepärase vahend ka riigi hiilguse demonstreerimiseks, selle abil edastati allegoorilises vormis ka olulisi poliitilisi ideid.<sup>3</sup>



Ball Valois' lossis.  
*Volta*.

Nii oli tantsude õppimine osa aadliku haridusest ja hea tantsuoskus aitas kaasa aadlimehe karjäärile, mistõttu ballid olid sageli ka meeste tantsuoskuste näitamise ja omavahelise võistlemise koht – oli ju meestel alati tehniliselt keerulisem roll kui naistel, täis jõulisi hüppeid ja liikumisi. Tavaline Elizabethiaegne ball algas piduliku pavaaniga (nagu mujalgi Euroopas), millele järgnes siis rida *galliarde'*e ja *volta'*sid. Hingetõmbamiseks pakkusid võimalusi lihtsahva hulgas levinud aheltantsud, mida kuninganna vananedes üha enam soosis.

Tantsuharrastus ei piirdunud üksnes kõrgklassiga, vaid haaras kaasa ka edasipõlvlikku kodanluse. Kaks-kolm korda nädalas toimusid nn assambleed<sup>4</sup>, kuhu kogunesid väärikad linnakodanikud koos naiste ja tütardega. Et neil pidudel väärikalt esineda, võeti tantsutunde, Mandri-Euroopast tulnud reisilised mainivad suurt hulka inglise tantsukoole, mis olid avatud päev läbi ja kus alati võis kohata mõnda noorukit tantsusamme harjutamas. Näib, et lisaks heade kommete õppimisele ja lihvitud liikumise omandamisele täitis tants ka seda funktsiooni, mis tänapäeval on spordil: võimalust energiat maandada, oma võimeid proovile panna ja üksteisest mõõtu võtta.

Sellises üldises tantsulembeses õhkkonnas ei saanud ka teater läbi tantsudeta. Tolleaegsetes näidendites on ohtralt viiteid tantsimisele ning oli loomulik, et toleaeagsed näitlejad olid ühtlasi lauljad ja tantsijad. Üks populaarseid tantse, mida näidendites sageli esitati, oli džiiig. Tants ise on pärit Bretagne'ist ega ole nii selgelt seotud iiri või šoti karakteriga, nagu tänapäeval on seda kombeks seostada, vaid džiiig oli üldnimetus hüplevale tantsule laulu saatel.<sup>5</sup> On säilinud viiteid, et tantsija pöörles ja hüples, kuni ta pea hakkas ringi käima. Shakespeare'i näidendis "Palju kära ei millestki" võrdleb Beatrice kurameerimist kiire ja



Jean-Georges Noverre.

kuuma džiiigiga. Selle tantsuga sai kuulsaks Shakespeare'i trupi näitleja William Kempe (u 1560–1603)<sup>6</sup>, kes esitas rolle sellistes näidendites nagu "Palju kära ei millestki" ning "Romeo ja Julia", arvatavasti ka "Veneetsia kaupmees", "Suveöö unenägu" ning "Falstaff". Väidetavalt sai tantsu- ja improviseerimisoskus talle saatuslikuks – teater soovis arendada tõsisemat külge, millega Kempe "kepsutused" ei sobinud. Kuid ta pälvis tähelepanu sellega, et tantsis 1600. aasta veebruaris kogu tee Londonist Norwichi (ligemale 100 miili).<sup>7</sup>

### Shakespeare'i esimesed tõlgendused tantsukeeles

Shakespeare'i tööde tantsuliste tõlgenduste võidukäik saab alguse XVIII sajandi keskel tänu tantsuteoreetikule, koreograafile ja tantsijale Jean-Georges Noverre'ile (1727–1810), kelle sünnikuupäev 29. aprill on kuulutatud rahvusvaheliseks tantsupäevaks. Noverre töötas mõnda aega Londonis, kus tutvus inglise näitleja ja lavastaja David Garricku (1717–1779) loominguuga. Garrick esitas oma loomeperioodil kokku seitseteist Shakespeare'i rolli ning lavastas (koos omapoolsete täienduste ja kohandustega) ka suurema osa

Shakespeare'i tragöödiad. Garricku näitekunst mõjutas tugevasti Noverre'i vaateid ning ta pidas Garrickut eeskuju väärivaks näiteks ka tantsijaile. "Ta pole mitte üksnes kõige kaunim, täiuslikum ja imetlusväärsem kõigist näitlejaist, vaid teda võib pidada meie aja Proteuseks<sup>8</sup>; ta tunneb kõiki stiile ja esitab neid sellise täiuse ja elulisusega, mis pole pälvinud kiitust üksnes ta kaasmaalastelt, vaid ka välismaalastelt. Ta oli nii loomulik, tema väljendus nii elulähedane, tema žestid, näoilmed ja pilgud nii kõnekad ja veenvad, et tegevus on arusaadav ka neile, kes ei mõista sõnagi inglise keelt. Tema esiletoodud tähendusi on kerge järgida, tema paatos on hingeliigutav ning tragöödias kohutab ta vaatajaid liigutustega, mis edastavad kõige metsikumaid kirgi."<sup>9</sup>

Garricku mõju avaldub selgelt ka Noverre'i 1760. aastal ilmunud teoses "Kirjad tantsust" (*Lettres sur la danse*), kus ta rõhutab balletikunsti dramaatilist ja teatraalset alget, mitte aga pelgalt meelelahutuslikku joont, mis valitses erinevaid tantse tervikuks siduvates divertissementides. Nii rõhutab Noverre, et hästikomponeeritud ballett on "elav pilt maailma rahvaste kirgedest, maneeridest, kommetest ja tseremooniast, mistõttu see peab olema väljendusrikas kõigis detailides ja rääkima hingega silmade kaudu. Kui puuduvad väljendusrikkus, rabavad pildid ja jõulised situatsioonid, muutub ballett tundetuks ja igavaks." Noverre'i arvates ei luba ballett keskpärasust, vaid nõuab sarnaselt maalikunstiga raskesti saavutatavat täpsust, mis tuleneb looduse truust jäljendamisest. Ballett peab publiku viima hetkega sündmustiku tegevuspaika ning täitma teda mõtetega, mida vaataja kogeks siis, kui ta oleks etenduse sündmuste tunnistajaks tegelikkuses.<sup>10</sup>

Noverre püüdis oma põhimõtteid ka koreograafina rakendada, paraku aga ei läinud see sageli korda. Osalt johtus see



Salvatore Viganó.

tantsijate vastuseisust — nood soovisid näidata oma suutlikkust sooritada keerukaid tantsutehnilisi elemente ega hoolinud sellest, kas need sobivad teose temaatika ja üldise kompositsiooniga. Noverre'ile kuulub ka au olla esimene Shakespeare'i tantsukeelde tõlkija: 1765 esietendus Ludwigsburgis (või 1767 Stuttgardis) "Kleopatra", mis tugines inglise dramaturgi loomingle.

Noverre'i soovitusi kasutada 'loomulikke' ja kergesti mõistetavaid liigutusi rakendas edukalt itaalia koreograaf Salvatore Viganó (1769–1821), helilooja Luigi Boccherini vennapoeg, kes alustas oma kunstnikukarjääri muusikuna ning kirjutas sageli hiljem oma lavateostele ise muusika. Tema esteetika alustalaks oli plastiline žest, mis pidi olema skulptuurne (*statuesque*) ning ühendatud muusikalise rütmiga. Seetõttu kasutas Viganó suhteliselt vähe virtuooslikku tantsutehnikat, eelistades selle asemel rütmile allutatud väljendusrikast žestikulatsiooni — süžetut, efektset tantsu kasutas ta üksnes siis, kui see oli tegevuslikult põhjendatud.

1804. aastal lavastas ta Milanos "Coriolanuse", milles ta ühe kaasaegse arvates oli "ohverdanud tantsu tummade näidendile", samas aga märgitakse soo-

sivalt seda, et "roomlaste tumma kõnekunsti mõistis kogu publik, isegi need, kes polnud libretot lugenud".<sup>11</sup> Seitse aastat hiljem tõi Viganó lavale veel teise Shakespeare'i-ainelise töö – "Othello", mis prantsuse kirjaniku Stendhali arvates kuulus ajastu silmapaistvamate tööde hulka. "Tema balletides puudusid tavalised žestid, mida õpetatakse balletikoolides, vaid need olid liigutavad ja väljendusrikkad loomulikud liigutused. Need olid mõnikord küll üsna stiliseeritud ja meenusid tuttavaid antiikkujude juurest leitud poose. Kuid ta kasutas ohtralt näo väljenduslikkust ja pani mind tehtavasse uskuma," kirjutas prantsuse kirjanik Stendhal. Teine Viganó kaasaegne nendib "Coriolanuse" kohta, et selle liikumine oli sedavõrd arusaadav, et puudus vajadus kavalehe selgituste järele, mis tavalise itaalia balleti puhul oli hädavajalik. Stendhal võrdles Viganó "Othello" Rossini ooperiga – ja siinkohal on sobiv meenutada, et Rossini oli tol ajal tõeline menuautor: "Viganó geenius avaldub selles balletis täies ulatuses. Ta alustab teost hoogsalt, II vaatuses vastandab eelnevale vaikse ja vääriskas stiilis stseeni – Othello õhtuse aiapeo, mille vältel näeme Othello armukadeduse tekkimist ja suurenemist. Teos haarab meid kuni viimase stseenini ja liigutab meid pisarateni. Olen harva näinud kedagi Rossini "Othello" ajal pisarais."<sup>12</sup>

Viganó töid võib võrrelda draamaballetiga, ja nagu viimaseidki, kummitas ka tema hilisemaid töid oht muutuda liiga pantomiimilisteks – mõtteavaldus, mis väljendub selgelt Rossini kurtmises Stendhalile: "Viganó häda on selles, et tal on liiga palju pantomiimi ja liiga vähe tantsu."<sup>13</sup>

Tuleb siiski toonitada, et Viganó tõi balletti plastilised rühmitused, mis enne teda olid tundmatud või harva kasutatud. Viganó soovis, nagu sajand hiljem Mihhail Fokin, et tantsijad kasutaksid

rolli loomisel tantsutehnika kõrval ka silmi, pilke ja nägu; samuti nõudis ta rühmatantsijailt isikupära.

Teine eelromantilise ajastu tuntuim Shakespeare'i tööde tantsulavale seadja oli itaalia päritolu tantsija-koreograaf Vincenzo Galeotti (1733–1816), kelle loomingu põhiraskus langeb Taani Kuninglikus Balletis töötamise aegadesse. Ta muutis balleti Taanis väga populaarseks, lisades tantsule ohtralt selgitavat pantomiimi, mistõttu etenduste pinge kasvas. Nagu Viganógi, oli ka tema suupärane massistseenide looja.

Galeottit huvitasid eelkõige kirjanikuslikud teemad ja ta kasutas oma pantomiimballettide alusmaterjalina näiteks Voltaire'i, Ariostot ja Fénéloni. Shakespeare'i töödest pälvisid tema tähelepanu "Romeo ja Julia" (1811) ja "Macbeth" (1816). Mõlema balleti muusika tellis ta noorelt kohalikult komponistilt Claus Schallilt (1757–1835), esimeselt taani balletiheliloojalt.

Galeotti ühendas oma töödes mitmeid stiile: kõrvuti väärika pantomiimse *ballet d'action* igaga esinevad seal külluslikud rahvatantsudel põhinevad stseenid, koomilised vahepalad ja ka tollal üha suuremat populaarsust võitvad *tableau vivant*'id, st tuntud kunstiteosele viitavad poseeritud grupipildid.

Noverre'i ideed leidsid kasutamist ka Charles Le Picqi (1744–1806) loomingu, kes tutvustas neid Venemaal. Tema Londonis esietendunud "Macbeth" (1785) on esimene selle loo tantsuversioon ja teine teada olev Shakespeare'i tantsutõlgendus Noverre'i järel. Charles Le Picqi kaudu tutvus Noverre'i vaadetega Ivan Valberh (või Walberg, 1766–1819), kes draamaballeti alal oli teadmisi saanud ka oma õpetajalt Gaspero Angiolinilt (1731–1803). Kuigi Valberhil ei õnnestunud välismaiste lavastajate kõrval suurt ilma teha (välismaalasi eelistati Peterburis kohalike ees kuni Marius Petipa lahkumiseni 1903), oli te-

George  
Balanchine'i  
„Suveöö  
unenägu“.  
Puck –  
(Arthur Mitchell)  
väikeste  
haldjatega.  
New York City  
Ballet.



ma esimene “Romeo ja Julia” tantsula-  
vale tooja Venemaal 1809, kuigi töö ei  
olnud inspireeritud mitte Shakes-  
peare’ist, vaid saksa helilooja Daniel  
Steibelti ooperist, kes kirjutas muusika  
ka Valberhi 5-vaatuselisele balletile.  
Valberh ise esitas Romeo osa ja erinevalt  
Shakespeare’i tragöödiast lõpeb Val-  
berhi ballett Romeo ja Julia abiellumise  
ja kahe perekonna leppimisega.

Kuigi Shakespeare’i kasutasid ka  
romantikute koreograafid, sündisid  
nende olulisemad ja tantsuajaloo seisukohalt  
kaalukamad tööd siiski oma  
kaasaegsete kirjanike (V. Hugo, T. Gau-  
tier) loominguga põhjal kasutades.

### Shakespeare’i-ainelisi tantsuteoseid XX sajandist

XX sajand on pakkunud hulgaliselt  
Shakespeare’i tantsutõlgendusi, millest  
siinkohal võiks peatuda ehk eesti publi-  
kule rohkem või vähem tuttavail. “Ot-  
hello”-käsitlustest on üks tuntuimaid

ehk José Limóni lagooniline “Mauri  
pavaan” (1949) Henry Purcelli muusi-  
kaga, mida 1980. aastate keskel esitas  
“Estonia” laval Moskva Klassikalise  
Balleti Ansambel.

Limóni ei huvita tegelased kui indi-  
viidid, vaid kui arhettüübid, neil pole ni-  
mesid, nad on vaid purpurit kandev Maur  
ehk Üllus, kuldseis rõivais Mauri sõber  
ehk Pettus, Mauri naine ehk Süütus puh-  
tas valges ja Sõbra naine ehk Ahvatlus  
erepunases. Liigutused on äärmuseni la-  
koonilised, meenutades paljuski kirjel-  
dusi Viganó teostest, kiire dünaamika  
vaheldub aeglase, pidulike tantsudega  
ja skulptuursete piltidega, *tableau’* dega.  
Kuigi Limóni teos on oma väljapeetusega  
baroklik, ei ole liigutustes ühtki äratunta-  
vat ajaloolise tantsu sammu – tegemist  
on baroki moderntantsulise tõlgenduse-  
ga. Tegelaste liigutused on nende karak-  
terile iseloomulikud: Mauri liigutused  
on sirged, konkreetseid, väärrikad; Mauri  
sõbra sõnavara iseloomustavad siigle-



George Balanchine Veneetsias  
1920-ndate keskel.

mised; Mauri väärivad poosid on tema peegeldatuna looklemas millekski madalaks. Mauri naine on kerge, tema liikumised näivad vaevu puudutavat pörandat, ta nagu ei tajugi elu madalamat poolt, mis lõpuks ta hukutab; Sõbra naine seevastu on ahvatlev, tema liigutused on rõhutatud puusade võrgutavat õõtsumist ja rauget raskust.<sup>14</sup>

John Neumeieri "Othello"-tõlgendus, kus oli kasutatud ka Arvo Pärdi muusikat, jõudis eesti publikuni ZDFi televariandi kaudu 1980. aastate lõpul. Neumeier kasutab lisaks tantsule vähesel määral ka sõna ja argiliikumist, mis on eriti mõjuvad hetkel, mil Jagole torakab pähe mõte, kuidas Othellot hävitada: nii astub ta mööda ruutu ja loendab numbreid, vähehaaval tõuseb tempo ja hääletämber, muutudes lõpus peaaegu kriiskamiseks. Ka Neumeier loob arhetüüpsed kujud, kuid kasutab ka olustikku (mitte küll renessansi); ent tema õhutat täitvas etenduses on ka rühmal suur osa, seda mitte üksnes tausta kujundamisel, vaid ka üksikute olukordade teravdamisel ja peategelastele vastanduse loomiseks.



Galina Ulanova ja Juri Ždanov  
Prokofjevi „Romeos ja Julias.

Shakespeare näib olevat Neumeierile lähedane, sest ta on koreograafidest kõige rohkem inglise dramaturgi töid tantsukeelde tõlkinud: peale eelnimetatute veel "Suveöö unenäo", "Romeo ja Julia", "Nagu teile meeldib" ja "Mõtted Hamletist".

"Romeo ja Julia" on Shakespeare'i teostest kahtlemata koreograafide lemmik. Sobib ju noorte armastajate lugu suurepäraselt tantsuvahenditega edastamiseks: tundevarjundite ja kirgede väljendamiseks sobib liikumine enamasti rohkem kui sõna.

Üks varasemaid ja omapärasemaid "Romeo ja Julia" lahendusi XX sajandil on Djagilevi juhitud Vene Balleti (*Ballets Russes*) lavastus aastast 1926 inglase Constant Lamberti muusikale, lavastajateks Bronislava Nižinska ja George Balanchine. Teos oli lahendatud sürrealismi võtteid kasutades, see kanti ette tühjal laval, mida täitsid üksikud Joan Miró kujundatud esemed. Oli kaks langetatavat Max Ernsti maalitud eesriiet täis abstraktseid kujundeid, mis ilmselt pidid kujutama Päeva ja Ööd. Tantsijad

kandsid treeningriideid, välja arvatud Serge Lifari ja Tamara Karsavina kehas-  
tatud peategelased, kes olid renessans-  
likult rõivastatud. Kahe stseeni vahel  
langetati eesriie nii, et paar jalga maast  
kõrgemal see peatus ja võimaldas publi-  
kul näha tantsijate jalgu, kes liikusid  
järgmise stseeni jaoks vajalikku kohta.  
Kavandajad pidasid seda uudseks, kuid  
publik kihistas, arvates, et tegu on lava-  
tehnika apsupga.<sup>15</sup> Lugu ei esitatud üks-  
teisele loogiliselt järgnevate stseenide-  
na, vaid osana tantsutreeningust, mille  
jooksul Shakespeare'i tragöödiast erine-  
vaid löike ette loeti ja neid siis kehas-  
tati, kusjuures lõpus lahkusid peatege-  
lased lavalt lennukiga.

Kuid mitte koreograafia (ega ka len-  
nuk) polnud seekord skandaali põhjus-  
taja, nagu oli juhtunud kolmteist aastat  
varem "Kevadpühitsuse" etendusel. Sel  
korral olid politsei sekkumise põhjusta-  
jaks sürrealistid, kes ei olnud rahul sel-  
lega, et nende rühmituse liikmed Joan  
Miró ja Max Ernst osalesid sellises ko-  
danlikus ettevõtmises. Seegi kord mindi  
saalis käsitsi kokku, kusjuures kähmlu-  
se käigus kisti riided seljast etendust  
kaitsta püüdnud Lady Abdyl. Selline kõ-  
mu soosis muidugi piletimüüki ja saa-  
vutas Djagilevi eesmärgi olla üllatav.<sup>16</sup>

Angloameerika maailmas on tun-  
tuim "Romeo ja Julia" versioon Kenneth  
MacMillanilt Sergei Prokofjevi muusi-  
kale. MacMillani variandi kaasloojaks  
olid tantsijad Lynn Seymour ja Chris-  
topher Gable, kelle isiksuseomadused  
kujundasid ka loo karaktereid: nii on  
MacMillani versioonis Julia tugevam ja  
kirglikum pool; tema on armuloo alga-  
taja, kelle tundepuhang haarab kaasa ka  
lütüürlise ja naljahimulise Romeo. Para-  
ku arvas *Covent Garden*'i juhtkond, et  
esietendust 1965. aastal peaksid tantsi-  
ma teatri esipaar Margot Fonteyn ja  
Rudolf Nurejev, kusjuures MacMillani  
armastajapaari algne vastandus muutus  
teistpidiseks: Nurejevi Romeo oli see,  
kes oma kirglikkuse ja impulsiivsusega  
sütitas Fonteyni leebe Julia. Imetlust  
pälvisid MacMillani keerukad duetid ja  
julgus jätta Julia kaheks minutiks tüh-  
jale lavale voodiservale istuma, sellal  
kui Prokofjevi muusika väljendab neu  
hingest toimuvat draamat.<sup>17</sup>

Mandri-Euroopas on tuntud ka John  
Neumeieri versioon aastast 1971, milles  
põhirõhk Romeo muutumisel kergla-  
sest seelikukütist sügavalt armastavaks  
meheks Julia siira ja süütu tunde mõjul.  
Eesti publik tunneb hästi Leonid Lav-  
rovski versiooni, mis alustas balleti või-

John Neumeieri  
„Suveöö  
unenägu“  
(*Le Songe d'une  
nuit d'été*).  
Oberon  
(Jean-Guillaume  
Bart) ja Puck  
(Jérémie  
Belingard).  
*Ballet de l'Opéra  
de Paris*, 1991.  
Jürgen Rose  
kostüümid ja  
dekoratsioonid.





John Neumeier.  
„Suveöö unenägu“.  
Lysander ja  
Hermia.  
*Ballet de l'Opéra de  
Paris.*

dukäiku Nõukogude Liidus ja väljaspoolgi. Tema Leningradis 1940. aastal lavastatud ballett järgib draamaballeti nõudeid: tantsuliigutused on sündinud argitegevusest ja äratuntavate tundeväljenduste stiliseeringutest, suurt tähelepanu on pööratud olustikule ja massistseenidele. Peaosalisi kehastasid legendaarne Galina Ulanova ja Konstantin Sergejev. Sellest lavastusest tehti ka film, mille kohta Edwin Denby on arvanud, et see on täis sellist entusiastlikku emotsionaalsust, mida ootaks pigem muusikalidest.<sup>18</sup> Kogu lugu on arusaadav, kuid puudu jääb nüanssidest, tolaegne draamaballett sarnanes oma lähemisel tantsule paljuski XIX sajandi alguse pantomiimse tantsudraamaga (mida viljeles eespool mainitud Viganó): lihtne, peaaegu primitiivne koreograafiline tekst, mida täiendavad värvikad miimilised stseenid ja kirevad massistseenid, milles kajastub nõukogulik arusaam „rahvast“. Lavrovski lavastus jõudis 1965. aastal ka „Estonia“ teatrisse, olles ballett, mis tõi pärast pikaajalist

haigust ürikeseks ajaks lavalaudadele tagasi Helmi Puuri.

„Romeo ja Julia“ moderntantsulist versiooni Angelin Proljocajlt (esietendus 1990) võis eesti publik näha mõned aastad tagasi. Proljocaj on toonud tegevuse tänapäeva, diktatuuririiki, kus Romeot ja Juliat ei lahuta mitte perevaen, vaid klassivahe: Julia kuulub ühiskonna kõrgkihti, Romeo aga on kodutu „kalt-sakas“. Tegelasrühmi on vastandatud erineva tantsukeele abil: kõrgklassi liikumine tugineb klassikalise balleti vahenditele, ühiskonna põhjakihti aga moderntantsule ja võitluskunstile. Proljocaj armastajapaari ei vii kokku niivõrd romantiline kiindumus, kuivõrd erootiline kirg: juba esimesest kohtumisest valitseb Romeos pigem seksuaalne iha kui õrn kiindumus, ja kehalisus valitseb kogu Romeo-Julia omavahelist suhtlemist nende esimesest embusest surmani.

Mitte kõik „Romeo ja Julia“ versioonid ei ole kasutanud Prokofjevi muusikat. Näiteks inglise-ameerika koreograaf Antony Tudor, kelle inspireerijaks



olid Botticelli maalid, pidas sobivamaks Deliuse muusikat. Nagu MacMillan ja teised ballettmeistrid, keskendub ka Tudori "Romeo ja Julia tragöödia" (1943) tegelaste siseilmale ning emotsionaalse-tele konfliktidele.

Eesti publikule on Prokofjevi-välis- test lahendustest tuntuim Hector Berlioz- i dramaatilist sümfooniat kasutanud Igor Tšernõšovi intiimne "Romeo ja Julia", mis etendus Tiit Härmi romantilise balletiõhtu raames. Tšernõšov jättis kõr- vate olustiku, millele ta viitab vaid seda- võrd, kui on vaja loo arenguks; tähele- panu keskmes on peategelaste sisemu- ses toimuv, nende armastuse tärkamine, selle avaldumise erinevus mehel ja nai- sel, hirm tuleviku ees ja lootus, surma äratundmine ja selle lõplikkuse tajumi- ne. Tuginedes klassikalise balleti sõna- varale, täiendas Tšernõšov seda mitme- te akrobaatiliste võtetega (nagu turisei- sud) ja lakooniliste, peaaegu sümbool- sete žestidega.

Berlioz muusikat on kasutanud ka Maurice Béjart, kelle "Romeo ja Julia" (1966) on kantud romantilis-revolu- tsioonilisest vaimust, üliõpilasrahutust- est ja hipide liikumisest – nii lõpeb ta teos paljude armastajapaaridega, kes kannavad mõtet (ja loosungit): "Make love, not war!" Béjart'i Romeo ja Julia duett sai Nõukogude Liidus tuntuks Vladimir Vassiljevi ja Jekaterina Maksi- mova vahendusel.

Lõpetuseks võiks vaid nentida, et nii nagu draamalaval, pakub Shakespeare ka tantsus ammendamatuid avastamis- ja leidmisrõõme, kas siis tantsulise la- hendusega teoste puhul, mida Terpsi- chore jüngrid seni veel enda jaoks avas- tanud ei ole, või mõnest juba korduvalt lavastatud loost uut nägemust esitades.

<sup>1</sup> Frances Rust. *Dance in Society: An Analysis of the relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

<sup>2</sup> Thoinot Arbeau. *Orchesography: 16<sup>th</sup> Century Dance*. [1589] Translated by Mary Stewart Evan, New York: Dover, 1966.

<sup>3</sup> Lydia Joel. "Discovering Catherine de' Medici". *Dance Magazine*, April – June, 1990.

<sup>4</sup> Assamblee (*assembly*) ei olnud kuni 19. sajandi keskpaigani mitte poliitikute kogu- nemine, vaid mingi ringkonna pidulik kok- kusaamine tantsimise ja suhtlemise eesmär- gil, mille käigus tehti ka poliitikat, kuid see ei olnud peamine. Ball oli suurem ettevõtmi- ne ja palju pidulikum, kuid sellised assamb- leed võisid toimuda mitu korda nädalas, ballid toimusid paar korda aastas.

<sup>5</sup> F. Rust. *Dance in Society*.

<sup>6</sup> Phyllis Hartnoll. *Lühike teatriajalugu*. Tallinn: Eesti Raamat, 1989.

<sup>7</sup> <http://search.eb.com/shakespeare/micro/729/75.html>

<sup>8</sup> Proteus oli kreeka merejumal, kes ennusta- misest kõrvalehiilimiseks moondas end loo- maks, veeks ja puuks. Ilmselt seda moonda- misvõimet Noverre silmas peabki.

<sup>9</sup> Lincoln Kirstein. *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. New York [1935]. *Dance Horizons* 1969, lk 215 – 216.

<sup>10</sup> Selma Jeanne Cohen. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. London: Dance Books Ltd 1974, lk 59 – 60.

<sup>11</sup> Kirstein, *Dance*.

<sup>12</sup> Samas.

<sup>13</sup> Samas.

<sup>14</sup> Põhjalikum analüüs huvilistele kättesaa- dav netis: Lunarius, *Choreographic Analyses of The Moor's Pavane: The Unbearable Light- ness*.

<sup>15</sup> Lydia Sokolova. *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*. Edited by Richard Buckle. L: John Murray, 1960.

<sup>16</sup> Balletmet Columbus. *Shakespeare and Dan- ce*. 2003. <http://www.balletmet.org/Notes/Shakespeare.html#anchor192445> (22. 9. 2003).

<sup>17</sup> Lynn Seymour & Peter Gardner. *Lynn: The Autobiography of Lynn Seymour*. London: Pan- ther, 1985.

<sup>18</sup> Edwin Denby. *Dance Writings*. New York: Dance Horizons 1986, lk 389 – 393, originaal ajalehes *The Nation*, 12. 5. 1956.

# ELAV JÕUD NÕUAB JÕUDEAEGA

MARKO RAAT

„ELAVJÕUD“. Stsenarium, režii, kaamera ja montaaž: **Andres Maimik** ja **Jaak Kilmi**, heli kokkukirjutus: **Ants Andreas** ja **Tii-na Andreas**, film on monteeritud stuudios „Film Audio Null“, kasutatud on **Nino Rotta** muusikat filmidest „Amarcord“, „Magus elu“, „Cabiria ööd“, „8½“ ja „Orkestriproov“; produtsent **Peeter Urbla**. Video Betacam SP, 58 min, värviline. © „Exitfilm“, 2003.

Vabadus, võrdsus, vendlus, nõuti kunagi Pariisi barrikaadidel. Töö pärast ei läinud keegi tänavalahinguid pidama. Tööd, kui ainukest eluõigustust hakkasid meeleheitele viidud massid nõudma alles siis, kui nad olid iseseisva majandamise ja otsustamise õiguse kaotanud. Kui nad olid juba valitseva ideoloogia ja majanduspoliitika abil tööorjadeks muudetud. Aeg-ajalt tuleb see mõnele inimesele ka täna meelde.

**Andres Maimiku** ja **Jaak Kilmi** „Elav jõud“ tegeleb kolme kapriisse tööjõujuhtumi portreerimisega tänapäeva Eestis.

**Peeter** (44). Filoloogiline kõrgharidus; heade suhtlemisoskustega; literaat; vabakutseline; elab sõprade juures; sooviks rohkem ükski olla; puhas olemine asjadeta; ükski töö pole naudingu allikas; mina oma hinda ei tea. Töötu.

**Georg** (33). Võimukus ja valitsemine teiste üle on tülgaastav; lihtne töö on stressivaba; kraavikaevamine on tõeline töö; see inimene on ori, kes teeb tööd, mis talle ei meeldi; kas vaene ei või rahul ja mitte midagi tehes õnnelik olla? Georg ei ole kunagi ametlikult tööl olnud.

**Arto** (22). Otsin uusi väljakutseid; sisuliselt ei ole vahet, kas müüa poliitikat või vorste; tulevikus olen tippjuht; kardan, et võin muutuda laisaks ja muga-vaks; Eesti on pisike ja ammendab end minu jaoks peagi; mis on see, mis jälje

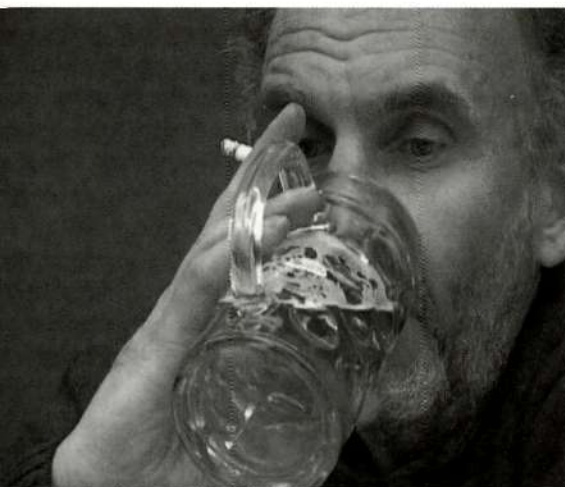
ma endast maha jätan? Arto on paremerakonna projektijuht.

Need on mõningad iseloomulikud fraasid, millega peategelased oma suhtumist töösse ja ellu väljendavad. Otseselt kolme karakteri tegemised filmis omavahel kokku ei puutu. Samas käib aga erineva maailmavaatega tegelaste vahel pidev kujuteldav väitlus, mida Maimik ja Kilmi osavalt õhutavad ja suunavad.

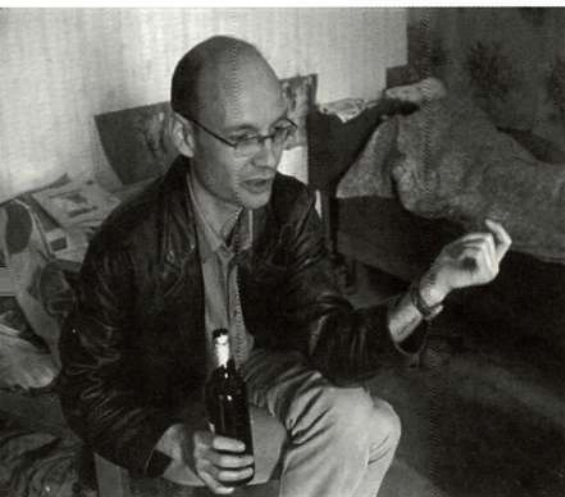
## Valgusti, mitte lamp

**Peeter** avab ennast kui klassikaline traagiline karakter. Segaste ja nõudlike soovide vastuolud, põlemine ja teovõimetus romantiliselt käsikäes. „Olen eas, kus peaks inimesega veel midagi juhtuma“ ja samas: „Ma olen tühi. Enesetapp oleks ikka üks ilus asi.“ Peeter on see, kes teeb naljakast filmist hiiliva draama. Ehkki literaatidest kolleegid, kes Peetrit ja tema loomingut isiklikult lähemalt tunnevad, kahtlevad, kas Peeter tegelikus elus ikka märtri ja vaba vaimu esindaja rolli välja veab (T. Teder; M. Mutt, „Sirp“ 26. IX; 24. X 2003), ei vähenda see tema kaalu keerulise inimeksemplari ja kaasatõmbava filmikarakterina.

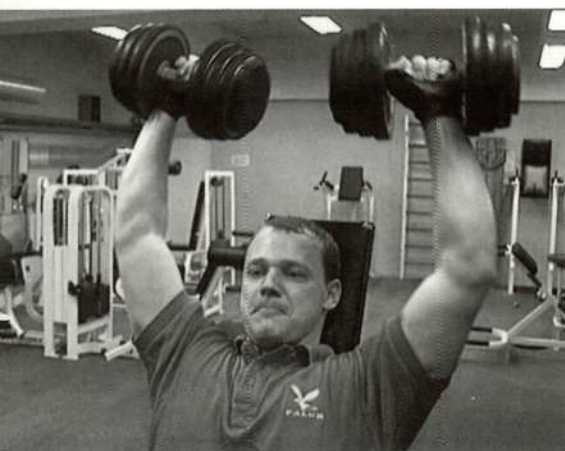
Erinevalt kahest teisest tegelasest on Peeter eelkõige isiksus ja alles siis ideoloog. Traagik, joodik, melanhoolik, kriitik, armastaja. Nagu küpsel inimesel ikka, on tal endaga huvitav. Ta on iseendale seltsiks ja analüüsimaterjaliks. Kogu oma fataalsuse, passiivsuse ja laiskuse kiuste mängib ta koos filmi autoritega läbi peamised tänapäeva intellektuaali palgatöövõimalused (õpetaja, toimetaja, koo-piakirjanik). Ehkki Peetri tööotsingu retked on kohati variserlikud ja pigem aja-viitelised, annavad need siiski ilmeka pildi hetkel tööturul valitsevatest võimalustest ja tööandjate ootustest mõtlemisvõimelisele tööjõule.



„Elav jõud“. Peeter.



„Elav jõud“. Georg.



„Elav jõud“. Arto.

Kohati võib aimata Peetris masohistlikult ausa ja valusa suhte nautimist; oma kibestumiste ja purjus inimese hälina ning teiste füsioloogiliste piirsituatsioonide teadlikku paiskamist kaamerasse. Samas, oma naistuttavaid ta kaardris säästab ja jääb oma psühholoogilistes urgitsemistes seetõttu kuhugi poolele teele. Peeter on ka ainuke, kel on filmis mingid suhted naistega (kui jätta kõrvale Georgi ja ema liin). See eristab teda veel rohkem teistest eelkõige ideede rindel tegetsevatest karakteritest. Ja seetõttu on tal täielik õigus purjus peaga filmi lõpus kätatada: “Teie ei tea elust midagi!”

### Pilvevaatleja

Näilisele karikatuursusele ja kaootilisusele vaatamata on **Georg** filmis kõige selgemini jälgitava ideoloogia kandja. Puhas põhimõttekindel anarhist ja püüdlilik praktik. Vaevalt keegi, ilma konkreetsete ideeliste eeskujude ja sümpaatieteta, kulutaks nii palju energiat iseenda ja riigi vahekorra klaarimiseks. (Vt „An Anarchist Reading List“ internetist või vähemalt Bertrand Russelli essee “Jõudeelu kiituseks” tõlget “Sirbis”.) Kuna aga Eesti töö- ja edukultusega ühiskonnas kõlavad pehmed väärtused, solidaarsus, neljatunnine tööpäev ja teised sotsiaalse närviga mõttekäigud naiivse lapse lalinana, siis Georg teadlikult provotseerib ja liialdab, et ebaharilikule maailmavaatele rohkem eetriaega ja tähelepanu saada. Ta on meediaga kursis, näilisele kohmakusele vaatamata oskab esineda ning tema emotsionaalne sõnum jõuab ideede potentsiaalsetele järgijatele tegelikult väga hästi kohale. Eriti kui neid juhtutakse kuulma esimest korda.

Georg ülistab lihtsat ja töötajast mitte võõrandunud tööd, kuid eelkõige üritab ta leida poeetilisi võimalusi, kuidas heroiline ebameeldiva töö tegemine täielikult naeruväärseks muuta. “Kirjakandja – ideaalne mulle sobiv töö. Informatsiooni edastaja!” Selliste kalambuuriidega ajab ta sihilikult tööturu väärtusskaa-

lad segi. Samas, et mitte mõjuda sealjuures eluvõõra humanitaarnohikuna, pingutab ta kohati edevuse ja vaimutsemisega natuke üle. (Kaubamärgi- ja elustiilitaadlik satiir „Mercedese“ ja „Porsche“ erinevuste üle. Või ropendamise, mille peale ema kaadrist jalga laseb ja ka Georg ise ei suuda muiet tagasi hoida ning viib jutu kiiresti mujale.)

Iseloomulik on, et vaatamata sellele, kuidas Georg demonstratiivselt „pärundust“ ja õlle libistamist propageerib, ei näe me teda ennast õieti kordagi tõsiselt purjus olekus. Nagu prohvetile kohane – käige minu sõnade, mitte minu tegude järgi. Samuti teab ta väga täpselt erinevust enda ja tagasipöördumisvõimaluseta tõeliste prükkarite vahel, „kes liiguvad vaimse surma poole“.

Georg: „Inimesed käivad tööl sellepärast, et iseenda eest põgeneda.“ Sellele on raske vastu vaielda, sest töötuse demoraliseeriv pale on tänases, töökäimisele üles ehitatud ühiskonnas laialt teada. Ka Georg ise ei ole oma ideede järgimisel alati väga järjekindel, aga erinevalt Peetrist, kes puskleb filmis eelkõige iseendaga, võitleb Georg siiski konkreetse hetke ühiskonnakorraldusega. Ja vähemalt üritab alustada iseendast (mis on ka ilmselt ainumõeldav tee millegi muutmiseks).

Georg ja Peeter ei karda filmis iseendale vastu rääkida. Nende igapäevaelus ei pruugi eriti palju muutuda, aga nende mõtted on paindlikud ja heitlikud nagu emotsionaalsele inimesele kohane. Nad on äraarvamatud, nende järgmisi samme ja seisukohti on väga raske ennustada, kuna nad ei ole õieti millegagi seotud ning oma sisimas ei taha ka olla. (Kuigi samas ütleb Peeter: „Aeg-ajalt on mul kiusatus karjääriree peale hüpata“.)

### Rutiinivaba fliis

Arto on vaatamata pidevale tegutsemisele filmis algusest peale staatiline ja valmis karakter. (Tal on isegi ajastutäpne „tegija kostüüm“ kohe esimeses kaad-

ris seljas – vabal ajal spordisaalis kannab Arto turvafirma logoga särki.) Esmalpilgul on ta täiesti konfliktitu tegelane, aga filmi lõpu poole selgub, et ka tema kardab tööd, mis võib ta tulevikus matta. Kuid vähemalt esialgu ei teadvusta ta seda endale, kuna ta ei ole mitte niivõrd luust ja lihast inimene, vaid valitsevate ideoloogiliste programmide elav salmik. Pealegi on Arto ka väga noor ja elus kogematu võrreldes kahe teise tegelasega. Filmist selgub, et kogu tema kogemus, enne partei projektijuhhi tööd, oli komnade jagamine sama partei eelmise valimiskampaania ajal. Ent arvestades Eesti äri ja poliitikamaailmas ringlevate otsustajate ehk tegijate noorust, on lapskarjeristi valimine luuseritele vastasmängijaks igati õigustatud ja ajastu dokumendina representatiivne.

„Tark mees on see, kes julgeb välja öelda ebapopulaarseid asju – kõik inimesed ei ole võrdsed; tugevam jääb ellu,“ kordab Arto üle partei programmi lähtekohad. Millegipärast armastavad kogu taasiseseisvumise järgse aja võimul olnud parempoolsed jõud ikka veel halada, et nad ütleavad välja ebapopulaarseid asju. Kuigi need mõtted on Eesti inimeste hulgas juba aastaid väga populaarsed; siiani on enamik inimesi arvamusel, et nad kuuluvad või vähemalt kunagi tulevikus hakkavad kuuluma nende tugevamate hulka. Seega ei esinda Arto lausungid filmis niivõrd konkreetset Reformierakonna ideoloogiat, kuivõrd laiemalt parempoolset ideoloogiat, millel põhinevad kõik Eesti ühiskonnas viimased kümme aastat ringelnud väärtushinnangud ja rahvalikud käibetõed.

Jõudeelu ja laiskus on isiksust laastav. Pealegi on jõudeelu traditsiooniliselt rikkaste eelisõiguseks peetud. Paradoksaalsel kombel on aga ühiskond reglementeerinud edukate jõudeelu märksa rangemalt kui ametlikult jõudeeluõigusega töölised. Samuti on edukate inimeste jõudeelu sisustamine valdavalt vastavate teenuste pakkujate, meelelahutustööstu-

se kontrolli all. Aga jõe ääres üksi pikutamine, jõudeelu nautimine ilma õhtujuhtide ja dresskoodita, hulkumine ja lobisemine, vale joogi joomine vales kohas on seni veel märksa vähem seadustega reguleeritud. Georgi ja Peetri puhul ei ole küsimus ka töö täielikus eitamises ja enesele prii ülalpidamise nõudmises. Lihtsalt nende (materiaalsed) nõudmised on tunduvalt väiksemad kui Artol, et oma mõtlemise mõnu ja jõudeelu finantseerida.

Siinkohal meenub ka üks teine eesti dokfilm (**"Palangi"**, **Renita** ja **Hannes Lintrop**, 1998), kus troopilise paradiisisaare esikapitalist tunneb ennast kohati ebamugavalt ja vale ideoloogia esindajana keset "pilvede nautijatest" põliselanikke. Tal on väga raske oma eluga rahul olevatele kohalikele inimestele selgeks teha, miks nad võiksid ehk peaksid tema firmas järjest pikemaid tööpäevi tegema, rohkem teenima ja rohkem kulutama. Eduka ettevõtja ainukeseks eneseõigustuseks ja südametunnistuspinnade vaigistajaks on mõte, et kui tema neid ei ekspluateeriks ja ikka rohkem ja rohkem tööl käima ei ajaks, teeks seda ilmselt peagi keegi teine lääne maailmast pärit kapitalikauboi. Võimalik, et veel jöhkramal ja täielikumal moel.

Nii nagu Lintropite filmis jääb ähmaseks, mis stiilipuhast kapitalisti kapitali kogumise ning pideva tegutsemise juures erutab ja tagant kihutab, jääb see lahitseks ka Arto puhul. Pigem ei ole Arto oma tegevuses päris veendunud ja tunneb hirmu homse ees, kus ta võib süsteemi sees stagneeruda. Samas ei maini ta ka kordagi oma sügavamaid ja isiklikumaid ambitsioone. (Ja ega filmi autorid ilmselt ei küsinud ka. Kahtlemata on Artoga aega ja videolinti tunduvalt vähem kulutatud kui filmi autoritele tuttavate ja mugavamate Peetri ja Georgiga.) On ainult meeletu hulk energiat, mis tuleb kulutada. Ja kõige kättejühtuvam on teha seda valitseva ideoloogia vaimus, ükskõik mille müügimehena.

## Autoridokk

Dokfilme, mis käsitlevad inimesi ja nende maailma siin ja praegu, tehakse väga harva. See nõuab sekkumist ja kodanikujuulgust, seisukohta ja südameverd ümbritseva suhtes. Aga samal ajal ka võimet kõigest sellest ajalise vahemaa abita distantseeruda.

"Elava jõu" tugevus tuleneb ka ühest filmitootmisele ja filmide finantseerimispoliitikale ebamugavast faktist, et seda filmi on tehtud pea kolm aastat. Ammu pole dokfilmi vaadates tajunud nii suurt võttepäevade arvu ja autorite püsivust oma peategelastega koos olla. Harva näeb ekraanil nii külluslikku hea materjali massi; paatinaga kaetud sündmuste hulka, mis peategelastega paratamatult nii pika aja jooksul on juhtunud. Ja seda kõike ilma filmi autorite personaalse loo või minakarakterit sissetoomiseta (autorite mina sekkub kaadri tagant otseselt vaid mõnel korral). Kui kellelgi on tekkinud taas kiuslik küsimus telesaate ja dokfilmi vahest, siis "Elav jõud" on üks võimalik filmi definitsioon. Aeg, mis on võetud teemaga põhjalikult tegelemiseks, aeg, mis on antud sündmustele hargnemiseks (vaadeldava filmi puhul ka risk, et tegelastega üldse midagi ei juhtu), ja andekad tegijad, kes viitsivad ühe asjaga nii kaua tegelda. Raha on ka natuke rohkem, aga mitte proportsionaalselt pühendumise ja töömahuga. See ei ole loomulikult ainuke skeem, kuidas dokumentaalfilme teha, aga midagi on selles lähenemises žanrile olemuslikku ja kvalitatiivselt möödapääsmatut.

Kuna "Elava jõu" näol on tegu 100 protsenti autorifilmiga, mis tähendab, et Maimik ja Kilmi on kõik ainuisikuliselt sõnastanud, lavastanud, jäädvustanud ja monteerinud, siis tundub mulle midagi eraldi filmi pildikultuuri või mõne muu vormitahu kohta lisada üleliigsena. Kõik toimus filmiterviku huvides ja on sellest lahutamatu nagu ühele õnnelikule kunstiteosele kohane. Hea küll. Korra vaata-

sin kella, n-ö kolmanda vaatuse alguses, kus kogu info oli sisse söödetud, konfliktid käivitatud, kuid lahendustega alustada veel ei saa. Aga sellest klassikalise dramaturgia igihaljast probleemkohast on laitmatult üle saanud vist ainult kümme filmi kogu maailmas. Olen korduvalt maininud filmi "Elav jõud" tugevat dramaturgiat, kuna paljus just tänu sellele on Maimik ja Kilmi taastanud dokumentaalfilmi kinosaalis vaatamise eelvuse ja mõttekuse. Ei pruugi tegelaste maailmavalu jagada, kuid igav ei hakka kordagi ning "Elav jõud" on täisvereline kinosaalisündmus, mis suudab edukalt konkureerida efektidest ja emotsioonidest pungil mängufilmidega.

### Head lavastajad

Assotsiatiivsed ja koomilised vastandused, millele on ehitatud üles Maimiku ja Kilmi eelmised tööd ("Suur õde", 2000; "Isamaa ilu", 2001), on filmis "Elav jõud" esitatud palju peenemalt ja eetilisemalt. Autorid rõhuvad seekord enam sisulistele vastuoludele karakterite maailmavaadete vahel ja lõhedele tegelaste endi sees. Autoritel on seekord tunduvalt ausam ja usalduslikum suhe oma filmi tegelastega. Jälgitavad karakterid ei ole režissööridest nõrgemad mängurid ning tegelaste ja autorite vastastikustest loominguulistest provokatsioonidest tekkiv sünergia hoiab filmi väga hästi pinges.

Päris sama lähenemine ei kehtinud ilmselt Arto puhul, kes ei saa alati täpselt aru, mis tema ümber toimub, miks ja mille tarvis teda filmitakse. Selle võrra jääb ka tema antikangelase roll kahvatumaks ja markeeritumaks. Tema "Kuri" ei ole võrreldes "Headega" piisavalt tugev, et teda saaks sama tõsiselt võtta. Sellest tulenevalt mõjuvad sellised režiivõtted, mis on Peetri ja Georgi puhul vaid erinevad jutustamisstiilid, Arto puhul tooremalt manipulatiivsetena. (Nagu näiteks erinevate sündmuste kuhjamine üheks montaažiepisoodiks ja selle katmine

teksti ja muusikaga, kus Arto puhul segunevad valimiskampaania ja valimised üheks naeruväärseks palaganiks; või filmi lõpus kiirendus, mis Arto peal kumuleerub tema tõtliku eduelu paroodiaks, järgneva episoodi Peetri puhul pretendeerib aga pigem ajalõike ja üldistuse tähendusele.)

Samas oleks veider eeldada iroonilise (küünilise majanduskantseliidist pärit pealkirjaga) filmi "Elav jõud" tegijatelt täielikku neutraalsust ja hinnangu puudumist valitseva süsteemi päikesepoisi Arto suhtes. Autoritena on Kilmil ja Maimikul võimalus jätta mulje erapooletusest; inimeste ja kodanikena aga on nad vaevalt "Peetri, Georgi ja Arto personaalküsimuses" leigelt stoilised. Seega, eesmärk pühendab mõningase ülekohtu, sest dokfilm on peale kunstitõe ka sissivõitluse formaat. Dokfilm ei pea tähendama hinnangu puudumist; küsimus on, kui pealetükkivalt ja mis vahenditega seda antakse.

### Loll jutt

"Mitte keegi ei aita," kurdab naine agulimaja räämas koridoris.

Georg: "Alliksaar on oma luuletustes öelnud, et inimesed on endale kannatusi valides väga hoolsad. Aga õnn kukub ise sülle nagu mäda õun."

Kummalisel kombel ei erine Georgi vastuse radikaalne kohatus poliitikute ja riigiametnike manitsevast paatosest dialoogis saamatu lihtrahvaga. See on sama irreaalne ja akommunikatiivne kui Partsi sõnum nn teise Eesti Maalile. Mõlemad põhjustavad kuulajas šoki või naerupahvaku. ("Loll jutt," kommenteerib naine Georgi Alliksaarele viitamist.) Väljapääsmatus vaesuses elav ja valitseva moraalil poolt ka selle eest süüdi mõistetud inime ne vaevalt suudab viletsuse poeetilist või filosoofilist poolt näha.

Huvitav on võrrelda filmi "Elav jõud" ja mõned aastad tagasi **Rainer Sarneti** tehtud dokfilmi "Töö" (2000) peategela-

si. Väga laialt võttes tegelevad mõlemad filmid sarnase teemaga. "Töö" räägib noorte humanitaarharitlaste kohanemisest varakapitalistliku Eesti tööturuga ning nende võimalustest ühiskonnas. Enamik "Töö" tegelasi tunnistab, et nad on nurka surutud ja neile ei meeldi niimoodi elada, kuid välja nad sellest ringist ka ei julge astuda; hirm, et sind tegusast ühiskonnast seetõttu välja heidetakse, on valdav. Ehkki samas kardetakse isiksustena manduda oma hetkel konjunktuursestes ehk tulusates ametites. Keegi aga ei kahtle eduskeemide paratamatuses ja selles süsteemis ringlemise möödapääsmatuses.

Võrreldes "Tööga" võib filmis "Elav jõud" täheldada võimalikke nihkeid tööka eestlase maailmavaates. (Eeldades, et olgu tegemist kui tahes marginaalsete karakterite või ühiskonnagrupi esindajatega, midagi olulist ajavaimu kohta pudeneb igast dokfilmist.) Aastal 2003 valminud "Elavast jõust" kumab läbi ka alternatiivide võimalusi. Olgu selleks siis ideelise luuseri Georgi jõudeelu manifestid ja selle järjekindel praktika või Peetri hooletu mäng töökohtadega ja eksistentiaalsed minnalaskmismeeleolud isikliku draama "nagu teeks tööd, nagu elaks" magusvalusa hinnaga. Nad on oma suhteliselt ebahariliku valiku tööturul teinud ja üritavad selle võimalikke plusse ja miinuseid ka teistele lahti seletada. Igatahes on neil vähem tööd ning rohkem vabadust ja mõtlemisainet, mis sellega kaasneb.

"Ma ei pea oma elu nurjunuks, kuna ei ole midagi kurja siin maailmas korda saatnud," ütleb Peeter filmi lõpus. Minu kõrvale kõlab see usutavana ja seda ei olegi nii vähe ühe inimese ja filmi jaoks. Küsimus ei ole filmi autorite romantika-ihalususes või piiritus ligimesearmastuses. Ajal, mil on valdavad igasugused kohanemis- ja kompromissiõpetused turufundamentalismiga viisakalt suhtlemiseks, mõjub igasugune vaimne vastupanu ja dekadentsisõnum värske õhuna.

1. jaanuar  
**MATI UNT**

*kirjanik ja lavastaja - 60*

2. jaanuar  
**HANNES ALTROV**

*klarnetist - 60*

3. jaanuar  
**ILMAR AASMETS**

*fagotist - 70*

10. jaanuar  
**AVO ÜPRUS**

*kirjanik ja teatrikriitik - 50*

12. jaanuar  
**ANDRUS VIHERMÄE**

*tšellist - 50*

12. jaanuar  
**ILMAR KUUSEMETS**

*laulja - 85*

20. jaanuar  
**VIKTOR FEDORTŠENKO**

*balletitantsija - 50*

21. jaanuar  
**PRIIT PEDAJAS**

*lavastaja ja näitleja - 50*

23. jaanuar  
**ASTA LEES**

*näitleja - 80*

26. jaanuar  
**MARJE LOORITS**

*näitleja - 60*

31. jaanuar  
**LYDIA ROOS**

*laulja - 50*



# LABASED UNISTUSED?

MARGIT ADORF

„IGAVENE NAERATUS“. Stsenarium, režii, kaamera ja montaaž: **Andres Maimik** ja **Jaak Kilmi**, heli: **Tanel Roovik** („Orbital Vox Stuudiod“), pildiparandus: **Erik Norkroos** ja **Kersti Miilen**. Video Betacam SP, 30 min, värviline. © „Kuukulgur Film“, 2003.

Kas unistused võivad olla labased? Pole mingit kahtlust, et sellele küsimusele ei ole mitut vastust. Unistus ei saa olla labane, ükskõik kui labane ta ka ei oleks. Unistus on unistus, isegi tühja naeratusel saatel unistatav ameerika oma. Mis siis selles nii halba on, kui unistad lihtsalt päikese käes peesitamisest, mõõdukast ohutust prassimisest ja hillitsetud hedonismist? **Jaak Kilmi** ja **Andres Maimiku** uus film „**Igavene naeratus**“ just niisugustest väikestest maistest unistustest ja nende teostamisest räägibki. See pooletunnine film ei ole kuigi pretensioonikas, see on sama pinnapealne ja muutuvameelne kui šoppamisest šoppamisele ja „Café Lattest“ „Café Latteni“ elav igast kumerusest kohendatud silikooninimene. Vaatajale ei pruugi ta üldse ilus paista, aga ta on ju ka ikkagi inimene ja las ta siis olla. Sama on „Igavese naeratusega“. Ta on olemas niisugusena nagu ta on ja las ta olla.

Kilmi ja Maimiku kui dokumentalistide puhul on publiku ootused muidugi kõrgele kruvitud ja kui nad nüüd äkki niisuguse väheütleva vahelalaga publiku ette astusid, kostus saalist väljuva kinopubliku seast nii mõneltki poolt nurnat, et milleks on vaja sellist asja üldse teha. Võimalik, et ma oleksin karmim, kui ma teaksin, et tandemi eesmärgiks oligi selle filmi tootmine. Võimalik, et ma viibutaksin lihakirvega, jättes järele vaid kondipuru ja verise haisva soolte-

hunniku. Aga ma tean, kuidas see film sündis. Ja sündis see lambist. Siinkohal võiks muidugi vaielda, öeldes, et andekas haarab lennult ja juhuslikkus pole vabandus.

Igatahes järgnesid Kilmi ja Maimik omaenda ameerika unistusele. Nad olid parasjagu Amsterdami filmifestivalil, kui helises telefon ja noored dokumentalistid said paljulubava pakkumise otse Hollywoodist. Eestlannast emigrant uuris välja, kes võiksid olla need eesti filmimeistrid, kes teostaksid tema idee jäädvustada ühe omapärase vaiadele ehitatud boheemlaslinnakese lammutamise. Talle soovitati Kilmit ja Maimikut. Riin (nii on eestlanna nimi) lubas katta kõik kulud, öeldes ka, et kõik on olemas, võtke kaasa ainult kaamera ja filmi. Ahvatlev? Oo jee, jõulud palmide all palavas Floridas! Super, nagu öeldakse Ameerikas, kõigi unistuste maal (miks seda nii nimetatakse?). Ja kogenud kineastid läksid õnge. Kohapeal selgus juba lennujaamas, et kõik suured lubadused olid õhku rajatud. Polnud raha, polnud kohta, kus elada, ainult ilm oli ilus. Ilm on seal alati ilus. Eesti tippkineastid kornutasid kirikurottidena pargipingil, taskus tagasisõidupiletid, millel lennukuu-päev kuu aja kaugusel. Esimest korda Ameerikas – juhhei!!!

Mida nad oleksid võinud teha peale selle „Igavese naeratus“? Nad oleksid võinud kohe kaamera tagataskust välja võtta ja jäädvustada lindile muhedalt iroonilise loo sellest, kuidas nad ämbrisse astusid. Ma oleksin tahtnud seda näha, kuidas nad neegri käest korterit üürisid, kuidas nad puertoriikolastega kemplesid, kui mikrofon purunes; mida oli Riinul enda kaitseks öelda... Maimik on ju jube edev mees ja armastab kaame-





„Igavene naeratus“.

ra ees keksida küll. Sinna sekka oleksid mahtunud ka kõik need värvikad tegelased, keda me põgusalt filmist näha saime. Selle asemel oli liiga palju mõttetuid algajalikke tänavaküsitlusi. Mis on õnn, mis on elu mõte? See ei ole hea stiil.

Näib, et Kilmi ja Maimik sattusid Ameerikast lihtsalt vasikavaimustusse. Kui nad seni olid uskunud, et päriselt on Ameerikas asjad ikka natukene teistmoodi, kui nad filmidest näinud on, siis kohapeal selgus, et siia jõudnud filmid ongi kajastanud puhast tõde; nad olidki sattunud kitsi, naiivsuse ja näivuse riiki, nad olid tegelased ühes palju suuremas filmis, nad olid maalt ja hobusega ning kaotasid pea. Ja nad jooksid massiga kaasa, plaksutasid lapselikult käsi, keksisid rõõmsalt jalalt jalale ja tegid just niisu-

guse filmi, nagu nad tegid. Ma kujutan ette õnnelikult käsi kokku hõõruvat Maimikut ja seda mõnu, mida ta kaamera taga tundis. Ja ongi tulemus käes – liiga lodev ja püdel, et tahaks uskuda seda Kilmi ja Maimiku originaaltoodanguks. Pigem võiks sellise filmi teha *wanabe-Kilmik*.

Kuna Kilmi oli mulle oma valmivast filmist juba varem rääkinud, vaimustunud helk silmis, et me nägime *sellist* ilukirurgi ja *selline* relvamees oli metsade vahel, siis tõepoolest ootasin ka mina pisut paremat laksu. Ausalt öeldes võin siin praegu plöksida küll, sest kui ma vähegi tahaksin olla objektiivne kriitik, peaksin tõepoolest veelgi mürki pritsima. Aga jah, üdini pettunud ma nüüd ka ei ole. Nagu ma juba ütlesin: las ta olla – see „Igavene naeratus“. See film lihtsalt tõestab, et Kilmile ja Maimikule sobib teistsugune, läbimõeldum tööstiil. Kui pole **Tolki** ja **Saani** ligi, siis jääb eksprompt-„EstoTV“ tase saavutamata. Kilmi ja Maimik on aeglasemad, nemad vajavad läbimõtlemist (vanielgu vastu, kui tahavad, see ei aita), nemad vajavad *plaan*i. Sellel filmil plaan puudub ja seda on kohe tunda. Kindlasti ei jää keegi millestki ilma, kui pole seda filmi näinud. Kuulda on, et nad tegid viimaks ikkagi ka selle filmi valmis, mida nad sinna tegelikult tegema läksid. Seda tahaks küll näha. Et kas on parem või nii.

# ANIMAFESTIVALIL TOIMUNUD TOREDUSI

HEILIKA VÕSU

Pimedate Ööde animafestival "**Animated Dreams**" püüdis läinud aastal publikut radikaalse mõttekäiguga – "Animatsioon on usk. Astu sekki!" See mõjus. Viie päeva jooksul suure PÖFFi sees toimunud animatsioonifilmide seanssidel oli vaatajaid rohkem kui kunagi varem. Loomulikult ei käi juttu tuhandetest, kuid lõpuks ometi on hakatud oma säravatest eesti "animaninadest" kaugemale vaatama ja huvi tundma ka mujal tehtava animatsiooni vastu! Kindlasti oli publiku seas n-ö "äraeksinuid", kes kobarkinos mõne väljamüüdnud mängufilmi asemel juhuslikult animafilme vaatama sattusid. Juhuseid pole muidugi olemas. Selle mõttega animafestival koos mängufilmide PÖFFiga "CC Plazasse" koliski, et rohkem inimesi animaуска meelitada. Ühest seansist täiesti piisab vaataja valgustamiseks. Samas tuleb animafilmifestivalil aktiivselt tegelda ka lühifilmi-kartuse võõrutamisega, sest nii tudengi- kui animafilme peetakse ikka veel mängufilmide kõrval kuidagi teisejärguliseks. Aga kui animatsioonis on kõik võimalik, siis on

ka animafilmifestivalil kõik võimalik. Ka see, et ühel hetkel saab "Animated Dreams"-festivalist päris iseseisev kultuurisündmus, mida korraldaksid koos näiteks Eesti animastuudiod.

Tihti kurdavad animafilme režissöörid, et neil on üksildane elu. Kuude kaupa stuudios omaette filmi kallal nokitsedes pidavat ümbritseva maailma tajumine üsna veidraks muutuma. Festivalide külastamine toimib animainimeste jaoks ilmselt muu hulgas ka sotsiaalse teraapia vormina. "Animated Dreams" on kolmandat aastat järjest eesti animafilmirežissööride abiga koostanud umbes neljakümnest filmist koosneva võistlusprogrammi, et oleks žüriisse põhjust kutsuda rahvusvahelisi külalisi. Seekord osutusid valituks kolm režissööri: eksperimentaalse animatsiooniga tegelev **Kirsten Winter** Saksamaalt, **Adam Benjamin Elliot** Austraaliast ja "Eesti Joonisfilmi" režissööride kuuk- tuumikusse kuuluv **Priit Tender**.

## Ausad lood Austraaliast

Maailma teisest otsast Ellioti kohale

„Tulerõngas“. Andreas Hykade.



„Harvie  
Krumpet“.  
Adam Benjamin  
Elliot.



„Harvie  
Krumpet“.



lennutamine marsruudil Melbourne-Sidney-Viin-Kopenhaagen-Tallinn tundus veel viimasel hetkel hullusena. Elliot oli nõus kolm päeva reisima, et kolm ja pool päeva meie väikesel animafilmi festivalil veeta. Absurdne, aga õnnestunud ettevõtmine, sest Elliot on fenomenaalne kuju. Teda peetakse käesoleval hetkel Austraalia edukaimaks lühifilmide tegijaks. Ja seda ei juhtu just väga tihti, et edukaima lühifilmide tegija all mõeldakse animafilmi režissööri.

Nii nagu juhtus väidetavalt ka **Ülo Pikkoviga**, komistas Elliot animatsiooni otsa juhuslikult. Ta tahtis saada looma-

arstiks, aga asus õppima graafilist disaini. Pärast õpingute katkestamist tegeles aga hoopis viis aastat turul käsitsivärvitud T-särkide müümisega. Arusaamatu impulsi ajal suundus ta Victoria Kunstikolledži katsetele ja sai sisse ainult see tõttu, et eespoolt keegi välja langes. Ellioti esimeseks koolitööks oli üheminutine joonisfilm **„Uurimused inimekäitumisest“** (*Human Behavioural Case Studies*, 1996), kus ta portreteerib lühidalt kolme veidrat last, kes koguvad sigaretkoniseid, söövad raha eest asju ja võivad läbi nina piima juua. Järgmise filmi soovitasid õppejõud Elliotil teostada



„Kuidas merineitsid paljunevad“.  
Joan Ashworth.

plastiliinist tehnikas nukufilmina. Sealt saigi alguse tema kirk plastiliini vastu ja ülimenukas lühifilmide triloogia **“Onu”** (*Uncle*, 1996, 6 min), **“Nõbu”** (*Cousin*, 1998, 4 min) ja **“Vend”** (*Brother*, 1999, 8 min), mis nüüdseks on osalenud rohkem kui kolmesajal festivalil ja võitnud üle viiekümne auhinna. Triloogiat tehes arendas Elliot edasi ideed portreerida ebatavalisi inimesi ja nende väikseid veidrusi, kuid lood kirjutas ta seekord kokku lapsepõlvemälestuste põhjal oma pereliikmetest. Ülesehituselt on kolm filmi sarnased. Lugu edastab jutustaja (**William McInnes**), tegelaste vahel dialoogi ei ole ning nende liigutused kaadris on viidud miinimumini, mistõttu animatsiooni puhtal kujul on neis filmides vähe – vahel ei teegi Elliotti plastiliinist pereliikmed muud, kui ainult pilgutavad oma suuri silmi.

Elliot väidab, et asi, millega ta väga hästi hakkama ei saa, ongi animeerimine. Seetõttu ei ole ta kunagi ühtegi oma tegelast kõndima pannud! Aga loo detailide kallal võib ta töötada kuid, sest just nimelt neis melanhoolsetes mälestusfragmentides peitub võti, miks publik tema filme armastab. Vaatajatega kohtudes küsitakse Elliottilt peaaegu alati, kui palju on tema lugudes tõtt. Ja sellele on tal peaaegu alati raske vastata, sest mõnikord on inspiratsiooniallikaid olnud mitu. Näiteks **“Onu”** karakteri



„Eraldamine“.  
Robert Morgan.

pani ta kokku oma üheksa onu iseloomu põhjal. Samas töötas Elliotti isa tööpoolest tsirkuses klounina, nagu võib näha filmis **“Vend”**, kuid alkohoolikut temast ei saanud.

### **“Harvie Krumpet”**

Kuigi Elliotti triloogia filmid olid erinevatel aastatel PÖFFi animafestivalil linastunud, tuli idee tema siia kutsumiseks hoopis mujalt – Annecy animafilmifestivalilt, kus juunis esilinastus Elliotti uus film **“Harvie Krumpet”** (2003, 23 min). Annecys võitis see kohe kolm auhinda ja nüüd, kui esilinastusest on möödas vaid pool aastat, võib filmile ennustada samasugust edu kui Elliotti triloogiale. Näiteks kahel suurel ja tuntud festivalil – **“I Castelli Animati”** Itaalias ja **“Cinanima”** Portugalis – on **“Harvie Krumpet”** võitnud juba *grand prix*.

Filmi stsenaariumi kirjutamiseks võttis Elliot pangalaenu ja lukustas ennast seejärel kolmeks kuuks üksindusse. Umbes kaks aastat läks aega, et tootmiseks raha leida ja seejärel neliteist kuud võteteks – iga päev jõudis ta filmida keskmiselt kolm – viis sekundit materjali, kaadreid oli kokku 280. Lõpptulemusena on valminud tõeliselt suurejooneline teos ühe täiesti tavalise inimese elust, mida saadab lakkamatu ebaõnn. Tegemist on taas kord pisut elule alla jäänud tegelasega, kes raskustega maa-



„Märja koera hais“.  
Eric Montchaud.

deldes püüab aru saada, mida see kõik tähendab. See on äärmise inimlikkuse ja armastusega esitatud lugu (jutustajaks seekord **Geoffrey Rush!**), mis kannab väga-väga lihtsat sõnumit – takistustest hoolimata tuleb elu nautida.

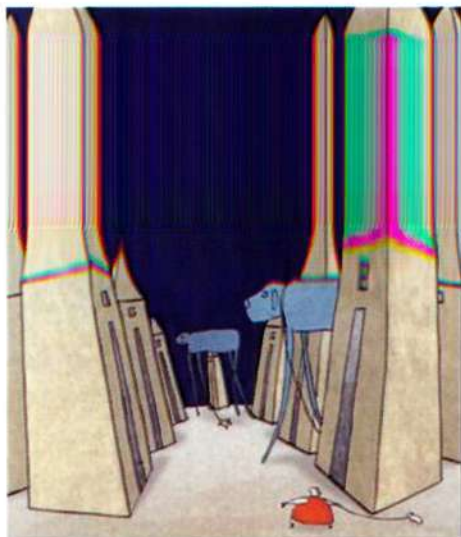
Lisaks festivalide menule on „Harvie Krumpet“ arvatud kaheksa animafilmi hulka, mille seast jaanuari lõpul valitakse kolm kuni viis „Oscari“ nominenti. Muu hulgas võib ta siis võistleva hakata samuti Annecy festivalil esilinastunud filmiga „Destino“, mille tegemist 1940-ndatel alustasid koos kaks legendaarset kunstnikku, **Walt Disney** ja **Salvador Dalí**. Nüüd, üle viiekümne aasta hiljem otsustas **Roy E. Disney** kunagise paljutöötava projekti taas ellu kutsuda ja filmi lõpetada.

### Animašokk!

On saanud tavaks, et animafilmifestivali võistlusprogrammi võidufilmi näidatakse PÖFFi lõpetamisel. Võib arvata, et lõputseremooniale kutsutud publik sai enne **Jim Sheridan**i magusnukrat peredraamat korraliku animašoki, sest žüriisümbioos Winter-Elliot-

Tender leidis, et *grand prix* „Wooden Wolfi“ on sel aastal ära teeninud inglase **Robert Morgani** nukufilm „Eraldamine“ (*The Separation*, 2003), mis räägib siiami kaksikute lahutamisest ja selle võigastest tagajärgedest. See on film, mida publikul on füüsiliselt raske vaadata – tegelasteks kaks justkui limaga kaetud nukku, kes näevad hirmuäratavalt realistlikud välja. Lugu leiab aset kahes sürreaalses ruumis – haiglas, kus kaksikutest vennad lapsena teineteise küljest lahti lõigatakse, ja aastaid hiljem nende kodus, mis on täis nukuõmblusmasinaid. Tundub, nagu oleksid vennad terve oma elu elanud puudulikult, igatsedes kunagist kokkukuuluvustunnet. Ühel ööl ehitavad nad hiiglasliku masina, millega end taas kokku nõeluda. „Eraldamine“ on täis huvitavaid psühholoogilisi nüansse, mis iseloomustavad kahe inimese suhteid, kes on teineteisele liiga lähedal.

Kahekümne üheksa aastane Morgan lõpetas 1997. aastal Surrey Kunsti- ja Disainiinstituudi animatsioonikursuse. „Eraldamine“ on tema kolmas animafilm. „Animated Dreams“ võistlusprog-



„Nii palju koeri“.  
Stephane Richard.

rammis on eelnevalt linastunud Morgani „**Kätega kass**“ (*The Cat With Hands*, 2001).

Parima loo leidis žürii **Joan Ashworthi** filmist „**Kuidas merineitsid paljunevad**“ (*How Mermaids Breed*, 2002, Inglismaa). Traditsiooniliste viljakuse ja seksuaalsuse sümbolitena on merineitsid olnud alati väga võimsad, kuid üksikasjad nende reprodutseerimisprotsessis on vähe teatud. Kümne sõnatu minuti vältel saab vaataja osa rohekas-hallist toonis puhtalt 3D-tehnikas teostatud loost, kus merineitsid veavad vee alla üksi merel seilanud kaluri, mees kaotab teadvuse ja merineitside võimsaim emane pumpab spetsiaalse masinavärgi abil mehelt seemnevedelikku, et see hiljem randa munetud munadesse süstida. Kui mees taas oma paadis ärkab, ei mäleta ta midagi. Film lõpeb nutikalt armsa ideega – munadest kooruvad välja kahte tüüpi tegelased: väikesed merineitsid, kes vette suunduvad, ja väikesed jalgadega inimesed, kes teisele poole astuma hakkavad.

Kujunduselt meeldis žüriile kõige rohkem prantslase **Eric Montchaud'** lamenukkfilm „**Märja koera hais**“ (*L'odeur du chien mouille*, 2002). Noore ja paljutöotava režissöörina märgiti ära veel teinegi prantslane **Stephane Ricard**, kelle joonisfilm „**Nii palju koeri**“ (*Tant de chiens*, 2002) valmis kursusetööna La Poudrière'i animatsioonikoolis Valence'is, kus ka Montchaud animat-

siooni õppis. Ricardi filmi puhul hindas

žürii eelkõige originaalsust, sest kuigi tegemist on koolitööga, pole tema stiilis näha ühegi tuntud animameistri jäljendamist.

### Erilistest

Lisaks võistlusprogrammidele fookuseeris „**Animated Dreams**“ tähelepanu eriprogrammide näol Saksa, Prantsuse, Hiina, Inglise ja loomulikult Eesti animafilmile, mis pealkirja all „**Uus ja uhke Eesti anima!**“ oli üks populaarsemaid seansse. Saksa nüüdisanimafilmide programmiga, mida esitles „**Filmfest Dresden**“, tuli boonuseks kaasa animafilmide režissöör **Andreas Hykade**. Tema film „**Tulerõngas**“ (*Ring of Fire*) võitis aastal 2000 PÖFFi animafilmifestivali *grand prix*. Auhinnaks määratud suur elektrikipirn „**Nukufilmi**“ studio laost saadeti Hykadele postiga ja kuni siiani ei teatud päris täpselt, kas tal õnnestus see tervena kätte saada. Nüüd on saabunud selgus – kipirn jõudis temani ja selle põlema panemiseks oli Hykade isegi elektriku kohale kutsunud!

Hiljuti ilmunud **Chris J. Robinsoni** ingliskeelne raamat eesti animatsiooni ajaloost „**Between Genius & Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation**“ on suurendanud veelgi huvi selle vastu, mis Eesti animafilmistuudiotest toimub. „**Nukufilmi**“ pakkus näiteks ennast tööle keegi hispaanlane ja „**Eesti Joonisfilm**“ astus ühel päeval sisse Itaalia televisiooni võttegrupp... Animafilmifestivali on tore Eestis teha, sest tänu meie animafilmide erilisele tuntakse ka animafilmifestivali vastu väljaspool huvi – pakutakse programme ja otsitakse koostöövõimalusi, kuigi „**Animated Dreams**“ on veel väga väike festival. Jääb vaid loota, et koos festivaliga kasvab ka eesti publiku huvi animafilmide vastu.

# ELU TÄIS EKSPERIMENTE

## Intervjuu Kirsten Winteriga

*Kirsten Winter on praegusel hetkel üks tuntumaid eksperimentaalanimatsiooni režissööre Saksamaal. Läänud aasta detsembris oli ta kutsutud Pimedate Ööde animafestivali „Animated Dreams” žüriisse.*

*Winter on õppinud ülikoolis graafilist disaini ning töötanud aastaid oma erialal vabakutselisena pankades, reklaamibüroodes ja konsultatsioonifirmades. Ta käis ringi korralikes kostüümides ja veenis enesekindlalt inimesi, et see, mida tema teeb, on maailma parim. Kuigi ise ta seda ei uskunud. Aga ideid peab oskama müüa.*

*Animafilme hakkas Winter tegema alles 33-aastaselt. Igal tema filmil on isemoodi elulugu, mis tihedalt seotud tema enda elueksperimendiga.*

### **Mis põhjusel sa järsku filme tegema hakkasid?**

See on pikk-pikk lugu... Olin seotud filmifestivalide korraldamisega ja mõnikord tegin tööd ka mängufilmide juures rekvisiitori ning dekoraatorina, lihtsalt et raha teenida. Järjekordse esilinastuspeo ajal sattusin kõrvuti istuma ühe võõra naisega – see oli vene päritolu helilooja Elena Kats-Chernin, kes õppis ja töötas tol ajal Saksamaal. Mõni nädal hiljem saime kokku ja ta mängis mulle oma muusikat. Ei saaks öelda, et see mulle meeldis. Kuid tegemist oli erilise muusikaga. Ma ei olnud harjunud midagi sellist kuulama. Huvitaval kombel see köitis mind. Ja sealt tuli idee, et ma tahan kasutada tema muusikat ning teha filmi. Lihtsalt muusika pärast.

### **Miks just animafilmi?**

Üks põhjus oli see, et jagasin Hannoveris kontorit ühe animafilmi fänniga, kellel oli kaamera. Samas on mulle alati



Kirsten Winter.

Harri Rospu foto

meeldinud joonistamine. Ma ei ole seda muidugi õppinud, joonistasin peamiselt oma lõbuks. Aga minu vanaema näiteks oli kindlalt otsustanud, et tema lapselapsel peab saama maalikunstnik, ja tõi mulle Ida-Saksamaalt karpide kaupad olivärve.

### **Kuidas sa hakkasid oma esimest ideed teostama?**

Mul ei olnudki konkreetset ideed ega *storyboard'*i. Tahtsin lihtsalt proovida ja vaadata, mis juhtub. Esimene materjal, mida filmisime, oli üsna halb ja seda ma lõppkokkuvõttes ei kasutanudki. Kui teised küsisid, et millist filmi ma tahan teha, siis kirjeldasin suurte sõnadega oma suuri ideid. Tegelikult polnud mul aimugi.

Siis aga õnnestus mul ühest fondist raha saada. Minu nimi oli rahajagajatele festivalide korraldamisest meelde jäänud. Nad arvasid automaatselt, et olen filmitegija, ja andsid selle raha mulle ilma

küsimusi esitamata. Ütlesin rõõmsalt aitäh, et nad mulle esimese filmi jaoks sellise summa eraldasid. Siis olid nad loomulikult šokeeritud.

### **Ilmselt oskasid oma mõtteid hästi esitleda?**

Reklaaminduses töötades õpid ideid müüma. Minu jaoks on see väga lihtne. Teadsin, millised inimesed otsustavas komisjonis istuvad, ja püüdsin nende huvivid Elena muusikaga kuidagi siduda. Kirjutasin kokku loo, kuhu loomulikult lisasin ka oma „isiklikke“ teemasid. Aga see oli lihtsalt äri... ja kui ma raha kätte sain, teatas Elena, et ta kavatseb Austraaliasse elama minna.

### **Esimene lugu „The Clocks“ (1995).**

Elena kutsus mind Austraaliasse kaasa, aga ma vihkasin reisimist! Alates 1983. aastast, kui minuga juhtus raske autoõnnetus, olin liikunud peamiselt karkude abil. Sellest ajast peale ei olnud ma Saksamaalt lahkunud, reisimine tundus mulle vastik ja ma ei rääkinud isegi inglise keelt. Aga kuna sain raha just selle filmi tegemiseks, siis otsustasin ikkagi minna. Võtsin kaasa väikese „High 8“ videokamera ja filmisin tundide kaupa Elenat – Elena köögis, Elena vannitoas, Elena ooperis... lihtsalt, et tekiks mingi idee! Samas sõitsin iga päev bussidega mööda Sidney't ja filmisin linna. Mõne kuu pärast Saksamaale tagasi läinud, oli mul kokku üle 20 tunni materjali ja ma polnud ikka otsustanud, mida selle kõigega peale hakata! Ühes asjas olin kindel – ma tahtsin, et minu film jõuaks suurele linalle.

Kuna „High 8“ kvaliteet on jube, hakkasin eksperimenteerima. Ühendasin kaamera televiisori külge ja tegin monitori pildist pika säriajaga fotosid. Kui fotod laborisse ilmutada viisin, teatati sealt, et mu kaamera on katki, sest pildid olid fookusest väljas. Nad ei olnud isegi nõus neid ilmutama! Tüli kestis kolm kuud,

kuni kirjutasin alla lepingule, et ostan kõik „praakpildid“ tööpoolest ära. Nojah, kõik oligi fookusest väljas, näha oli ainult värve. Otsustasin panna fotode peale kile ja neile otse õlivärvidega peale maalida, et vähegi mingit struktuuri tekitada. Kõige lõpuks filmisin veel kogu asja 35 mm animatsiooniakaameraga üles. Ja tulemuseks oli „The Clocks“.

Saatsin filmi mitmetele suurtele festivalidele, sest tahtsin, et see esilinastuks just nimelt mõnel A-kategooria festivalil. Nii sattuski „The Clocks“ Montreali festivali lühifilmide võistlusprogrammi ja võitis peaauhinna. See oli mu esimene film ja esimene festival.

### **Teine lugu – „Smash“ (1997).**

Uue filmi jaoks teemat otsides sain aru, et ainuke lugu, mida hästi tean, on minu enda lugu. Õnnetusest oli möödas neliteist aastat ja siiani ei olnud ma julgenud otseselt iseenda kokkuvarisemise teemat puudutada. Püüdsin kuidagi hakkama saada ja sellest tavaliselt mitte rääkida. Siis aga mõtlesin, et äkki oleks aeg analüüsida, mis täpselt juhtus ja kuidas see mu elu muutis. Kasutasin filmis palju nn varastatud materjali, igasuguseid reklaame, et näidata, millises maailmas ma võiksin elada – kiires, edukas ja rikkas. Filmi abstraktsus oli minu jaoks oluline, kuid samas tahtsin, et inimestel, kes mind ei tunne, oleks võimalik tunnetada, millest see võib olla.

„Smash“ linastus Montreali festivalil päev pärast printsess Diana surma. Mina ei teadnud õnnetusest midagi, sest festivali ajal pole tavaliselt aega televiisorit või raadiot jälgida. Olin päris segaduses, kui pärast linastust inimesed minu juurde tulid ja küsisid, kuidas ma teadsin: päris tihti on juhtunud, et vaatajad leiavad minu filmist oma loo. Nad tunnevad seda. Eriti vanemad inimesed, sest mida vanemaks saadakse, seda suurem on tõenäosus, et ollakse ise midagi sellesarnast läbi elanud.



### **Kolmas lugu – „Just in Time” (1999).**

Kõigepealt pealkirjast. Taotlesin järjekordselt raha ühest fondist, et filmi teha. Oli taotluse esitamise viimane päev ja pidin filmile mingi nime panema – „Just in Time” („Just õigel ajal”) tundus igati sobiv.

Tavaliselt noored inimesed reisivad palju, avastavad maailma. Minul tuli see tahtmine alles siis, kui olin kolmekümne kuue aastane. Otsin kuu aega kehtiva rongipileti ja reisisin mööda Ameerikat. Võtsin kaasa seljakoti ja kargud, mis nägi muidugi päris veider välja, ning Mini-DV kaamera. Igal pool käisin ringi kaameraga ja filmisin. Las Vegasesse näiteks õnnestus mul jõuda just pärast vihma, kui kõik tuled helkisid nagu peeglis, kasutasin seda oma filmi algusena. San Franciscos nägin ühes pargis haigeid kodutuid. Mitte kedagi ei huvitanud, et nad võivad abi puudumisel mõne tunni pärast ära surra. Ma ei olnud sellist brutaalset ignorantust vaeste vastu mitte kunagi näinud! Päris šokeeriv, sest näiliselt on Ameerika puhas, ilus ja rikas, aga nüpea kui minna nii-öelda tagahoovi, võib näha hoopis muud maailma. Ameerika on üleüldiselt tõesti konservatiivne ja kitsarinnaline maa. Inimesed rongides olid põhiliselt huvitatud sellest, kas ma olen lahutatud, ja ei suutnud mõista, kuidas ma saan nii kaua üksinda reisida. Kord küsiti isegi, kas tulin rongiga Saksamaalt Ameerikasse!

Sellest kõigest minu film räägibki. Tavaliselt ma mainin lihtsalt, et käsitlen „isiklikke”, oma õnnetusega seotud teemasid, mis mulle reisimisega taas meelde tulid, aga mõned kriitikud said aru küll, et filmi on peidetud ka minu kriitiline suhtumine Ameerikasse ja see, kuidas ma seda maad tajusin.

Tehniliselt valmis „Just in Time” nii, et tõmbasin videomaterjali arvutisse ja arvuti monitori peale panin kile, et sinna jällegi õlivärvidega maalida. Seejärel filmisin kaadrid ükshaaval kaameraga üles.

Stseeni filmi lõpus, kus üks tunnel sulab valgesse, koosnes näiteks 1200 kaadrist! Ainuüksi selle filmimine võttis aega üle 40 tunni. Kasutasin ka otse filmilindile kraapimise tehnikat ja erinevaid videotöötlusprogramme.

### **Vahepala – „Kandinsky’s Violet” (1999).**

See film oli tellimustöö Uue Kunsti Muuseumile Hannoveris ja põhines Vassili Kandinsky originaalstsenariumil. Tegemist oli 1914. aastal Kandinsky kirjutatud näidendiga, kus vaatustevahelisi pause oli kirjeldatud erinevate kujundite ja värvidega. Kuni tänaseni pole keegi aru saanud, mida need vahepalad tähendavad. Värvifilmi siis ju veel polnud. Aga mina nägin selles kohe animatsiooni! Tegin täpselt nii, nagu ta kirjeldanud oli. Film valmis päris kiiresti, kuue nädalaga, ja esitleti publikule *live*-muusika saatel. See ei ole just fantastiline film, aga nii toimib ta kõige paremini.

### **Viies, kuid mitte viimane – „Escape” (2001).**

2000. aastal toimus Hannoveris EXPO. See tähendas, et absoluutselt iga sent läks linnal EXPO korraldamiseks. Palgati mitmeid välismaiseid kunstnikke, aga kohalik kunstnikering jäi sel ajal täiesti ilma rahata. Just siis kaotas ka oma õpetajakohta ja mu parem käsi oli mõnda aega halvatud. Aasta 2000 oli üks raskemaid aegu minu elus. Peitsin ennast oma stuudiosse ega tahtnud enam kohtuda inimestega, kes olid võimelised normaalselt kõndima ja tööd tegema. Sõprade abil tegin filmi, mille teemaks oligi üksindus ja põgenemine, reaalsuse ning unistuste segunemine. Maalisin, kasutasin peegleid ja filmisin ennast. „Escape” sai 2002. aastal parima Saksa lühifilmi auhinna.

### **Kas mul on mõtet küsida, millest su uus film räägib?**

Võin vastata pärast seda, kui olen fil-

mi ise näinud. Mul on loomulikult mõned ideed, kuid väga palju asju teen alateadlikult. Ma monteerin tavaliselt kiiresti ja püüan sel ajal nii sügavalt töösse sukelduda, et pole aega mõelda. Ma tegeksen. Kui ma töötamise ajal mõtlema hakkakan, tuleb sellest välja lihtsalt intellektuaalne jama.

Küsinud HEILIKA VÕSU

KIRSTEN WINTER (s 1962 Hannoveris) õppis 1981 – 1987 Braunschweigi Kaunite Kunstide Koolis graafilist disaini. Töötanud fotograafina, korraldanud filmifestivale ja näitusi, pidanud loenguid mitmetes ülikoolides Saksamaal ja Ameerikas ning juhtinud animatsiooni töötube. Winterit on nimetatud visuaalse muusika praktiseerijaks.

#### Tähtsamad auhinnad:

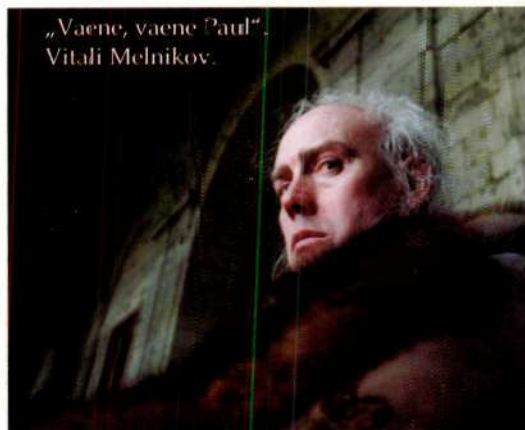
"Clocks" • Montreali filmifestival 1995 – lühifilmi auhind. • "Cinanima" Portugalis 1995 – parim eksperimentaalfilm. • "Krok" Ukrainas 1997 – parim debüütfilm.

"Smash" • Saksa lühifilmi auhinna nominent 1998. • Ottawa animafestival 1998 – parim heli.

"Just in Time" • Montreali filmifestival 1999 – parim lühifilm. • Dresdeni filmifestival 2000 – noorte auhind: parim lühifilm.

"Escape" • Saksa lühifilmi kuldauhind 2002.

**Eksperiment** (ld experimentum), katse, katsetus. Teaduslikus uurimises: uuritava nähtuse vaatlus täpselt arvestatavais tingimustes, mis võimaldavad jälgida nähtuse kulgu ja seda uuesti esile kutsuda nende tingimuste kordamisel. Filosoofias tunnetusmeetod, mida iseloomustab uuritava nähtuse aktiivne mõjustamine ja kõrvalnähtudest isoleerimine. Julge, riskantne üritus.



„Vaene, vaene Paul“.  
Vitali Melnikov.



„Isa ja poeg“.  
Aleksandr Sokurov.



„Viimane rong“.  
Aleksi German junior.

# VEENE ISAD JA VEENE POJAD

## Vene filmid Pimedate Ööde filmifestivalil

ARVO PESTI

Paljuski tänu PÖFFile on huvilistel olnud võimalus jälgida vene filmikunsti viimaste aastate saavutusi. Eesti kinodes kohtab harva vene filme; üht-teist on ilmunud küll videolevisse ning satelliitide kaudu imbub midagi ka televiisoritesse, kuid ülevaatliku pildi annab vaid Tallinna festival. Tänu sellele saab jälgida arengut ja muutumist, tuntud tegijate ponnistusi ning debütantide tugevat tulemist, mis on iseloomulik just käesolevale aastale.

Ideoloogilise tsensuuri kadumine Venemaal hakkab andma oma esimesi küpseid vilju. Otsekui paisu tagant purskunud rohkem või vähem keelatud olnud taieste tulv on ammendunud, moodsalt eputavad teosed ja teemad tüütavad peagi, maffiasõjateemalised *bojevikud* nihkuvad tagasi filminduse ääremaale, kus nende koht. Peale on kasvanud nõukogude võimu poolt loodetavasti vähem rikutud loojate põlvkond, kes on ilmselgelt kompleksivabam ning professionaalse informeerituse taseme poolest kõvasti üle eelmistest põlvkondadest. Ning kui tegu juhtub olema ka ehe da andega, on tulemused suurepärased.

Tundub, et umbes aastaks 2002 on enam-vähem paika nihkunud ka ühiskondlike muutuste poolt laiali pudenenud infra- ja abistruktuurid, ilma milleta ei saa hakkama ei kirjandus ega ka filmikunst. Ikka on vaja (jõukaid) kirjas-tusi, filmistuudiodid ja levivõrke. Kuna filmi väntamiseks kulub raha palju, siis loomulikult on enamik vene filme tehtud koostöös rikka Euroopaga. Õnneks pole kuulda olnud, et tegijaid oleks sel puhul tsensuuriga ahistatud.

Vene filmid (ja ka kirjandus) on jälle

hakanud käsitlema igavesi probleeme, on oluliselt vähenenud lõivu maksmine moele ja flirtimine mammonaga. Viimase PÖFFi filmide laiemalt ja vene filmide kitsamalt üldteemaks võiks nimetada seda va igavest põlvkondadevaheliste suhete teemat: isad ja pojad, noored ja vanad. Probleem on tõesti ammendamatu; meie kiiresti muutuv ja informatsioonil uppuv maailm on ilmselt teravdanud põlvkondadevahelisi suhteid veelgi.

2003. aasta Pimedate Ööde filmifestivali kuulsaim ja oodatum vene ekraaniteos, **Andrei Zvjagintsevi** Veneetsia festivalil kõmuliseks tõusnud **"Tagasitulek"** oli võimsaks sissejuhatuseks vene filmide vägagi tugevale tasemele. Nappide vahenditega, kohati teatraalne, timmitult välja peetud võimas lugu inimsuhetest: isa ja pojad, vennad omavahel, ema ja karm kaasaeg. Oma laste juurde (ilmselt vangist) naasnud isa korraldatud väljasõit üksikule saarele (isal oli vaja seal üks asi korda ajada) lõpeb

„Memmeke“.  
Lidia Bobrova.





„Tagasitulek“.  
Andrei Zvjagintsev.

ootamatult traagiliselt. Filmi lõpp on huvitav, üllatav ja mõjuv ühekorraga. Teatrist pärit iseõppinud režissöör on amatöörnäitlejatega tehtud filmi monteerinud telestuudios; filmi eelarvegi tundub väike olevat, ei midagi üleliigset.

**Lidia Bobrova** „**Memmeke**“ on samuti tehtud amatöörnäitlejatega. Näitlejate valik on ka üks põhjus, miks film mõjub ääretult emotsionaalselt – tegelesed on väga ehtsad. Lastele ja lastelastele oma vara laiali jaganud headust kiirgaval vanamemmel pole jäänud enam suremisekski kohta. Film oleks banaalne, kui arvukad sugulased vaid pahahtlikusest memme enda juurde ei võta; igatüel on oma ja mõjuv põhjus, miks ta ellu memm ei mahu. Saatus selline! Memmekese karmi käekäiku rõhutab veelgi filmis kultiveeritud Venemaa avaruste postkaardilik kaunidus. Bobrova memmekese lugu lõpeb kurvalt, kuid stiilselt; nii kurba vaikust pole allakirjutanu ammu enam kinosaaalis pärast filmi lõppu kuulnud.

Läinud festivali suurim vene üllataja oli **Aleksei Muradov** filmiga „**Zmei**“, mis eesti keelde tõlgiti kui „**Tuulelohe**“. See ei ole vale, tõesti on filmis tegemist

ka tuulelohe õnnetu lennutamisega, kuid *zmei* põhitähenduseks on siiski madu-uss ning selles filmis on irimmadudega vägagi tegemist. Film sarnaneb oma esteetikalt Kira Muratova varasemate töödega; kujuteldav Raskolnikovi raske kirves ripub kõik 74 filmiminutit troostitult pruunikashalli ekraani kohal. Jumala poolt hüljatud Vene väikelinnas timukaametit pidava sisevägede ohvitseri ühte elupäeva kajastav film algab naabrist joodiku pika ja vaevarikka koju saabumisega. See määrab kogu filmi troostitu tooni, mida rõhutavad kaadrid viletsast provintsivanglast, abikaasade varahommikusest nägelemisest, monotoonselt loetud laused mahalastud kurjategija kirjast jm. Alles vaat et filmi lõpus kooruvad lootusetuse kõntsalt välja timukast isa ja invaliidist poja helged ja armastavad suhted. Minnakse tuulelohet lennutama; kuid ka see üritus lõpeb troostitult – areneb konflikt teise isa ja teise pojaga.

Ka **Aleksei German** juuniori debüütfilmis „**Viimane rong**“ on rõõmu vähe. Nagu kuulsa isa esimene film, on pojagi mängufilm sõjast. Väikesed inimesed sõja halastuseta rulli all, peaaegu

süžeeu lugu ekslemisest 1944. aasta idarinde lumeväljadel. Peategelane on saksa kirurg Paul Fitschbach, väga ebasõjamehelik sõdur, kes püüab kuhugi minna pealetükkiva rinde eest. Film on põhiliselt saksakeelne, mis annab vene sõjafilmile (poliitilise) kõrvalmõotme. Raskepärane, tõsine ja mõjuv linateos.

Cannes'i festivali kriitikute FIPRESCI auhinna võitnud **Aleksandr Sokurovi** "Isa ja poeg" on film, mille kuulsus kujundati juba enne Tallinna festivali. Arvamused on käinud äärest ääreni – ülistamisest maapõhja kirumiseni. Näib, et vaieldakse veelgi enam kui autori varasemate filmide, meiegi PÖFFil linastunud "Mooloki" (1999) ja "Sõnni" (2001) puhul. Sokurovi film on nagu intiimpesu avalik ülesriputamine. Vaatluse all on isa ja poja tõesti intiimsed suhted, kuid kindlasti ei ole tegu homoseksuaalsusega – suhe on vaimset, emotsionaalselt intiimne ja filmivaataja pole harjunud midagi sellesarnast ekraanil nägema. Teostuselt on film suurepärase, Peterburi katusekaadrid on lausa lumuvad. Ja jällegi on režissöör kasutanud ka mitteprofessionaalseid näitlejaid, mis lisab ekraanile kummastavat ehedust. Tegu on ebestandardse, tõsise ja ka "ebamugava" filmiga.

Moodne homoseksuaalsus ei puudunud PÖFFi vene filmide seast. **Mihhail Brašinski** "Must jää" ("Gololjod" – allakirjutanu oleks siiski eelistanud tõlkevasteks "Kiilasjääd") on Ameerikas elanud filmikriitikust režissööri moekas pildiseeria noortest ja edukatest, film kahest eraldi, vaid riivamisi kohtuvast inimesest. Tegu on huvitava kaameratööga, kiiduväärt on stiiliotsingud, kuid kahjuks on see ka kõik. Puudu jääb psühholoogilisest sügavusest, film on rabe ja tavaseksuaali jaoks ka igavavõitu. "Must jää" oli selle aasta PÖFFi vene filmide seas igati "must lammast" – toonist ja stiilist väljas. Kui teiste vene filmide puhul ei tulnud kor-



„Tagasitulek“



„Jalutuskäik“  
Aleksel Ušitel.



„Must jää“  
Mihhail Brašinski

dagi pähe küsimust: milleks see film?, siis "Must jää" jättis küll mulje kui eksperiment eksperimendi pärast. Loomulikult oleks patt seda keelata...

Nõrgukeseks jäi ka **Irina Jevtejeva** animeeritud "Peterburg". Eelkõige rik-

kus filmi vaatamise venekeelsele tekstile – aga see koosnes luuletustest ja tsiitaatidest – peale loetud ingliskeelne tekst nii, et kokku ei saanud aru kummastki. Täielik vandalism! Jevtejeva napp teekond vene filmiklassika kaadritega läbi Peterburi ajaloo oli huviga jälgitav, kuid valik vaieldav, nagu ikka sel puhul. See on kindlasti intiimne film ja seekord ka naiselik.

Naiselikke, hulluse piirini arendatud "krutskeid" sai jälgida festivali teiseski meeldivald üllatanud filmis, (vana) meister **Aleksei Utšiteli** vändatud "**Jalutuskäigus**". Autori eelmine film, PÖFFilgi linastunud "**Tema naise päevik**" (2000), pretensioonikas film suu-rest vene kirjanikust Ivan Buninist ja tema naissuhetest, ei jätnud allakirjutatule vaatamata kindlale kiidukoorile eriti sügavat muljet. Küll aga seekordne "Jalutuskäik" – kolme noore inimese tempokas jalutuskäik Peterburi kesklinnas, mille jooksul avanevad isiksused ja põimuvad suhted kogu oma ehedas keerukuses. Reaalselt kiire loo lõpus ootab vaatajat filmi väärt puänt, mis keerab palju eelnevat lausa pea peale. Hästi tehtud, psühholoogiliselt täpne, tempokas ja huvitav film. Nostalgiamaiad Peterburi-huvilised saavad nautida juubeleelse linna enamasti tellingutes vaateid.

Peterburi linn on tegelane ka **Vitali Melnikovi** vägagi huvitavas ajaloolises filmis "**Vaene, vaene Paul**". Dmitri Merežkovski omal ajal kõvasti poleemikat tekitanud näidendi teemadel autentsetes paikades vändatud suure eelarvega film Vene tsaarist Paul I-st (valitses 1796–1801). Vene filmikunstil on pikad traditsioonid ajalooliste vaatefilmide loomisel. Ka Melnikov on andnud oma panuse sellesse üritusse filmidega Katariina II-st ja Peeter I-st. Üldjuhul on need olnud küllalt sarnased ja kahjuks ka igavad, mida ei saa õnneks öelda "Vaene, vaene Paul" kohta. Hullu tsaari Pauli

huvitava isiku toel vändatud filmiga on Melnikov murdnud nõukogude ajaloo-filmi trafaretse traditsiooni. Juba näitlejate valik on tõeliselt üllatav: "joodiku (Peeter III) ja hoora (Katariina II)" abielust sündinud kummalist tsaari mängib **Viktor Suhhorukov** ("Vend", "Minu Leninid", "Värdjatest ja inimestest", "Vend 2") ja reeturlikku abimeest, intrigaanist krahv Pahlenit, Pauli kirstunaela **Oleg Jankovski**. Nende kahe duell on suurepärase. Tugevad näitlejad mängivad jõulised karakterid kenasti välja ning kuna ka alustekst on hea, on kogu film nauditav. Meenub, et Melnikovi 2000. aastal PÖFFil näidatud filmi "**Aed täis kuuvalgust**" – vanade inimeste armastuse lugu – iseloomustasid just tugevad näitlejatööd. Paul I teatavasti tapeti, peksti surnuks, tema poja, tulevase tsaari, teadmisel. Pauli tapmise stseen filmiti kohas, kus see kurb sündmus ka tõeliselt aset leidis. Huvitav on ka filmi pealkirjas peituv tähendus. Nimelt nägi tulevane Vene tsaar Paul I kord unes, et Peeter I, Vene võimsuse rajaja, jalutas talle põhjamaises sumus vastu ning ütles hästi kurvalt: "Vaene, vaene Paul."

Selle aasta festivalil ei olnud kahjuks Venemaa lõunapoolsete kolooniate filme. Need on ikka huvitavad olnud: sündinud vene kinematograafia pikaajalise traditsiooni pinnalt, on neis alati oma kultuuritraditsioonidest tulvil esteetika. Ka ainuke gruusia film oli prantslase vändatud, mis ei seganud teda vägagi gruusiapärase olemast. Loodame neid siis tulevikus näha, nagu ka vanast ja vabast esteetikast kantud uusi vene filme.

# GEENIUSEST JA KAABAKAST MANCHESTERI MÄLUS

RIHO LAURISAAR

*„24 HOUR PARTY PEOPLE“*. Režissöör **Michael Winterbottom**, stsenaarist **Frank Cottrell Boyce**, operaator **Robby Müller**, muusika: **Liz Gallagher**, monteeriija **Trevor Waite**, produtsent **Andrew Eaton**. Osades: **Steve Coogan**, **Paddy Considine**, **Lennie James**, **Andy Serkis**, **Shirley Henderson**, **Sean Harris**. 35 mm, 112 min, värviline. Suurbritannia, 2002.

Manchesteris plaadifirma *“Factory Records”* 1983. aastal välja antud *“New Order”* singel *“Blue Monday”* on siiani maailmas enim müüdud 12-tolline singelplaat. Võiks ju eeldada, et *“Factory Records”*, mis nii eduka müügitulemuse taga seisab, on samuti saanud pururikkaks. Tegelikult pidi plaadifirma igale ostetud singlile omalt poolt kaks Inglise penni peale maksma,

sest disainifirmalt tellitud kujunduse eest tuleb siiani kopsakaid autoritasusid maksta. Üsna kummaline majandamine sellises kapitalismile orienteeritud riigis nagu Suurbritannia.

Filmitegija **Michael Winterbottom** pöördub oma viimases filmis *“24 Hour Party People”* ajavahemikku 1976–1994 ja vaatab pooldokumentaalses MTV-likus vormis, kuidas selline *“majandusime”* nagu *“Factory Records”* üleüldse eksisteerida sai.

Winterbottom on paljud inimesed Manchesteris vihaseks ajanud. Seda põhjusel, et filmi peategelased pole mitte *“Factory Recordsi”* väljaantud bändi *“Joy Division”* liider **Ian Curtis** ega ka mitte *“New Order”*, isegi mitte *“Happy*

*„24 Hour Party People“*.  
Keskel Steve Coogan (Tony Wilson).





Ian Curtis.

**Mondays**", vaid plaadifirma asutaja ja juht **Tony Wilson**. Mees, kes seisis moodsa tantsumuusika esimese kindluse "**Hacienda**" asutamise taga ning oli ka eespool nimetatud kultusbändide määndžer.

Nüüdseks stinge tööstuslinna muljet tasapisi kaotama hakkavas Manchesteris on palju iidoleid. Kangialustes ja majaseintel võib tihti kohata grafitit, mis kujutab Ian Curtist tiitliga *Kunstnik*. Või isegi **Shaun Ryderit** nimetusega *Poeet*. Ja pole vähe ka Tony Wilsoni kujutisi, ingliskeelse lisandiga *Prat*.

Winterbottom alustab Manchesteri legendi aastaga 1976, "**Sex Pistolsi**" esimese ülesastumisega Manchesteris. Kontserdil on 42 inimest, nende hulgas muuseas ka hilisemad "**Joy Divisioni**" ja "**The Buzzcocksi**" asutajad ning ka **Mick Hucknall**, hiljem tuntud kui **Simply Red**. Viimane tegelane, peab tunnistama, ei ärata temas küll erilisi emotsioone.

Punk pole siiski põhiline. Film keskendub hoopiski pungijärgsele ajastule. Punk tuli suure lärmi ja vihaga ning kadus ka üsna kiiresti, kuid pungi pärand oli paljutootav. Ja sellest haaraski regionaalses "**Granada TVs**" ajakirjanikuna töötav Wilson kinni. Koos sõbra **Alan Erasmusega** pandi viimased säästud kokku ja asutati plaadifirma "**Factory Records**".

Kuigi Winterbottom viitab filmis pidevalt asjaolule, et Ian Curtis ei hinnanud Wilsonit just eriti kõrgelt, oli Wilsoni entusiasm siiski kasulik kõigile ja nii oli "**Joy Division**" üks "**Factory Recordsi**" esimesi suuri leide.

Wilson ise on huvi bändi vastu hiljem põhjendanud asjaoluga, et punk suutis kõike vaid pikalt saata, kuid "**Joy Division**" vaatas maailmas tumeda pilguga ringi ja ütles: me kõik oleme hukule määratud. "**Joy Division**" suutis teha vaid kaks stuudioalbumit. See on ilmselt siiani kõige salapärasem Manchesteris tegutsenud bänd, kogu müüdi keskel seisab laulja Ian Curtis, kes sooritas 1980. aastal enesetapu.

Kuigi Winterbottomi film keskendubki alguses peamiselt Curtise isikule, saab lugu pärast tema surma uue hoo. Paine oli möödas, ja tekkima hakanud legend oleks justkui pidanud lagunema, kuid taas tuleb mängu plaadifirma omanik Tony Wilson. Just tema teene on see, et Curtise surma ümbritsetakse siiani arvukate müütidega. Arvestades konservatiivset Briti ajakirjandust, poleks Curtise surmast sel ajal tõenäoliselt isegi mitte kirjutatud, kui Wilson poleks surnukuuri tassinud tuttavaid ajakirjanikke ja lausa nõudnud, et sellest inimesest tuleb kirjutada.

Pärast Curtise surma saab Manchester aga täiesti uue hingamise. Sama teeb muuseas ka Winterbottomi film. Algab dokumentaalia uus stseen. Vähesed bändid suudavad üle elada oma juhtlaulja surma — "**Joy Division**" tegi läbi muun-





„Factory Records“.

dumise süngest maailmavalust tantsumuusikaks. „New Orderi“ nime all sai bänd tuntuks kui esimene rahvusvahelise klubi- ja tantsukultuuri kokkusegaja. Vaatamata pungilikule taustale oli „New Order“ esimene rahvusvaheliselt tuntud alternatiivne tantsubänd, stiiliks punk, mis on segatud „Kraftwerki“ sarnase süntesaatorimuusikaga.

„New Orderist“ sai ka teine „Factory Recordsi“ suur leid.

1980. aastate lõpupoole hakkas briti muusikas domineerima nähtus nimega *madchester*. Stiilis olid ühendatud pop-rock ja tantsumuusika. Sisuliselt ei toonud *madchester* midagi uut. Lugude struktuur oli tuttav juba kuuekümnendatest, lihtsalt hoiakud olid uued. *Madchesteril* oli kaks suurt eestvedajat. „The Stone Roses“ tegi üsna traditsioonilist kitarripoppi, mis kõlas moderniseeritud 60-ndatena. „Happy Mondays“ viljeles juba räpiga sarnast tehnikat, kus võeti vanadest lugudest sümpleid ja kasutati neid tantsumuusikas. Koos teiste

samaaegsete Manchesteri bändidega, nagu „Inspirational Carpets“ ja „The Charlatans“ (UK), hakkas Briti ajakirjandus kogu nähtust nimetama *madchesteriks* – nimi laenatud bändilt „Happy Mondays“.

*Madchester* oli brittide seas erakordselt populaarne mitu aastat järjest. 1990-ndate algul aga vajus asi laiali, peamiselt muusikute suurest laiskusest ja narkosõltuvusest. Huvitava faktina võib märkida, et *madchester* ei löönud siiski kuigipalju läbi mujal maailmas ega mõjutanud ka erilisel ameerika *underground*’i, kuid *madchesteri* bändide järeltulijaid „Pulp“, „Oasis“ ja „Blur“ olid peaaegu et automaatselt oma sünnist saati rahvusvahelise kuulsusega popbändid.

Kogu *madchesteri* olustiku taga tegutses jällegi ajakirjanik ja plaadikompanii juht Tony Wilson.

1980-ndate lõpuks oli seni justkui edukalt tegutsenud „Factory Records“ avanud Wilsoni eestvedamisel Manches-



„Happy Mondays“.

teri ühe suurima ja moodsaima ööklubi „Hacienda“. Klubi pidi olema avatud kõigile esinejatele ja eesmärgiks oli leida uusi talente. Küsitavaks jäävad küll Wilsoni motiivid klubi rajamisel, sest rahaliselt ei tasunud ettevõtmine ennast kuidagi ära. Pooltühjale saalile jõuravaid bände ei tahtnud eriti keegi kuulata, kuni ühel päeval sattusid lavale algajad nolgid, kes oma kummaliselt kirjut muusikat koondasid nimetuse „**Happy Mondays**“ taha. Kuigi esialgu ei olnud sellelgi bändil palju austajaid, oli Wilsoni instinkt tegelastega koostööle asuda õige.

Vaadates, kuidas klubi täitub järjest enam inimestega, kes õõtsuvad laulja **Shaun Ryderi** õõvastavalt nihilistliku ja kohati üsna perverse teksti järgi, ning kuidas bändi tantsupoiss **Bez** eks-tautiliselt inimesi kaasa tõmbab, valdab Wilsonit filmis tohutu õnnetunne. See on tema hetk ja see on maailm, milles ta on alati tahtnud elada.

Filmi kohta antud intervjuudes Briti

ajalehtedele on Tony Wilson ise öelnud, et alati on parem teha filmi legendist kui tegelikkusest. Ja seda on Winterbottom ka suurepäraselt teinud. Lühidalt kokku võttes oli Wilsoni filmi järgi visionäär, idealist ja kupeldaja.

Popkultuuris on väga harvaesinev nähtus, kus elaval inimesel on õnnestunud saavutada poolmüütiline kuulsus ja säilitada samas endast eelarvamus kui kõige viimasemast jobust. Selline mees ongi Tony Wilson filmis. Ja kui uskuda Briti ajakirjandust, siis ka päris elus.

Igatahes oli „Happy Mondays“ leidmine „Factory Recordsi“ tippaeg. Ja sealt algas ka allakäik. Võib-olla oli asi selles, et plaadifirma tegi tohutuid ja mõttetuid kulutusi, aga pole ka võimatu, et range kristliku kasvatuses saanud Wilson ei mõistnud enam maailma uut noortekultuuri, kus hakkasid järjest enam domineerima keemilised narkootikumid.

Igatahes neelas dekaadivahetuseks



„Happy Mondays“.

juba maailmakuulsusega "Hacienda" klubi endasse kõik plaadifirma poolt saadava tulu. "New Order" käis päevast päeva kontserte andmas ja oli aastast aastasse tuuril, et "Hacienda" kahjumit katta. "Factory Records" nõudis nende seni kuulsaimalt bändilt järjest uut muusikat ja kui see läks 1988. aastal Ibizaile uut plaati salvestama, siis hakkas doominoefekt tööle. Niigi narkosõltuvuses olevad muusikud jäid saarele kaheks aastaks, ning plaadifirma maksis kogu nende sealsed pidutsemised kinni, lootuses, et uus plaat teeb kõik kulud tasa.

Samal ajal töötas rahvast pungil "Hacienda" jätkuvalt kahjumiga, sest mitte keegi klientidest ei ostnud baarist muud kui vett, ja tulu lõikasid vaid narkodiilerid. Winterbottom viitab filmis, et see asjaolu ajas Wilsonit nii vihale, et ta palkas lõpuks diilerid turvameesteks, kes said uksele oma äri teha ja andsid öhtu lõpuks Wilsonile lihtsalt mingi rahasumma. See viis aga omakorda linna

ajaloos ennekuulmatute tänavatulistamisteni, kus kannatajateks olid lõppkokkuvõttes ikkagi vaid klubi kliendid.

Winterbottom vaatab "Factory Recordsi" allakäiku kolmeastmelisena. Esiteks "New Orderi" Ibizaile saatmine, teiseks "Hacienda" kui lõpmatuseni raha neelav auk ning peapõhjus "Happy Mondays".

Kogu "Factory Recordsi" süsteem töötas seni suurepäraselt. Kui keegi muusikutest vajas raha, siis jalutati plaadifirma uksest sisse ja küsiti Wilsoni käest. Ja Wilson andis alati nõutud summa ja see tundus kõigile ideaalseim viis raha teenida.

"Factory Records" läks pankrotti 1994. aastal, "Hacienda" suleti 1997. Tony Wilsoni kommentaar asjale: "Ma soovin, et ma oleksin koos "Happy Monday-siga" Barbadoose saarele kaasa läinud, nende teist plaati salvestama."

Briti näitleja **Steve Coogan** mängib karismaatilise, poosetava ja moraliseeriva Tony Wilsoni rolli välja suurepäraselt.

Salfordist pärit Wilson käis Cambridge'i ülikoolis ja hakkas seejärel tööle kohalikus "Granada TVs" õhtujuhina. Seal sai ta kuulsaks põhiliselt nahaalsustega. Kui uudiste ajal näidati "Liverpool FC" jalgpalliklubi mängu, siis tõmbas Wilson selle eestri maha ja rääkis hoopis temale meeldivast jalgpalliklubist; teinekord tuli ta eestrisse riietuses, kus pintsaku ja lipsu peale oli tõmmatud **Bruce Springsteeni** T-särk kirjaga: "I Have seen the future of rock 'n' roll." Wilsoni talentide leidmise *show'd* "So it goes" näidati ka BBCs, tema saade oli muuseas ka ainuke kord, mil riigiteleviisioonis esimest korda paljude jaoks kummalist muusikat nagu punk üldse näidati. Aga BBCle olid Wilsoni hoiakud siiski liiast ja sealt võeti ta peagi maha.

Wilsoni olemuse võtab hästi kokku näide, kus ta kord üritas "Happy Mondays" stuudios läbustamise asemel veenda, et oleks vaja uusi lugusid teha. Bändi poolidiodistunud tantsupoissi-ideoloogi Bezi üritas Wilson keelitada narkootikumidest loobuma, tsiteerides talle Marcel Prousti ja Aquino Thomast. Liigne on vist lisada, et stuudios tööd ei tehtud ja Wilson saadeti pikalt.

Tööstuslinnale omaselt on Manchester üsna pika ja õela mälu. Wilsoni-sarnane lärmakas, poosetav, väheusaldatav ja samas kuulus inimtüüp on selline, keda ilmselt kunagi armastama ei hakata.

Filmi tegelik sisu avaldub lõpus, kui Manchesteri saabuvad rikkad pealinlased "London Recordsi" plaadifirmast ja tahavad üles osta kõik õigused, mis seni kuulusid "Factory Recordsile".

Wilson ja teised plaadifirma omanikud oleksid pakutavad viis miljonit naela meeeldi vastu võtnud, kuid tõe hetkel selgub, et "Factory Recordsil" polnud mitte ühegi esinejaga lepinguid tehtud. Bändide ja plaadifirma vahel kehtis aumeeste leping, et kõik tulud tehakse pooleks, ametlike lepingute tege-



„New Order“.



„Joy Division“.

mist ei pidanud ei Wilson ega ka muusikud piisavalt väarikaks. Ja süsteem töötas. "New Orderi" narkorõõme suutis firma kinni maksta, kuid "Hacienda", "Happy Mondays" ja uus *ecstasy*-kultuur olid juba liiast. Hädadele lisandus ka kinnisvaraturu kokkukukkumine Inglismaal. Ja nii avastasid Wilson ja Co, et nende üle nelja miljoni naelase väärtusega kinnisvara pole väärt enam 600 000 naelagi.

Wilson oli aatemees, vaatamata kõigele. Ja ometi oli ta ainuke "Factory Recordsi" asutajatest, kes võttis vastu töö "London Recordsis".

"24 Hour Party People" näitab, kuidas äriiline asjatundmatuse tegi kogu Manchesteri poolkultusliku muusikamaailma loonud "Factory Recordsile" lõpu. See plaadifirma oli kapitalistlikus riigis kurioosum, mis kõigi loogiliste eelduste järgi poleks saanud paari aastatki tegutseda.

Tony Wilsonil, äriasjus täielikul võhikul, ei olnud lõppkokkuvõttes isegi mitte väiksematki õigust ühegi bändi plaati välja anda või neile tuure korraldada. Samas näitab Winterbottom, et tal ei saanudki neid õigusi olla, sest see käis vastu ajastu vaimule ja Wilsoni enda eetikale. Ta tegi seda siiski armastusest muusika vastu, mitte raha pärast. Oma moodi kunstiline anarhia, mis on segatud protestantliku tööetikaga. Ilmselgelt on see hoiak, mis tekitab Winterbottomis empaatiat, ja kuigi filmis on ka täiesti alusetuid fabritseeringuid, võiks edukalt kasutada võrdlust, et Winterbottomi film on nagu "Factory Records" – mõlemad on spontaansed.

Huvitav oleks veel ehk mainida, et pärast mõneaastast vaheaega töötas Wilson taas "Granada TVs", kuid loobus hiljuti oma uudistean kru tööst, et siirduda poliitikasse.



Michael Winterbottom.

MICHAEL WINTERBOTTOM on sündinud 29. märtsil 1961 Blackburnis Lancashire'i krahvkonnas. Ta õppis Oxfordis inglise keelt ja kirjandust ning seejärel Bristolis ja Londonis filmi ning televisiooni. Filmis debüteeris Winterbottom monteerijana „Thames TVs“ ning tegi kaks dokumentaalfilmi Ingmar Bergmanist ja mitmeid teleseriaale. Filmid: 1995 „*Liblika suudlus*“ (Butterfly Kiss); 1996 „*Mine nüüd*“ (Go Now); 1996 „*Jude*“; 1997 „*Tere tulemast Sarajevosse*“ (Welcome to Sarajevo); 1998 „*Ma tahan sind*“ (I Want You); 1999 „*Imede maa*“ (Wonderland); 1999 „*Sinuga või sinuta*“ (With and Without You); 2000 „*Nõue*“ (The Claim); 2002 „*24 Hour Party People*“; 2003 „*Selles maailmas*“ (In This World); 2003 „*Code 46*“.

TMKs 2000, nr 7 on Winterbottomi loomingut käsitletud põhjalikumalt: Geoff Brown. Michael Winterbottom; Jaak Kilmi. Pehme te väärtuste eest.

RIHO LAURISAAR (sünd. 20. juulil 1976 Tallinnas) on õppinud Tartu Ülikoolis ajakirjandust, praegu õpib samas I kursusel teoloogiat.

# ISLAND, PISTRIKUD JA KONTAKT TUNDMATUSEGA

ELEN LOTMAN

„PISTRIKUD“ (*Fálkar*). Režissöör **Fridrik Thór Fridriksson**, stsenaaristid **Einar Karason** ja **Fridrik Thór Fridriksson**, operaator **Harald Paalgard**, muusika: **Hilmar Örn Hilmarsson**, monterija **Sigvaldi Kárason**, produtsendid **Fridrik Thór Fridriksson**, **Mike Downey**, **Sam Taylor**, **Egil Ödegaard**, **Anna Maria Karlsdóttir** ja **Peter Rommel**. Osades: **Keith Carradine**, **Margrét Vilhjálmsdóttir**, **Ingvar E. Sigurdsson**. 35 mm, 95 min, värviline. Island/Suurbritannia/Norra/Saksamaa, 2002.

Kuna **Fridrik Thór Fridriksson** väidab, et ta ei vali teadlikult oma filmide temaatikat, vaid lihtsalt teeb filme, siis võib järeldada, et tegemist on väga intuitiivse lavastajaga, sest oma töödessa põimib ta alati mitmekihilisi kordumotiive ning jätab nende kaudu isikupärase jälje nii selgelt ja järjepidevalt, et tihti näivad tema filmid ühe pika *déjà vu'* na. Stilistika ja tunne, mis läbib Fridrikssoni teoseid, on nii tugev, et jääb mulje, nagu teeks Fridriksson kogu aeg ühte ja sedasama filmi, tõmmates erineva kontsentratsiooni ja värviga tõmmiseid samalt trükiplaadilt. Siiski ei ole siin tegemist

ei enesekordamise ega loorberitel puhkamisega, pigem on tema isiksusest lähtuv mõju nii kõikehaarav, et painutab sarnasesse vormi küllalt erinevad lood. Seetõttu võib ka tema viimase filmi kohta öelda: Fridriksson tegi „Pistrikud“ oma näo järgi.

Island on ka „Pistrikes“ üks peategelastest, küll pärast Simoni ja Dúa Hamburgi sõitu eemalolevana, aga siiski kõike toimuvat oma kultuuri mõjuga palistades. Jõujooned, mis läbivad Fridrikssoni teoseid, on teravalt esil ka siin – minek või siis tagasitulek millegi juurde, mis tegelase jaoks väga oluline (võrdluseks: „Looduse lapsed“ – tagasitulek noorpõlvekoju, „Külmapalavik“ – minek vanemate hukkamispai-ka). „Pistrikes“ tuleb peategelane Simon (karismaatiline **Keith Carradine**) Ameerikast tagasi oma lapsepõlvemälestustes säilinud Islandile. Simoni naasmine Islandile on sarnaselt rituaalne Fridrikssoni varasemate filmide teekonnamo- tiiviga. Omaselt eelmainitud filmidele on ka siin tegemist minekuga surma poole. („Looduse lastes“ on sümboolne enne surma koju tagasipöördumine, „Külmapalavikus“ minek vanemate surma tead-

„Pistrikud“.



K. Carradine ja M. Vilhjálmsdóttir.



vustamise suunas.) "Pistrikes" on Simon jõudnud selgusele, et ta ei ole siin elus kellelegi vajalik, ning otsustab Islandil oma elu lõpetada. Kohtunud noore kunstniku Dúaga, kes näib olevat kontaktis sellest maailmast väljaspool seisvate jõududega, tajub Simon ajapikku, et teda on siiski kellelegi siin ilmas vaja. Lisaks kahtlustab ta, et Dúa võib olla tema noorepõlveseiklusest sündinud tütar, kelle olemasolust ta seni teadlik ei olnud.

Siiski on Simoni klammerdumine Dúa külge pigem pahupidine – mitte Dúa ei vaja teda, vaid Simon tüdrukut, õigemini temaga kaasnevat ettekujutust, et teda on Dúale vaja, mis oleks justkui põhjus elamiseks. Selles kontekstis muutub filmi ja ühtlasi ka Simoni teekonna lõpp tähenduslikuks – tehes seda, mille tõttu ta arvas end Dúale vajaliku olevat, saab ta ikkagi surma. Ehk siis just see, mis peaks Simonit surmast eemale hoidma, viib ta lõpuks surma.

Seda fridrikssonlikku fataalsust, mis Simoni teekonnaga kaasneb, näeme tema teisteski filmides. Tegelased võivad kohtuda ajutiste takistustega või püüda vastu hakata oma teekonna sunnile, kuid lõpeb kõik ikkagi fataalselt. Mõnikord lausa *deus ex machina* likult, meenutagem siinkohal "Looduse lapsi", kus kaks peategelasest vanakest politsei eest lihtsalt õhku haihtuvad.

"Looduse lastes" on kaks motiivi, mis ka "Pistrikest" läbi jooksevad. Esi-

„Pistrikud“. Keith Carradine.



teks kohtame siingi, Fridrikssoni filmidest vahest meeldejäävamalt, ebameeldivat politseinikku. See vastumeelsus seadusesilma suhtes (hulga positiivsete islandlaste kõrval) näib olevat saarerahva võõravaenulikkuse kvintessents. Sellest ei ole vaba ka Fridriksson ise, samasugust suhtumist, nagu kohalikud näitavad Simoni vastu, väljendab ta ise näiteks "Külmapalavikus", kus kaks hiljem röövliteks osutuvat ameeriklast viitavad, et halb tuleb ikka mere tagant. Vastukaaluna on filmis küll jaapanlane, keda näidatakse tema Islandile tuleku põhjuste tõttu samas valguses kui tavalist islandlast.

Suhtumises politseinikku väljendub ka režissööri vastuseis allumatu isiksuse mahasurumisele (meenutagem ka "Universumi ingleid" ja "Looduse lapsi"). Politseiniku vaenulikkuse Dúa vastu kutsub esile asjaolu, et see on kunstnik ning tegeleb millegagi, mida too ei mõista.

Teiseks kordumotiiviks on kontakt jõududega, millest "tavalisel" inimesel pole ehk aimugi. Niisugune kontakt näib olevat suuremal või vähemal määral kõigil islandlastel. Vähem nendel, kes linnastunud või muu maailma mõjutustega kaasa läinud või siis lihtsalt oma pealispindsuse tõttu kaotanud sellise kontakti. Kõige rohkem saavad "jõududega" ühendust vaimuhaiged ("Universumi inglid"), vanad inimesed ("Külmapalavik", "Looduse lapsed", "Kura-

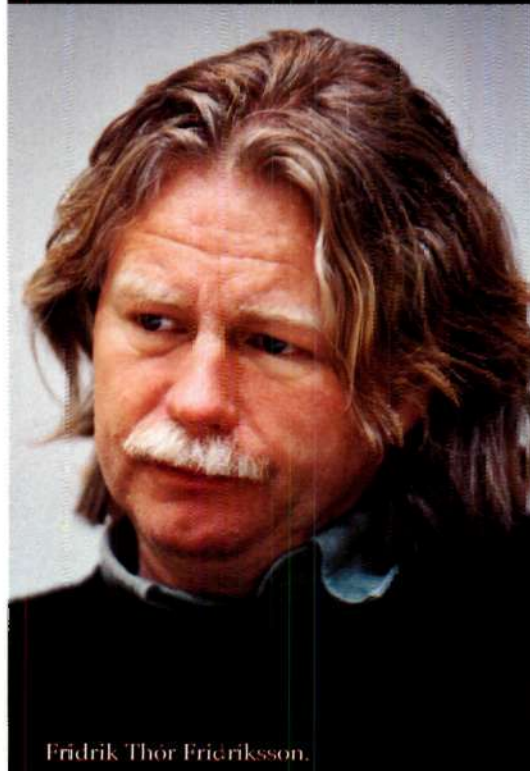
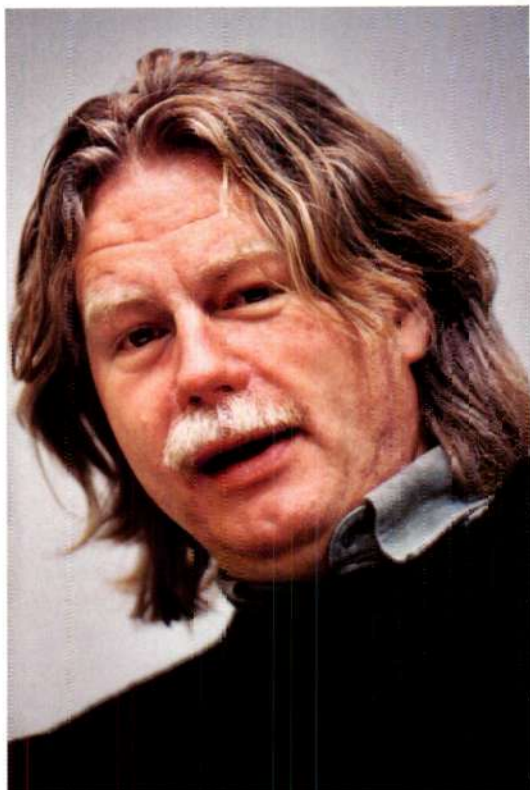


di saar“, „Pistrikud“) ning viimase filmi puhul ka kunstnikud. Seega ei saa „Pistrikke“ kuidagi vaadelda teistest Fridrikssoni filmidest eraldi, ikkagi jääb see nagu pusletükiks režissööri loomingus, mis kõik kokku moodustab ühe suurema pildi.

„Pistrikud“ suhestub kuidagi väga täpselt ka Eestis hiljuti aset leidnud sündmusega. Lasnamäe korteris pistriku kasvatanud poiss oli sunnitud oma lemmiku loomaaiale andma, kus too varsti suri. Poiss arvab, et surma põhjuseks on see, et uhke lind oli puuris ning ei saanud lennata. Teadlased aga väidavad, et surma oli põhjustanud pistriku vale toitmine poisi poolt. Mõlemad pooled näikse teadvat, mis on linnule kõige parem.

Fridrikssoni filmis võtab Dúa vangistatud pistriku välismaale kaasa justkui linnu päästmise eesmärgil. Tegelikult ei oleks ka seadusesilm lindu tüdrukult ära võttes teda ju tapnud. Seda oleks samuti tehtud pistriku kaitsmiseks inimeste eest, kes haruldasi linde vastutustundetult ja seadusevastaselt endale võtavad. Dúa ja Simoniga puuris välismaale kaasa veetud lind näib „päästmise“ tõttu veelgi rohkem kannatavat. Pistrikku on Dúale rohkem vaja kui linnule tüdrukut.

Sama peegeldub, nagu eespool viidatud, ka Simoni ja Dúa suhetes. Fridriksson näib pistriku kaudu osutavat, et inimene vajab teiste abistamist rohkem kui abistatavad teda. On ju ka ütlus: andmise rõõm on suurem kui saamise rõõm. Õigupoolest muutuvad Fridrikssoni käsitluses andmine ja saamine tegelikult üheks ja samaks.



Fridrik Thór Fridriksson.



# TÄNU LEHMADELE SAAME TEHA HÄID FILME

## Intervjuu islandi kuulsaima režissööri Fridrik Thór Fridrikssoniga

### **Kuidas sa alustasid filmitegijana?**

Ma alustasin filmiklubi juhtimisega, mis arenes festivaliks, mida ma korraldasin. Siis hakkasin dokumentaalfilme tegema, pärast seda tulid mängufilmid.

### **Sinu filmide üheks peategelaseks on Island.**

Väidetakse, et Akira Kurosawa on mind tugevasti mõjutanud. Tegelikult algab kõik aga hoopis Islandist, sest Kurosawat mõjutas tugevasti John Ford. Ford oli aga mõjutatud islandi kirjandusest, saagadest. Saagad olid muuseas kirjutatud lehmanahast pärgamendile. Nii et vesternidest Kurosawani, Kurosawast spageti-vesternideni. Mina pean selle ringi nüüd siis sulgema islandi päritolu lavastajana. Nii et lehmad peaksid olema pühad loomad kogu maailmas, mitte ainult Indias. Tänu lehmadele saame meie, islandlased, rääkida oma keelt, oleme iseseisev rahvas. Tänu lehmadele saame teha häid filme.

### **Sinu filmides esineb tihti enesetapu motiiv.**

Ma olen kogu aeg enesetapu poole teel, aga ma ei tee seda, sest ma olen liiga laisk. Tegelikult on lugu hoopis nii, et mina ei tea, mis minu filmides on või ei ole, seda teavad alati teised. Mina lihtsalt teen filme. Keegi näiteks ütles, et kõigis minu filmides on lagunenuid perekonnad.

Ma võtan ainekse oma filmidele kõigest enda ümber, sellepärast et ma olen

väga laisk inimene. Raamatuid ma peaaegu ei loegi, ajalehti loen väga vähe. Kuigi "Pistrike" peale tulin ma ajaleheartiklit lugedes. See artikkel rääkis inimestest, kes arreteeriti Ukrainas. Nad olid kõigest lapsed ning neil oli kaasas jahipistik. Selle äri, pistrike smugeldamise, on nüüd enda peale võtnud vene maffia, sest sellised mehed nagu Osama bin Laden vajavad araabia kultuuritraditsiooni tõttu pistrikke staatuse sümbolina. Nad ostavad umbes neli pistrikku aastas. Pistrik õlal on sama, nagu sul oleks "Rolls Royce", pistrik maksab umbes niisama palju.

Minus on mälestused ka vanadest inimestest, nagu mu isa, kes oli väga vana. "Kinopäevad" on pandud kokku minu lapsepõlvemälestustest ning jutudest, mida olen kuulnud vanadelt inimestelt. Sest nemad kannavad kultuuri, mis sureb välja; seda soojust ja neid maaelu traditsioone ei ole enam palju säilinud.

Niimoodi ma kogun ainekse ning siis lõpuks on film minu peas olemas, valmiskujul. Kui Werner Herzog käis Islandil, küsis ta mu käest, kas siit on oodata tõsiselt võetavaid filmitegijaid. Ma ütlesin: "Sorry, härra Herzog, aga meil on ajudes valu." Sest on ju väga valu olla, kui sinu sees on film. Sellepärast ma teengi filme, et valust lahti saada.

Selleks, et film, mis mu peas on, saaks päriselt filmiks. Ma ainult ei tea nüüd, kas ma su küsimusele vastasin...

**Kuidas sa saavutad selle, et film tuleks visuaalselt just selline, nagu ta sul peas olemas on?**

Ma lihtsalt kirjeldan operaatorile, milline peaks film välja nägema. Minu kõige tähtsamad filmid on tehtud kahe kindla operaatoriga, kes mõistavad mind hästi. Mõnikord juhtub isegi nii, et operaator võtab üles minu peas olevast küll erineva pildi, ja see on hoopis parem kui minu senine ettekujutus.

Kui ma palkan kellegi, siis... minu juures töötavad inimesed teavad, et nad peavad tegema midagi rohkem kui tavaliselt võttegruppides, et nad ei ole tulnud tööle kaheksast viieni. Kui ma kellegi palkan, siis peab ta kogu aeg olema tööle häälestatud, terve päeva. Kui mulle meeldib keegi, kui mulle meeldib see, kuidas ta töötab, siis ma imen temast vere välja. Muuseas, üks stsenaarium, millega ma praegu produtsendina tegeelen, räägib Draculast, kes ei ime verd, vaid rasva. Ta nimi on Fatsula.

**Milline olukord valitseb praegu islandi filmis?**

Praegu on Islandil palju noori inimesi, kes tahavad filmi teha. Olen töötanud noorte režissööridega produtsendina riikliku programmi raames, kus ma

saan 400 000 dollarit ja selle summa piires tuleb teha film. Ning see ei osutu enam sugugi võimatuks; mulle näib, et tulevikus võib igaüks filmi teha. Ja filmitegemine on väga populaarne. Isegi suured diktaatorid on kõik ju mõistnud, kui oluline on inimeste mõjutamisel filmikunst. Kujutage ette, Stalinil oli isegi spetsiaalne rong, mis sõitis läbi Nõukogude Liidu ja näitas propagandafilme. Milline filmitegija ei unistaks sellisest võimalusest!

6. Pimedate Ööde filmifestivali ajal detsembris 2002 küsitlenud ELEN LOTMAN

FRIDRIK THÓR FRIDRIKSSON on sündinud 15. mail 1954 Reykjavíkis. Kuni 1987. aastani tegi ta dokumentaale ja eksperimentaalfilme. Filmid: 1982 „Reykjavíki rock“ (Rock í Reykjavík); 1987 „Valged vaalad“ (Skytturnar); 1991 „Looduse lapsed“ (Börn náttúrunnar); 1994 „Kinopäevad“ (Biódagar); 1995 „Külmapalavik“ (A köldum klaka); 1996 „Kuradi saar“ (Djöflaeyjan); 2000 „Universumi inglid“ (Englar alheimsins); 2000 „On Top Down Under“; 2002 „Pistrikud“ (Fálkar). TMKs 2002, nr 11 on ilmunud Fridrikssoni loominguga ülevaade: Kristiina Davidjants. Islandi hinge peegeldused.

Fridrik Thór Fridriksson.



Harri Rospu fotod

# SIMULATSIOON, SITUATSIOON, KAOS

RAIN TOLK

Kõrvutades Kanal 2st kadunud „Ekskursiooni“ ameerika ja inglise analoogidega, unustame hetkeks erinevate riikide teletegemise ajalised ja rahalised võimalused ning võtame luubi alla provokatiivsete seriaalide intervjuerimise meetodika, dramaturgilise ülesehituse ja teemade valiku.

## „Da Ali G Show“

Ali G-d teab eestlane „Plazaski“ linastunud jalaga-perse-komöödiast „Ali G Indahouse“, millel tegelikult pole peale peaosalise palju tegemist Ali G tele-show' dega.

Selliseid mitmel tasandil töötavaid provotseeriva intervjuerimistehnikaga naljasaateid seni väljaspool Inglismaad palju ei tuntud. Mõni aasta varem sibas küll ekraanidel ringi ka **Dennis Pennis**, punapäine punk-*attitude*'iga telepoiss, kuid tema ampluaaks jäi vaid Hollywoodi staaride närvidel mängimine. Dennise huumoril puudus sotsiaalne närv.

Tegelikult pole sotsiaalkriitika ja satiir taotluslikud ka räppar-gängster-jomper Ali G-d ja tema teisi karaktereid – seksiöbrast Kasahstani reporterit Boratit ning homost moeajakirjanikku Brunot – mängiva juudi soost koomiku **Sacha Baron Coheni** puhul. Kuid kehastades lihtsaid, hästi välja joonistunud ja igati lollikindlaid armsaid idioote, kes intervjuerivad avaliku elu tegelasi ÜRO endistest peasekretäridest jalgpallistaarideni, suudab ta briljantselt esile manada vestluspartnerite armetuse ja mõttekäikude naeruväärsuse. Nad võtavad teda tõsiselt ning laskuvad koomikuga üha absurdsematesse diskussioonidesse.

Me näeme, kuidas „homoreporter“ intervjuerib Ameerika kõige homo-



foobsemas osariigis *macho*-mehi, pidades neid *gay*'deks; näeme, kuidas kasahh Borat kuulutab loomakaitsjate miitinguil kasahhi kodanike armastust loomade tapmise vastu; näeme, kuidas Ali G räägib ameeriklastele palju kurbust toonud *seitsmendast* septembrist; näeme, kuidas Barbara Bushi kooliõde saab teada, et kasahhi keeles tähendab presidendi proua nimi „naise suguelundi maitsemist“ ja kuidas ÜRO endine peasekretär Boutros Boutros Ghali peab vastama küsimusele: „Kas Disneyland kuulub ÜROsse?“

Kuigi Sacha Baron Coheni intervjuud on eelnevalt hästi ette valmistatud, küsimused igaks juhuks paberil kõrval, on tema karakterid niivõrd sirgjoonelise fantaasiamaailmaga, et see ei tekita talle probleeme ka improviseerimisega. Cohen mõtleb kiiresti, ta ei puterda ega lähe kordagi rollist välja. Näiteks kui Boratile tutvustatakse Inglise härrasmeeste klubi ruume ja jõutakse tualetini, viipab ta pissuaari poole: „Mis asi see on?“ – „See on pissuaar,“ vastab härrasmees. – „Kas sinna tuleb pikali heita?“ – „Ei! Sa seisad püsti.“ Borat



Mees saja näoga. Juudi soost koomik Sacha Baron Cohen eri rollides.

läheb „flöödi“ juurde ja kükitab. „Nii?“ Või kui Ali G-l on külas futuroloogid, kellest üks möödaminnes poetab: „Me kõik oleme *Homo sapiens*’id,“ tulistab mees: „Mina ei ole homo. Mina ei tee sellist asja.“

Jean Baudrillard võib rahul olla. Siin näeme reaalsuse ja mängu segunemist telesaates. Imaginaarsed karakterid kohutavad reaalseste inimestega, tulemuseks plahvatuslikku huumorit, mis hea tahtmise ja analüüsivõime abil meile ka millestki suuremast võib rääkida.

### „The Awful Truth“ & „TV-Nation“

Kui Sacha Baron Cohen on läbinisti koomik, kelle naljad kõnnivad labasuse ja paljastamise piiril, siis **Michael Moore**’i, eelmisel aastal parima dokumentaalfilmi „Oscari“ võitnud mehe, teletegemised on puhas satiir ja publitsistika. Erinevalt Cohenist ei kasuta ta ka erinevaid karaktereid, Moore on tema ise.

Ründav, inetu, terav ja täpne. Kuid nagu Coheni Ali G, trikitab ka Moore provokatiivsuse ja manipulatiivsuse „õmblusmasinas“.

Moore’i saated „TV-Nation“ ja „The Awful Truth“ viivad vaatajad ultraparempoolse Ameerika õuduste maailma. Suur korporatsioonide laiutamine, Ku Klux Klan, kaastundlik konservatism, kristlik fundamentalism, surmanuhtlused, homfoobia, relvavaimustus, George W. Bush, Iraagi sõda, Ameerika ühiskonna ignorantus ja saamahimu saavad vitsa sellelt teoloogiharidusega, alati pesapallimütsi kandvalt tüsedalt intellektuaaliilt.

Erinevalt Ali G-st, kes oma intervjueeritavaid otseselt ei ründa, on Moore’i kangelased ka tema sihtmärgid. Harva saab ta tehtud ka mõne intervjuu oma jahitavaga, enamik subjekte põgeneb teda nähes, pressikonverentsidel lülitatakse välja tema mikrofon, peale



Teoloogiharidusega Michael Moore on Ameerika ühiskonna kardetavaim kriitik. 2003. aastal sai ta parima dokumentaalfilmi "Oscari".

lendavad turvamehed. Seetõttu on Moore'i meetodiks situatsioonism. Ta organiseerib koos kolleegidega noortele, end kaastundlikeks konservatiivideks nimetavatele rikkuritele võistluse „loobi kodutut tordiga“; korraldab afroameeriklastele rahakoti vahetamise aktsiooni (eelnevalt on NY politseinikud tapnud mitmeid mustanahalisi, pidades nende rahakotte, raamatuid jm tarbeasju relvadeks); ta koondab ühe Texase vangla ümber surmanuhtluse fännklubi koos hiiglasliku tablooga, kus peal tiksub surmamõistetute arv jne.

Guy Deborg võib rahul olla. Siin on mees, kes oma pooltunniste teleaktsioonidega alustades on pugenud hinge nii tavalisele ameeriklasele kui ka laia-vale konservatiivile. Tulemuseks „Oscari“-gala pingestamine, tema bestsellerite kinnistumine müügiedetabelite tippu ja mitmete Euroopa intellektuaalide usu säilimine Ameerikasse.

### „Ekskursioon“

Kahtlemata oli idee tasandil Kanal 2st kadunud „Ekskursioonil“ eelnevalt kirjeldatutega ühiseid jooni. Seegi saade püüdis esitada intervjueeritavatele ebaortodoksseid küsimusi ja tõstatada ühiskonnakriitilisi teemasid, olla provokatiivne, skandaalne ja absurdne. Olla üht-aegu kriitiline ja meelelahutuslik. Nagu Michael Moore'i „TV-Nation“ ja „The Awful Truth“, korraldas ka „Ekskursioon“ sündmusi ning jaburaid situatsioone.

Kuid erinevalt eelmistest on keeruline rääkida „Ekskursioonist“ kui telesaa-dest või nähtusest tervikuna. Iga ekskursioonisaade pidi kujutama endast reisi mõnda päevakajaliselt huvipakkuvasse paika, kus tehtaks sähvakaid reportaaže ja mängitaks pilli. Välja kukkus seriaal formaadina, kus vaheldusid sotsiaalkriitika ja estraad, reportaaž ja uuriv ajakirjandus, seltskonnakroonika ja isegi



Mäng või tegelikkus. Voldemar Kolga vaatleb „Ekskursioonis” Riho Rõõmuse naise rindu.

saatejuhid (algul **Anu Saagimi** kõrval rahmeldanud **Heimar Lenk** asendus poolel teel endise AK ässa **Rein Nurga**ga). Kogu see muljet avaldav segapuder aga ei püsinud koos, vaid pudenes laiali juba seriaali esimestes osades.

„Ekskursioon” oli saatesari, mis võis ühe osa jooksul proovida tõsimeeli lahata ajakirjanduse siseprobleeme, et siis kohe järgmises rubriigis uurida, mida teeb suvaline meesmodell, kui jääb elukaaslasele eneserahuldamisega vahele. Pidevalt muutusid saate retoorika ja meetodid, tehniline ning dramaturgiline ülesehitus. Narratiiv vonkles, nagu juhtub. Näiteks saade, mis pidi rääkima Heimar Lengi lahkumisest, lõppes neli korda. Ikka ja jälle jätsid peategelased teineteisega hüvasti, et siis uuesti mõni narratiivi seisukohalt täiesti tähtsusetu intervjuu teha. Segaseks jäi ka „Ekskur-

siooni” intervjuuerimise meetod.

Kui Michael Moore on sarkastiline reporter, kes proovib oma küsimustega panna intervjuueeritavad silmitsi tõega, ning Sacha Baron Cohen, mängides erinevaid karaktereid, tekitab õhustiku oma õpitud lollusega, siis „Ekskursiooni” saatejuhtide intervjuud kujutasid endast vaid mõlema meetodi pinnavirvendust. Heimar, Anu ja Rein küsisid küll teistsuguseid küsimusi, kuid enamasti kujunes nende vestlustest tühi lobisemine ning teineteisele õlale patsutamine. Kui Anu Saagim rääkis, et ta on totaalne *introvert*, kes armastab seksi ja masturbeerimist, siis siin ei olnud mingit mitutpidi mõistmist – nii ta ka mõtles.

Sellegipoolest läbistas aeg-ajalt „Ekskursiooni” universumit üks erutav värin. Värin, mille tekitajaks sai saatejuh-

tide omavaheline suhe. Need olid hetked, mil Saagimist ja Lengist said fataalsed sussutavad-kussutavad tuvikesed; hetked, mil „Ekskursioonile“ moodustus oma nägu. Ja see nägu, elurõõmus, lustlikult absurdne, hooliv ja armastust täis, võis anda telesaatele suisa sürreaalsed mõõtmed.

Heimar ja Anu sõidavad pärast psühholoogi intervjuerimist limusiiniga jahi peale, nad tantsivad, joovad šampust, kisuvad end poolpaljaks ja tirivad segaduses laevatöötaja endaga voodisse, et seal mõnusalt kolmekesi hullata. Heimar ja Anu istuvad kellegi luksuslikus köögis, Heimar maikas, Anu hommikumantlis, loevad enda kohta internetikommentaare, kuni Anu hakkab meeletehete nõusid lõhkuma. Heimar ja Anu masseerivad, musitseerivad ja kurameerivad, käivad koos saunas ja ööklubis, viskuvad basseini ja jalutavad, käest kinni, mööda kaunist lossiparki. Ja kui Heimar saatest lahkuma peab, asub Anu tema eest võitlusse ning heidab (väidetavalt Heimari lahkumist nõudnud) Liina Tõnissoni ette põlvili, et too teda Lengiga kokku lubaks jääda.

Kogu selle pööraselt kihutava seksikarusselli peale ununeb lõpuks nii saatejuhtidel kui ka vaatajatel juba lõplikult, millest meie ees avanev saade pidi üldse rääkima. Mis oli saate mõte? Või on see üldse oluline? See kõik on olnud juba isegi lummas – midagi sellist teleajalugu minu teada ei tunne. Kuid niipea kui saatejuhtide nunnutamine läbi saab, tervitab meid taas lõppematu ekskursioon tundmatusse.

Väga üksikutel kordadel oli saate tõstatatud probleem või teema selgesti esitatud. „Ekskursioon“ oli täis juhuslikke kujundeid (Heimari segane sonimine trükiajakirjandusest ja loomaaiast kadunud tiigrist, mis ei olnudki kadunud; Rein Nurga koeraks muutumine ja Anu taldrikult küpsiste söömine jne), mille mõistmiseks pidi saates juttu tul-

nud juhtumist kindlasti varasemat ülevaadet omama. Kellel seda polnud, see ka ei saanud midagi aru.

„Ekskursiooni“ poolt tekitada püütud sündmused („Kuku“ raadio helista ja juurde laulukoori viimine, lennujaamas „äraostetud“ ajakirjanikele korraldatud vastuvõtt koos leiva ja rahvatantsijatega) said läbi enne, kui nad õieti alati jõudsid. Ja kui mõni sündmus saates toimus (purjus Voldemar Kolga suudles Riho Rõõmuse naise tisse), oli see saatetiimile kätte jooksnud juhus.

Kuid kogu see poolikute sündmuste, mitte kuhugi viivate intervjuude, absurdsesse konteksti viidud lauljate ja muusikute, poolpaljaste piigade, šampuse, „ajakirjanduskriitika“, Heimari ja Anu armusuhete hedonismihõnguliselt skisofreeniline maailm nimega „Ekskursioon“ on huvitav ühes – ja sugugi mitte väheolulises – kontekstis.

Mitchell Feigenbaum ja teised kaose teooriaga tegelejad võivad rahul olla. Lõõgastavaks näiteks on „Ekskursioon“ kaose ja korra, emotsionaalse segaduse-tunnetuse ja matemaatilise kaose mõiste kokkupuutepunktide uurimisel. Ärevil meeli ootan ma, nagu Edgar Savisaar kirjutas PÕFFi kataloogis Takeshi Kitano filmist „Nukud“, kellegi bakalaureusetööd teemal „„Ekskursioon“ ehk kaose teooria rakendamise võimalikkusest meedias“.

RAIN TOLK (sünd. 9. juunil 1977 Tallinas) on õppinud Tartu Ülikoolis filosoofiateaduskonnas. Ta töötab „Kuukulgur Filmis“ produtsendina, on rühmituse „Esto TV“ liige.

## Kanal 2 programmijuht Olle Mirme proovib ellu jääda

### Miks pidi „Ekskursiooni“ nägema?

Minu arvates oli see üks n-õ elusamaid asju, mida kohalikus tele-eetris nähtud. Ehkki olin ninapidi nii „Ekskursiooni“ sünni kui ka kõige järgnenud juures, suutis see saade mind ikka ja jälle üllatada. Lõpuks sai see prognoosimatus „Ekskursioonile“ ka saatuslikuks, aga enneaegne hukk üksnes kaunistab kangelas müüti. *Live fast, die young!*

### Kuidas võis „Ekskursioon“ inimesi aidata?

Kuna „Ekskursioon“ oli saade, mida vaadates polnud võimalik ükskõikseks jääda, siis toimis see ehk teatava teraapiaplaneerimise? Ühed said ennast segaseks vihas-

tada, teised jälle oimetuks naerda – sinna sai kanaliseerida nii negatiivseid kui positiivseid emotsiooniülejäärke.

### Kas „Ekskursioon“ päästis elusid?

Nii oleks ju ilus mõelda. Vähemalt ma usun, et „Ekskursioon“ ei hävitanud elusid. Esmapilgul võis see küll märkamata jääda, aga sügaval sisimas oli see siiski südamlük ja sotsiaalselt tundehehke saade.

### Kas „Ekskursioon“ võiks olla sinu pilet taevasse?

Usuleige inimesena ma pigem ei roniks võõrasse liivakasti ja jääksin sügavmõtteliselt vastuse võlgu.

## Provokatiivseid saateid ja momente eesti teleajaloos

„Noortestuudio pärastlõuna“. Vahur Kersna ja Ivar Vigla – äsja ülikooli lõpetanud kaks punapõskset ettevõtlikku kutti toovad 80-ndate lõpul ETVsse värske lähenemisega noortesaate. Popkultuuri immitseb prillitoosi. Siin on avalaid intervjuusid, muusikavideoid ja otsesaate saatuslikku hõngu.

**Urmast Ott.** Hehheehhehe... heh-heh-heh!! See joviaalne teleääs jätkab ka praegu, kuid üks tema armsamaid skandaale oli 90-ndate algul „Hommikutelevisioonis“ tehtud intervjuu ETV endise bossi Enn Anupõlluga, kes Urmastelt kui endiselt alluvalt kõvasti punamineviku pärast vatti sai.

„Jah-show“. Samuti 90-ndate alguses rokkunud Vahur Kersna autorisaade, kus külalisteks kõikvõimalikud veidrikud ning hea/halva maitse piiril kõõ-

luvad naljad. Tulemuseks palju paha-meelseid lugejakirju.

**Vigla show.** Teise noortestuudiokaksiku, Ivar Vigla skandaalne saatesari, mille tipp hetkeks sai kuulus „marganali“. Päev või kaks pärast seda, kui kehtivuse kaotasid vene 50- ja 100-rubla lased rahatähed, ilmus ekraanile Feliks Undusk, kes teatas, et sama asi on juhtunud ka Soome sajamargastega. Nali, mida massid uskusid. Sest see oli aeg, mil pool eesti rahvast elas välisvaluuta eest.

„Esto TV“. Loomingulise kollektiivi Andres Maimik, Juhan Ulfsak, Rain Tolk ja Ken Saani saatesari, mis tekitas elavat vastukaja oma ebaortodoksse lähenemisega teleajakirjandusele. Tõenäoliselt kõige kardetum ja pöörasem telesaade Eestis.



## THEATRE

**PEETER TAMMEARU Replies**

The interview is conducted by Kalju Orro. In addition to his work as the director and artistic director of the Viljandi Drama Theatre „Ugala”, Tammearu talks about his actor’s career at the Tallinn Linnateater where he worked before transferring to „Ugala”. The article also tackles Tammearu’s work as a theatre director, productive dramatiser and theatre lecturer at the Drama School of the Estonian Academy of Music.

**THEATRE QUESTIONNAIRE**

Twenty four theatre critics and historians examined the season of 2002/2003. Despite the general opinion of too few bright achievements the following productions earned praise once again:

1. Bernard-Marie Koltès, „Roberto Zucco”, at „Vanemuine” Sadamateater. Director Tiit Ojasoo. 14 votes.
  2. Anton Chekhov, „Uncle Vanya”, „Ugala”. Director Kaarin Raid. 12 votes.
  3. Pyotr Chaikovski/Sergei Zagny, „The Swan Lake”, Von Krahl Theatre. Directors Peeter Jalakas and Sasha Pepeljajev. 11 votes.
  4. Martin McDonagh, „Lieutenant of Inishmore”, Estonian Drama Theatre. Director Tiit Ojasoo. 6 votes.
  5. – 6. Mai Murdmaa, „Tango of Love”, „Vanemuine”. 4 votes.
- August Gailit/Priit Pedajas, „Nipernaadi”, Emajõgi Summer Theatre. 4 votes.
- Mention was altogether made of thirty six productions.

## MUSIC

**MERIKE VAITMAA. Festival „NYJD ‘03”**  
Festival „NYJD 2003”, one of the Estonian musical highlights in 2003 took place in Tallinn on 15 – 22 October. The main guests were Gavin Bryars and Steve Reich. The festival offered a diverse portrait of both of them – different performances by different performers, including the authors. The world class of contemporary music interpretation was presented by Arditti Quartet, Nieuw Ensemble, Gavin Bryars Ensemble, Avanti!, LRC Cham-

ber Singers, Stefano Scodanibbio; Estonian participants were NYJD Ensemble, Ensemble Voces Musicales, Küberstudiodo, etc.

**CHARLES MERRELL BERG. Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of Koyaanisqatsi**

On 2 December „Koyaanisqatsi :Live”, joint work of director Godfrey Reggio and composer Philip Glass, was presented in the Tallinn City Hall. The magazine brings a translation of Ch. M. Berg’s lengthy conversation with Philip Glass about his work in the film and especially his cooperation with Godfrey Reggio. The article continues in the next issue.

**You Must Carry On as if for Ever – the Way to Tackle Old Age**

Interview of the young Estonian composer and musicologist Märt-Matis Lill with Gavin Bryars. Recorded at a public talk before the concert in Tallinn.

**EVIARUJÄRV. „NYJD ‘03” on Estonian TV**

The article consists of two reviews. The first – „Gavin Bryars: The Creator Descends on Earth” is dedicated to Andreas Skipis’s film „Klänge zum Untergang der Titanic. Der englische Komponist Gavin Bryars” (Hessischer Fundfunk/RM Associates 2001) shown on Estonian TV during the festival „NYJD 2003”. The other, „A Few More Words while Waiting for Godot” – tackles Von Krahl Theatre’s television version of Gavin Bryars’s „A Man in a Room, Gambling” (text J. Muñoz, dir. Peeter Jalakas). „NYJD Ensemble” took part in the production.

**HEILI EINASTO. William Shakespeare and Dance: Historical Overview**

The well-known Estonian ballet critic Heili Einasto examines Shakespeare interpretations on the dance floor through history.

## CINEMA

**REY CHOW. A Phantom Discipline II**

Second part of the essay about the essence and development of film theory. The article is translated from magazine PMLA 2001, vol.116, no. 5.

**MARKO RAAT. *Living Force Requires Spare Time***

A review about Andres Maimik (b 1970) and Jaak Kilmi's (b 1973) full-length documentary „A Living Force“ („Exitfilm“, 2003) that caused animated discussions. The film portrays in a humorous way three men: a middle-age unemployed intellectual Peeter, the younger man Georg, an idealistic loser, and slightly over 20 years old yuppie Arno, project leader of one of the political parties currently in power. The reviewer finds them typical representatives of today's Estonia. Several parallels have been drawn with previous Estonian documentaries dealing with the topic of work. The comparison reveals various shifts in the worldview of industrious Estonians over the last few years.

**MARGIT ADORE. *Banal Dreams***

A review of the other documentary by the same authors completed last year, „Eternal Smile“ („Kuukulgur Film“, 2003). The film shot in America ridiculing the American dream shows that the authors were in fact becoming quite infatuated with the country. With Maimik and Kilmi the audience expects a lot, this particular film lets them down.

**HEILIKA VÕSU. *Nice Things at Animation Festival***

Within the framework of the 7th Tallinn Black Nights Film Festival, the fifth animation festival „Animated Dreams“ took place. The article gives an overview of the festival films and examines the work of Adam Benjamin Elliot, prominent Australian animated film director and member of the jury.

**Life Full of Experiments**

Interview with Kirsten Winter, one of the most well-known German experimental animation film director who was member of jury at last year's Black Nights Festival's animation festival „Animated Dreams“. Winter talks about becoming an animated film director and about his numerous award-winning films.

**ARVO PESTI. *Russian Fathers and Russian Sons***

An overview of the 7th Black Nights Festival's Russian film programme, nine features alto-

gether. Considering the situation in Russian cinema today, the reviewer finds the programme representational. At the same time he expected more films from the southern Russian colonies as in previous years – these were always full of aesthetics of their own cultural traditions.

**RIHO LAURISAAR. *Genius and Bastard in Manchester's Memory***

The 7th Black Nights Festival showed Michael Winterbottom's film „24 Hour Party People“ (2002). The article examines the film and talks about the „economic miracle“ of the Manchester record company „Factory Records“ in 1976 – 1994, introducing relevant musicians and the background of the music industry at the time.

**ELEN LOTMAN. *Iceland, Falcons and Contact with a Stranger***

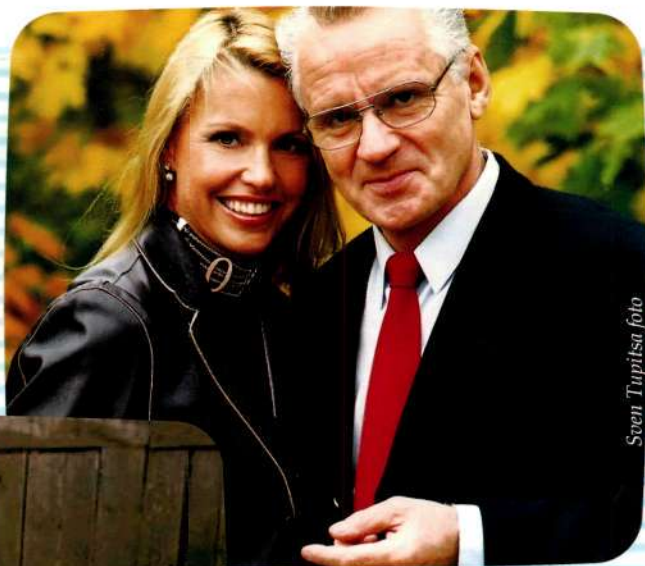
A review of the latest film of Fridrik Thór Fridriksson, the most prominent Icelandic film director, „Falcons“ (2002). Comparing it with his earlier works, the reviewer does not think this is a repetition, despite the director having cast different stories in a similar form; it is rather an impact of a personality.

**We Can Make Good Films Thanks to Cows**

Interview with Fridrik Thór Fridriksson, conducted at the 6th Black Nights Festival. The director talks about Icelandic films and how he came to be there. The title refers to the fact that ancient sagas were written on cowhides; sagas caught the attention of John Ford and Ford caught the attention of Akira Kurosawa. According to critics Fridriksson was influenced by Kurosawa.

**RAIN TOLK. *Simulation, Situation, Chaos***

The article starts a new monthly analysis of television. The first part looks at Kanal 2 (Channel 2) much debated programme „The Trip“, comparing this with American and English analogues „Da Ali G Show“ and „The Awful Truth & TV-Nation“.



Sven Tujitsa foto



„Ekskursiooni” Anu Saagim ja Heimar Lenk ning Sacha Baron Cohen.

Vt lk 121.

Jaanuarist alates jälgib ajakiri pidevalt meil ja mujal telemaastikul toimuvat.

TÄHELEPANU! Telefoni teel saab ajakirja tellida numbril 6 66 25 35.

Kasutusel ei ole endine number 0 800 24 44 .

Ajakirja 2002. aasta numbreid saab osta toimetusest hinnaga 5 krooni eksemplar.

## teatermuusikakino

veebruarinumbris:

teater Edward Bond tänapäevateatrist.  
Éric-Emmanuel Schmitti dramaturgia.

muusika Peterburi ja eestlased.  
Erkki-Sven Tüür „Wallenbergist” ja teksti komponeerimisest.

kino James Thurlow. Quentin Tarantino „Kill Bill”.  
Madis Jürgen, Tarmo Teder, Olev Remsu, Jaanus Kulli jt eesti dokumentalistikast.

# NYID '03

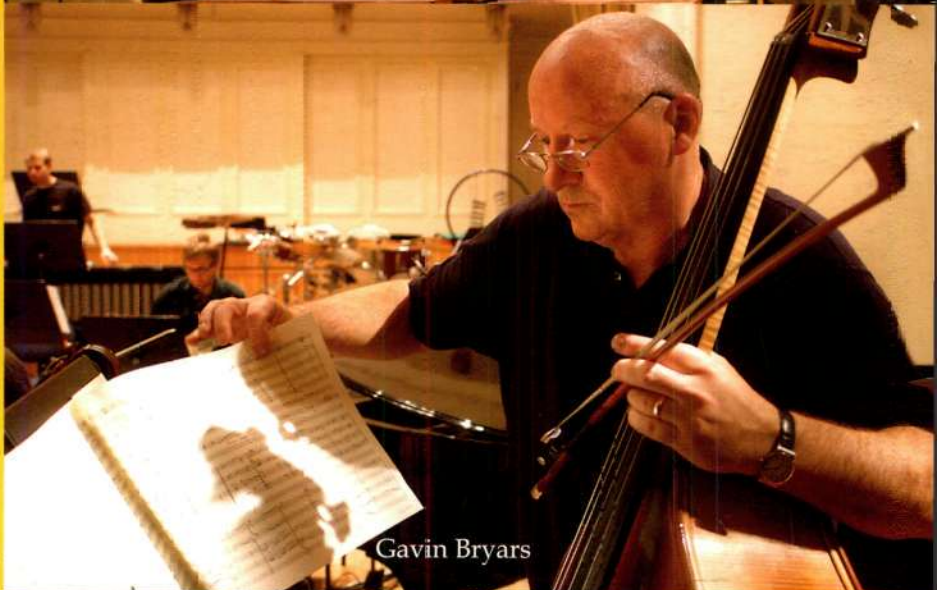
NYID '03  
KONSERTTIDE KOGUMIK  
ERIKI-SVEN TÜR  
GILBERT LEVI  
MADRID REIX

MTS Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (University of Music and Theatre) of Tallinn

„NYID '03“ peakülasti:  
Steve Reich, Gavin Bryars, Philip Glass ja festivali üks peaorganisaatoritest  
Erkki-Sven Tüür 2. detsembril 2003 „Koyaanisqatsi: Live“ esituse puhul  
(„NYID '03“ esitus) Tallinnas.



Steve Reich



Gavin Bryars



Philip Glass ja Erkki-Sven Tüür

