



Priit
Pärn

ERDMANI „ENESETAPJA”
VASTAB ANNE TÜRNPÜ

BERLIINI MUUSIKAFESTIVAL „MaerzMusik 2014”
AUGUSTIKUU TANTSU- JA MUUSIKAFESTIVALE

KATRIN JA ANDRES MAIMIKU „KIRSITUBAKAS”
PRIIT JA OLGA PÄRNA „LENDURID KODUTEEL”

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

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

Teater Madis Kolk

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

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

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

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

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

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

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

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4

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

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

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Animafilmirežissöör,
karikaturist ja graafik
Priit Pärn
oktoobris 2014.
Vt lk 104.
Harri Rospu foto
Jüri Kassi fototöötlus



Anne Tärnu ja Eva Klemetsi „Tokerjad”.
Vt lk 15.
Jaanus Laagriküllil foto



Mela Meierhansi „Shiva for Anne”.
„MaerzMusik 2014”.
Vt lk 44.
Kai Bienerti foto



„Ma ei tule tagasi”, 2014. Režissöör Ilmar Raag.
Kristina — Viktoria Lobatševa.
Vt lk 100.

Madis Kolk	Avaveerg Trikster ja teadvusseisundid	3
	Vastab Anne Tüرنpu	4
<hr/> teater		
Luule Epner	„Tokerjad“: taustu ja tõlgendusi <i>Anne Tüرنpu ja Eva Klemetsi lavastusest „Tokerjad“</i>	15
Peeter Torop	Lavastuse identiteedist Nikolai Erdmani „Enesetapja“ näitel EMTA lavakunstkooli XVI lennu diplomilavastus teatris NO99	29
	Mälestusi ja päevikumärkmeid lavakunstkoolist <i>EMTA lavakunstkooli XVI lend</i> <i>Koostanud Laur Kaunissaare</i>	40
<hr/> tants		
Evelin Lagle	Kogemus. Vormi koreograafia <i>Jõuline suund nüüdistantsus Jefta van Dintheri, Minna Tiikkaineneni ja David Kiersi „Grindi“ näitel</i>	42
<hr/> muusika		
Liis Kolle	Muljeid ja mõtteid Berliini muusikafestivalidelt I <i>„MaerzMusik 2014“</i>	46
	Visioon, millest sai missioon <i>Vesta Uuetoa interojuu Pille Lillega</i>	56
Leelo Kõlar	Palju head kammermuusikat – armastusega <i>X Tallinna kammermuusika festival, 21. – 31. august 2014</i>	62
Tiit Lauk	„Augustibliuus 2014“ <i>XXI „Augustibliusi“ festival Haapsalus, 1. – 2. august</i>	67
	100 aastat sünnist Mõttelõngakera I <i>Vestlus Hugo Lepnurmega (1995) Heino Pedusaare arhiivist</i>	78

Tarmo Teder	Eesti lood 2013 III <i>Trikimeistrid ja rahvakunstnikud</i> (<i>Algus</i> TMKs 2014, nr 8-9 ja 10)	86
Ly Lestberg	Armastuse sulnilt igikestev unistuslik fiiling <i>Katrin Maimiku ja Andres Maimiku mängufilm</i> <i>„Kirsitubakas“</i>	94
Ulla Kattai	Teelt Kasahstani, armastusega <i>Ilmar Raagi mängufilm „Ma ei tule tagasi“</i>	100
Agne Nelk	Maapealne lend ehk naine kohvris <i>Priit Pärna ja Olga Pärna animafilm „Lendurid koduteel“</i>	104
Juta Kivimäe	Dora Gordine taas Eestis ja maailmas <i>Annaleena Piel Linna dokumentaalfilm „Dora Gordine: Ars gratia artis“</i>	112
Elise Eimre	Muhu musternaised <i>Triin Sarapik-Kivi, Piret Siguse, Marili Soku ja Malle Valli</i> <i>animafilm „Tantsitaja“ ning Kadriann Kibuse dokumentaal-</i> <i>film „Muhu: ätsed ja roosid“</i>	119
Tõnu Virve	Tunne rahva hinge <i>Toomas Lepa dokumentaalfilm „Balti passioon“</i>	123

TRIKSTER JA TEADVUSSEISUNDID

Käesolevas ajakirjanumbris jõuab lõpule Tarmo Tedre kolmeosaline ülevaade mullustest „Eesti lugudest“, sedapuhku alapealkirjaga „Trikimeistrid ja rahvakunstnikud“. Näiteks käsitleb ta Peter Murdmaa filmi „August välja!“, kus peategelane Leida Rammo seekub Tallinna Linnateatri maja saagasse ning kus Jüri Arrak tõdeb, et kiiksuga loomad süüakse metsas kiiresti ära, aga inimkonnas on kiiksuga tegelased kultuurikiht. Samuti on artiklis kõne all Jaan Tootseni „Velosoofid“, mis kirjeldab ühelt poolt veloaktivistide sootsiumi irriteerivaid aktsioone, kuid kus saavad sõna ka eraklikumad rattasõbrad, näiteks Valdur Mikita, kes näeb jalgratast ühe kättesaadavaima teadvusseisundi muutmise vahendina. Taju piiridest ja meelte avardamisest kirjutab ka Evelin Lagle, seda nüüdisantsus ning lavastuse „Grind“ näitel.

Avaintervjuus vastab aga küsimustele lavastaja Anne Tärnpu, kes on koos Mart Kolditsaga sel sügisel EMTA lavakunstkikoolis õppetööd alustanud XXVIII lennu kursusejuhendaja. Kolm aastat tagasi kaitses Tärnpu doktoritöö „Trikster loomas maailma ja iseennast“, milles ehitas üles mudeli, kus pärimuskultuuri kuuluva triksteri dünaamika kaudu interpreteerida lavastajateatri toimemehhanisme. Ta rõhutab oma töös: „...triksteri teotsemine erineb sootsiumi/grupisisesest tunnustatud meie-käitumisest. Psühhosotsiaalne realiteet grupisisesest käitumise taga otsib grupistruktuuri säilumist, on suunatud sissepoole ja eeldab muutumatuid välistingimusi / toetub muutumatutele välistingimustele. Triksteri teotsemise taga olev reaalsus omab vähemalt ühte lisamõõdet, mis on suunatud grupist väljapoole. Muutuvate välistingimuste korral aga ei suuda grupp alles jääda, kui tal pole lisaks sisestruktuuridele väljapoole suunatud sihti. See isetu siht eristab triksterit ja narri/klouni, kelle teistsuguse käitumise taga on ikkagi grupi väärtushinnangute, struktuuri kinnistamine ja aktualiseerimine, mis on võõrad triksterile. [- -] Esiteks seepärast, et tema kodu on **pühas** ja seetõttu ei saa meie väärtushinnangute alusel tehtud valikud ja varad temale mõttekad olla. Laiemas mõttes nähtub tema teotsemises aga hoopis küsimus inimkonna säilimisest.“ („Trikster loomas maailma ja iseennast“, lk 45.) Sama laadi isetust, grupist väljapoole suunatud metasihti ja küsimist inimkonna püsimise järele eeldab ta ka lavastajalt, sest „kui lavastaja tegutsemise taga on soov näitetruppi täiuslikuks sootsiumiks luua, lõpetab ta sotsiaaltöötajana“ (samas).

Selle kohta, millistele „kiiksuga“ trikimeistritele omistada triksteri omadusi või millised tajuteisendused teenivad ülendavaid eesmärke, soovitan kindlasti lugeda Tärnpu doktoritööd. Kuna seekordse numbri teatriosas on aga teisigi lavakooliga seotud teemasid, tahaksin intervjuust esile tõsta hoopis Tärnpu mõtte: „...ma saan oma kontseptuaalset teatrit teha ainult tänu sellele, et need inimesed, kellega ma seda teen, on peale kõige muu ka väga head käsitöölised. Ja ma arvan, et lavakool ongi selle jaoks, et käsitööoskust õpetada. Süstemaatiliselt, läbimõeldult, struktureeritult. Ja loomulikult ka seda, mida selle käsitööoskusega peale hakata.“

Anne Törnpu oktoobris 2014.
Harri Rospu foto



VASTAB ANNE TÜRNPÜ

Kas olen õigesti aru saanud, et 1986. aastal lavakooli lõpetades tundsid selle kooli suhtes teatavat rahulolematust? Nüüd oled ringiga tagasi jõudnud, õppejõuna juba ammu, sellest sügisest koos Mart Kolditsaga ka kursusejuhendajana. Kas vahepeal on koolis palju muutunud? Või hoopis endas?

Kool on elusorganism, see on ühest küljest loomulikus muutumises ja teisest küljest ka palju ümber kujundatud. Kui ma 1996. aastal magistriõppesse tulin, siis olin päris üllatunud, kui palju kool on muutunud. Tõenäoliselt olen ka ise teistsugune. Kooli lõpetades ei saanud ma aru, mis annab mulle õiguse publiku ette minna. Mul oli tunne, et selliseid oskusi, mille kaudu saaksin publikuga kõnelda, mul justkui ei olnud, ja hiljem olen püüdnud neid tühimikke täita. Kursuse juhendamise ei tähenda ju seda, et keegi teatritegijatest kloonib ennast. Ma arvan, et tänaseks on kooli struktuur ja keskkond nii tugev, et kasvatab seeläbi järelkasvu.

Räägitakse, et kui Ingo¹ tuli kooli, siis oli koolis kaheksa raamatut, nüüd on kaheksa tuhat. Mina otsisin ja ostsin omal ajal ise kõik raamatud, mida vaja läks. Nüüd on koolil väga hea raamatukogu. Kool on väga palju muutunud, ja see, et ta on saanud üheks Euroopa kõrgkooliks, on suuresti Ingo töö – vaikne, rahulik, tähelepanematu, aga väga oluline töö.

Teie kursuselt (XII lennust) otsustas kohe mitu näitlejat, et ei lähe tavamõistes suunamisega teatrisse. Ka sellised institutsioonid nagu tollane Rändteater olid siis üsna harjumuspäradud. Millest see soovimatus teatrisse tööle minna?

Minul endal tekkis lihtsalt tunne, et ma ei oska teatrisse minna, ma ei ole näitlejana küps, et minna publiku ette. Need otsused sündisid enne seda, kui Lembit Peterson tegi Rändteatriga lavastuse „Aucassin ja Nicolette“. Varem mulle tundus, et ma ei taha oma elu pühendada n-ö kolhoosi teemale, mis tollal näis domineerivat. Noor inimene tahaks, et see, kuhu ta ennast paigutab, oleks temast suurem. Et oleks kasvuruumi. Siis „Aucassini ja Nicolette“ seltskond tekitaski korraks sellise tunde, et nii võiks jätkuda ja et see töötab. Võtsime endale isegi suunamise Tallinna Puhkeparkide Direktsiooni, vist metoodikuteks, formaalselt selle raames Rändteater tegutseski. Aga see seltskond vajus laiali ja sellel oli mitmeid põhjusi. Ma olin ka ise selleks ajaks jõudnud juba Tartusse Jaan Toominga ja Ülo Vilimaa stuudiosse. Viimase kooliaasta elasin niimoodi, et hommikul istusin lavakoolis loengutes, erialatunde meil siis enamasti ei olnud, seejärel sõitsin kas bussiga või hääletades Tartusse, jõudsin Toominga erialatunniks stuudiosse, pärast seda õhtul ja öösiti vestlesime stuudiolastega ja hommikul läksin kella viie ajal hääletama või kui raha oli, siis istusin Tallinna bussi peale.

Uneaega ei jäänudki?

Bussis sai magada ja noor inimene vist ei vaja ka nii palju und. Eks see mingi-

suguse kummalise seisundi või joovastuse tekitas, aga ilmselt see toetas. See oli väga huvitav periood. Sellelaadsed võisid olla ka teiste inimeste põhjused, miks Rändteater laiali läks. Me ei olnud sajabrotsendiliselt ühe asja sees. Ja ka Lembitul endal tulid uued väljakutsed ning ta läks oma asju tegema. Proovisime teha veel Louise Labé ja John Donne'i kava, aga kuidagi ühel hetkel sai see, mis meil öelda oli, otsa ja siis ei olnudki rohkem midagi.

Nii Petersoni kui ka Toominga puhul näib teater olevat vaid vahend mingite suuremate, lausa sakraalsete eesmärkide teenistuses. Teisalt on oluline osa õpetööst ju just käsitööoskuste omandamine. Sellist õpetust saanuna, kas need asjad võivad ka omavahel kuidagi konflikti minna? Tekitada tunde, et üks segab teist või et teater ei olegi koht, kus vaimsete asjadega tegelda?

Mulle tundub, et lavastajana olen kontseptualist, ju see on siis see, millest ise teatris puudust tunnen, võibolla mõnel teisel ajastul ja teises kohas ma seda ei oleks. Aga pedagoogina olen autonomistliku teatri pooldaja. Mu meelest peab olema süstemaatiline õpetus ja väga selged käsitööoskused, mis on hädavajalikud. Kuidas see pedagoog ja lavastaja siis omavahel kokku saavad, see on nende oma asi, koos nad igatahes elavad. Aga ma saan oma kontseptuaalset teatrit teha ainult tänu sellele, et need inimesed, kellega ma seda teen, on peale kõige muu ka väga head käsitöölised. Ja ma arvan, et lavakool ongi selle jaoks, et käsitööoskust õpetada. Süstemaatiliselt, läbimõeldult, struktureeritult. Ja loomulikult ka seda, mida selle käsitööoskusega peale hakata.

Nii et praegune teatritudeng, keda ei huvita „sugrilus“, šamanism ja triksteri teemad, ei pea mingit koolkondlikku ebakõla pelgama?

Muidugi mitte, ega nad siis minu huvisid pidi ei õpi, koolil on õppekava, on programmid, mis tuleb läbida, on teemad, mis on vaja läbi võtta ja eksamil ette näidata. Ega õpilased ole koolis minu pärast, mina olen õpilaste pärast, mina pean neile tekitama ruumi, et nad saaksid teha seda, milleks nad on loodud, mitte seda, mis mulle meeldib.

Kui aga neid isiklikke huve uurida, siis kust tuli huvi triksteri teema vastu?

Minu lugemus sõltus lavakooli ajal suuresti sellest, millistele raamatutele ma tol ajal antikvariaadi kaudu ligi pääsesin. Millalgi kolmanda kursuse teisel poolel või neljanda alguses ostsin ühe Venemaa Teaduste Akadeemia välja antud triksterilugude kogumiku. Eleazar Meletinski selle asjaga tegeles, kas oli seal tema eessõna või oli ta koostaja – ma ei ole seda raamatut nüüd väga kaua käes hoidnud –, aga leidsin sealt põhjaameerika triksteritsükli, kus olid kõik need Vembuvana ja Jänese lood. Sattusin vaimustusse, et missuguseid maailmu on võimalik keeles üles ehitada, kõik see rabas. Kui suur osa kirjanduslikke tekste püsib teatud paradigmas, teatud raamistikus, hoiab mingeid piire väga kindlalt, siis need tekstid olid järsku niisugused, mis lõhkusid keeleliselt, lõhkusid mõtteliselt, tegelesid sellega, et vahetada paradigmat. Ja see keeleliselt loodud maailm võttis täiesti kummalisi vorme. Sain aru, et keelega ja mõttega on võimalik üles ehitada teistsugune ruum. Ja minna sinna sisse. Ja see muudab mind, lugejat-kuulajat. Järsku tabasin

ära, mis mind muinasjuttudes võlub. Ma ei mõtle vendi Grimme vm ideoloogilisi muinasjutte, vaid just niisuguseid, mis rahvasuus realselt käibivad: nad on kohati ropud, nad on kohati naljakad, nad on elus asjad, nad puudutavad mind. Nad sõnastavad mu elu paradoksina. Püüdsin aru saada, kuidas see töötab ja mida see minuga teeb. Pikka aega olen kogunud muinasjuturaamatuid. Eks pühakute elulood ole samasugused triksterilood. Doktoritööd kirjutades sain lõpuks enda jaoks pildi kokku. Trikster ei ole eitus iseenesest, vaid see on eitus selleks, et ehitada üles uus maailm. Ainult nii see töötab ja minule endale on see olnud väga oluline. Kuna peas nihkusid mingisugused piirid laiali, olen hakanud leidma selles mänguvõimalusi. Mänguvõimalusi sellega, et hoian juhusele ukse lahti ja lasen määramatuse struktuuri sisse. Teater ongi tegelikult selline, et seal on väga tugev struktuur ja sa tood sinna sisse kaose või määramatuse. Teater baseerub mängul, mis on inimese käitumisstrateegia siis, kui inimene puutub kokku imega. Mäng on piirifenomeni käitumisstrateegia. Teatri ranges struktuuris tuleb osata mängu alles hoida.

Teatrikoolile eelnes aga hoopis aasta matemaatikaõpinguid Tartu Ülikoolis?

Mu isa on matemaatik ja kuna teadlased on väga üksildased inimesed, siis ta hakkas minust endale järglast kasvatama. Kui olin väike, siis nendest asjadest, millega ta tegeles – Lebesgue'i integraal või Fourier' read –, rääkis ta mulle väga lihtsalt. Mulle oli see tore ja ka talle võis minu arutluskäikude kuulamine olla lõbustavalt absurdne. Aga see kõik hoidis mõtlemise kuidagi teistpidi lahti ja siis ma läksingi Nõo keskkooli, mis oli minu jaoks suur avastus, sest see oli nii vaba, nii päris. Kui ma muidu tundsin ennast koolides üsna halvasti, siis Nõos oli niisugune vabadus, nii palju erinevaid inimesi, nii palju erinevaid arusaamu. Õhtuti käidi Tartus, istuti ja vaieldi mingites korterites, räägiti kunsti-, kirjandus- ja muusikainimestega, vahetati raamatuid, viidi salaja käsikirju ühest kohast teise jne. Olen paari inimesega, kes on ka Nõo kooli lõpetanud, näiteks Lauri Kaldojaga, teatrist rääkides tajunud, et matemaatika keelt valdavatel inimestel on teistsugune mõttemaailm, teised mastaabid.

Seal oli siis ka humanitaarne pool tugev?

Ma ei oskagi neid asju liigitada, see on mingisugune silmapiiri küsimus. Kas Toomas Kiho on humanitaar või reaal...? Neid piire, et füüsikud ja lüürikud, on keeruline tõmmata. Hea matemaatika mõtleb oma abstraktsuses veel suuremates kategooriates kui filosoofia. See, kuidas matemaatikas jõutakse avastuseni, on samasugune inspiratsioon ja samasugune käsitööoskuste omamine: sa kirjutad ja mõtled mingisuguseid asju läbi ja siis ühel hetkel plöksab see suureks pildiks kokku, nii et on näha, et kahe punkti vahel on seos. Mulle öeldi lavakooli ajal, et püüdke see matemaatiku mõtlemine ära unustada. Ja siis ma ei saanudki aru, et mis mõttes? Et kas need teadmised on kuidagimoodi halvad või kas näitlejal ei ole nendega midagi peale hakata? Et kas pea on nagu purk ja mida rohkem sinna sisse teadmisi ja fakte paned, seda vähem mahub mingit näitlejatarkust või? Ma ei saanud üldse aru ja ei saa siiani sellest aru. Minu meelest on tore, kui teatrist on võimalik rääkida ka laiemal taustal. Asjad ehituvad üles väga väikestest



Aita Mägi
(Vaher), Anne
Türnpu, Maria
Reedik (Staak) ja
Toomas
Volkmann
vanamuusika-
ansambliga
Matkamajas.

elementidest ja see on teatripedagoogikas sama oluline. Me ei saa minna kohe lendama. Aga kui ma lavastan, siis tahan lennata küll, jah...

Aga kuidas ikkagi matemaatikat õppides tekkis soov hoopis teatrikooli minna?

Ma teadsin juba keskkoolis, et lähen kindlasti lavakooli proovima, mulle tundus, et see on üks väheseid kohti, kus saan ideoloogivälise õiguse areneda ja kasvada. Ülikooli ajal käisin Hermaküla juhitud ülikooliteatris ja seal oli väga põnev. Hermaküla luges meile igal kokkusaamisel ühe peatüki Brooki rännakutest, tegime joogat ja muidki kummalisi asju. Ma läksin matemaatikateaduskonda pigem koraks varjule, sest Nõo kooli tase võimaldas väga lihtsalt ülikooli sisse saada, ma ei pidanud selle peale muude asjade arvelt aega kulutama. Paberite väljavõtmine oli keerulisem, isa ei tahtnud, et ma seda teen, ja siis tegin seda salaja. Ma ei mäleta, mida ma ütlesin, midagi sellist, et lähen neid kopeerima vms, ja siis me vist ligi aasta ei suhelnud isaga. Aga nüüd saame loomulikult juba ammu jälle rääkida. Viimati rääkisime näiteks sellest, kuidas üles ehitada eesti matemaatikat. Et kui



Toomas Volkmann, Aita Mägi ja Anne Tärnu vanamuusikaansambliga Vormsil.

matemaatika on valdavalt kreeka juurtega ja oma olemuselt kolmnurgapõhine geomeetria, siis „sugrilaste“ oma võiks olla pigem kaarepõhine, sest nad oskasid ainsatena sel ajal modelleerida kaart, näiteks nahkrõivaste varrukasuud, kaenlaaugud ja peakujulised mütsid, samuti on kaljujooniste peal kaared väga olulised. Tõenäoliselt oleks matemaatika, mis ehitatakse üles kaarele, mitte kolmnurgale, hoopis teistsugune. Ümmargune, ringipõhine matemaatika oleks lihtsam kui kandiline, nurgapõhine.

Kas huvi soome-ugri rahvaste vastu tekkis Toominga studios, mille raames oli vist võimalik kokku puutuda ka Uku Masingu õpetusega?

Masingu loominguga tegelesime küll. Aga Masingu loenguid käisin kuulamas juba enne Toominga stuudiot. Keskkooli viimastes klassides käisin laulmas Tartu rahvalauluansambliks Hellero. Sealt käisid läbi hõimurahvaste esindajad, näiteks Ariste aspirandid: marid, udmurdid, mordvalased jne. Seal laulis ka ersalane Viktor Danilov, kes oli minu meelest lausa nõidlaulja, ääretult vaimustuv, see, kuidas ta laulis, oli lihtsalt uskumatu. Ma olen lapsepõlvest peale koorilauluga kokku puutunud, aga see keeras arusaamise laulust täiesti pea peale. Ja seda veel ise kaasa laulda... Pärast paari esimest Hellero proovi istusin ülikooli raamatukogus ja otsisin üles kõik käsitlused ja tolleks ajaks Keeles ja Kirjanduses ilmunud rahvaluuleartiklid, ka need, mis puudutasid soomeugrilasi. Mul on siiaani paar kaustikutäit neid märkmeid alles.



„Aucassin ja Nicolette”. Harri Ilves, Piret Päär, Tõnu Peterson, Maria Reedik, Toomas Volkmann ja Anne Tärnpu. Lavastaja Lembit Peterson. Rändteatri esietendus 11. VI 1986 Olevimäe tänava hoovis. Fotol stseen etendusest Viljandis.

Olin käinud ka paaril Masingu loengul. Teda oli keeruline kuulata. Ta rääkis tasakesi, omaette ja natuke sellises stiilis, et „ega siin nüüd keegi sellest väga aru ei saa, aga põhimõtteliselt ma ütlen praegu seda, aga kes seda kuuleb, ega see sellega midagi peale hakata ei oska”. Uku Masingu kirjutised seevastu on väga jõulised. Ma arvan, et hakkasin Masingut lugema umbes keskkooli ajal, tema tekstid käisid siis käest kätte ja millalgi otsisin üles ka kõik tema lühemad esimese vabariigi aegsed esseed, mis tal olid Postimehes, Eesti Kirikus, Eesti Kirjanduses jm ilmunud. Ma usun küll, et olen enamiku Masingu loomingust läbi lugenud. Aga aru saama Masingust hakkasin alles siis, kui hakkasin teda kirjutusmasinal ümber kirjutama: viis riisipaberit, neli koopiapaberit vahel, ja siis võtad lause, eriti luule puhul, ja hoiad seda lauset nii kaua peas, kuni kirjutad. Mul oli lihtsalt kooliajal kirjutusmasin ja inimesel, kellel oli kirjutusmasin, oli kohustus käest kätte liikuvaid tekste paljundada. Enam ma küll ei trüki, kuigi see oleks väga väärtuslik teksti lugemise viis.

Kui veel laulmisest rääkida, siis teie lavakoolikursuse muude ettevõtmiste seas oli ka vanamuusikaansambel. Millest see sündis?

Meie kursusel õppis Maria Reedik [Staak], kes tundis huvi vanamuusika vastu ja siis sai temaga seda vaimustust jagatud. Ühel perioodil tegelesingi rohkem muusikaga kui üldse millegi muuga. Praegu on lavakoolis Riina Roose ja vanamuusika on vaata et üks osa õppeprogrammist, aga meie puhul oli see veel veidrus, mida otseselt võibolla pahaks ei pandud, aga naljaks ikka.

Rääkisime enne teatripedagoogikast ja käsitöömetoodikast kui selle kohustuslikust keskmeest. Jaan Toominga teatri ümber hõljub, lisaks selle tugevale kunstilisele ja tehnilisele küljele, vähemalt vaataja poolelt kindlasti ka palju sellist kuuekümnendate kultuurist alguse saanud romantilist ettekujutust teatritegemise rituaalsusest, omamoodi sektantlusest, gurudest, jüngritest ja vennaskondlikkusest. Kas see oli ka päriselt nii?

Tegelikult iga näiteseltskond moodustab ühel hetkel vennaskonna. Hea lavastuse tunnus ongi see, et tekib mingisugune uus maailm, selle kaitsmine ja hoidmine. Näitlejatena saame ühiseid kogemusi ja see eraldab meid teistest. Etendamine on selle eraldatuse ületamine.

Stuudiost kasvas välja Tartu Lasteteater, mis oli samuti tolles ajas uudne institutsiooniline nähtus. Kuidas see loodi, kuidas tekkis publik ja miks sealt ühel hetkel lahkusid?

Sel ajal oli Tartu Linnavalitsuse kultuuriosakonna juhataja Riho Illak ja ühel hetkel tekkis võimalus anda Jaama tänava majale, kust Vanemuine kunagi alguse sai, tagasi tema esialgne funktsioon (seal tegutsenud lasteaed oli lõpetanud töö, kuna oli antisanitaarses seisus, nagu tol ajal öeldi). Sellega oli muidugi palju allkirjastamisi ja koosolekutel käimisi. Kuna olime selleks ajaks stuudioga juba üsna palju esinenud, teinud lõpulavastused „Mis kasu on inimesest“ ja „Laulik Hanrahan“³,

„Aucassin ja Nicolette“ Viljandis.





Lavakunstkooli XII lend. Esireas: Toomas Taimla, Peeter Tammearu, Toomas Volkmann, Liina Tennosaar ja Priit Künnapas. Tagareas: Tõnu Peterson, Katrin Kohv, kursusejuhendaja Aarne Üksküla, Piret Päär, Anne Tüرنpu, Maret Peep, Aita Mägi ja Peeter Oja.

EMTA lavakunstkooli arhiivi fotod

olime käinud muinasjutte rääkimas, laulnud erinevate pillide saatel ja erinevate viisidega, tehes täiesti nahaalselt ise viise ja sobitades erinevaid lugusid ja stiile kokku... Ühesõnaga, meil oli stuudio lõpul juba päris palju selliseid esinemisi ja Jaan ütles, et lasteteatrit oleks väga tarvis: lapsed on teatri poolt unarusse jäetud, neile tehakse lavastusi ülejala, muude asjade kõrvalt, tüütu kohustusena, aga kui keegi võtaks sellega tegelda, siis selle kaudu saaks edasi ajada ka muinasjuturida, mis oma teemade, oma mõttemaailma poolest on tunduvalt avaramad kui see, millega readramaturgia enamasti tegeleb.

Hästi kiiresti kujunes oma publik. Me käisime juba ennegi kord nädalas Eesti Rahva Muuseumis esinemas, seal tekkis oma vaatajaskond, me olime selles mõttes ikka väga hoitud. Aga ühel hetkel juhtus see, et Lasteteatri trupp tahtis saada n-ö päris teatriks, tahtis kulisse, kostüüme, valgust, kavalehti ja kõike muud, mis sinna juurde kuulub. Mina tahtsin aga võimalust mitte välispidiselt, vaid sisemisi teid pidi edasi minna. Ja meie teed läksid lahku. Kui endal lapsed sündisid, siis oli üldse selline tunne, et lõpetan teatriga ära, et ei oska end enam sellega siduda. Koos Tartu Lasteteatriga said minu jaoks mingid ajad ikka väga otsa.

Seejärel tuli aga raadiotöö, kus jätkus töö lastega. Vist koguni mõningate erimeelsustega?

Täpsemini jätkus töö muinasjuttudega. Mind kutsuti Q Raadiosse õhtujuttude toimetajaks. Aga mina neid tavalisi muinasjutte, neid vendade Grimmide omaid ei tahtnud, ei taha eriti siamaani, siis otsisin ja tõlkisin ja lasin tõlkida näiteks inuiti muinasjutte, mis on võibolla pisut ootamatud või liiguvad teistsuguses paradigmas. Mul oli ka omal laps kodus, mina rääkisin talle küll neid lugusid ja ta ei ehmatanud, osa raadiokuulajaid aga ehmatas mingite lugude peale ära. Eks ma kompasin natuke piire ka.

Aga pedagoogitöö algas hääletehnikast?

Jah. Mina sain hääletööd stuudios Jaani käest. Hääletehnika oli tema jaoks väga oluline. Räägitakse, et kui ta Ugala peanäitejuhiks läks, lasknud ta kõigil inimestel häält teha ja pannud hinded: 2, 1, „rinnaregister ei tööta“, „diktsioon paigast ära“ jne. Ta tegi ka meil selliseid „luukambreid“ ja oli üsna range. See, kuidas Tooming häält valdab, on imekspandav siamaani. Minu huvi hääletehnika vastu algas sellest, et mul olid häälega väga erinevad kogemused. Ühelt poolt koorilaul, teiselt poolt Hellero, lisaks lavakaaegne vanamuusika, ja siis püüdsingi kõiki neid asju enda jaoks kokku panna või õigemini aru saada, mis on näitlejale oluline. Nii hakkasingi ühel hetkel õpetama. Juba lavakoolis õppides aitasin Usuteaduse Instituudi noortel pastoritel häält paika panna, samuti Tartu Ülikoolis mingite kursuste raames. Kuidagi läks nii, et tulid inimesed, kes hääletehnikat vajasid, ja siis ma õpetasingi, ma ei tea, kust see ülbus tuli, juba lavaka ajal. Mingeid asju ma otsisin ja mingeid seoseid leidsin. Sellega on samamoodi, nagu enne rääkisime teatri ja matemaatika suhtest. Lavakoolis käis hääletehnika või lavakõne õpetamine kujutluspiltide kaudu. Ma olen vist haigelt ratsionaalne inimene, aga ma ei saa aru, kuidas sel puhul hääles muutus toimub. Kuid ma pean seda teadma, sest ma pean seda valdama. Mul justkui töötavad need kujutluspildid, et „seisan, varbad vees, metsaveerel“ või „mul on suu rinna peal“, aga ma ei saa ikkagi aru, mida ma teen ja kas ma pean nüüd hakkama iga kord seda pilti endal silme ees hoidma. Mul on kujutlusvõimet vaja sisu, mitte vormi hoidmiseks. Ma hakkasin otsima, mis reaalselt muutub, millega ma reaalselt saan tööd teha. Millised lihased liiguvad? Vahel öeldakse, et enamik hääle- ja kõneaparaadi lihastest on sellised, mida tahtlikult liigutada ei saa. Tegelikult ikka saab. Piisab lihtsatest juhustest: liiguta keelepära, tõsta kurgulage jne. (Ma saan aru küll, et need on samuti kujundlikud, aga vähemalt hoomatavalt.) Ma saan aru, mis toimub. Võibolla tuleb see sellest, et olen teist tüüpi mõtlemisega, aga selliseid abivahendeid on võimalik inimesele ette anda, selle kaudu tema häälekasutust suunata. Niisuguseid asju ma otsingi.

Eesti teatrit näinud välismaalased üldiselt kiidavad eesti näitlejat. Kui näiteks meie Kunstiakadeemia puhul on olnud kuulda kriitikat, et kontseptuaalsuse arvel kipub käsitöö – joonistamine, modelleerimine – tagaplaanile jääma, siis teatriõppe puhul vist selliseid nihkeid veel toimunud ei ole. Kas see pagas on ideaalne või on siingi midagi puudu või üle. Näiteks Jaan Tooming on öelnud, et balletitunnid ei anna näitlejale midagi.



Anne Türnpu (külalisena) EMTA lavakunstkooli XXI lennu diplomilavastuses „Tagasi Metuusala juurde” (autor George Bernard Shaw). Lavastaja Jaan Tooming. Esietendus 12. III 2004 EMTA ooperistuudio saalis.

Jaak Prints foto

Lavakool ei ole erastuudio, see on riiklik õppeasutus, sel on oma õppekava, moodulid, struktuur; süsteem on seal väga paigas. Ja see struktuur ju toimib, kui ütlesid, et eesti näitlejat kiidetakse. Ühelt poolt on selge, et näitleja kasvatamisel on vaja mingisugust arendavat kehalist täpsust, on see nüüd siis ballett või mõni võitluskunst või *taiji*... Tuleks mõelda eelkõige selle peale, mille jaoks meil on pedagooge, on meistreid. Milleks idamaine võitluskunst, mida on õpitud raamatutest või kahepäevase kursusel, isegi kui see distsipliin oleks näitlejale kasulik? Pigem siis juba balletitunnid, kui inimene, kes seda õpetab, on seda oma keha peal proovinud ja tunneb ja teab, kuidas see keha külge kinnitub ning kuidas selle abil ennast väljendada. Sel juhul oskab ta teha selle noorele näitlejale arendavaks.

Küsinud MADIS KOLK

Kommentaariid:

¹ Ingo Normet, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooli juhataja aastatel 1995–2011.

² Anne Türnpu kaitses 2011. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias doktoritöö „Trikster loomas maailma ja iseennast” (juhendaja Airi Liimets).

³ Vanemuise stuudio lavastused: Lord Dunsany „Mis kasu on inimesest” (1987) ja William Butler Yeatsi „Laulik Hanrahan” (1989).

„TOKERJAD“: TAUSTU JA TÖLGENDUSI

LUULE EPNER

„Tokerjad“. Lavastajad: **Anne Tüرنpu ja Eva Klemets**. Kunstnik: **Jaanus Laagri-küll**. Mängivad: **Helena Pruuli** (EMTA lavakunstkool), **Eva Klemets** (NO99), **Mart Koldits** (Von Krahli Teater), **Bert Raudsep** (Endla), **Ott Aardam** (Theatrum), **Kristjan Sarv**, **Lauri Kaldoja**, **Maria Uppin**, **Maret Mursa-Tormis**, **Liina Jaska** ja segakoor **Vox Populi**. Dirigent: **Janne Fridolin**. Esietendus 23. VIII 2013 Anija mõisas.

„Tokerjad“ ja Vilde-traditsiooni teatris
Anne Tüرنpu ja Eva Klemetsi mullu esietendunud suvelavastus „Tokerjad“ sisaldab Eduard Vilde teksti liiga vähe selleks, et käsitleda seda proosaklassika dramatiseeringuna, kuid viitestik romaanidele „Mahtsa sõda“ ja „Kui Anija mehed Tallinnas käisid“ on siiski tihe küllalt, et asetada see Vilde teatri-tõlgenduste traditsiooni tagapõhjale. Vildegaga seostub ka lavastuse pealkiri. „Sinkjana, / vinkjana, / tokerjad / tääbuivad, / tokerjad / hääbuivad...“ – nii algab Villem Ridala luulestiili parodeeriv poem nooreestlasi naeruvääristasvas pamfletis „Uuel teel“ (1908), millele osutab ka lavastuse kavaleht.

Praeguse sajandi Vilde-traditsioon on üpris hõre: kutselise teatri lavastusi lugesin kokku seitse, juhul kui sisse arvata Mart Kolditsa „Proffet“ (2007), kus Vilde teksti oli kõigest ühe stseeni jagu. Kahel korral on lavale toodud draama „Tabamata ime“ (lavastajaiks Merle Karusoo lavakunstkooli tudengite-

ga, 2001 ja Roman Baskin, 2011), korra „Pisuhänd“ (Sven Heibergeri lavastus, 2008) ning naljajutu „Vigased pruudid“ dramatiseering (Andrus Vaarik, 2004). Lisaks etendati „Tokerjatega“ samal 2013. aasta suvel Albus „Prohvet Maltsveti“ Ingomar Vihmari versioonis. 1990-ndatest lisandub Vilde-lavastusi teist sama palju. Nii 1990-ndatel kui ka uue sajandi algul on ülekaalus näidendid, mida tõlgendatakse võrdlemisi traditsiooniliselt, erandiks vaid „Pisuhänna“ kaasajastatud ülekirjutus „Secondhänd“ (Merle Karusoo lavastus, 1994).¹

Erinevalt näidenditest on Vilde ajaloolist triloogiat ehk romaane „Mahtsa sõda“ (1902), „Kui Anija mehed Tallinnas käisid“ (1903) ja „Prohvet Maltsvet“ (1908) viimastel kümnenditel lavatõlgendatud väga harva. Eesti teatri huvi nende romaanide vastu tärkas 1930-ndate algul tõusnud omamaise proosa dramatiseerimise laines. „Mahtsa sõda“ (Andres Särevi dramatiseerituna) mängiti Mahtsa ülestõusu 75. aastapäeva pidustuste raames 4. juunil 1933 (kohal viibis ka Vilde ise), 1936. aastal lavastas Priit Põldroos sama dramatiseeringu Tallinna Töölisteatri. Kuid kõige esimene oli Kaarel Irdi versioon, mis esietendus 1933. aasta märtsis Pärnu Töölisteatri. Vilde ajaloo-romaanide populaarsuse tipp langeb Nõukogude okupatsiooni algusaega (1940.–1950. aastad), mil neid vaadati läbi marksistliku ideoloogia prisma ning tõlgendati klassivõitluse võtmes

ja saksavastast tendentsi rõhutades. „Mahtra sõjast“ tehti mitu heroilis-monumentaalselt vabaõhulavastust. Esimest korda jõudis sel ajal teatrilavale „Kui Anija mehed Tallinnas käisid“, mille dramatiseeris ja lavastas Enn Toona (1946). Sulaaja saabudes langes huvi klassikonfliktide vastu kiiresti ning Vilde ajaloolise triloogia lavaloo algas pikk paus, mille 1980-ndate algupoolel korraks katkestasid kaks erksat lavastust: Jaan Toominga „Rahva sõda“ (1981, Osvald Toominga tekst „Mahtra sõja“ ja „Prohvet Maltsveti“ alusel) ning Evald Hermaküla vaid kahe näitlejaga „Prohvet Maltsvet“ (1984). Ja siis jälle ligi kolmekümne aasta pikkune vahe, kuni suveni 2013, kui Vihmari „Prohvet Maltsvet“ ning Türrpu ja Klemetsi „Tokerjad“ tõid kahe peale publiku ette kogu triloogia.

Säärane lavalugu pakub kinnitust oletusele, et praeguses ajas ei toimi ükski Vilde ajalooline romaan eesti kultuuri alus- ehk tüvitekstina. Kui üldse, siis on Vilde loomingu tüvitekstiks klassikaline komöödia „Pisuhänd“, mida on aidanud ühismällu salvestada ka arvukad teatrilavastused ja populaarne telefilm. Mis aga taastekitas aasta tagasi huvi ajaloolise triloogia vastu? Vaevalt et kirjaniku lähenev 80. surmaaastapäev 26. detsembril 2013. Rohkem võis kaalukausse Vilde kasuks kallutada etteantud mängukoht. Nii Vihmari „Prohvet Maltsvet“ kui ka „Tokerjad“ etendusid kohtades, mida võib liigitada nn mälupaikade hulka. See ajaloolase Pierre Nora loodud mõiste tähistab rahvusliku mälu tugipunkte, mis nii talletavad kui ka kujundavad meie minevikupilti; avaras tähenduses on mälupaikadeks peale füüsiliste kohtade ka mäluasutused, monumendid, tseremooniad jms (vt Tamm 2012: 82–83).

„Prohvet Maltsvet“ suhestus Kukenoosi rehega Albus väga otseselt, sest just seal hoiti 1861. aasta novembris kinni Maltsveti poolehoidjaid ja peksti neid samas välja peal. „Tokerjate“ etenduspaik, Anija mõisa park ja aidahoone, ei ole küll vahetult seotud ei Mahtra sõjaga ega ka Anija meeste peksmisega (mis leidis aset Tallinnas turuplatsil), aga kahtlemata säilitab selle koha vaim mälestusi mõisaelust, küllap siis ka talupoegade karistamistest.

Anne Türrpu lavastajakäekirjast

Koha kaudu sobib siirduda „Tokerjate“ teise taustsüsteemi juurde, milleks on Anne Türrpu lavastajalooming.² Ruumitundliku lavastajana on Türrpu tubli veerandi oma lavastustest sobitanud mõnda maastikku või muusse „leitud kohta“, näiteks veel vana elektrijaama tehnikastlik kelder („Kalmuneiu“), Vargamäe („Põdernaine“ Araste soosaarel), Albu mõisa ait („Valgelaev ja kodukäijad“), Omari küün Naissaarel („Katkuaja lood“). Mul ei ole plaanis välja joonistada lavastajaportreed, nii avatud lavastaja puhul oleks see ennatlik. Üritan vaid üldjoontes skitseerida Türrpu lavastajakäekirja.³

Ma ei usu, et eesti lavastajaid oleks mõttekas lahterdada koolkondadesse, ammugi mitte arvata nad kõik nn Panso koolkonda. Õpetajatele tasub siiski osutada, eriti kuna Anne Türrpu teatrisse tuleku asjaolud ei ole päris tavalised. Enne õpinguid lavakunstikoolis (1982–1986, XII lend) tegi ta kaasa Evald Hermaküla üliõpilasteatris ning lavakooli studiumi lõpujärgus õppis paralleelselt Jaan Toominga studios (1985–1989), millest kasvas välja Tartu Lasteteater, Türrpu esimene koduteater. Tema esteetika suhestub Hermaküla – Toominga teatriuueenduse



Lauri Kaldoja, Kristjan Sarv, Mart Koldits ja Ott Aardam.

mõjuväljadega, kuid ta huvisuunad ja lavastamisstrateegiad on selgesti isikupärased. Esimesest lavastusest peale („Franciscuse legendid”, 1989) on Tüرنpu tegutsenud väljaspool tavapärase dramaatilise ehk näidendipõhise teatri esteetilist süsteemi. Olemasolevale näidendile toetub vaid mõni üksik lavastus, ja need üksikud on ühistööd oma õpetaja Jaan Toomingaga, näiteks Rudolf Reimani vähe tuntud draama „Painaja” aastast 1925 ning Shakespeare’i kõvasti kärbitud „Macbeth”. Selle asemel et kujustada kirjanike välja mõeldud maailmu, eelistab Tüرنpu oma maailmad ise valmis teha, kasutades ja kohandades väga mitmeladset teksti – lugusid, luuletusi, laule, legende, dokumente, pärimustekste jne.

Esimeses järjekorras seostub Anne Tüرنpuga märksõna pärimusteater – teatrilaad, mida ta on ka teoreeti-

liselt üldistanud magistritöös „Pärimusest lavastuseni” (2000). Siin saab oletada Toominga mõju, ent varasem mõjutegur võis olla keskkooliaegne kokkupuude eesti regilauluga ansambli Hellero lauljana. Mainitud magistritöös arvab Tüرنpu Toominga koos Hermakülaga nn teatrifundamentalistide hulka, kes tunnevad teatritraditsiooni ohustatuna ning püüvad põlisrahvaste pärimuslike rituaalide kaudu taaslooma teatri olemuslikku ja ürgset sidet väga (Tüرنpu 2000: 3). Vägi tähendab jõudu, energiat, mis lisandub kogejale kokkupuutest püha fenomeniga, korrastatusega (Tüرنpu 2011a: 29, 33). Ärkamisajal loodud eesti teatrit ja kultuuri laiemalt peab Tüرنpu saksa eeskujude järgi üles ehitatud kunstlikuks nähtuseks, nõustudes nendega, kes leiavad, et eesti rahvuse mõtlesid toonased haritlased välja. Teadlikult

konstrueeritud kultuur irdub genuiinselt maailmapildist ning osutub pärismaailma suhtes valeks ja illusoorseks – nii vist tuleb mõista teesi kultuuri ja realiteedi kokkusobimatuses (Türnpu 2011b). Pärimusteatri eesmärgiks on too lõhe ületada, taaselustades ürgse meelelaadi, mida pärimustekstid kannavad ja väljendavad. Vormid tulevad meelelaadi järel ja mõjul, mistap nad võivad olla väga mitmesugused.

Türnpu pärimusteatrile on iseloomulikud kaks olulist joont. Esiteks, ta ei sea eesmärgiks mingi ainuühtsa eestiliku teatrivormi „teatriarheoloogilist“ rekonstrueerimist. Eesti pärimuskultuuri arvab ta olevat katkenud, erinevalt handidest-mansidest polevat eestlastel alles enam midagi.⁴ Pärimusele vaatabki Türnpu laiemast, soomeugri ja põhjarahvaste perspektiivist. Tartu Lasteteatris teeb ta lavastusi handi, udmurdi, vepsa, tšuktši, eskimo, indiaani folkloori põhjal, hiljem uurib soomeugrilaste enesetaju mitmerahvuselise trupiga lavastuses „Sugrierror.com“ (2011, koos Mart Kolditsa ja Eva Klemetsiga) ning seto identiteeti Taarka Pärimusteatri stuudio lavastustes „Kuidas müüa setot?“ (2012) ja „Lee-lo otsib setot“ (2013). Türnpu teater ei kujuta endast mingit folkloorset idüllit, pigem tajub ta katkestust pärimusmaailma ja tänapäevase maailma vahel. Pärimus on midagi, millest ollakse ilma ja mille puudumine murendab kultuurilist identiteeti. Teiseks on Türnpu pärimuslavastustele omane heterogeensus: ta põimib kokku eri kultuuri- ja ajakihetidest pärit tekste ning visuaalseid ja muusikalisi elemente, püüdlema tagi ainese „puhtuse“ poole. Hea näide on „Katkuaja lood“ (2008, koos Eva Klemetsiga), milles kasutati eesti, soome, karjala, isuri, kamassi, neenetsi jt uura-

li rahvaste katkupärimust ja laule. Eri tüüpi kultuurikeelte eklektiline kokupanu toob esile kõigile kultuuridele omase hübriidsuse.

Türnpu huvitavad põhjamaade hõimurahvad ja nende boreaalne kultuur, millest on kirjutanud Uku Masing. Boreaalsest maailmatajust ja meelelaadist näikse lähtuvat ja seda väljendavat tema teatrikeel, mille tunnusteks on aloogilisus, fragmentaarsus, improvisatsioonid ja variatsioonid, ruumitundlikkus, rütmistatus, väljendusvahendite (kehakeel, sõna, muusika, esemed, kostüümid jne) samaväärsus, samas kui põhiliste läänelike kultuurimustrite vastu, nagu põhjuslikult organiseeritud narratiiv või püsiva identsusega karakter, ilmutab ta ükskõiksust. Modernistlikule lavastajateatrile, kus lavastaja pürib sõnumi ainsaks autoriteetseks autoriks, eelistab ta rühmatööd, mis annab näitlejatele suuri vabadusi. Ta on ütelnud end töötavat näitlejatega nii, et näitlejad oleksid iseenda lavastajad, sest nemad tunnevad iseennast kõige paremini.⁵ Näitlejatel on tihti ka etendustes oma vabaduse sfäär, näiteks võimalus valida esitav tekst või osa tekstist. Ideaaliks ega eesmärgiks ei ole fikseeritud vormid ja esituse perfektsus, neile eelistatakse lahtisi struktuure, mis on võimelised etendusprotsessis arenema ja varieeruma. Võib öelda, et Türnpu esteetika pole niivõrd draamajärgne, kuivõrd -eelne ehk predramaatiline.

Niisiis ootavad vaatajat põhjuslike seoste asemel metafoorid, korrastatud loo asemel fragmendid. Türnpu usub, et „tänu metafoorsusele on võimalik liikuda erinevates maailmades“ ja kui näidata vaatajale fragmente, „siis vaataja paneb ise oma peas pildi kokku“. (Krull, Türnpu 2007). Kui tähendused



Mart Koldits, Bert Raudsep ja Kristjan Sarv.

sünnivad vaataja teadvuses, siis lavastaja saab vaid sinna „tähendust taha aidata” (Türnpu 2011b). Publik, vaataja heakskiit ei ole lõppeesmärk, vaid vaheaste, ent vältimatult oluline (publik olevat nagu Peetrus, kes valvab sissepääsu taevariiki); muu hulgas on publik osaline fiktsionaalse maailma kehtestamisel (Türnpu 2011a: 79–80).

„Tokerjad” ei ole muidugi puhtakujuline pärimuslavastus. Paralleele võib tõmmata ennekõike nende Türnpu lavastustega, mille aineks on XVIII sajandil Saksamaalt Eestisse jõudnud vennastekoguduste liikumine. On ju Vildegi dokumentidele toetudes kujutanud eestlaste usulist ärkamist ja valge laeva ootamist. Vennastekoguduste materjalidel põhines Tartu Lasteteatris tehtud „Talvistepühal” (1991), tihedamalt seostuvad „Tokerjad” aga lavakunstikooli XXI lennu lavastusega „Valgelaev ja taevakäijad” (2004),

mida kriitikas kirjeldati toomingaliikult rituaalse ja sugestiivse seisundi-teatrina (vt Purje 2004). Neid seovad paigaline lähedus – „Valgelaeva” mängiti Albu mõisa aida pööningul, ca nelikümmend kilomeetrit Anijalt –, mõned toonased üliõpilasnäitlejad (Bert Raudsep, Kristjan Sarv ning „Tokerjate” kaaslavastaja Eva Klemets) ja lavastuselemendid (kadalipupeks, runolaul „Ori taevas”, etendust lõpetav söömaaeg jmt).

Vilde ja rahvusnarratiiv

Kui romaan „Mahtra sõda” ei kannagi välja eesti kultuuri tüviteksti rolli, siis sündmused, mida Vilde kujutab, on kindlasti eesti ajaloonarratiivi ning sedakaudu rahvusidentiteedi tähtis osa. Nagu igasugust identiteeti, luuakse rahvusidentiteeti pidevalt uuesti ja ümber. See meisterdamistöö leiab aset pingeväljas kogemusruumi (juba töö-

deldud ja struktureeritud ning narratiiviks korrastatud mineviku) ja ootushorisoni (võimalike kujutletavate tulevike) vahel, kui kasutada siinkohal Reinhart Kosellecki mõisteid (vt Raud 2013: 179). 1858. aasta Mahtra sõda kui eestlaste kogemusruumi osa on aidanud moodustada ajaloomudelit, mis liidab sidusaks looks kultuurimälus talletatud tähtsamad konfliktid sakslastega ja mida on nimetatud suure vabadusvõitluse narratiiviks (Tamm 2012: 57). Ametlikus ajaloo ja eestlaste ajaloo teaduses kinnistus see narratiivne muster 1930-ndatel, eriti tänu uue riikliku tähtpäeva, Võidupüha (23. juuni) sisseseadmisele aastal 1934. Võidupüha mälestab ja pühitseb teatavasti Võnnu lahingut kui viimast ja võidukat lüli läbi sajandite kestnud lakkamatus võitluses „eesti rahva olemasolu ja poliitilise vabaduse eest“, mis „lõõmendas jüriöö tulede, Toomapäeva õudustes, Pühajärve, Mahtra ja Anija vastuhakkudes“, nagu kirjutati omaaegses ametlikus brošüüris (samas, lk 58). Ometi oli Mahtra ülestõus kaotatud lahing, mis lõppes peksukaristuse ja Siberisse saatmisega, ning sellisena üks eestlaste paljudest ajaloolistest traumadest, millest võiks konstrueerida pigem suurte kannatuste rahvusnarratiivi.

Mahtra sõda vermidavad jätkuvalt meie ühismälu mälestuskivid, talurahvamuuseum (asutati 1970), aastapäevi märkivad üritused, nagu näiteks harrastusteatri suur vabaõhulavastus Vilde romaani põhjal 1998. aastal (lavastas Aare Laanemets) või terve teose ettelugemine Juurus 30. ja 31. mail 2005. Varasemates teatrilavastustes kalduti Mahtra sõda kujutama heroilises võtmes. Nii lõppes sõjajärgsete lavastuste aluseks olnud Paul Rummo dramati-

seering (1945) mõisa süütamisega ja loosulges Miina repliik: „Las lõõmab... ussipesa.“ (Rummo 1945: 83). Ja Enn Toona „Kui Anija mehed Tallinnas käisid“ 1946. aasta dramatiseeringus jõudis Mait Luts enne õnnetut surma äratundmisele, et pimedusest viib välja ainult ühine võitlus ülekohtu vastu.

Nii või teisiti, suure vabadusvõitluse narratiivi autoriteks ei ole olnud niipalju ajaloolased, kui kirjanikud. „Mahtra sõja kirjutas meie rahvusliku ajaloo suursündmuseks Eduard Vilde oma samanimelise romaaniga,“ tõdeb ajaloolane Kersti Lust (2003: 122). Vilde kasutas kümneid trükitud ja arhiiviallikaid, kogus suulist pärimust, põimis süžeesse ajaloolisi isikuid nende oma nime all, nõnda et „Mahtra sõda“ on peetud suisa dokumentaalaromaaniks, mis sobiks XX sajandi lõpu moodsa kirjanduse konteksti (vt Jõgi 2007: 425). Samas on Vilde teos selgesti ideoloogiline, kuna kirjanik teravdas kirjanduslike võtetega talurahva ja saksa mõisnike antagonismi, (taas) kinnitades identiteedimüüti seitsmesaja-aastasest orjaööst. Praeguse sajandi muutuste tuultes, mis puhuvad ajaloo uurimises ja mõjutavad ka ajaloo teadust, on Mahtra sõjal arvatud olevat keeruline säilitada oma kohta kollektiivses mütolooias (Lust 2003: 127). Sotsiaalne konflikt ei tundu enam olevat aktuaalne ning rahvuslike vastasseisude rõhutamise paistab Euroopaga lõimuvast Eestis kohatuna. Eestluse ja baltisaksluse vahekorra käsitlemiseks on välja pakutud uus mudel, mida kannab nende saatuse- ja kultuuriühisuse idee ja kus vastandus konstrueeritakse ühelt poolt sakslaste ja eestlaste (ja nende ühise ajaloo) ning teiselt poolt Vene impeeriumi vahele.⁶



Koos diskursuste kokkusegamisega nihutab mängu strateegia kogemusruumi piire XIX sajandi keskpaiga talurahvasõdadest kaugemale.

„Tokerjad“: ajalugu ja fiktsioon

Kuidas suhestuvad „Tokerjad“ vildeliku ajaloo- ja identiteedimudeliga? Etendus algab Vilde-truult – kanoonilise rehepeksustseeniga „Mahtra sõja“ esimesest peatükist. Mimeetilisest ehk ajaloolist tegelikkust jäljendavast kujutuslaadist aga rääkida ei saa. Lavategevus on algusest peale määratletud ja esitatud mänguna, nagu osutab ka „Tokerjate“ alapealkiri „pööramäng Anija meeste mälestuseks“. Käskluse peale „Ahted!“ pööravad näitlejad käsitsi väikest ringlava, mis on püstitatud keset Anija mõisa üsna metsistunud parki, ja „Pint!“ järel taovad jämedate köitega lavapõrandat. Romaani rehepeksu esindab ja asendab kujundliku tähendusega, ehkki täiesti reaalne füüsiline pingutus.

Mäng kui kunstiline strateegia lubab võtta endale vabadusi ja seda tehakse „Tokerjates“ läbivalt. Sõnaline osa on Tüرنpule omaselt kokku pandud eri tüüpi ja päritolu tekstidest, alates armeenia munga Grigori Narekatshi X sajandil loodud poemist kuni lavastuse tarbeks kirjutatud monoloogideni, mis kõnelevad tänapäeva keeles ja on viitesuhteis tänapäeva maailmaga (mainides näiteks mobiili või Tere piima). Need monoloogid tõstavad võimu, rahvuse, ajaloo, kultuuri teemad konkreetse ajastu ülesele tasandile, kus neid pööratakse nii- ja teistpidi: talupoja (Kristjan Sarv) monoloog vargusest mängitab vara, omandi ja pärandi mõisteid; parun (Mart Koldits) teeb sedasama seaduse ja korraga, jne. Ja muidugi on tähtsal kohal dokumen-

taalsed materjalid Eesti Ajalooarhiivist ning Eesti Kirjandusmuuseumi kogudest.

Koos diskursuste kokkusegamisega nihutab mängu strateegia kogemusruumi piire XIX sajandi keskpaiga talurahvasõdadest kaugemale. Nõnda näitab Vene võim, mida esindavad talumehi karistama toodud vene soldatid, end ka viidete kaudu stalinismi- ja stagnaagsetele repressioonidele, kui kohtuotsusena loetakse ette 1950-ndatel Siberisse küüditatute ja 1970-ndate dissidentide nimed ja karistumäärad: Hugo Raudsepp ja Arvo Pesti, Ants Eskola ja Lagle Parek jne. Tähelepanu tõmbamine asjaolule, et nii XIX sajandil kui ka nõukogude ajal oli karistamine Vene keskvoimu eelisõigus, loob vastukaalu sakslaste kui eesti rahva põlisvaenlase kontseptile, millele rõhustid varasemad Vilde tõlgendused. Samas ei pesta baltisaksa mõisnike sugugi süüst puhtaks. Veidi varem loeb Mart Koldits ette pekstavate Anija ja Kurisoo meeste nimed, samal ajal kui mõisaproua (Maret Mursa) mõõdetult elegantsete liigutustega einestab; tekib irooniline kontrapunkt. Ka niisugust identiteedimudelit, kus kultuurilise ja sotsiaalse Teise koha hõivab Vene impeerium, ei võeta lõpuni omaks, „Tokerjate“ identiteedimustrid on mitmevärvilisemad ja keerulisemad. Vene poolel on ka õigeusu papp, kellelt loodetakse abi siis, kui sisemistes vastuoludes vaevlev luteri pastor aidata ei oska, ja saksa parunist märksa leebema tunduv vene kindral. Pole ehk juhuslik, et mõlemaid rolle neis paarides mängib üks ja sama näitleja: Ott Aardam vaimulikke, Mart Koldits parunit ja kindralit.

Huvitav on kõrvutada talupoegade peksukaristuse representeerimist eri

lavastustes. Niinimetatud Albu veresaun, millest Vilde kirjutab „Prohvet Maltsvetis“, oli Kukenoosi rehes etendatud lavastuste võtmekohti. „Proffetis“ esitas Eva Klemets peksustseeni Vilde teosest. Neutraalse intonatsiooniga paatosvaba kirjeldus manas esile autentse ajaloolise reaalsuse, luues tugeva emotsionaalse kontrasti „Prof-feti“ simulaakrumite maailmaga. Vihmari „Prohvet Maltsveti“ fookuses oli Maltsveti ideoloogia ja prohvetluse fenomen ning ajaloolisele kurbmängule anti vaid kujundlik viide peksmist tähistava rütmilise trummipõrina näol. Ka „Tokerjates“ näidatakse talupoegade peksmist kujundlike võtetega – maskides, s.o ilma näota soldatite rivi kauguses, verekarva linnid ja trummipõrin –, kuid nimede ettelugemine toob juurde dokumentaalse mõõtme.

„Mahtra sõja“ fiktsionaalset armastusintriigi „Tokerjates“ üles ei nopita, tegelaskonnast puuduvad nii Vilde peategelane Völlamäe Päärn koos oma mõrsja Huntaugu Miinaga kui ka armastajapaar mõisast – noorparun Herbert ja guvernant Juliette Marchand. Selle asemel on teljeks ajaloolise isiku, Mahtra vallatalitaja Hans Tertsuse lugu. Tertsuse Siberis kirja pandud mälestusi kasutas Vilde ühe allikana ning Tertsus on oma nime all ka romaani kõrvaltegelasi. Olgugi et Tertsuse lugu on „Mahtra sõja“ vahest kõige dokumentaalsem kihistus, lööb lavastus romaanist lahku ja pöördub tagasi tema mälestuste käsikirja, s.o vahetu mälumaterjali enda juurde. Miks tsiteerida küllaltki originaalilähedase romaaniteksti asemel algallikat? Kas eesmärk on luua mulje autentsusest? Võimalik, ent kohe tuleb täpsustada, millisest või mille autentsusest on jutt.

Vilde romaanis on Tertsuse jutus-



Helena Pruuli, Lauri Kaldoja ja Maria Uppin.

tus esitatud peamiselt dialoogide kaudu, mis on aga siiski allutatud autori-kõnele. „Tokerjate” Tertsius (Bert Raudsep) räägib oma õiguseotsimise ja pärastise kohtumõistmise odüsseiast minajutustuse vormis. Tertsiusse mälestused ei anna ega saagi anda objektiivset pilti Mahtra sõja sündmustest, kuna tema perspektiiv on enesekohane ja sedamööda piiratud. Loo seisukohalt toob mälestuste kasutamine kaasa Mahtra sõja enda nihkumise tagaplaanile, kuna Tertsius nende sündmuste juures ei viibinud. Kujundlikult vahendab „sõda” lühike stseen, kus kolm meest taovad raevukalt kõitega ümmargust lauda kesk lava ja keldad löövad; hiljem saab vaataja infot mõisahärra ja valitseja dialoogist. Loo raskuskeskmeks ei muutu niivõrd vastuhakk mõisnikele, kui talupoegade õiguseotsimine ja nende karistamine. Poetika plaanis hakkab domineerima

Tertsiusse originaalkäsikirja kohati konarlik, kohati hämar stiil: hüperboolid, võtmelausete kordamised, katkestused, lausustuse isepärased rütmid jms. Koos sellega sugeneb lavastusse rituaalsust, mille mõju on rohkem afektiivne kui ratsionaalne. Kokku võttes võib väita, et autentne ei ole niivõrd jutustatud sündmustik, kui jutustaja, eesti talumehe tegelikkusetaju selles võõras ja vaenulikus võimuvõrgustikus, kuhu ta löksu püütakse.

Mõistagi loodavad Anijale kogunenud vaatajad näha ka „Kui Anija mehed Tallinnas käisid” lugu, ja sellest nad ilma ei jää, kuid esitus on üpriski ootamatu. Vilde romaanist võetud armastusintrig on raamistatud meelelahutusena igavuse käes kannatavale Vene keisriperekonnale ning kantakse ette koomilise pantomiimi vormis, nii et mõisniku sohilapse Mait Lutsu õnnetu saatus veel ainult naeru sünnitab.⁷

Kui Vilde teoste ajaloolist poolt nihutatakse autentsuse ja rituaalsuse suunas, siis fiktsionaalset poolt parodeeritakse, mille tagajärjel see näitab end sellena, mis ta aluspõhjaliselt ongi: üks saksa malle imiteeriv banaalne melodraama. Lisarõhu paneb „Tuljak“, mida koor laulab pantomiimi saateks – kuid saksa keeles. See on mitmes mõttes tähenduslik valik. Nii Anna Raudkatsi koreograafia kui Miina Härma viis on pärimuskultuuri töötlused, samas on aga 1934. aastast peale kõigil tantsupidudel tantsitud „Tuljak“ üks rahvuskultuuri alustekste, mis eestlasi „kujuteldavaks kogukonnaks“ (Benedict Anderson) ühendab.

„Tokerjad“: identiteet

Muutuva ja muudetavana mõistetud identiteet kui „mina“ sügavam psüühiline muster, mille kaudu reaalsuses orienteerutakse (vt Türrpu 2011a: 36) on olnud üks Türrpu teatri võtmeküsimusi. „Tokerjates“ tuuakse nähtavale eesti rahvuskultuuri ja identiteedi loomise irooniline paradoks, mis Vilde triloogiassegi on jätnud selgelt loetava jälje: rahvuslik enesetaju tekib vastandumise kaudu domineerivale saksa võimule ja kultuurile, ent traditsioonid ja müüdid, mis iseolemise legitimeerimiseks leiutatakse, kultuurivormid, mis selle väljendamiseks tarvitusele võetakse (näiteks teater, laulupidu), ja kunstivõtted, mida kasutatakse (näiteks tüüp-süžeed, stiililaadid), laenatakse pahatihiti sellest samast saksa kultuurist.

On ilmne, et jäigad sotsiaalsed ja rahvuslikud opositsioonid – talupojad mõisnike, eestlased sakslaste vastu – ei klapi kokku eestlaste kogemusruumi sisse kodeeritud vastuolude ja vahepealsusega. „Tokerjate“ lavastus õonestab sääraseid opositsioone nii

omatekstide kui ka lavakujundite toel, kujustades mõjuvalt suhtemudeleid, mida postkoloniaalse teooria raamistikus käsitletakse hübriidsuse ja mimikri mõistete kaudu. Vaatajale ei näidata ainult kannatavaid ja vastuhakkavaid, vaid ka kavaldavaid ja keerutavaid talupoegi, kel ei puudu sarnasus Kivirähi rehepapi rahvaga. Mimikrit kui enesekaitse strateegiat kasutavad paruni palvele tulnud talumehed, justkui võttes omaks neilt nõutavad hoiakud ja väärtused (näiteks truualamlikkus ja lojaalsus keisrile ja oma isandale), aga mitte tõsiselt ja päriselt. Nad teevad end otse kohtlaseks: „Kaa ma oma lihtsa asjaga... Mõisahärral tööd isegi... Pale higis... Aga noh, ega meie ka... ööd ja päevad... Omas rumaluses... Ega meie ju tea... ilmaasjad... sõda... keisrihärra lapsekesel pää valutas... või oli see kõht... noh ja lumi... kallisaeg koputab tagaseinale, ... vihma sajab kõikseeaeg... ja põud kah...“ (Tokerjad 2013: 5). Külvanud hirmu ja segadust äkilise muutuse nõudmisega („MA OODAN MUUTUST!“), saavad nad lõpuks oma tahtmist kõige näilise alandlikkuse kiuste.

Postkoloniaalne teooria rõhutab koloniseerija ja koloniseeritava lahutamatu kokkukuuluvust: mõlema identiteet konstrueeritakse vastanduse kaudu teisega, läbi domineerimise ja sõltumise, valitsemise ja allumise suhte, mis neid mõlemaid määratleb. „Tokerjates“ mängivad näitlejad mõlema poole rolle: avastseeni kuri kubjas (Ott Aardam) etendab järgmises stseenis kavalkohtlast talumeest, mässuline teomees (Kristjan Sarv) aga muundab end otse publiku silme ees kõrgiks paruniks. Stseeni lõpus tantsivad parun ja talumees (Lauri Kaldoja) veidrat paaristantsu, kordamööda komistades



„Tokerjates” on rahvuste ja seisuste suhted Eestimaaal põhiliselt ambivalentseid.

ja kukkudes, ent teineteisest lahti laskmata – orja ja peremehe vastastikuse sõltuvuse mõjuv kujund.

Selles punktis erineb „Tokerjate” lavastus Jaan Toominga „Rahva sõjast” (1981), mis rajanes just nimelt maarahva ja saksa mõisnike järsul vastandusel. „Rahva sõjas” jäi kõlama Toominga mängitud paruni hämmeldus: „Kas tõepoolest peksime nad rahvaks? Kas on olemas eesti rahvas?” Maarahvas kujunes rahvuseks tänu sellele, et võõrale võimule hakati vastu. (Aastal 1981 hõlmas „võõras” vaikimisi ka nõukogude võimu, lavastus omandas poliitilisi alltähendusi.) „Tokerjates” on aga rahvuste ja seisuste suhted Eestimaaal põhiliselt ambivalentseid. Muu hulgas avaldub see muusikalises pooles. „Tokerjates”, nagu ka „Rahva sõjas”, laul-

dakse palju, aga laulud on erinevad. Toominga lavastust kandsid regivärsilised rahvalaulud (XIX sajandi kontekstis õieti anakronism), milles elati välja allasurutud viha ja valu. Ka „Tokerjates” kõlab vanu rahvalaule, kuid peale selle laulab koor rahvalikke laule saksa viisidel ning nii saksa- kui venekeelseid laule. Laulude kaudu ilmneb keelte ja kultuuride segu XIX sajandi Eestimaaal, kuna uueaegsed meloodiad (Alo Mattiiseni „Pilvele”) sõlmivad seoseid taasiseseisva Eestiga.⁸

Rahvusidentiteedi seisukohalt on võtmelised kaks tähendusväljalt ja tundedtoonilt vastandlikku monoloogi, mis on paigutatud järjestikku, kuid pausiga eraldatud. Etenduse esimese osa lõpetab poeetiline monoloog mullast Lauri Kaldoja esituses (kes on just mänginud

halenaljakat Mait Lutsu), mida saadab rituaalne tegevus: naised puistavad aeglaselt mulda põlvitavate meeste paljastele selgadele ja siis iseenda peale, taamal pargisügavuses kõrguvad hiigelsuured kontkõhnad nukud, justkui maa seest välja kasvanud esivanemate vaimud. See monoloog seob ühte narratiivi maarahva ja maamulla. Muld on „mu identsusnarratiiv ja kaotatud paradisi, kuhu maaparandajad ajavad kraave jumala pisaraniiskuse jaoks, kui tema vaatab meie muldpimedat orjaööd“; muld peab olema oma, ja „koos mullaga ka taevas ise, sest must ja sinine on me lipuvärvid, me ainsad omad lipuvärvid, sest *nevermind* see valge triip seal all, see on tühi blankett, mis tuleb siis, kui kõik teised lahtrid on juba omaks kirjutatud, kui maa ja taevas on juba omad.“ Monoloog võtab lõpuks lausa hümnilisi toone: „Mu muld. Mu muld. [- -] Ma suudlen su suud. Mu muld. Mu muld. Mu maa. Sinu süngi, sinu süngi tulen ma“ (Tokerjad 2013: 21–22). Sõnum on justkui „Rahva sõjaga“ sarnane: pimedusest ja orjusest tõuseb rahvas – maarahvas! –, kes saab oma jõu mustast muldast. Ainult et sellega lavastus ei lõpe. Vaatajad kutsutakse kaasa, ja kui nad on jalutanud mõisahooneni, kohtavad nad kummitust minevikust: eeskoja katusel sinises valguses kõigub irooniline poolpurjus parun (Kristjan Sarv), kes võiks olla näiteks Anija mõisahärra Ungern-Sternbergi vaim. Aeg on aga korruga hüpanud aastasse 1918, parun saadab poisse Vabadussõtta langesveeri vastu. Ta peab monoloogi eestlaste kui kultuurrahva looja patroneerivalt positsioonilt ehk nagu tüüpiline koloniseerija, kes on küll ühelt poolt rõhujat, aga teiselt poolt isakuju, hoolikandjat (vrd Annus 2003: 137). „Aga

oli teiega ikka jantimist! [- -] Peksa nii, et käed valusad! Sõima ja mõnita nii, et suu kuiv! [- -] Õpeta õunapuude istutamist, kapsa kükitamist, korstna ladumist, sitamaja kasutamist, habeme- ja viinaajamist, lubjapõletamist ja perse pühkimist, koorislaulmist ja rehendamist, haava sidumist ja kuuse tuppa toomist, püssilaskmist ja kapa kaunistamist [- -] nagu oma lastele, aga eks te oletegi mu lapsed kõik...“ (Tokerjad 2013: 22). Eestlaste ja sakslaste sugu on segunenud nii bioloogiliselt – paruni lapsed on nad kõik – kui kultuuriliselt, nende kooselu on „meie tants – mida meie kõik koos nii hästi vihatusime... kas või hambad ristis... üks ja sama Niguliste Notke – meie ühine pööratants...“ (Samas, lk 22). Balti parun jääb alatiseks kollitama eestlaste kollektiivsesse alateadvusse, nagu ka vastupidi.

Monoloog osutab muu hulgas pealkirjale: parun nimetab oma poegi tokerjateks. Kavaleht seletab need takjanuppudeks, mis võiks assotsieeruda klammerduva visadusega ja nõnda sobituda eestlase traditsioonilisse identiteedimudelisse. Euroopasse pürgivaid nooreestlasi naeruväärstav paroodia („tokerdad hääbuvad“) hakkab ses valguses paistma kui pärisoma kultuurist ärapöördumise hukkamõist.

Kokku võttes näib, et „Tokerjad“ ei illustreeri kumbagi eespool mainitud ajalookontseptsiooni ega paku ka selgeilmelist identiteedimudelit, millega samastuda. Mis puutub Mahtra ja Anija sündmustesse, siis ei aseta Törnpu ja Klemets neid üheselt ei suure vabadusvõitluse ega traumaatilise kannatusloo lihtsustavatesse muustritesse. Selle asemel toob lavastus esile ambivalentsemi ja paradokse ning tõstab küsimusi, millele lihtsaid vastuseid pole: mis on te-



Bert Raudsep ja Ott Aardam.
Jaanus Laagrikuulli fotod

gelikult oma ja mis võõras, mil määral või kas üldse saame neid eristada oma ajaloos ja kultuuris?

Lõpetuseks

Türnpud ei huvita põhjuslikult korras-
tatud lugude jutustamine, küll aga ta-
hab ta luua uusi maailmu – lavastaja
on talle fiktsionaalse maailma looja ja
haldaja (Türnpu 2011a: 82). „Tokerja-
te” maailma tervikmõju ei ole niivõrd
ratsionaalne, kui tundeline ja aistiline.
Sugestiivne, jaoti müstiline atmosfäär
tekib valgusemängudest ja tuledest
pimeduses (etendused algasid päike-
seloojangul), koori lauludest ja ümi-
natest, pargipuude kohinast ja rohu-
tirtsude hinge kärstavast siristamisest
jne. „Anija õhk lõhnab vere ja ahastuse
järele,” kirjutab blogis Mario Pulver.⁹
Lahtiste juustega tüdrukute ahastavad
kiljed ja kriisked toovad etendusse ir-
ratsionaalseid toone.

Irratsionaalsus pääseb täiel jõul mõ-
jule etenduse teises osas, kus vaatajad
istuvad mõisa aidas pikkade laudade
taga ning näitlejad jutustavad Tertsiu-
se Siberi teekonnast, mille ajal teda ta-
bas meeltesegadus. Siin tulevad Maht-
ra sündmused tagasi painajate ja nä-
gemustena. Kogetu ja läbielatu tungib
justkui sisse ka publikuruumi, ent ük-
sikute arusaamatute kildudena kadu-
nud tervikust – ülevalt, laepalkide va-
helt, langeb alla kord lint või köis, kord
kellegi käsi või jalg jne. Viimase laulu-
na kõlab „Jumal, sul ligemal” – kirik-
like matuste laul. Nii saab ühine söö-
maaeg, millega etendus publiku jaoks
lõpeb, mälestusrituaali tähenduse. Ent
kui meenub, et sellesama matuselaulu
saatel tantsisid balti parun ja eesti ta-
lupoeg esimeses vaatuses oma veidrat
pööratantsu, siis tajume, et „Tokerjate”
järelmaik on mõru.

Kommentaariid

¹ Küll aga mängis klassikaga vabalt ja vaimukalt Von Krahli Teatri filmiprojekt „Tambata ime” põhjal (2006).

² Kaaslavastaja oli Eva Klemets; minu valitud vaatenurgast on koostöö nii teiste lavastajatega kui ka näitetrupiga üks Tüürpu lavastajakäekirja tunnusjooni.

³ Ühe Tüürpu lavastajaportree, autoriks TÜ üliõpilane Annemari Parmakson, leiab interneti aadressilt <http://tylblog.wordpress.com/2014/01/28>.

⁴ Vt raadiosaade „Hallo, kosmos!” (2013), <http://arhiiv.err.ee/vaata/hallo-kosmos-anne-turnpu>.

⁵ Vt vestlusring (2006) internetiaadressil: <http://no99.ee/tekstid.php?event>

⁶ Maiskondlikku printsiipi ja balti autonoomsusteadvust rõhutava mudeli üle peetud diskussioonist saab ülevaate Jaan Unduski ja Karsten Brüggemanni artiklitest ajakirjas Tuna 2000, nr 2 ja 2002, nr 3.

⁷ Tüürpu ja Klemets on lähtunud rahvapärilisusest, mille kohaselt Anija meeste lugu olevat Vene keisrile klounide ja pillidega ette mängitud (vt kavaleht).

⁸ 2014. aasta suvel lisati laulude sekka Erki-Sven Tüüri palju vaidlusi tekitanud „Taandujad”.

⁹ <http://mpulver.offline.ee/wordpress/>.

Kasutatud kirjandus:

Epp Annus, 2003. Homi Bhabha ja eesti luigeja. – Vikerkaar nr 4-5, lk 135–141.

Mall Jõgi, 2007. Dokumentaalromaan XX sajandi algusest. – Eduard Vilde, Mahtra sõda. Tallinn: SE&JS, lk 415–427.

Hasso Krull, Anne Tüürpu 2007. Pärimusest ja teatrist. – NO99: teater.

Kersti Lust, 2003. Mahtra sõda. – Vikerkaar nr 10–11, lk 121–130.

Pille-Riin Purje, 2014. Valge laev ja kadalipp. – Sirp 6. VIII.

Rein Raud, 2013. Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriasse. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, Tallinna Ülikool.

Paul Rummo, 1945. Mahtra sõda. Dramatiseering 6 pildis. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.

Marek Tamm, 2012. Monumentaalne ajalugu. Tallinn: SA Kultuurileht.

Tokerjad, 2013. Fail Eesti Teatri Agentuuris. Anne Tüürpu, 2000. Pärimusest lavastuseeni. Magistritöö. EMA Kõrgem Lavakunsti-kool.

Anne Tüürpu, 2011a. Trikster loomas maailma ja iseennast. Doktoritöö. EMTA lavakunsti-kool.

Anne Tüürpu, 2011b. Sugri error on nihe meie maailma ja realiteedi vahel. Intervjuueerinud Eva-Liisa Linder. – Sirp 26. VIII.

LAVASTUSE IDENTITEEDIST NIKOLAI ERDMANI „ENESETAPJA” NÄITEL

PEETER TOROP

Nikolai Erdman, „Enesetapja”. Lavastaja: Tiit Ojasoo. Kunstnik: Ene-Liis Semper. Osades: EMTA lavakunstkooli XXVI lennu üliõpilased Jaanika Arum, Markus Dvinjaninov, Marian Heinat, Linda Kolde, Rea Lest, Jörgen Liik, Roman Maksimuk, Veiko Porkanen, Helena Pruuli, Jarmo Reha, Reimo Sagor, Simeoni Sundja, Ragnar Uustal, Kärt Tammjärv ja Linda Vaher. Teater NO99 esietendus 12. X 2013 Vene Teatri suures saalis.

Lavakunstkooli XXVI lennu diplomilavastuseks on Tiit Ojasoo valitud Nikolai Erdmani näidend „Enesetapja” (1928) ideaalne. Mitte üksnes selle kuulsuse ja kunagise ärakeelatuses pärast. Mitte ka selle võimaliku poliitilise päevakajalisuse pärast. Pigem selle orienteerituse tõttu ansamblile. Kuid erinevalt Tšehhovi tüüpi ansambliteatrist on Erdmani näidendis juba pealkirjast tulenevalt ka üks keskne tegelane, kellel on palju olulisi monolooge, kuid

Aleksandr Petrovitš Kalabuškin – Veiko Porkanen ja Semjon Semjonovitš Podsekalnikov – Jörgen Liik.



kes samas peab suhtlema kõigi teiste tegelastega, neid esile tooma ning kogu sündmustikku tervikuks siduma. Noorele näitlejale on selline roll proovikivi, sest tekitab ahvatluse ise särada ja ansamblist kõrgemale tõusta. Jõrgen Liik kindlasti särab selles lavastuses, aga teeb seda koos kaaslastega. Kuigi Tartus nähtud etendusel tundus olevat ka momente, kus soolo muutus omaette eesmärgiks. Et siinkirjutaja jaoks äratas juba „Enesetapja” esimene vaatus vapustava mälestuse TRK lavakunstikateedri X lennu diplomilavastusest 1981. aastal, milleks oli Ingo Normeti lavastatud Jevgeni Švartsi näidend „Draakon”. Ka seal oli fantastiline ansambel, mida ühendas oma särava esinemisega Andrus Vaarik. Vaadates Vaariku viimaste aastate rolle, torkab ikka enam silma (vähemalt minusugusele suhteliselt harva teatris käivale inimesele) tema võime olla ka pisirollis hiilgav ja toetada samal ajal kogu oma olemise ja olemusega lavakaaslast misantstseeni ja atmosfääri loomisel. Sellist tulevikku julgeksin soovida ka Jõrgen Liigi andele.

Kuid tahaks peatuda veel kahel asotsiatsioonil. Mingi lavastuse identiteet tekib tavaliselt dialoogis lavastaja varasemate töödega ja intertekstuaalse seose kaudu muude samasse aega ja ruumi kuuluvate lavastustega teistest teatritest. Ojasoo ühes varasemas lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele” (esietendus 2009) oli samuti, nagu NO-teatris enamasti, tegemist ansambliteatriga. Kuigi seal oli deklareeritud, et kehakeel peabki selles lavastuses sõnast rohkem ütlema, jäi see kehakeel minu arvates formaalseks. Ma nägin trupi võimekust füüsilise ühtsuse loomisel laval, kuid ei tajunud selles erilist (erutavat) kontseptuaalset

tähendust ega ka sidusust kehaliste ja sõnaliste stseenide vahel. Sama muljet jagas mitu mu kolleegi „Draama 2009” žüriis. Sel taustal tahaksin eriti rõhutada „Enesetapja” kehakeele sisulisust ja ühtsust. Kindlasti toetas sellise ühtsuse tekkimist sõnaline atmosfäär, mis kehalisest lahutamatu laval eksisteeris. Ja muidugi oli omaette väärtus intensiivsus – kogu nähtud etendus kulges väga tempokalt.

Tempo ja intensiivsus tõid meelde veel ühe elamuse „Draama 2009” festivalilt. „Enesetapja” lavastus tundub olevat intertekstuaalses dialoogis Molière’i „Misantroobi” lavastusega VAT Teatris. Markus Zohneri lavastuse eripäraks oli erilise tinglikkuse tekitamine nii ruumi kui aja käsitlemisel. Lavakujundus oli minimaalne ning ukсед, riulid, peeglid, nagid ja muud sellised konkreetse asjad olid lihtsalt kriidiga maha või seinale joonistatud. 2003. aastal oli Lars von Trier loonud oma kriidiga mahajoonistatud maailma filmis „Dogville”. Zohner astus sammu edasi ka vertikaalse tinglikkuse tekitamisega ning isegi tegelaste nimede kirjutamisega kostüümidele. Ta viis selle maailma tinglikkuse ka vastavusse lavalise liikumisega ja teksti esitamise viisiga. Pantomiimse olematute uste avamise ja sulgemisega, ühest ruumist teise liikumisega käis kaasas värssteksti loomulikust kiirem, kuid hästi artikuleeritud ja hõlpsasti kuulatav esitamine. Tempo ja intensiivsuse kõrval jäi „Misantroobi” lavastusest meelde misantstseenide lõpetamine mingi füüsilise žestiga, omapärase stoppkaadriga. Just sellised füüsilised või kehalised žestid tekitasid omapärase rütmi ka „Enesetapja” lavastuses. Kehakeele poolest tunduvad need kaks lavastust üldse lähedased olevat.



Jegor Timofejevitš – Ragnar Uustal, Podsekálnikov – Jõrgen Liik ja mustlane – Helena Pruuli.

Need olid esimesed assotsiatsioonid ja tavaline kriitiku katse siduda nähtud etendus oma varasema teatrikogemusega. Kuid „Enesetapja” lavastusel on veel üks huvitav külg. Selleks on teatud vastuolu kavalehe selgituste ja laval tekkiva loo vahel. Igal lavastusel on oma dialoogipartnerid eelnevas teatrielus, kuid vahel juhtub, et mõni lavastus annab välja rohkem, kui temasse sisse pandi. Mulle tundub, et midagi sellist on juhtunud ka „Enesetapjaga”. Sellega seoses tuleb alustada „Enesetapja” lavastamisest kavaleheks. Teatrietendus algab kavalehest ja sõltuvalt selle tüübist võib ta kujuneda tekstiks nii enne kui pärast etendust lugemiseks. Tema ülesehitus võib olla lihtsalt informatiivne, võib olla kontseptuaalne ja võib täita mõlemat ülesannet.

„Enesetapja” kava truppi tutvusta-

vale osale järgneb üks lehekülg elu- ja loominguloolisi andmeid. Sellest ülevaatest puudub Erdmani seos imajinistidega, sõprus Sergei Jessenini ja Anatoli Mariengofiga. Peale luuletuste avaldas ta 1922. aastal ka poemi „Autoportree”, tema vend Boriss oli teatrikunstnikuna alla kirjutanud ka imajinistide „Deklaratsioonile” (1919), milles on muu hulgas read: „Kujund, ainult kujund. Kujund – astmekaupa kõrgemale analoogiast, parallelismidest – võrdlused, vastandused, kokkusurutud ja avatud epiteedid, lisandused polütemaatilisele, mitmekorruselisele ehitisele – see on kunstimeistri tööriist.” Kujundlikkus on Erdmani varasema loomingu võti, mis erineval viisil aitab mõista ühelt poolt ta luulet, teiselt poolt ta libretosid nii teatri kui hiljem ka filmi jaoks. On iseloomulik,

et imażinistlik kujundlikkus on väga filmilik ning Mariengofi proosa montaažipoetika kohta on soome kolleeg Tomi Huttunen isegi doktoritöö kaitsnud. Erdmani huvi lühivormide vastu peegeldub ka tema pikkade näidendite misanastseenide jadas, lavalise pildilisuse taotluses. Anna Kovalova kaitses 2012. aastal Peterburis väitekirja „N. R. Erdmani filmidramaturgia: evolutsioon ja poeetika“, milles ta näeb samuti tihedat seost Erdmani näidendite ja filmistsenaariumide vahel. Kavalehel ei ole kohe alguses märgitud „Enesetapja“ žanrit. Sama teevad enamasti üldised käsitlused, kus seda nimetatakse lihtsalt näidendiks või harva ka komöödiaks. „Enesetapja“ žanriks on kavalehe ülevaates pakutud (analoogia põhjal Mihhail Bulgakovi näidendiga „Zoika korter“) traagilist farssi.

Järgneb kolm lehekülge tsitaate Joseph W. Meekeri raamatust „Ellujäämise komöödia: kirjandusökoloogia ja mängu eetika“ (1997) alapealkirjadega „Komöödia toimeviis“ ja „Komöödia bioloogia“. Esimese pealkirja all selgitatakse, et „komöödia toimeviis on lepituse tee“ erinevalt tragöödia toimeviisist, mis „nõuab, et me tajuksime maailma kui kahe sõdiva poole võitlust, et me langetaksime nende vahel valiku“. Teise all selgub, et komöödia kasvab välja „elu bioloogilistest asjaoludest“. Muidugi leiab nii näidendist kui ka lavastusest näiteid just sellisest komöödia käsitlemisest – kuid ainult mõne stseeni tasandil.

Siis tuleb pool lehekülge Stanislavski kirjaga Stalinile (29. X 1931) palvega lubada „Enesetapja“ lavale. Seejärel tuleb omaette leheküljel Stalini vastus sama aasta 9. novembril. Seejärel omaette lehel Erdmani kahemõtteline lause sõbrale: „Ju ma siis ei kirjutanud piisa-

valt hästi. Oleks piisavalt hästi kirjutanud – ei oleks keegi suutnud teda ära keelata.“

Lisandub kolm lehekülge ühevaa-tuselist näidendit „Istung naerust“ (1933), mida uurijad nimetavad pamfletiks ja mis on valminud Erdmani ja Vladimir Massi koostöös. Selle teksti omistamine kavalehel vaid Erdmanile on pisike viga. Pamfletlik naerude tüpoloogია on heaks selgituseks ka viis aastat varem valminud „Enesetapja“ naerukäsitlesele.

Kohe järgneb lühike katkend Sergei Eisensteini päevikust, mis käsitleb biomehaanikat seoses näitlemistehnika meetodikaga. Selles katkendis on ka mõte. „Žest on kogu keha töö tulemus“, mis peaks markeerima lavastuse kehakeelelist olulisust. Biomehaanika mõiste vihjab ka ajaloolisele järjepidevusele Erdmani lavastamisel. 1924. aastal kirjutatud, aasta hiljem Meierholdi lavastatud ning 350 etendust vastu pidanud eelmine näidend „Mandaat“, mis tegi autori kuulsaks, on jäänud ajalukku kui eksperimentaalne kehakeeleline lavastus, mille võtmesõnaks on pantomiim. Seega tähistab biomehaanika mõiste ka Ojasoo taotlust jätkata „Enesetapja“ lavastamisel neid otsinguid, mis töid „Mandaadi“ lavastamisel Meierholdile edu.

Ja viimase ning väga olulise verbaalse teksti leiame kava tagakaanelt. See kõlab ka etenduses muusika saatel ja kuulub religioosse rahvaluule valdkonda. Teemaks on lahkumine ilmali-kust elust kloostrisse võimatuse tõttu tõe leida. Kloostrikongi kolmest aknast avaneb kolm erinevat vaadet, täpselt semalt seisundit. Tegemist on vene böliinadele iseloomuliku kolme valikuga või kolmese gradatsiooniga: „Vaatan esimesest – näen Doonau jõge/ Vaa-



Ees: Podsekalnikov – Jõrgen Liik ja Aristarh Dominikoviš Grand-Skubik – Jarmo Reha. Taga: Maria Lukjanovna – Helena Pruuli, Serafima Iljitšina – Marian Heinat, Zinka Padespan – Linda Vaher, Kleopatra Maksimovna – Rea Lest ja Raissa Filippovna – Linda Kolde.

tan teisest – hing tõuseb üle kallaste/ Vaatan kolmandast – nutan südame tühjaks.” See tekst on suurepärase leid ja osutab nii eesti lavastusele kui ka vene tekstile. Vaatan esimesest aknast ja näen nõukogude tegelikkust. Vaatan teisest aknast ja näen selle tegelikkuse kujundlikku kujutamist, lavastust. Vaatan kolmandast aknast ja näen läbielamist, vene inimeste ja eesti näitlejate läbielamist, inimese eksistentsi, mängu.

Mainimata jäid fotod, mis teksti hästi toetasid. Tervikuna tundub olevat tegemist kavalehega, mis pakkus nii informatsiooni kui kontseptsiooni,

kuid viimast pigem varjatult. Kavaleht on küll nõrgemalt lavastatud kui laval toimuv, kuid *post factum* ülelugemiseks ja teatrielamuse taastamiseks on see igati toimiv tekst. Tema heterogeensus vastab ka Erdmani näidendi võimaliku maailma heterogeensussele ja seega erinevate tõlgenduste võimalikkusele. Erinevad tõlgendused on tingitud juba sellest, et Erdmani näidendite ärakeelamine Nõukogude Liidus tegi temast lääne dramaturgi. Muidugi aitas sellele kaasa eelmise näidendi „Mandaat” suur edu Meierholdi lavastuses ning Stanislavski ja Meierholdi ebaõnnestunud katsed „Enesetapja” lavale tuua.

1968. aastal jõudis see lavale Saksa- maal, 1979 mängis „Enesetapjat“ Kuninglik Shakespeare'i Kompanii, aasta hiljem tutvustas seda Broadway. Nõukogude Liidus lavastati 1982. aastal selle kärbitud versioon ja järgnevatel aastatel lavastati seda peamiselt perifeerias. Täisversioon jõudis publiku ette Moskva Taganka teatris Juri Ljubimovi lavastuses 1990. Alles XXI sajandi teise kümnendi algusest võib rääkida lavastuste hüppelisest kasvust. Samuti on alles viimastel aastatel hakanud ilmuma tõsisemaid uurimusi Erdmani loomingu kohta. Esimene ekraniseering tehti 1972. aastal telefilmina Jugoslaavias, Venemaal jõuti ekraniseeringuni 1990. „Enesetapja“ mitmekihilisus on teinud temast serbia uurija Milivoje Yovanovichi arvates n-ö XX sajandi suurde nelikusse kuuluva näidendi kõrvuti näidenditega „Kirsiaed“, „Godot'd oodates“ ja „Tramm nimega Iha“.

Kuid kõige lihtsam on alustada üldisemast taustast. Erdmani esimesed näidendid valmivad satiiri buumi ajal vene kultuuris. Pärast 1917. aasta revolutsiooni tekkis tohutu hulk satiirijakirju: Giljotiin, Punane Saatan, Punane Kellatorn, Punane Pipar, Kärbseseen, Jõehobu jpt. Tuntuimaks on jäänud Krokodill (1922). 1924. aastal loodi Moskvasse Satiiriteater. Selline taust, samuti Erdmani kaastöö uue satiiriteatri esimestele lavastustele, tekitavad esimese ahvatluse tõlgendada nii „Mandaati“ kui ka „Enesetapjat“ satiiri võtmes. Pole ime, et pärast „Enesetapja“ ärakeelamist sattus ka „Mandaat“ põlu alla. Ja muidugi oli seal palju teravalt satiirilist, alates pealkirjast endast, sest näidendis on tegemist pseudomandaadiga, mille üks tegelastest endale ise kirjutab ja endale sellega volitused võtab. Kes-

sel kohal on seal kohanemine, ja parteisse kuulumine on selle oluline osa. Näiteks soovib peategelase ema pojal parteisse astuda:

„Pavel Sergejevitš: Emake, aga äkki mind ei võeta?

Nadežda Petrovna: „Mis sa nüüd, Pavluša, sinna võetakse igasugust rämpsü.“

Üllatuslikult oli satiir tsensuurile ja parteikontrollile seeditavam kui groteskse ja absurdse maailma loomine „Enesetapjas“. Ja seda mitte ainult kaasajast lähtudes, vaid ka kultuurilugu kaasates. Tulemuseks on spetsiifiline üle aegade ulatuv paroodia, mille olemus jõudis ka Ojasoo lavastuses teatrisaali, kuigi suurem osa publikust seda endale ei teadvustanud. Juba imazinistlikku luulet, eriti valme kirjutas tavatses Erdman isegi satiirilise orientatsiooni puhul tekitada ambivalententsust viite kaudu mõnele tuntud tekstile varasematest aegadest. Toon ühe kohmaka näite reaalse tõlke kaudu. Koos Vladimir Massiga kirjutatud pealkirjata valm (kalkdriips tähistab värsirea lõppu, kaks kalkdriipsu stroofi lõppu):

„Me uuendame olmet/ Ja kõiki selle detaile.../ **Klaverikaaned olid avatud/ Ja keeled värisid selles.**// – Miks värisete te? – küsisid kannatajatelt / Sonaati mängivad kümme sõrme.// -Selline režiim on meie jaoks väljakannatamatu-/ Te lööte meid,/ ja me väriseme! // Kuid vastasid neile käed,/ Lüües jälle klahvidele:/ – Kui teid lüüakse, teete te häält,/ Aga kui teid mitte lüüa, jääte te vaikima.//“

Selle lühikese valmi mõte on selge: „Kui meid ei löödaks, ei kirjutaks me valme.“” Haritud lugejale torkas selles

valmis kohe silma tsitaat ühest Afanasi Feti 1877. aasta pealkirjata luuletusest. Toon ära selle esimese salmi rea-aluse tõlke:

„Öö säras. Kuu täitis kogu aia. Lama-
sid/ Me jalge ees kuukiired tuledeta
külalistetoas./ **Klaverikaaned olid
avatud/ Ja keeled värisesid selles,**
nagu ka meie südamed sinu laulu kuu-
lates.“

See pisike näide avab ühe olulise parodeerimise võtte. Tegemist ei ole Feti luuletuse või selle ühe rea parodeerimisega. Erdman tõstab selle vär-sirea uude keskkonda, nagu nõukogu-de võim tõstab kogu kultuuripärandi uude keskkonda, ja paneb ta väljenda-ma uue keskkonna mingit toimeviisi absurdini välja. Ka „Mandaat“ sisaldab selliseid tsitaate, mis teksti ambivalent-sust tõstavad, kuid ei mõtesta siiski ter-vet teksti. „Enesetapja“ on aga hoopis keerukam teos ja selle taandamine sa-tiirile oleks selge lihtsustamine.

Kaks selgemat võimalust „Enese-tapja“ tõlgendamiseks tulenevad peal-kirjast ja kultuurisituatsioonist. Ka sa-tiirina tõlgendamise võimalus tuleneb tollastest oludest, kuid mingil hetkel muutus nõukogude elu otsene satiir-iline käsitlemine liiga ohtlikuks ning asendus erilise tegelikkuse kujutamise viisiga, mida pärast Mihhail Bahtini karnevali käsitlevaid töid on hakatud nimetama karnevalikultuuriks. 2012. aastal ilmus Vladivostokis Ksenija Barinova doktoritöö „Nikolai Erdma-ni karnevaliseeritud dramaturgia“. Barinova raamat põhineb omakorda peale Bahtini tööde Nikolai Guskovi 1998. aastal Peterburis kaitstud väite-kirjal „1920. aastate vene nõukogude komöödia: karnevalist kaanonini!“. Viimases töös on peatükk karneva-

li aegruumist ja sellesse kuulub terve Nõukogude Liidu käsitlemine „anti-maailmana“, „nõukogude korter“, st kommunaalkorter kui karnevaliruum, ja seejärel karnevali poeetika ja stilis-tika 1920-ndate dramaturgias. „Enese-tapja“ tegevuspaik, kommunaalkorter, on igati karnevalilik, nagu ka misan-stseenide ülesehitus ja tegelassuhted.

Bahtin jagab rahvaliku naerukul-tuuri ehk karnevalikultuuri kolmeks vormitüübiks: 1) „rituaalsed vaate-mängud“, nagu karnevalid ja välja-kuetendused; 2) „igasugused naeruta-vad (ka paroodilised) sõnateosed“ ja 3) „familiarse väljakukõne mitmesu-gused vormid ja žanrid“, nagu sõim, vandumine ja tootused. Karnevalikul-tuuri tähtsaks mõisteks on groteskne realism, mis tähendab kosmilise, sot-siaalse ja kehalise mõõtme lõbusat koo-seksisteerimist. Groteskse realismi põ-hitunnus on madaldamine, travesteeri-mine. Kõrge ja madala samaaegsus ja äravahetatavus loob erilise topograafi-lise ja mentaalse maailma, milles ma-daldamine ei taandu eitamisele, vaid sisaldab ka jaatust ja loob kokku võttes ambivalentsust.

Erdmani „Enesetapja“ vastab kar-nevalikultuuri ja groteskse realismi tunnustele. Kommunaalkorter on tõe-line karnevaliruum terve tollase nõu-kogude kirjanduse jaoks. Inimkeha on siin karnevalikeha, milles kõrge ja ma-dal ambivalentselt ühinevad. See algab juba näidendi algusega, kui abieluvoo-dis tekib kahekõne, milles vorstiisu ja seksiiisu segi lähevad. Mõni stseen hiljem peetakse vorsti revolvriski ja kui peategelane WCsse läheb, tekib kodakondsetel kohe hirm, et ta laseb seal enda maha. Kuid teeb põmm ase-mel puuksu. Keha alumine ja ülemine pool on selles stseenis grotesksele rea-

lismile iseloomulikult ambivalentsetl lähendatud. Nagu ka veel pisut looga edasi minnes jõuab enesetapu teema ka peategelase Podsekalnikovini, kuid vaene mees on aluspükste väel ja ei pääse oma plaani ellu viima. Nagu ütleb tema ämm: „Inimene ilma püksata on kui ilma silmadeta – ta ei saa kuskile ära minna.” Nii saab temast surma valinud elav, elav laip, ja seda erilist staatust hakkab erineval viisil väljendama keel („teie mees on surnud, kuid tema laip on eluküllane, ta elab meie keskel kui ühiskondlik fakt”; „kas kadunuke elab siin”; „elage samamoodi nagu teie mees suri” jne) ja kõrget madalaga siduvad misantseenid (Aristarh Dominikanovitš: „Üksi, täiesti üks, püstol käes, astus ta meie vene ajaloo laiale teele.” – Ömbleja (mõõtu võttes): „Tagant pikkus üheksakümme neli”). Ka ideoloogiline kujundisüsteem on madala ja kõrge segu, kuid samas on suur osa tegelasi just mingi idee kandjad, lausa ideoloogid. Seetõttu on ka ideede võitlust. Nii selgub kolme mehe vaidlusest, et intelligents on tänapäeval proletariaadi haaremis valge orjatar, kaubandus on must orjatar ja kunst on proletariaadi haaremi punane orjatar.

Ideoloogide kõrval on näidendis lihtsad inimesed, nagu ka töötu peategelane Podsekalnikov oma naise ja ämmaga. Need väikesed inimesed vajavad pisutki eneseväärikust ja eneseväljendust ning „ideoloogide” soov peategelase enesetappu oma ideede huvides ära kasutada tekitab tolles soovi seda huvi enda vastu võimalikult pikendada ja samuti ära kasutada. Nii ta jääbki surma ja elu vahel kõikuma. Kogu see lugu on karnevalipoetika-le iseloomulikult korruga satiiriline ja humoorikas. Ambivalentisusest nende

kahe vahel kasvab välja see koomika, mis moodustab Barinova arvates „Enesetapja” karnevaliliku eripära. Sellise lähenemise puhul saab paremini selgeks misantseenide dünaamika ja keele lopsakus ning ideoloogia koht näidendis. Ehk võttes kokku näidendi tegelase Aristarh Dominikovitši sõnadega: „Varem oli inimestel idee ja nad tahtsid selle eest surra. Praegusel ajal ei ole surra tahtvatel inimestel ideid, aga ideid omavad inimesed ei taha surra. Sellega tuleb võidelda. Me vajame praegu rohkem kui kunagi varem ideoloogilisi kadunuke.”

Kuid „Enesetapja” on veel väga selges intertekstuaalses suhtes teiste kirjanduslike enesetapjatega. Vene dramaturgias algab ambivalentsete enesetappude teema 1869. aastal ilmunud Suhhovo-Kobõlini tragifarsiga „Tarelkini surm”. Järgnevad Tšehhovi näidendid: „Ivanov”, kus nimitegelane end lausa laval maha laseb; komöödia „Kajakas”, kus noor kirjanik Treplev end teisel katsel maha laseb ning seda lasku võrreldakse näidendis eetripude-li lõhkemisega arstikotis; „Onu Vanja” ja „Kolm öde” – neis on enesetapukat-seid näidatud hüsteerilise käitumise osana. Kõige otsesemaid sõnalisi kokkulangevusi „Enesetapjaga” on Tolstoi näidendil „Elav laip”. Ka selle peategelane Protassov jõuab enesetapuni teiste surve all ja nagu Ivanovgi tapab ta end avalikus kohas, kohtus. Podsekalnikovi enesetapp on selles jadas samm edasi, sest väikese inimese enesetapust peab saama ühiskondlik sündmus.

Üks Erdmani „Enesetapja” uurija-test Niina Ištšuk-Fadejeva on oma artiklis „Enesetapu kontsept vene dramaturgias (N. Erdmani „Enesetapja”)” (2011) väitnud, et Erdman on teadlikult suhestunud enesetapu temaga



Nikifor Arsentjevitsj Pugatšov – Reimo Sagor, Viktor Viktorovitš – Markus Dvinjaninov, isa Jelpidi – Simeoni Sundja, Podsekjalnikov – Jõrgen Liik ja Grand-Skubik – Jarmo Reha.

Ene-Liis Semperi fotod

vene dramaturgias. Kuid tulemuseks ei ole enesetapukomöödia, vaid vene dramaturgias unikaalne tragöödia paroodia.

Aga see ei ole viimane tõlgendamisevõimalus. Kunagise vene kirjanduse ajaloo õppejõuna torkas etendust jälgides ja eriti kuulates kõrva tuttavaid tekstikatkeid – tsitaate, parafraase, vihjeid. Teksti lugemisel süvenes see tunne, et tegemist on sügavalt kontseptuaalse intertekstuaalsusega, mis mõjutab ka näidendi kujundisüsteemi. Rääkides vene sümbolismist, tuli erinevate autoritega seoses rääkida ka sümboli ühest erijoonest musikaalsusest. Saksa romantikute jätkajatena pidasid vene sümbolistid kunsti väär-

tuse mõõdupuuks selle lähedust muusikaga. Proosa lähenes luulele, luule laulule. Aga sümbol oli sümbolistide jaoks ka tunnetuslik mõiste. Tunnetamatu maailma olemuse mõistmisele sai nende arvates lähemale intuitsiooni või ekstaasi kaudu. Intuitiivse või ekstaatiliselt teadmuse edasiandmiseks oli vajalik paindlikum keel. Sümboli olemuseks on olla arusaadav sõna, pilt või kujund, kuid tema tähendus on alati neist sügavam ja isegi defineerimatu. Just sellises keeles saab väljendada tunnetamatut. Või muuta tunnetusviisi. Maailm on muusika ja maailma mõistmiseks on vaja seda muusikat tajuda, mõistmine on kuulamine. Üks sümbolismi suurkujudest, Aleksander Blok,

avaldas 1918. aastal artikli „Intelligents ja revolutsioon”. Selle viimane lause on üleskutse intelligentsile: „Kogu kehaga, kogu südamest, kogu mõistusega – kuulake Revolutsiooni.” Artiklis on veel muidki viiteid muusikale, kuid üht sobib hästi seostuda „Enesetapjaga”: „Ma ei tea, mis on kohutavam, kas punane kukk ja omakohtud ühes leeris või see ängistav ebumusikaalsus teises.” Podsekalnikov on Erdmanil tegelane, kes töötuna kõigest eemal olles, st mitte olles proletariaat, püüab leida raha teenimise võimalust puhkpilli-harjutuste abil. See on omaette lugu näidendi üldises loos. Sümbolne lugu ebumusikaalsusest.

Erdmani näidendis öeldakse viiel korral, et „elu on ilus”. Peategelane vastab selle peale korra: „Ma isegi lugesin sellest Izvestijast, kuid arvan – nad kummutavad selle.” Bloki artiklist leiame arutluse vene kirjanikest Puškinist, Gogolist, Dostojevskist ja Tolstoist, kes ka kõige pimedamatel aegadel uskusid valgusesse, säilitasid usu tulevikku, mil „kõik saab olema uut moodi, sest elu on ilus. Elu on ilus. Milleks elada sellisel rahval või inimesel, kes on salamisi kaotanud usu kõigesse.” Podsekalnikov ei usu, et elu on ilus, eriti pärast oma ebumusikaalsuse tõestamist. Võib tuua veel palju näiteid tõestamiseks, et Bloki ja Erdmani tekstide vahel eksisteerib side. Ja seda on juba ka uuritud. John Freedman avaldas 2011. aastal artikli „Dostojevski ja Bloki vastukaja Nikolai Erdmani näidendis „Enesetapja”” ja Federico Iocca laiendas seda võtmeautorite ringi artiklis „Vene klassikute parodeerimine N. Erdmani näidendis „Enesetapja”” (2013). Noor itaalia Erdmani-uurija toob oma artiklis esile „Enesetapja” seosed Gogoli „Naisevõtuga”, Dosto-

jevski „Kurjade vaimudega”, Tolstoi „Elava laibaga” ja juba viidatud Bloki artikliga.

Dostojevski „Kurjade vaimude” Kirillov sooritab enesetapu protestiks Jumala vastu ja tõestamaks, et talle ei lähe jumalikud keelud ja käsud korda. See hoiak andis Albert Camus’le võimaluse võtta käibele absurdiinimese mõiste. Kuid Erdmani jaoks on tähtsam asjaolu, et oma kaaslaste mõrva sooritanud salaühingu liikmed soovivad, et Kirillov võtaks oma enesetapu põhjusi selgitavas kirjas süü enda peale. Kaaslaste surve ja Kirillovi kõikumine on kindlasti Erdmani „Enesetapja” atmosfääri mõjutanud. Kuid asi ei ole mõjudes. Intertekstuaalsus tähistab vaid seoseid. Seoste tegeliku olemuse selgitamine on keerulisem. „Kurje vaim” ei ole Erdmani näidendis lihtsalt karnevaliseeritud, tegemist on omapärase paroodiaga. Juri Tõnjanov on väitnud, et mida rohkem on koomikat, seda vähem on paroodiat. Gogol, Dostojevski, Tolstoi ja Blok esindavad erinevaid tekstitüüpe, kuid on kõik autorid, keda Erdman austab. See tähendab, et Erdman ei parodeeri neid, vaid tõstab nende mõtted uude ajastusse ja loob paroodia ajastust endast.

Erdmani „Enesetapja” jääb mitmekihiliseks teoseks, mis, olles dialoogis oma ajastuga, astub dialoogi ka varasemate aegade ja väärttekstidega. Karnevaliajastusse tungivad absurdifilosoofilised mõtted varasematest aegadest ja komöödia muutub itkuks kultuurimälu pärast. Satiiriline tragikomöödia kui žanri, mis kõik kokku võtaks, ei kata siiski kogu selle unikaalse näidendi poeetikat. Et Erdmani uurimine on alles algfaasis, siis saab veel akadeemilistes töödes uut avastada. Samuti nagu lavastustes. Ojasoo

lavastuses, nagu ka kavaleht näitas, ei ole teadlikult lähtunud kõigist võimalikest tõlgendustest. Kuid see ongi hea teatri eripära, et headelt alustelt alustades jõutakse sügava tõlgenduseni ka intuitiivselt. Ka sellesama kultuuri-mälu mõõtme võib kõnealusest lavastusest kätte saada. Sest lavastuses on austatud teksti, on otsitud muusikalist mõõdet, on loodud mitmetähenduslik visuaalne keskkond ja on leitud orgaaniline kehakeel, nauditavalt tegutsev ansambel. Usun, et see lavastus on hea lavalise koosolemise kool noortele näitlejatele. Ja ehk on see hea ka lavastajale tajumaks erinevust kehakeele kui võt-

te (minu arvates NO etendustes sageli formaalse võtte) ja sümbiootilise koosolu, sidusa ansambli vahel. Minu eesmärk selles artiklis oligi proovida Erdmani ja tema kohta käivat üle lugedes süveneda veel kord nähtud etendusse ja proovida selgitada kõigepealt endale, miks mu elamus just selline oli. Mul on hea meel, et mu kokkupuude Erdmani tekstidega ja uurimustega tema vaimurikkusest jäi ilusasse tasakaalu nähtud etenduse rikkusega. Ja nii võib kindlalt öelda, et Erdmani „Enesetapja“ lavastamisega on meie kultuuri rikkastatud.

„Enesetapja“ proov. Linda Vaher, Jaanika Arum, Roman Maksimuk, Jarmo Reha, Reimo Sagor, Markus Dvinjaninov, Jörgen Liik, Veiko Porkanen, Kärt Tammjärv, Linda Kolde, Marian Heinat ja Simeoni Sundja.
Tiit Ojasoo foto



MÄLESTUSI JA PÄEVIKUMÄRKMEID LAVAKUNSTIKOOLIST

Sel kevadel lõpetas EMTA lavakunstkooli Tiit Ojasoo juhendatud XVI lend. Alljärgnevalt mõned lõpetanud tudengite mälestused ja päevikumärkmed koolipäevilt.

24. IX 2010 Tiit, Priit

Peaks deodorandi ostma, aga ei satu poodi;
juuksurisse minema, aga ei ole aega;
hambaarsti külastama, aga pole ei aega ega raha;
mõtleva homset etüüdi, aga uni tikub silma;
minema varem magama, aga peab veel toimetama;
tegelema rohkem eluga, aga teater se-gab;
tegelema rohkem teatriga, aga elu se-gab;
üritama lahendada segadust, aga segadus segab...

Mees jookseb karu eest ära. Ta mõtleb ukse, mitte karu peale. Karu on elementaarne, selle peale ei pea mõtlema.

Metsikult piinlik! Pole Kõrbojaga proovi teinud ja Kaie muidugi eeldas, et me tegime. Nii loll tunne, teadsin, et teised ei teinud, ja siis ise ka ei teinud. Loll. Keegi ei julgenud Kaie küsimustele isegi midagi vastata. Nagu lapsed.

Appii! Õues on nii soe ja päike on nii ere, see on nii geniaalne ja seda enam tekib küsimus, et miks olla siin mustas saalis, MUSTAS!! saalis.

26. IV 2011 Füüsiline piiride ületamine

Mugavustundes ootama jäädes sured enne ära, kui midagi teha jõuad.

Miks ma kogu aeg istun?! Närvidele käib.

Teenisime koos Rakiga pausi ajal tänavamuusikutena 1,2 eurot.

Eile koolihoovi jõudes roomasin Ingo auto taga, sest ma ei tahtnud, et mind märgataks. Läks läbi. Kurat, peaks endale ka auto ostma.

Värin, värin, värin...

Selle etüüdi tulemusena võib vaatajal küll tuumapohmell tekkida.

ENERGIAT ON VAJA!

Ajus: igatsemine ja inspiratsioon on samas kohas.

ÄRA ANNA HINNANGUID!

Mul oli veel midagi, mis ma tahtsin kirjutada, aga hakkasin mõtlema, et mida ma õige siin vingun... miks ma ei kirjuta sellest, mis on minu jaoks teatri mõtte jms. Kui keegi peaks kunagi minu päevikutest midagi kokku panema ja avaldama, siis oleks ainult üks mõtetu vingumine ja harjutuste kirjeldused. Lugeja peaks aru saama, mis on minu

isiklikud ja minu kui näitleja mõtted ja arvamused näitlemise/teatri/ jm kohta. Võibolla mõtlen jälle üle... Ma olen tegelikult õnnelik, et olen siin koolis ja mul on võimalus olla ja töötada selliste andekate inimestega. Kuhu me teel oleme? Kuhu ma tahan teel olla? Ole asjadega kursis, ära eraldu maailmast. Muidu istume siin oma mustas saalis ja muust ilmast ei tea midagi. Kuhu on teel eesti teater? Millist teatrit ma tahan teha? Millist maailma väljendada ja luua? Appiiiii dksnl fjskljf ps!!! Lõpetage küsimine! Ma ei saa juba mitte millestki aru. Aga käivad jutud, et nüüdsest peale ongi elu ainult üks suur küsimine. Miks ja mille nimel?

Sain välisteatri ajaloo eksami „hea”. Ma vist ei meeldi õppejõule.

Õppejõud rääskab: „Mida te, kurat, kardate??? Teeme teatrit!!! Andke andeks.”

Õppejõud pärast halba tundi: „No need, kes teist Draamasse tööle lähivad, ei pea nagunii oma elus enam midagi tegema, aga teistel... oi-oi-oi, lähed raskeks.”

Leian oma peast musta saali põranda tükke. Ma ei mäleta, millal ma viimati pead pesin.

Ronisin just, kirka käes ja kassid jalas, märke. Mõtlesin, et mis siis saaks, kui ma kukuksin ja jääksin jalutuks. *Sic!* Vähemalt päästaks see mind pidevast mõttest, kas ma peaksin ikka lavale ronima või mitte.

Tiit ütles, et mängisin hästi, aga näha ei olnud...

Puudusin nädal aega palaviku tõttu koolist. Lugesin Stanislavskit ja uurisin lähemalt jääkaru hingeelu.

Kunstniku ülesanne peaks kaudselt olema ka inimeste elu parandamine. See ei pruugi alati mugav olla. Mõnikord ongi kasulik elu hoopis ebamugavaks teha, sest see paneks ehk suurema tõenäosusega mõtlema ja tegutsema. Kunstnik peab looma tähendusi, et kunst omandaks mingi dimensiooni, mitte ei jääks lihtsalt ninasarvikuks või pronksist korstnapühkijaks.

Arutame ajakirjanduse üle. Tiit ütles, et mul on uus soeng. Meenutame muutusi riigis, aga meelde ei tule tuhkagi. Järeldus – hea lapsepõlv.

Aga jah, etüüdiga hakkama ei saanud. Aasta algab ikka jube sitalt.

Kogu selle asja juures peaks olema veel mingi suurem eesmärk.

Must saal kõmiseb jubedalt. Kurtsime Priidule. Priit: „Sital tantsijal ikka munad segavad.”

Koostanud LAUR KAUNISSAARE

KOGEMUS. VORMI KOREOGRAAFIA

Jõuline suund nüüdistantsus
Jefta van Dintheri, Minna Tiikkaineni
ja David Kiersi „Grindi” näitel

EVELIN LAGLE

Tantsulavastus „Grind” etendus Augusti tantsufestivalil 22. ja 23. augustil 2014 Von Krahli Teatris. Lavastuse tutvustustekst oli ambitsioonikas. Kõnel-

di rütmidest, mis mõjutavad nägemist, ruumist, kus dimensioonid tunduvad elastsed, keha vibreerivaks muutva heli survest, väljakutsest reaalsustajule ja

Jefta van Dintheri, Minna Tiikkaineni ja David Kiersi tantsuetendus „Grind”.
Augusti tantsufestival 2014.



meelte avardamisele.¹ Õnneks ei jäänud ka lavastus sellele grammigi alla. Viiekümneminutine etendus pakkus kogemusruumi, kus kohalolu tähendus ja kunsti tajumisprotsess oli viidud täiesti uuele tasandile.

Juba aastaid kostab üha valjemini meie teatriringkondadest „kõminat“, et eesti nüüdistsants on „talveunes“, ei „liha ega kala“; „elab ja ei ela“. Tõepoolest, midagi nagu tehakse, kuid valdkonda oluliselt edasiviivat on selles vähe. Nüüdistsantsu plahvatusliku esilekerkimisega 1990. aastate Eestis tulid publiku ette tulinahkased tantsumuusikud, kes löid lavastusi, mida siin varem polnud nähtud. 2000. aastatel aga jätkati vaid sissetallatud rada. See protsess on ka igati mõistetav. Praegu olemasolevalt pinnalt on raske saavutada toonast efekti, mil tuldi tühjale kohale, panustati sellesse saja viiekümne protsendiline ind ja tahe, tõukejõuks okupatsiooni kammitsatest pääsemise esimene joovastus. Ometi on publikule protsessi mõistmisest vähe, sealhulgas kriitikutele ja arutlejatele-kaasamõtlejatele, kelle ind ja tahe üha kahaneb selle valdkonnaga mingitki pistmist teha pärast tantsijate-koreograafide aastaid kestnud otsingute-katsetuste jälgimist.

Meie nüüdistsantsus võib siiski täheldada ka mõningaid elujõulisi, uut väljundit otsivaid suundumusi. Üks neist on rõhuasetus kogemusele ja vormile – vormi koreograafia, nagu väga tabavalt on sõnastatud „Grindi“ tutvustuses.²

„Grindiga“ sarnanevaid vormile toetuvaid kogemusruumi otsingute püüdlusi võib tajuda juba mitme noore eesti koreograafi töödes, näiteks Kadri Noormetsa ja Kadi Maria 2013. aastal esietendunud „an hour of is“, Karl Sak-

sa ja Hendrik Kaljujärve „Santa Muerte and the Sunis“ ja Henri Hüti „POPis, mida sooviksin jagada“. Kaks viimast tulid lavale veel tänava aastal. Vaataja seisukohalt on kõigi nende aluseks kohalolu ja kogemus, mis sünnib siin ja praegu vaataja kehas, peas ja emotsioonides. Ometi on neis viljakates otsingutes veel ruumi, et kogemus muutuks piisavalt tugevaks, et see kõidaks publikut kogu etenduse vältel ja hoiaks teda saajaprotsendilisel „kohal“.

Jefta van Dinther, Minna Tiikkainen ja **David Kiers** tulid selle ülesandega suurepäraselt toime. Muusika, valguse, liikumise ning nende rütmide sulamis tekkinud ruum pressis pea mõtetest tühjaks, nihutas meelte ja tajumise piire ning jättis „olema“, „kogema“, „hõljuma“. Loomulikult on iga vaataja kogemus erinev ja kirjeldatud elamus subjektiivne, ent pinnas selle kogemuse tarvis oli „Grindis“ kahtlemata olemas.

Seda aitasid saavutada kolm võrdselt olulist ja võrdselt kõrgel tasemel komponenti: valgus, heli, liikumine, mille realiseerimiseks olid lavastusmeeskonnas oma ala professionaalid. Koreograaf ja tantsija **Jefta van Dinther** on lõpetanud Amsterdami School of Artsi, **Minna Tiikkainen** on professionaalne valguskujundaja, kes on tegutsenud nii etenduskunstidega kui ka valguskujunduse loomisega kunstinaütustele ja eksperimentaalmuusika sündmustele, **David Kiers** on lõpetanud Den Haagi Kuningliku Konservatooriumi heli alal ning keskendunud pildi- ja helidisainile.³ Kõigi nende komponentide täpne koos toimimine on professionaalsuse kõrval aja jooksul suuremate kogemuste ja kunstnike puhul seotud ühe olulisema omaduse – tunnetusega.



„Grind”.

Ivo Hofste fotod

Mis siis reaalselt toimus nende kunstnike koostöös? Ruum mängis valguse, heli ja liikumise lainetes. *Techno beat*. Pulseerivad, sähvivad tuled.

Liikumisskeemide rütmiline kordumine pika aja vältel.

Huvitav ja väga mõjuv oli selles lavastuses tehnilis-virtuaalse ruumi ning

lihast ja luust inimkeha koosmõju. Ühtpidi toimis lavastus paljuski tehniliste heli- ja valgustrikkide abil harjumuspärastest tajupiiridest väljudes. Ometi oli just keha see, mis kogemisruumi „kokku traageldas“. Inimkeha füüsiline kohalolu sidus lavastuse tervikuks, hoidis muusika ja valguse transsi tekitava tiksumise elavana.

Lavastuse alguses polnud tantsijat peaaegu nähagi, liikumine oli hämaruses vaid vihjamisi aimatav. Tantsija ise justkui polnudki oluline, kuid ikka ootasid nii pingsalt järgmist valgusvihku, et tantsijat veel kord näha ja selle liikuva kehaga ühes ruumis püsida. Kui valgus ruumi rohkem levis, mõjusid tantsija emotsioonid tohutult kõitvalt. Need olid lihtsad, inimlikud. Ei mingit näitlemist ega karakteri loomist. Laval oli lihtsalt inimene, kes tehniliselt loodud ruumile vastandudes tundus võimendatult tõelise ja lähedase-na. Tahes-tahtmata läheb mõte elule ja ühiskonnale avaramalt. Magusvalusalt haarab tunne, kui hingekosutavalt mõjub elusa inimese kohalolek tänapäeva üha enam tehnilisse virtuaalkeskonda kolivas ühiskonnas.

Väga ihuline oli aga ka selle lavastuse vaatamise kogemus. Kui ühel hetkel tekkis paus tugevas helitaustas, hämmastusin tundest, et mu oma keha vibreeris nende võngete mõjul. Tõesti üllatav, kuidas „Grindi“ lavastus saavutas publiku füüsilise kogemuse hoopis teiste vahenditega, kui on püütud teha, rõhudes traditsiooniliste koreograafiliste võtetega peegelneuronite⁴ ja vaataja kehalisele empaatialle.

„Grindi“ vaatamise kogemus erines paljuski väga tugevalt suuremast osast varasemast (nüüdisaegse) tantsukunsti kogemisest ja andis julgust uskuda, et tantsukunst võib areneda jõuliselt nii

olemasolevat edasi arendades, uuen-dades või parendades kui ka midagi hoopis uut juurde tuues. Samuti oli „Grind“ näide sellest, kuidas erinevad kunstivormid võivad koos eksisteerida ühes lavastuses, ilma et ükski neist oma identiteeti kaotaks või ambitsioonides allahindlust peaks tegema. Teatud asjus ei ole tõesti mõtet üldiste arengusuundade (käesoleval juhul tehniline võidukäik ühelt ja erinevate elementide sulandumine teiselt poolt) vastu võidelda. Ometi tõi „Grind“ taas esile tõsiasi, et selle kõige alus – inimene ise, tema keha, emotsioonid ja reaalne kohalolu ei ole kaotanud oma tähtsust.

Kommentaariid ja viited:

¹ Lavastuse tutvustus Augusti tantsufesti-
vali bukletis 2014.

² Sealsamas.

³ Sealsamas.

⁴ Peegelneuronite teooria järgi kopeerivad peegelneuronid vaataja ajus inimese liikumise jälgimisel liikuja neuronite signaale ning töötlevad selle empaatiliseks materjaliks, mille abil vaatleja on võimeline jõudma samasuguse kogemuseni, mis ise liikudes. Peegelneuronid ei saada signaale vaatleja ajju, vaid loovad tunde, mida me võiksime mõelda või tunda, toimides sama moodi, samades tingimustes kui liikuv inimene. (Juta Vallikivi. Kehaligus ja mõistmine teatris. Kogumikus: Luule Epner ja Anneli Saro (koost.). Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Lk 92–107.)

MULJEID JA MÖTTEID BERLIINI MUUSIKAFESTIVALIDELT I „MaerzMusik 2014“

LIIS KOLLE

Festival für aktuelle Musik „MaerzMusik“ 14. – 23. märtsini 2014 Berliinis. Korraldaja: **Berliner Festspiele**. Toimumiskohad: **Haus der Berliner Festspiele, Akademie der Künste Berlin, Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Radialsystem, Berghain, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Sophiensaele, Hamburger Bahnhof, Museum für Naturkunde, Paul-Gerhardt-Kirche Schöneberg** jt.

Festivalil „MaerzMusik“ on iga kord olnud oma kindel teema. Tänavusel, järjekorras kolmeteistkümnendal, oli selleks „Nach Berlin! Nach Berlin! Berlin – Magnet musikalischer Immigration“ („Berliini! Berliini! Berliin – muusikalise immigratsiooni magnet“). Esimest korda keskenduti festivali toimumiskohale Berliini linnale endale, seda kui üleilmsele uuenduslikule muusikategevuse keskusele. Berliin on nii enne kui eriti pärast müüri langemist olnud magnetiks kõiki žanreid ja suundumusi esindavaile kunstnikele, nad on ajutiselt või alaliselt kolinnud Berliini ja leidnud just siin endale sobiva koha elamiseks ja töötamiseks. Müüriaga poolitatud ja praegu veel kaugeltki mitte uuesti kokku kasvunud linna puhul köidab lõpetamatus, improviseeritus. Eriti noored kunstnikud näevad siin nišše ja tühikuid, kuhu sulanduda, esitusruume ja -võima-

lusi näiteks tühjalt seisvates endistes tööstushoonetes. Berliini linnavalitsus annab stipendiume Berliinis resideerivatele uue muusika heliloojatele, kontserdikorraldajatele ja ansamblitele. Nagu ütles festivalibukleti jaoks tehtud intervjuus tänavuse „MaerzMusiki“ üks isikupärasemaid esinejaid, kontrabassist **Arnold Dreyblatt**, on Berliinis, erinevalt mõnest teisest, juba etableerunud Euroopa suurlinnast, uustulnukal suhteliselt lihtne võrgustikesse ja ringkondadesse sisse pääseda. Juba enne taasühinemist oli välismaa kunstnikele Berliinis resideerimist võimaldav stipendiumiprogramm DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) oluline tegur heliloojate migratsiooni juures – tihti jäädaksegi pärast siin veedetud aastat Berliini pidevalt elama, vähemalt mõneks ajaks.

Nii newyorklane Arnold Dreyblatt kui ka teine Ameerikast pärit „muusikaline immigrant“, häälevirtuoos **David Moss** väidavad, et 1980. ja 1990. aastate alguse Berliin sarnanes 1970. aastate lõpu New Yorgiga – kellelgi polnud raha, aga kõik oli võimalik, head ideed realiseeriti lihtsalt kuidagimoodi. Berliini müüri langedes oli New York juba „valmis“, seal polnud enam võimalik aktiivselt linna kultuurilise palge kujundamisel osaleda. Moss näeb ohtu, et tänapäeval, mil Berliinis liigub roh-

kem raha, institutsioonid on paisunud ja 1990. aastate kreatiivsust soodustava kaose ning anarhilise vabaduse asemel peab kultuur käima etteantud radu mööda, muutub Berliin samasuguseks „muuseumilinnaks” nagu Pariis või Rooma. Niisugune linn on täis arhitektuurimälestisi, näiteks Berliini müüri jäänuseid uudistavaid turiste, ehitatakse meeletult uusi hooneid, et inimesi aina juurde meelitada, kuid midagi sisuliselt uut ei teki. Kahekümne aasta eest Berliini asunud Moskva helilooja **Sergei Nevski** iseloomustab siinse heliloomingu arengut nii: 1980-ndate kriitikavaba „anything goes” ja salliv pluralism asendusid pragmaatilistel 1990-ndatel homogeense peavoolu ja selle seatud tehniliste standarditega. Kõik sellest erinev leidis aset n-ö põranda all. Uue aastatuhande esimesel

kümnendil toimus nende kahe süntees, mida soodustas elektrooniliste muusikategemisvahendite aina suurem kättesaadavus. Alternatiivsetest klubidest alguse saanud muusika digitaliseerumine murdis jõuliselt sisse peavoolu.

Sissejuhatava ekskursi lõpetuseks tahaksin peatuda sageli kuulda oleval argumendil, et Berliini tullakse elama seetõttu, et see on suurlinna kohta väga odav. Londonis üles kasvanud helilooja Rebecca Saunders ja pikemalt New Yorgis elanud pianist Heather O'Donnell kinnitavad, et soodsad üürihinnad on Berliini puhul tõmbetegurina üle tähtsustatud. On küll hea, kui ei pea pidevalt n-ö raha järel jooksmas, kuid Berliini puhul mängib rolli siiski igapäevaelu stressi vähesus ja vaba ja inspireeriv õhustik. Kuid näiteks tšehhi helilooja Ondřej Adámek kiidab, et

Enno Poppe „IQ – Testbatterie in acht Akten”. Anna Viebroki lavastus ja kujundus.
 Ansambel Klangforum Wien, dirigent Enno Poppe.
Kai Bienerti foto



vaid Berliinis oli tal võimalik elada nii avaras korteris, et sai seal valmis ehitada kavandatud suuremõõtmelise instrumendi. Olgu kuidas on, kuid nii piiriülese kui Saksamaa-sisese „kunstilise immigratsiooni“ tõttu on Berliinist saanud kosmopoliitne kunsti- ja muusikalinn. Eriti uue, kaasaegse muusika valdkonnas on viimased kakskümmend aastat olnud buumiaeg, mil kõikvõimalike muusikaliste annete juurdevool tagas valdkonna pideva värske energiaga laadimise.

Rõhk muusikateatril

Viimast korda festivali alusepanija ja juhi Matthias Osterwoldi kunstilisel juhtimisel toimunud „MaerzMusik“ (2014) esitles paratamatult mittetäielikku, aga see-eest ülimalt mitmekesist valikut, eriti just nooremate muusikalistide „immigrantide“ töödest; neid võis näha-kuulda kontsertide erinevates lavavormides, *performance*'itel ja heliinstallatsioonides. Ligi nelikümmend üritust toimus põhiliselt Berliner Festspiele majas, aga ka, sarnaselt kunstinike enda nomaadlusega linnaruumis, laialipillutatult ja sporaadiliselt kolmeteistkümmes kontserdipaigana vähem või rohkem tuntud kohas. Koos festivali eelprogrammi „MaerzMusik Extended“ raames 3.–7. märtsil Robert Wilsoni ja Philip Glassi 1976. aastast pärit ooperi „Einstein on the Beach“ rekonstruktsiooni esitustega (viiel päeval väljamüüdud saaliga) külastas tänavu „MaerzMusiki“ umbes 15 000 vaatajat-kuulajat. Sel aastal oligi rõhk pandud just muusikateatritele.

Festival avati ka tänavusel Eesti heliloojate festivalil esinenud **ensemble mosaiki** kunstilise juhi **Enno Poppe** 2012. aastal Schwetzingeni festivalil esitendunud teosega „**IQ – Testbatterie**

in acht Akten“ („IQ – saritest kaheksas vaatuses“), libreto autoriks **Marcel Beyer**. Lavastas Christoph Marthaleri ja lavastusduo Jossi Wieler – Sergio Morabito produktsioonide kauaaegne kunstnik ning pidev koostööpartner **Anna Viebrock**, kes tegi ka kujunduse. Helilooja Poppe, kes ise dirigendina **Klangforum Wieneri** ees seisis, kirjutab kavalehe saatetekstis, mis teda teema juures köitis: „[Intelligentsustestide] algne eesmärk intelligentsustaset tõsta ja inimkonda paremaks muuta pöördus kohe käivitunud vastassuunalise tendentsi, testi kaudu inimeste diskvalifitseerimise tõttu iseenda vastandiks. [- - -] See tulemus võimaldab vaevalt inimesi edetabelisse sättida nagu spordis. Intelligentsuse kohta ei anna IQ mingit informatsiooni. See-eest räägib erinevate testimismenetluste kõrvutamine seda rohkem konkreetse testi väljamõtteleja kohta. Testi tulemuse otsustab küsimus, mida intelligentsuse üle otsustamisel relevantseks peetakse ja sellest lähtuvalt hinnatakse. Eri testid jõuavad sama isiku puhul täiesti erinevate tulemusteni. Kes leiutab normid? Ja missugune mõju neil on? Näiteks kasutatakse intelligentsuste hukkamiste juures: hukata võib vaid inimest, kes saab IQ-ks vähemalt 70.“

Töörühm, kuhu peale helilooja, libretisti ja lavastaja-kunstniku kuuluvad veel dramaturg Malte Ubenauf (samuti Marthaleri kaastööline) ja audiotarkvara looja, Berliini Muusikakõrgkooli Hanns Eisler intermediaalse kompositsiooni professor Wolfgang Heiniger, tõi juba 2008. aastal välja muusikateatriteose „Arbeit Nahrung Wohnung“ („Töö Toit Eluase“). Ka seekord keskenduti ühisele loomeprotsessile. Vorm liigendati seitsmeks, iga kord algusest peale läbiviidavaks,



Mela Meierhans.

Foto: ©Diane Eaton

üha komplekssemaks testimisvooruks, mis on nagu üksteise variatsioonid, ja apokalüptiliseks finaaliks, kus tehakse teatavaks tulemused. Lavakujunduse moodustab kaheksakümnendatest pärit büroo- ja laborisisustus, kusjuures seadmete võimendatud töömüra on partituuri integreeritud. Kõik esinejad, lauljad, näitlejad ja muusikud, osalevad nii lavategevuses kui ka musitseerivad. Vahel laulavad ansamblinumbrites lauljad ja näitlejad koos. Paljudes testides on „katsealusteks“ instrumentalistid, kes laulavad neile näidatud siltide põhjal värvide nimetusi või mängivad kuulamistestis pillidel järele arvutist kostvaid helisid, millest nad Poppe partituuri kohaselt arendavad välja terveid meloodiaid ja kontrapunktilisi löike. Instrumendid on nii lisaks oma põhi-funktsioonile ka rekvisiidid. Kõik partiid ja rollid kirjutati kindlatele esitajatele ning nendega koostöös. Nii on iga laulja jaoks välja arendatud karakterne vokaaltehnika, näiteks omandab *vibrato* ühe testitava hääles nii suure amplituud-

di, et sõnadest pole enam võimalik aru saada. Muidu oli Poppe kiiduväärselt komponeerinud nii kõnelähedaselt, et tekst jõudis vaevata kuulajani, mis pole nüüdisloomingu puhul sugugi tavaline ka siis, kui mitteamusaadavust sihilikult ei taotleta.

Ühtlaselt tugevast näitlejate, lauljate ja instrumentalistide ansamblist ei tahaks kedagi eraldi esile tõsta, sel juhul peaks kindlasti üles lugema Klangforum Wieneri kaksikümmend neli muusikut, kes tegid oma tööd filigraanselt ja kirglikult. Muusikaline saritest ise oli oma parimatel hetkedel nagu vaikukas meelelahutus, millele andsid hoogu samba- ja džässirütmid; teema sügavama, eksistentsiaalse käsitlemiseni minu meelest ei jõutud. Võiks isegi öelda, et tegemist on sisu poolest Alban Bergi „Wozzecki“ koomilise variandiga. Natuke käest ära läks asi finaalis, kus koos tulemuse (neid oli nii- ja naasuguseid) kuulutamiseiga ulatati igale katses osalenule kitarr ning moodustus suur kitarriorkester. Iseenesest

tore idee, mida võiks interpreteerida eneseiroonilise nükkena muusikute IQ pihta, aga siin hakkas dramaturgiline kontseptsioon, mille kohaselt on iga „vaatus“, st testimisvoor eelmisest pikem, pöördvõrdelises suhtes kuulaja vastuvõtuvõime vähenemisega iseenda vastu töötama. Aeg venis, muusikaline materjal ammendas ennast ruttu, tundus, et lugu on ammu läbi, aga mängitakse ikka edasi. Ja kui lõpp viimaks saabus, ei jäänud lõpetatuse muljet. Vahest helilooja tahtiski, et saritesti „tunnistajad“ pooloimetuna saalist välja vanguksid? Olgu kuidas on, muusikateater on keeruline žanr ja kuulnud instrumentaalteoste põhjal pean Enno Poppet tugevaks heliloojaks, kelle järgmist katset(ust) muusikateatri vallas ootan huviga.

Festivali eelprogrammi oli pisut tabamatutel põhjustel põimitud Robert Schumanni ja Robert Walseri loomingu inspireeritud teatriõhtu „Schau lange in den dunklen Himmel“ („Vaata kaua pimedasse taevasse“). Selles oli kande roll Ida-Tirooli Innervillgrateni külaga seotud kollektiivil *Musicbanda Franui*. Enamik muusikuid on sellest külast pärit ning nad mängivad heade asjaarmastajate tasemel seal traditsiooniliselt pulmi, matuseid ja teisi pidulikke sündmusi ilmestava puhkpillikapelli pille, millele lisanduvad harf, tsitter ja dulcimer (sks k *Hackbrett*). Bänd ristis end muusikute kodukoha alpiaasa retroromaanikeelse nime järgi. Kuna originaalloomingu kõrval mängitakse erinevates koostööprojektides palju Lääne-Euroopa kunstmuusikat, kanduvad leinamuusika raskevõitu rütmid, aga ka domineerivate vaskpillide rohmakas elujõud üle Schuberti, Brahmsi ja Mahleri lauludele ning „Vaata kaua...“

lähtematerjaliks olnud Schumanni klaveriteosele „Teema ja variatsioonid *Esduur*“ (nn „Geistervariationen“). Austria rahvaliku muusikatradsiooniga harjunud kõrvade jaoks kõlab see võõritus ilmselt just paraja närvikõdina, et Franui fluidumit tekitada. Kujutlen, et sama tunne võiks eestlastel olla, kui keegi torupilli, kandle, parmupilli ja muidugi jauramiga romantilist repertuaari mängiks. Kas keskeurooplased seda naudiksid, pole ma nii kindel. Igal juhul on Franui tugev kommunikatsiooni ja muusikalevi alal: kunstilisel juhil Andreas Schettli on nii kommunikatsiooniagentuur kui ka plaadifirma ning bändi 20. aastapäeva kontserdile 2300 meetri kõrgusele nendenimelisele alpiaasale jõudis pärast kolmetunnist mägimatka 1500 fänni.

Leinateemaga oli tegu ka Berliinis elava šveitsi helilooja **Mela Meierhansi** teoses „**Shiva for Anne**“ (ainuke muusikateatri esiettekanne tänavusel festivalil), viimases osas tema „**Teisepoolsuse triloogiast**“, mis käsitleb monoteistlike kultuuride leina- ja matusekombeid. Eelmised, kristlusele ja islamile pühendatud muusikateatriteosed esietendusid „MaerzMusikil“ vastavalt 2006. ja 2010. aastal. *Shiva* on juudi neljakümnapäevase leinatsükli osa, mil kadunu omaksed ei lahku nädal aega kodunt ja neile tehakse kaastundevisiite, et mälestusi jagada. Libreto pidi kirjutama tänapäeva olulisemaid ingliskeelseid luuletajaid **Anne Blonstein**, kes aga 2011. aastal suri. Nii sai kavandatavast teosest hoopis tema mälestamise rituaal, mille teksti moodustavad Blonsteini luuletused vaheldumisi sõprade meenutustega temast. Poetess kasutas oma loomingu lähtematerjalina palju heebrea tähestikku ning arvujadasid, akronüüme ja rabide piiblitõlgendust.

Ka Meierhansi kompositsioonis esineb temalt juba varem tuttav võte tuletada kaksteisttooniread alfabeedist, seekord siis heebrea tähestiku esimesest kahteistkümnest tähest. Samuti kasutab Meierhans Schönbergi ooperifragmendi „Mooses ja Aaron“ aluseks olevat helirida. Ansambli moodustavad kaheksa vokalisti ja neli löökpillimängijat, mis tõstab eriti esile ühelt poolt artikuldeeritud keelt, lauldud ja räägitud sõna, teisalt üksikut silpi ning häälikut.

Michael Wertmülleri fenomen

Muusikateatrietenduste rea lõpetas Michael Wertmülleri möödunud aastal Luzerni festivali tellimusel kirjutatud ooperi „Anschlag“ täiendatud versiooni esiettkanne. Pealkiri on väga mitmetähenduslik ja võib saksa keeles tähistada atentaati, seinale kinnitatud teadaannet, klahvpilli või kirjutusmasina klahvi puudutust, mitmeid ehi-

tusala mõisteid ja veel muudki. *Schlag* tähendab lööki ja eesliidet *an* on saksa keelest raske üheselt tõlkida, see tähendab umbes „juurde“ või „algus“. Viimasel ajal seostub sõna *Anschlag* peamiselt terrorirünnakutega. Helilooja oli kavalehele kirjutanud küll pika sissejuhatava teksti, aga esmapilgul polnud lõpuni võimalik tema mõttekäikude põhjal aru saada, millest teos on õieti ajendatud. Eestis ilmselt mitte liiga tuntud Wertmülleri „kosmosest“ arusaamiseks peab natuke vaatlema tema tausta. Šveitsist pärit, juba pikemat aega Berliinis elavat ja sealse Akademie der Künste elektroakustilise muusika stuudioga seotud heliloojat oleks sajand või pool tagasi kindlasti võinud nimetada *enfant terrible*'iks. Tänapäeval mõjub see mõiste vanamoeliselt, sest *terrible* olla on kunstnikule kohustuseks muutunud. Siiski kasutatakse Wertmülleri kohta tihti sõna „mässaja“. Ta sai oma

Michael Wertmülleri „Anschlagi“ etenduse finaali. Esiplaanil Michael Wertmüller ja libretist Lukas Bärfuss.

Foto: Basche



esmasel muusikalise hariduse löökpilimängijana Bernis ja Amsterdamis, viimases alustas ta ka kompositsiooniõpinguid, mida jätkas Berliinis Dieter Schnebeli juhendamisel. Wertmülleri esimeseks kooliks oli Swiss Jazz School Bern ning just džässist tuleb minu meelest otsida tema muusika juuri. On ju džässis mustast muusikast tulenevalt esikohal rütm, energia, tempo, meetrumite vaheldumine. Kõla pole Wertmüllerile nii oluline, see kipub olema puine ja monotoonne. Džässigurud ehk oskavadki tema muusikat kõige paremini nautida ja hinnata, kuna neil on juurdepääs selle sisemisele „mootorile“. Wertmüller on mänginud mitmes orkestris ja ansambelis, teinud koostööd John Cale'i (The Velvet Underground), William Parkeri, Blixa Bargeldi (Einstürzende Neubauten) jpt-ga, kuid tähtsaim neist on trio Full Blast koos Peter Brötzmanni ja Marino Pliakasega, mis mängib Wertmüllerile olemuslikku muusikat. „Jazzkaare“ kodulehel kirjeldab Mari Hiimäe trio ülesastumist „Tampere Jazzil“ 2005. aastal kui „kogu festivali pöörasemaid esinejaid, mida kõlbaks iseloomustada kui ülikiiret jazztrashit. Vihane, futuristliku sõnumiga kuri muusika peletab nõrganärvilisemad saalist, kuulama jääjaid on siiski oluliselt rohkem. Peter Brötzmanni tegemistest on kuulnud juba üle neljakümne aasta ning ikka on see seotud olnud pisut üle piiri tikkuva tohutu energeetilise *free jazz*'iga. Jazz'i võtmes rähme keevitamine langeb heliderahena ühtlase kihina maale. Trummar Michael Wertmüller taob trummipulki pooleks, katkemisohk ähvardab ka teisi pille.“ Kes soovib isiklikku muljelt saada, leiab YouTube'ist säriseva trummi-soolo näituse avamiselt Darmstadtis 2009. aastal.

Ka Wertmülleri nn akadeemilises võtmes esitatava muusika puhul lööb läbi (džäss)trummar, kes püüab oma „rütmmasinat“ teistele instrumentidele üle kanda. Dieter Schnebel kirjutab helilooja kodulehel tema iseloomustuseks, et kuigi löökpilimängija tegevus on väga kehaline ja meeleline, on ta oma suurepärase hariduse tõttu treenitud kompleksseid ajaajotusi valdama. „Ta lööb septoole, 11- ja 15-noodilisi gruppe uneskõndija kindlusega, nii et „normaalse“ ⁴/₄ taktimõõdu ilmumine mõjub peaaegu šokina. Tema lugude tihti äärmuslikult kompleksed ajastruktuurid põhinevad kindlasti ka kogemustel löökpillidega, mida ta komponeerimisel mõistuspärastab ja väga keerukalt läbi töötab.“ Arvutil kirjutatud „hullumeelne“ noodipilt sisaldab näiteks teoses „Tonio W.“ selliseid takte:

19·7	39·7	41·5	57·7	97·9
256	1024	4096	512	2048

Kui juba hilise Beethoveni juures kohtab 64-ndikke, siis Wertmülleril ka seitsme lipuga 256-ndikke ning 512-ndikke ja nii edasi. Ühe partituuri genereerimisel ütles arvuti selle peale üles. Teoses „die zeit. eine gebrauchsanweisung“ jälgivad viisteist kõik omas tempos mängivat muusikut ekraniidil filmina möödaliselisevaid noote. Partiiidid juhtivat arvutit võib võrrelda viieteistkätelise dirigendiga. Helilooja viib muusikud nende võimete piirini nii füüsiliselt, instrumendikäsitluselt kui ka mentaalselt, nõuab võimatut. Seejuures võib meeletu tempoga mängides tekkiv raev, ülikontsentreeeritus ja ülepingutus ollagi osa eeldatavast väljendusest. Erinevalt paljudest teistest heliloojatest on seda tõesti ka kuulda. Kuna rütmi pidev ja ülikiire

vaheldumine paljudes korraga kõlavates kihtides ajab meid segadusse, tekib mulje kontrollimatust, kaootilisest muusikalisest struktuurist. Tegelikult on see rangelt välja arvestatud „kaos“.

Wertmüller on öelnud, et tema looming põhineb Stockhauseni aja-süsteemil. Kuid ajaga manipuleerimine, selle vastu võitlemine pole üksnes vormivõte, vaid aeg on ka keskne teema tema viimase aja loomingus. „Anschlagis“ on selleks „aeg kui rünnak elu vastu“. Helilooja asub vastu-rünnakule: „Iga kunstiline ambitsioon [on] rünnak näilise võimatuse vastu ajavoolu takistada.“ Wertmüller näeb end dekonstrueerijana, kes lammutab nn kaasaegse muusika kehandit: „Siin võib konstateerida kanoniseeritud muusikaliste stiilide ja väärtushinnangute kontekstuaalset dekonstruktsiooni, uue muusika ja mõistuse vastu.“ Libreto autorit Lukas Bärfussi, kes on nagu Wertmüllergi pärit Thuni linnast, peetakse üheks tähtsamaks tänapäeva saksakeelseks näitekirjanikuks. 2013. aastal anti talle prestiižne Berliini kirjandusauhind. „Anschlag“ on ristitud küll ooperiks, kuid rohkem sobib seda nimetada tänapäeva muusikateatri-teoseks. Libreto moodustavad kümme omaette luuletust, mis on organiseeritud nende keskel oleva mõttelise peegeltelje ümber – nii saab iga luuletus endale paarilise. Vorm on siingi sisu peegeldus: kui aeg on rünnak elu vastu, siis on elu pidevalt kantud sünni ja surma dialektikast, nii rakkude paljunemine kui ka surm on eluks vajalikud. Bärfussi huvitabki elu kehaline aspekt. Üheks lähteallikaks oli talle „Anschlagi“ puhul Saint-Juste, terrori fanaatiline propageerija Prantsuse revolutsiooni ajal, kes tõmbas paralleeli haige keha tervendamise ja hai-

ge ühiskonna parandamise vahel. Kas uue inimeskõnetusega peab kaasnema ka uus kehakõnetus? Olgugi teemaasetus triviaalsevõitu, Wertmüllerile see sobib: „Noajäljed lahkamislaudadel olevatel kehadel iseenesest, eraldi seisvalt võttes, teevad meid sama nõutuks kui plahvatused, kildudeks lendamine ja kokkuvarisemine terrorismirünnakus.“ Ta ütleb, et hoolimata tekstide kasutamisest pole ta loonud nn programmilist muusikat. Et Bärfussi tekstid ise, kuigi nad kutsuvad esile „mõningaid mõtte- ja tunde parameetreid“, õhutavad end ilma igasuguse austuseta sisu vastu õhku laskma. Seda on Wertmüller kohati suure naudinguga ja ka meisterlikult teinud, „võimatute“ rütmiliste kaprioolide, keeruliste taktimõõtude ja meetriliste nihete, ettearvamatu dünaamika ja kummaliste harmooniliste järgnevuste kaudu. Teose kohta kipuvad huulile väljendid „maskuliinne“, „mehelikust vaatepunktist kirjutatud“, „seksistlik“, „testosteroonienergiast ja vägivallapiltidest tulvil“. Ja kuidas esitajad „võimatuga“ hakkama said? Lauljad ja lavastustiim hästi, instrumentalistid (niivõrd kui seda esituse veenmisjõu põhjal hinnata suudan) suurepäraselt.

Samuti Šveitsist pärit, praegu Baseli teatrit ja Schwetzingeni festivali muusikateatri osa juhtiv **George Delnon** oli oma kaasmaalannast lavakujundaja **Marie-Thérèse Josseniga** otsustanud minimalistliku ruumilahenduse ja vahel küsitava tingliku liikumise kasuks. Lava aset täitev, otsaga publikusse ulatuv *catwalk* poolitas ka n-õ ooperiorkestrit: vasakule poole jäi Wertmülleri teoste vilunud esitaja, džäss-rockbänd **Steamboat Switzerland** koosseisus **Dominik Blum** Hammondi oreilil, juba



Klahvpillimängija Dominik Blum.

Foto: www.dominikblum.ch

mainitud basskitarrist **Marino Pliakas** ja löökriistamängija **Lucas Niggli**, paremale traditsiooniline keelpillidest ja nn akadeemilistest löökpillidest, nagu timpanid ja metallofon, koosnev ansambel väga nõutud ja hinnatud noorema põlve uue muusika dirigendi, Zürichist pärit **Titus Engeli** juhatusel. Nende kahe koosseisu näiliselt teineteisest sõltumatu ja üliintensiivne üheaegne musitseerimine elektriseeris õhku samavõrd kui kolme klassikalise koolitusega soprani, **Clara Meloni**, **Anne-May Krügeri**, **Ruth Rosenfeldi** võimendatud mitmehäälne kantileen samas tessituuris. Viimane tekitas ülimalt tungiva kõla ja tunde, et praegu kuuldav on „uus“, „midagi enneolematut“, et „nii kõlab tänapäev“. Tenorina välja hõigatud **Karl-Heinz Brandti** partii seisnes põhiliselt kaelamurdvas tempos rääkimises ja räppimises. Naissolistide kuulates tekkis assotsiatsioon samuti vägivallapilte ja *Sprechgesang*'i sisaldava Schönbergi

„Kuu-Pierrot'ga“, mida Wertmüller kindlasti oli teiste kanoniseeritud muusikaliste stiilide hulgas „dekonstrueerinud“ nagu ka näiteks Mahleri sümfonismi. Kuid taas kordus sama häda nagu Poppe muusikteatri puhul: tunni möödudes oli kõik „agressiivne“ ja „uus“ end ammandanud, ent lugu jätkus veel peaaegu teist sama palju. Suurimad efektid – pikema elektrooniliselt märatseva löigu eel heidavad instrumentalistid lavale maha (uus muusika on ilmselt selleks hetkeks lõpuni dekonstrueeritud) ning selle järel alustavad saalis müdistamist mustadesse keepidesse mähitud tontlikud trummarid. Berliini-Brandenburgi Ringhäälingu kriitik **Clemens Goldberg** nimetab Wertmülleri ooperit „rännakuks kuulumisnärvi, lineaarse mõistmise ja tekstist arusaamise vastu“. **Albrecht Dümling** sõnastab oma nõutuse iroonilisemalt: „Ilmselt kannustab teda ikka veel purberteet-anarhistlik protest „räpapesa““

Thuni vastu“ (Neue Musikzeitung, aprill 2014).

Seni peamiselt väiksematele koosseisudele kirjutatud, varsti viiekümneks saav „mässaja“ võiks mainitud lastehaigusest paranedes saavutada ehk louisandriessenliku kvaliteedi. „MaerzMusikil“ sai kuulda veel Wertmülleri võimast kontserti klaverile/orelile ja orkestrile „**Zeitkugel**“, milles helilooja jätkab ajateema käsitlemist, võttes seekord ette kestuse ja püüdes simultaansete muusikaliste sündmuste abil „aja kerakujulisust“ hoomatavaks teha. Erinevas tempos mängivaid orkestrirühmi „ohjab“ neli siin küll lihast ja verest abidirigenti. Esiettekannet toimus jällegi Luzerni festivalil ning sellega kaasnes – võiks öelda, et partituuri sisse kirjutatud skandaal, mis polnud hoopiski helilooja taotlus. Teost seal esitanud basel symphonietta keeldus planeeritud kontsertidest teistes linnades, sest muusikud leidsid proovide käigus, et „**Zeitkugeli**“ ekstreemne (loe: kohati pikkade lõikude kaupa väga vali) dünaamika kahjustab nende kuulmist, kui saal pole piisavalt suur ja vastava akustikaga, mida Bernis ja Baselis polnud ette näha. Nad olid nõus teost uuesti esitama, kui helilooja selle ümber töötab. Helilooja väitis Šveitsi muusikaajakirjas Dissonance energiliselt vastu, et „**Zeitkugeli**“ dünaamika jääb „normaalsetes tingimustes“ mängituna näiteks allapoole Mahleri ja Bruckneri orkestriteoste nivood ning sisaldab palju erinevaid nüansse, mida dirigent olevat ignoreerinud, ja et tegu oli lihtsalt muusikute motiveerimatusena keeruka partituuri väljakutseid vastu võtta. Siiski kõlas Berliinis „revideeritud versioon“, kus mõlemal soolopillil hiilgas täpsuse ja virtuoossusega Steamboatist tuttav **Dominik**

Blum, kellele teos ongi kirjutatud. Talle sekundeeris siinne **Konzerthausorchester** komplekssete partituuride ja uue muusika esiettekannete eksperdina tuntud **Peter Rundeli** juhatusel. Kohalik kriitika tunnustas ettekande kõrget taset ning väljendas sama üksmeelselt oma peettumust, sest – „palju kára, vähe villa“. Sellel kontserdil kõlas ka Berliinis elava korea helilooja **Un-suk Chini** kontsert *sheng*’ile (hiina suuorel) unelmate solisti **Wu Wei’ga**, kellel näis lõpmatult õhku jätkuvat. Kontserdi kõrgpunktiks peeti **Friedrich Goldmanni** (1941–2009) teose „**Konzertstück für Orchester**“ (2005/2006) postuumset esiettekannet. Goldmann, kes 1959. aastal külastas Karlheinz Stockhauseni seminari Darmstadtis uue muusika kursustel ja sai 1970. aastatel laiemalt rahvusvaheliselt tuntuks, kuulus koos Reiner Bredemeyeri, Paul-Heinz Dittrichi, Georg Katzeri ja Friedrich Schenkeriga DDRi noorte heliloojate avangardi, kelle teosed kutsusid esile ägedat poleemikat. Dirigendina juhatas ta muu hulgas Schönbergi „Moose ja Aaroni“ esmalavastust Berliini Riigiooperis 1988. aastal (lavastaja Ruth Berghaus) ning õpetas alates 1991. aastast Berliini Universität der Künste professorina tervet plejadi tänaseid noorema põlve heliloojaid, nende hulgas Enno Poppet ja Helmut Oehringit. „Konzertstückis“ oli kasutatud traditsioonilisi kompositsioonivõtteid, nagu näiteks motiiviarendus; teos köitis tähelepanu meisterliku orkestratsiooniga ning... „seljatas“ üheteist minutiga Wertmülleri kolmveerand tundi väsitava „avangardi“ – kui seda tänapäeval enam ongi, nagu ka „hirmsaid lapsi“.

(Järgneb)

VISION, MILLEST SAI MISSIOON

Sopran **Pille Lill** ei mäleta, oli ta tookord laaval Violetta, Tosca, leedi Macbethi, Vee-nuse, Elvira või kellegi teisenä, kui Sir Carlisle sattus vaimustusse ta esinemisest ja küsis etenduse järel: „Millega saaksin teid aidata?“ Nii sündis 7. veebruaril 2003 lord Carlisle'i õhutusel Pille Lille Muusikute Fond (PLMF) eesmärgiga toetada andekaid Eesti muusikuid.

Nüüdseks on fond korraldanud Eestis arvukalt kontserte „Hingemuusika“ ja „Meistrite akadeemia“ sarjas, oma koha meie muusikaelus on leidnud fondi algatatud Tallinna talvefestival, Väike-Maarja muusikafestival, Eivere klaverifestival ning tänäva augustis (seekord 21. – 31. augustini) juba kümnendat korda toimunud Tallinna kammermuusika festival. Eesti muusikute vahendamiseks välisriikidele on loodud PLMF Arts Management.

Eesti Kultuurkapitali helikunsti sihtkapital tunnustas sind tänavusel rahvusvahelisel muusikapäeval muusikapreemiaga. Mida see autasu sulle tähendab?

Autasu on tunnustus ja olen selle eest hinges väga tänulik. Olen üle kümne aasta saanud osa vapustavast kogemusest õppida tingimusteta armastama muusikat ja muusikuid ning kui minu tööd on märgatud, teeb see ainult rõõmu.

Pole just tavaline, et üks ooperilaulja ja pedagoog loob muusikafondi ning veab selle tööd edukalt juba üheteistkümnendat aastat. Mis innustas sind asuma tutvustama kammermuusikat ja -muusikuid?

Energia, mille sain kaasa magistrantuuriõpingutelt Londonis, ühes klassikalise muusika Mekas, Guildhall School of Music and Dramas. Sealne tööintensiivsus, õppejõudude professionaalsus, kaasüliõpilaste andekus, töövõime ja soov midagi teha ning võimetus tasuta või väikese raha eest käia ja kuulata maailma tippmuusikute proove Covent Gardenis, National Operas ja Londoni arvukates kontserdisaalides innustas mind tegutsema ka Eestis.

Miks valisid just kammermuusika?

Fondi loomise esimeseks ülesandeks seadsin muusikute koolituse, täiendõppe. See aga eeldab suuri rahalisi vahendeid, sest tippspetsialistide toomine Eestisse on väga kallis. Peagi selgus, et koolitusi ei ole võimalik esimesena käivitada.

Linnavalitsuste abil hakkasime korraldama kontserte. Esimesena toetas meid Tartu. Saime mitu aastat järjest viia igal kuul ühe kontserdi ideaalsesse kontserdipaika, ülikooli aulasse. Järgnesid toetused Narvalt, Viljandilt, Türilt, Tapalt, hiljem Otepäält ja Häädemeestelt. Hooajal 2004/05 alustasime regulaarsete kammerkonsertidega üle Eesti. Kontserdikorraldusest sai ootamatult meie igapäevane tegevus ja see kestab tänaseni.

Millal algas rahvusvaheline koostöö? 2009. aastal astusime klassikalise muusika määndžeride ühingu International Artist Managers' Association (IAMA) liikmeks. Osavõtt IAMA ja teiste



Pille Lill.
*Foto Pille Lille
kogust*

organisatsioonide konverentsidest oli meile siis ja on ka praegu väga kallis, kuid tänu sellele tekkisid sidemed ja hakkas kujunema võrgustik. Eestis võtab selle ehitamine paar-kolm aastat, rahvusvahelisel tasemel aga kümneid aastaid. Oleme vaikselt jõudmas kaardile. Luues sidemeid teiste maade muusikutega, püüame kontakti saavutada ka selle maa saatkonnaga siin Eestis. Meid on toetanud Belgia, Ungari, Suurbritannia, Rootsi, Soome, Poola, Sloveenia, Itaalia, Tšehhi jmt riikide saatkonnad.

Suure osa fondi tegevusest hõivavad mitmesugused festivalid?

Me ei alustanud kohe sellega. Näiteks tänavu juulis juba kahekümne teist korda toimunud Rapla kirikumuusika festivali organiseerimise juurde kutsuti meid 2010, teeme seda viiendat aastat. Tänavu sai meie algatusel selle raames teoks ka mahukas rahvusvaheline koostööprojekt „Euroopa Liidu tõusvad klassikatalendid“, mis ühendas muusikuid neljast partnerriigist – Rootsist, Suurbritanniast, Itaaliast ja Eestist. Projekti kolme kontser-

diprogrammi sai Euroopa Liidu rahade toel (50% maksavad alati korraldajad – V. U.) kuulata kõigis mainitud riikides. Kaasa tegid Sinfonia Cymru keelpillikvartett Suurbritanniast Walesist, Itaalia Accademia del Belcanto Rodolfo Celletti lauljad Amy Elizabeth Corkery (Austraalia), Angela Giovo (Itaalia) ja Joonas Asiakainen (Soome), Swedish Wind Ensemble'i kvintett ja keelpilliorkester Camerata Nordica (Rootsi), Eesti muusikutest tšellist Andreas Lend, flötist Oksana Sinkova, saksofonist Virgo Veldi ja mina. Kirikumuusika festivale pole maailmas palju, loodame leida koostöövõimalusi teiste sellesarnastega.

2016. aasta veebruaris tähistab 10. aastapäeva Tallinna talvefestival. Selle moto all „Tõsta pilk ja ava süda“ oleme kogunud raha ja aidanud erivajadustega lapsi ning loonud ka muusikutele kvaliteetsete instrumentide soetamiseks pillifondi.

Ka Tallinna kammermuusika festival sai tänavu kümneaastaseks.

See oli meie esimene oma festival, mis käivitus peaaegu samal ajal fondiga. Saime tuge Tallinna Linnavalitsuselt. Esimesel festivalil oli kavas kaksteist kontserti. Oma panuse andsid muusikaakadeemia professorid, viiuldaja Mari Tampere-Bezrodny, tšellist Peeter Paemurru, pianist Aleksandra Juozapenaite-Eesmaa; Tallinna Keelpillikvartett, Pärnu Linnaorkester Jüri Alperteni juhatusel jt. Esineti Tallinna Jaani ja Rootsi-Mihkli kirikus ning rae-kojas. Algas oli lootustandev, oli selge, et festival ei saanud meie töös jääda ühekordseks ettevõtmiseks. Tol ajal ei olnud Tallinnal oma kammermuusika-festivali – niisõ oli olemas. Ooperihari-dusega muusikuna oli mul ajal mõte

kasvatada tulevikus festivali juurde ka ooperifestival, kuid täpselt samal ajal, augustikuus käivitas Eri Klas ka Birgitta festivali. Olime selle mõtte õhust kinni võtnud üheaegselt, nii sündis Tallinna korraka kaks omanäolist festivali, üks suunaga kammermuusikale ja teine ooperile.

Esimesest festivalist alates on meid toetanud Mari-Ann ja Tunne Kelam, kellega löime PLMFi Marje ja Kuldar Singi nimelise allfondi Noor Laulja / Noor Muusik. Selle iga-aastaste preemiade eesmärk on olnud toetada Eesti noori interpreete.

Me kõiki vajame innustajaid, inimesi, kes meie tegevusse usuvad. Autasud on olnud selle saamise hetkel veel tundmatuile noortele muusikutele nii tunnustuseks kui ka materiaalseks toetuseks. Jälgin huviga meie preemiasaajate käekäiku. Esimesena pälvis selle 2005. aastal tenor Oliver Kuusik, järgnesid bariton René Soom, sopran Kädy Plaas, bass Priit Volmer, pianist Maria Veretenina, sopran Arete Teemets, tšellist Andreas Lend, sopran Kristel Pärtna, viiuldaja Ivi Ots ja tänavu pianist Johan Randvere. Välja on antud ka PLMFi patrooni lord Carlisle'i nimelist noore muusiku preemiat, laureaatideks Helen Lokuta, Anna-Liisa Bezrodny, Mihkel Poll ja Oksana Sinkova. Aastail 2007–2009 andis O/Ü Vendor Eesti festivali raames välja preemiat „Noor dirigent“, mille pälvisid Mikk Murdvee, Lilyan Kaiv ja Risto Joost.

Mida uut töid järgnevad festivalid?

Fondi kahel esimesel tegutsemisaastal selgus tõsiasi, et rahanappuse tõttu tuleb keskenduda ühele kindlale vanuserühmale. Panustasime noortele, juba muusikaakadeemia lõpetanud interpretidele, et anda neile arenemi-

Marko Martin
ja Anna-Liisa
Bezrodny.
Tallinna
kammermuusika
festivali kontsert
Tallinna raekojas
28. augustil 2014.
Vesta Uuetoa foto



seks ja esinemisvormi hoidmiseks palju esinemisvõimalusi, et nad pääseksid edasi suurtele lavadele. Nad on solistidena praktiliselt töötud, saades vaid üks-kaks soolokontserti aastas. See aga peaks olema solisti esinemiste ühe kuu miinimum! Püüame neile leida esinemisvõimalusi kontserdisarjade raames, nii on neil festivalidel juba suurem kindlustunne.

Igal festivalil on kümnekond kontserti. Kavade koostavad muusikud omal valikul, sest nad teavad, mida neil on oma taset arvestades kõige va-

jalikum mängida. Mina jälgin, et kava oleks vaheldusrikas ja et valikud ei kattuks. Kavadele annotatsioonid koostades märkasin, et enamik fondi välja valitud muusikuid on jätkanud oma õpinguid Londonis, aga ka Saksamaal, Soomes, Itaalias ja mujal. Sain kinnitust sellele, kui vajalik on muusikutele enesetäiendus ja mida tähendab muusiku arenemisel kooli tase. Tihti ei tea, kes meie muusikuist on käinud mujal õppimas. Naastes on nad publikule sageli tundmatud, kuigi nad on lisaks õpingutele meie muusikaakadeemias

saanud suurepärase täiendkoolituse. Esimestest festivalidest peale on neil esinenud klarnetist Madis Kari, pianist Marko Martin, viiuldajad Anna-Liisa Bezrodny ja Sigrid Kuulmann-Martin ning ooperisolist Oliver Kuusik – nad kõik on õppinud Londonis. Järk-järgult on lisandunud Virgo Veldi, Kristina Kriit, Oksana Sinkova, Irina Zaharenkova ja Ralf Taal, Andreas Lend, Arete Teemets, Atlan Karp, Neeme Ots jt. Esimesel viiel aastal olid fondi kontsertidel laval põhiliselt Eesti muusikud, aga kutsusin esinema ka sõpru-õpingukaaslasi Soomest, Saksamaalt ja Inglismaalt.

Osalemine IAMA, ISPA (International Society for the Performing Arts, USA) ja EFA (European Festivals Association) konverentsidel on lisanud festivalile rahvusvahelise mõõtme, oleme leidnud partnereid, kellega korraldada muusikute vahetust ja mitmesuguseid projekte. Eesmärk on lihtne: et meie interpretidel tekiks välismuusikute ja mänedžeride ring, kellega suhelda ning kelle kaudu saada edaspidiseid kutseid esinemisteks. Nii tuli tänavu Raplasse kuulus Camerata Nordica Rootsist ja Tallinna kammermuusika festivalile üks tunnustatumaid Belgia vanamuusikaansambleid Ensemble Ausonia.

Samalaadseid suhteid ja võrgustikke otsime ka Eestis. PLMFi töö eesmärk on, et eesti muusik oleks tugev, tunneks end sisemiselt kindlalt, et ta leiaks oma publiku. Muusik peab teadma, et teda vajatakse. Kunst on loodud inimesi puudutama. Kui muusik tunneb end vabana, vabaneb ka inimene saalis argielu pingetest. See on üks põhjus, miks tulla kontserdile kuulama, sellist laengut ei saa salvestusi kuulates. Selline vastastikune särin, energiavahetus

lava ja saali vahel toimus ka tänavuse juubelifestivali galakontserdil Mustpeade majas, aga toimub loomulikult ka paljudel teistel kontsertidel.

Mida tänavuselt festivalilt esile tõtaksid?

Kindlasti juba eespool nimetatud meie oma interpretide galakontserti, selle kõik esinejad olid kõrgtasemel. Oleme õnnelikud, et läti dirigent Kaspars Putniņš tuli siia Tenso Euroopa kammerkooriga, ja mul on hea meel, et sain tuttavaks selle huvitava isiksusega. Suurepärane oli Ensemble Ausonia kontsert Nigulistest meie lauljate Oliver Kuusiku ja Arete Teemetsaga, kes esinesid samas koosseisus üliedukalt ka Saint-Michel en Thiérache'i kloostri mainekal vanamuusikafestivalil Prantusmaal. Oliver Kuusikut ootavad veel sel aastal ees uued välisesinemised selle ansambliga.

Toreda klaverikvarteti löid eesti muusikud Kristina Kriit (viul), Johanna Vahermägi (vioola), Andreas Lend (tšello) ja Ralf Taal (klaver). Loodan, et nad mängivad koos ka edaspidi. Festivalipärilite seas olid viiuldaja Anna-Liisa Bezrodny ja tšellist Jan-Erik Gustavsson (Soome), muusikud, kes on rahvusvahelist tunnustust leidnud ja esinevad maailma parimates kontserdisaalides. Väga hea oli poola muusikute Agata Igras-Sawicka (flööti) ja Mariusz Rutkowski (klaver) esinemine.

Kavas oli ka maailmaesiettekanne, Timo Steiner kirjutas tšello duo „Vari”, mille esitasid Petr Nouzovsky Tšehhist ja Andreas Lend. Rõõmustas rohke publik. Ka tasuta telgikontsertidel Vabaduse väljakul, kus esitlesime mitme muusikaõppeasutuse õpilasi, aga ka toredaid kammerkoosseise.

Milliste valdkondadega veel tegelete?

2010. aastal alustasime Rapla festivali juures rahvusvahelise suvekooliga. Meistrikursustest on osa võtnud üle 150 muusiku: oleme koolitanud dirigente, keelpillimängijaid, puhkpillimängijaid, lauljaid. Püüame edaspidi jõuda fondi aastaringsete koolitusprogrammideni.

2015. aasta sügistelvel peaks kolmandat korda toimuma varalahkunud väljapaistvale tenorile Vello Jürnale pühendatud vabariiklik vokalistide konkurss, neli aastat oleme tutvustanud Eesti interpreete Tallinn Music Weekil klassikaartistide esitluskontsertidel. Umbes kümme väga mahukat projekti on olnud lõimimisvaldkonnas, neist suurim oli muusikali „Viiuldaja katusel“ lavaletoomine; viiendat hooaega tegutseb Vene kultuurikeskuse juures fondi loodud naiskoor Viva Musica.

Aastal 2011, kui Tallinn oli Euroopa kultuuripealinn, tõime välja Purcell'i ooperi „Dido ja Aeneas“, mida juhendas David Roblou Inglismaalt, 2012 kõlas kontsertettekandes Luigi Rossi / Daniela Terranova ooper „Orpheus. Kujutlused kaugusest“. Tegime seda koostöös Itaalia maineka Valle d'Itria ooperifestivaliga, mille „Belcanto akadeemias“ on saanud end täiendada lauljad Kristel Pärtna, Aule Urb ja Kristel Kurik. Erinevad kontserdisarjad jätkuvad koolides ja kultuurimajades üle Eesti.

Tundub, et teed fondis kõike ise. Panned kavad kokku, valid esinejad, oled transporditööline, noodikeeraja, sead üles valguse jne. Sul on toeks vaid tütar Leelo Lehtla.

Meie naiskonnas on Leelo kõrval viis toredat töötajat, lisaks mõned vaba-

tahtlikud, enamaks ja tellimustöödeks ei jätku lihtsalt raha. Meie tandem Leeloga on hästi sisse töötatud ja oleme väga tänulikud kõigile, kes meid on nii nõu kui jõuga aidanud. Leelo on minuga fondi juures olnud peaaegu algusest peale. Faberitöö on paljude teiste tegeviste kõrval põhiliselt tema õlul, tema kanda on ka rahvusvahelised suhted. Töökoormus on suur, fondi tegevus nõuab pidevat arendamist ja õigupoolest vajaksime veel paari täiskohaga töötajat, siis võiks umbes viie aasta pärast fondi juurde loodud PLMF Arts Management vahendada aktiivselt Eesti muusikuid erinevatel turgudel. Looksime Tallinnas koolituskeskuse, mille juures tegutseks ka ooperistudio, sest vajame järjepidevat täiendõpet ja seda kindlasti Eestis. Vaja oleks sponsorite või heade inimeste abiga leida ruumid kusagil Tallinna kesklinnas ja... unistame ikka suurelt.

Küsitlenud VESTA UUETOA

PALJU HEAD KAMMERMUUSIKAT – ARMASTUSEGA

X Tallinna kammermuusika festival

21. – 31. augustini 2014

LEELO KÖLAR

Kuulaja vastuvõtlikkuse piirid on erinevad, rääkimata muusikalise maitse erinevustest. Paljud on harjunud teoseid kuulama teatud eelarvamusega, oma kindlaskujunenud normide pii-rides, kartes ebatavalist või uudset. Tunnetus on ju alati subjektiivne. Kas on oluline aru saada või tajuda? Meid huvitab, millises vahekorras on esi-nejate mõtlemine ja teostus. On ta oma otsingutes ja ideede realiseerimises asjatundlik? Kas esitus on loov, edasi mõtlema ärgitav? Kõik komponendid mängivad meie meeltele, võimel esita- tavale kaasa elada. Kas olla kriitiline ja otsida vigu? Hoopis tervendavam oleks lasta end vabaks, et sinusse saaks lihtsalt voolata kõik hea ja kaunis. Nii oli mõeldudki, kinkides publikule lä- bilõiget PLMFi muusikute paremikust juubeli galakontserdil Mustpeade ma- jas 21. augustil. Sellega algas Tallinna kammermuusika festivali fondi küm- neaastase tegevuse tähistamiseks. Ga- lakontserdi kordaminekust õhkus esi- nejate lugupidamist ja armastust fondi perenaise ettevõtmiste ja südamliku korraldustöö vastu.

2003. aastal heategevusliku eesmär- giga asutatud fond on mõeldud muu- sikatalentide professionaalsete oskuste edasiarendamise toetamiseks.

PLMF on aastast 2005 välja andnud

Marje ja Kuldar Singi nimelist preemiat „Noor laulja“/ „Noor muusik“. 2014. aastal sai selle autasu õnnelikuks oma- nikuks pianist Johan Randvere.

ETV saatest „Klassikatähed“ tun- tud **Johan Randvere** (24) on pärit Võ- rust, kus ta sai ka oma muusikalise alg- hariduse. Järgnesid õpingud Tallinna muusikakeskkoolis ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias professor Ivari Ilja juhendamisel, praegu jätkab ta õpin- guid Milano G. Verdi nimelise Kon- servatooriumi magistrantuuris. Johan on saavutanud edu paljudel rahvus- vahelistel ja vabariiklikel võistlustel, sh Lätis – 2005 II koha noorte muu- sikute võistlusel Siguldas ja 2007 fina- listi diplomi noorte pianistide võistlu- sel Jürmalas; Leedus – 2008 I koha ja eripremia võistlusel „Klaviermuusik“ Vilniuses; Belgias – 2010 II preemia X EPTA (European Piano Teachers As- sociation) konkursil Waterloos; Itaa- lias – 2012 I preemia ja *grand prix'* muusikute võistlusel Catanias, 2013 III preemia võistlusel „Luciano Lucia- ni“ Cosenzas ja II koha kammermuu- sika ja pianistide võistlusel „Coop pre- mia la musica“ Milanos; Hollandis – 2011 Trio Con Brio koosseisus eripree- mia võistlusel „International Holland Music Session“; Eestis – diplomi Eesti pianistide võistlusel 2008 ja finalistina

publikupreemia Trio Con Brio koosseisus konkurssfestivalil „Con brio“ 2010. Ta on andnud kontserte Eestis, Lätis, Leedus, Itaalias, Valgevenes, Soomes ja Hollandis. Kolmas koht rahvusvahelisel pianistide konkursil „Luciano Luciani“ 2013. aastal tõi Johanile kontserdipakkumisi Itaalia erinevatesse paikadesse. Pendeldades Itaalia ja Eesti vahet valmistub ta nüüd esinemisteks nii siin kui seal. Johani suureks eeskujuks muusikas ja elus ning vaimseks toeks on olnud eelkõige professor Ivori Ilja. Johani sõnul on tal paika pandud kindlad eesmärgid. Esiteks, kujuneda korralikuks meheks, millele järgneks teine oluline eesmärk – kunst. Talle meeldib Itaalias olla, kuid kinnitab, et on tegelikult ikka eesti poiss!

Tallinna kammermuusika festival

algas omalaadse sissejuhatusega Vabaduse väljakul, kus selleks kohandatud telgis esinesid 20. ja 21. augustil linnarahvale noored ja päris noored talendid. Nutikas teadvustus eelseisvaks kammermuusika festivaliks!

Festival sisaldas heliteoseid Rameau'lt Steinerini. Sellega tähistati Jean-Philippe Rameau 250. surma-aastapäeva ja kanti ette festivaliks Timo Steinerilt tellitud uudisteos. Esinejate valik pärines lisaks kodumaistele lummikutele Soomest, Tšehhist, Sloveeniast, Lätist, Poolast ja Belgiast. Erilist huvi pakkusid need ansamblid, mille koosseis oli rahvusvaheline, sellised, kust peegeldus organisaatorite osav tiimitöö ja mängijate uus loominguine koostegevus. Mõnigi värske kooslus eeldas kahtlemata nii ootamatut ko-

Agata Igras-Sawicka, Andreas Lend ja Mariusz Rutkowski. Tallinna kammermuusika festivali kontsert Hopneri majas 30. augustil 2014.





Ralf Taal ja Madis Kari. Tallinna kammermuusika festivali kontsert Tallinna raekojas 29. augustil 2014.

hanemist kui ka sõpruskonna kinnitumist. Rameau'le pühendatud muusika kerkis kontsertidel tugevasti esile asjatundliku ja elamusliku võluga.

Irina Zahharenkova (klaver) mängis galakontserdil Rameau Süiti *a*-moll eriti värvikalt, paindlikult ja mõnusate kaunistustega, mis viis kuulaja veenvalt möödaniku maailma, tehes selle omaseks ja tänaselt kaasakiskuvaks.

Paljut kuulates lööb meeled segi, tekitades vajadust enese jaoks kuidagi selekteerida. Kui palju sobitub ettekantav ruumiga, kus seda esitatakse? Niguliste kirik on oma interjööritl väga ilus ja pidulik kontserdipaik, kuid selle akustikaga on sageli probleeme olnud. Paistab, et seal saab vastuvõetavalt esitada vaid teatud, vist peamiselt aeglast muusikat, mis sobitub ruumi

kaja iseloomuga. Seekord (23. augustil) võis väga kaunist ja huvipakkuvat esituspitsi vaid aimata, seda nii Belgia vanamuusikaansambliilt Ausonia kui ka eesti solistidelt Arete Teemetsalt ja Oliver Kuusikult, sest kõrgetasemeline kunst sulas oma kõigis peensustes kokku kirjuks helimassiks, millest oli väga raske kalliskive välja noppida. Pole mingit kahtlust, et sobivamas ruumis oleks kogu kaunidus oluliselt suuremat mõju avaldanud. Niguliste kirikus toimus ka teine kontsert (24. augustil), kus laialihajumine esitatavate teoste iseloomu tõttu mind niivõrd ei häirinud. Tensio Euroopa kammerkoor Kaspars Putniņšis (Läti) juhatusel jahmatas oskusliku paljuhäälsel ja komplitseeritud kooskõladega musitseerimise suurepärase tulemusega. Koorilauljate

Oksana Sinkova.
Tallinna
kammermuusika
festivali kontsert
Tallinna raekojas
29. augustil 2014.
Vesta Uuetoa fotod



kõlameel ja kooslaulu tehniline tase on dirigendil kõrgele kruvitud ja muusikaliselt loogiliseks vormitud. Põnev ja huvitav oli kuulata. Uudne paik kammermuusika kuulamiseks oli Köismäe torn. Et pole just kerge seda meie paljude tornide hulgast leida ega ka mööda kõrgeastmelist kivist keerdtreppi lõpuks üles jõuda, nõuab see parajat füüsilist ja moraalset valmisolekut. Tulemus on romantiline, isegi pisut müstiline, eriti kui kontsert toimub peaaegu pimedas nagu **Oksana Sinkova** ja **Tatjana Lepnurme** esinemise ajal 25. augustil. Kuidas küll see harf sinna üles saadi? Oksana rääkis meile oma lugudega seoses muinasjuttu. Kaks tšellisti, **Petr Nouzovsky** (Tšehhi) ja **Andreas Lend**, esinesid (27. augustil) juba küünlavalgel. Edvard Griegi ja J. S. Bachi teosed, mille oli tšellodele sobitanud Roman Haas, olid aimatavad vaid läbivalt välgatavatest teemadest. Oli teineteist hästi arvestav, mõnus koostöö.

Timo Steineri uudisteose „Vari“ esiettekanne kubises riugastest ja trik-

kidest. Huvitavad vastandused äratasid kuulajates parajat uudishimu ja tekitasid omapärase atmosfääri. Tornikontserdid olid rahvast täis, raske istuda ja astuda, aga meeleolu oli sealjuures positiivne ja vastuvõtualdis. Torni miljöo tekitas igatsuse seal kuulata mingeid tõelisi „õudukaid“!

Raekoja saalis toimunud kontsertidel kõlas hästi klaveritrio **Trio Amal** (Sloveenia) **Johanna Vahermäe** (alt) osavõtul (26. augustil) just kava esimeses pooles, kui esile tõsta Gustav Mahleri Klaverikvartetti *a*-moll. Ludwig van Beethoveni Klaveritrio *B*-duur kannatas veidi esinejate koosmänguliste probleemide all. Võib arvata, et neid segas Raekoja platsi melu, hõiked ja karjumine, mis meie raekoja kontserte enamasti kahjuks kipuvad „ilustama“. **Anna-Liisa Bezrodny**, **Jan-Erik Gustafssoni** (Soome) ja **Marko Martini** kontsert 28. augustil kerkis paljude toredate kontsertide hulgast esile erilise õnnestumisena. Claude Debussy Sonata ja Robert Schumanni teose „Fantasiapalad tšellole ja klaverile“ esitus

oli väga heas üksteisemõistmises ja kõlalises tasakaalus. Jan-Erik Gustafsson on peenetundeline ja isikupärane muusik, kes allutab enesele sellisena ka klaveri. Ferenc Liszti „Genfi kellad“ ja etüüd „Tuisk“ kõlasid Marko Martini esituses suurepärase (sellel klaveril!) iseenesestmõistetava vabadusega. Kontserdi kõrgpunktiks oli Anna-Liisa Bezrodny ja Marko Martini Maurice Raveli Sonaadi G-duur viiulile ja klaverile hiilgav esitus. Seal oli tõelist sisu, mõlema esitaja läbitunnetatud koosmängu ja teosele kohast instrumentidivalitsemist. Mängiti hea energiaga, tundliku kõlameelega, tuues selgelt välja teose vertikaali ja horisontaali kõverkäigud. 29. augustil esitasid **Madis Kari** (klarnet) ja **Oksana Sinkova** (flööt) samas saalis hoogsa mõnuga Camille Saint-Saënsi loomingut. Debussy „Syrinx“ Oksana Sinkovalt oli võluv. Chaussoni „Poeem“ Sigrid Martin-Kuulmanni (viiul) esituses paistis soovivat klaveri emotsionaalsemat tuge. Ka Chopini „Ballaadi f-moll“ muidu igati soliidne esitus jäi **Ralf Taalil** diskreetsemaks, kui oleks ehk pidanud olema.

Kaalukale kammerfestivalile pani 31. augustil Tallinna Rootsi-Mihkli kirikus lõppakordi **Kristina Kriidi** (viiul), **Johanna Vahermäe** (alt), **Andreas Lennu** (tšello) ja **Ralf Taali** (klaver) Robert Schumanni Klaverikvarteti Es-duur ettekanne. See oli meeldejääv õnnestumine, mis paistis silma hea koosmängu, arenduse, tasakaalu, energia, meeoleu ja kõlaga.

Jälgides PLMFi kümneaastast imekspandavalt aktiivset ja tulemusrikast tegevust, paistab silma selle töös osalejate pidev kasv ja mitmekesisus. Küsisin väsimatult Pille Lillelt, kuidas see küll õnnestub ja toimib ja kas pal-

jude väliskontaktide kõrval on loodud kontakte ka Venemaal. Milline on perspektiiv?

Pille Lill: „Väga tahaks Venemaale, kuid selle riigiga pole meil vahetusfondi. Meid toetavad Euroopa Liidu fondid, tuleb nii välja, et neil on kergem rahastada kui Venemaal. Muidugi tahaksime pääseda suurematesse saalidesse väljaspool Eestit. See kõik on alles kujunemisjärgus, arvatavasti läheb sellega veel oma viis aastat. Muusikuid on ju maailmas palju, andekaid on valida...“

Unistan oma saalist. Kasutame praegu palju kirikuid ja rendime erinevaid saale. Rendid on kõrged. Mõisad on väljaspool Tallinna, kuid tahaksin hea akustikaga ja hea klaveriga saali Tallinnas. Ehk selgub midagi mai kuus... Tahan avada kutsekooli Narva Kutsehariduse Keskuses, kus oleme teinud palju kontserte, luua seal muusikaosakonna lastele, kes lõpetavad seal muusikakooli, aga ei saa edasi õppida Tallinna või Tartu muusikakoolis, sest lapsed on veel liiga noored iseiseivaks eluks ja rahalised probleemid takistavad samuti. Piirkond on andekatest lastest rikas ja nad armastavad muusikat väga. Vajaksime agentuuri, mida meil praegu veel ei ole. Tahaksin luua laulustuudio, midagi ooperistuudio taolist. Jälle kerkib ruumide põud.“

Soovin Pille Lillele jätkuvat energiat oma suurepärase unistuste täideviimiseks!

„AUGUSTIBLUUS 2014“

XXI „Augustibluusi“ festival Haapsalus (1.–2. august)

TIIT LAUK

Haapsalu „Augustibluus“ on üks vanemaid järjepidevalt toimunud muusikapidustusi Eestis. Festival on läinud aasta-aastalt ikka paremaks, esinejate ring on muutunud laiemaks ja huvitavamaks. See on ka loomulik, sest varasemad üritused on korda läinud ja läkitanud bluusimaailma positiivse sõnumi. Sellest kirjutati pikemalt ka ajalehe Läänlane festivali eriväljaandes, mida soovijaile tasuta jagati.

Läänlase kultuurile pühendatud eriväljaanne vääraks eraldi esiletõstmist. Peale asjaliku festivaliinfo ja igati vajaliku esinejate tutvustuse leidis sealt ka Haapsalu laiema kultuurikava „Valge Daami“ ürituste ja linna parimate söögikohtade tutvustusega. Tegelikult ei ole see sugugi vähem tähtis, sest nii „Augustibluusi“ kui ka „Valge Daami“ ürituste ajal viibis Haapsalus hulgaliselt linna mitte tundvaid küla-

Teise päeva pealava kontserdi finaali. Laval on ansambel Awek.

Lüis Mutli foto



lisi. Paari lehekülje jagu reklaami lehe sabas ei mõjunud häirivalt – ju oleme nendega juba harjunud. Küll aga häiris sama väljaande teisel leheküljel ilmunud Steven Seagali festivalile kutsumisele ja tema teenetest hilisemale loobumisele pühendatud sapine, kultuurilehte sobimatu artikkel. Tahaksin juhtida tähelepanu loogikaveale selles loos. Me ei saa inimesi poolitada vastavalt nende saavutustele ja isikuomadustele – ega saa kutsuda Seagali siia vaid kui muusikut, märkamata tema isikuga seonduvat.¹

Nagu kavast selgub, oli festivali kahele päevale planeeritud 23 kontseriti 10 laval ja Romu kitarrivõimendite esitus kultuurikeskuses. Kontsertide mõnetine kokkulangevus pani kuulaja tihti küllaltki raske valiku ette. Oleks tahtnud kuulata mõlemaid esinejaid, kuid esinemispaigad olid teineteisest liiga kaugel ja nii ei olnud see võimalik. Tavaliselt langeb niisugusel juhul eelistus kaugemalt tulnu kasuks, omasid on ikka lootust ka festivaliväliselt kuulda.

Bluusimaratoni alustas Africa publi terrassil ansambel **Umblue**. Nagu tutvustuses mainitud, sai see eesti-inglise nimega kooslus alguse juba 1990-ndate keskel, Tartu tudengite sõpruskonnast, olles niisiis „Augustibluusi” eakaaslane. Kas ka praegu on tegu Tartu bändiga, ei selgunud kahjuks kusagilt, aga tähtis on see, et mängiti igati korralikku ja stiilset bluuksi, milles võis märgata nii vana bluuksi kui ka rocki ja *funk*’i sugemetega lugusid. Ei tea, oli see tingitud esinemiskohast – peatänavaäärse publi esine terrass oma pidevalt siiasinna voorivate inimestega pole just parim esinemispaik –, kuid midagi jäi *feeling*’us vajaka. Muide, **Umblue** laulja ja kitarrist Meelis Saueaук oma valge

soniga meenutas eemalt vaadates vägagi Tartust pärit, umbes kümne-viieteistkümne aasta tagust vanema generatsiooni rahvusvaheliselt tunnustatud bluusikitarristi Jüri Rosenfeldi. Oli see taotluslik või juhuslik kokkusattumus, ei oska öelda, aga kuigi Saueaугu esitusele pole midagi ette heita, on tal Rosenfeldi tasemeni veel tükk maad kasvuruumi. Kokkuvõtvalt igati meeldiv algus kahele pikale kontserdipäevale.

Järgnevalt astusidki Rootsituru kohviku terrassil rohkearvulise publiku ette „Emajõe delta kroonimata bluusikuningad **Jüri Rosenfeld** ja **Viki Vassiljev**”, nagu neid festivalilehes tituleeriti. Nendega koos musitseerisid **Mati Vaarmann** ja Soome bluusimuusikud **Jukka Lempäinen** (bass) ja **Ari Alenius** (trummid). Rosenfeldiga, kes juba ligemale veerand sajandit elab ja töötab Soomes, seob neid pikaaegne koostöö. Tulemuseks oli selle festivali üks suuremaid elamusi, sellist bluusile ainuomast *feeling*’ut ei suutnud saavutada mõnedki palju nimekamad pealava esinejad. Jüri Rosenfeld, kes peab bluusikitarristidest oma suurimaks eeskujuks seekordse festivali esimese päeva peaesinejat Coco Montoyat, ja Viki Vassiljev demonstreerisid parimal viisil kõike seda, mida peaksid suutma rahvusvahelise tippklassi bluusimuusikud. Siin oli nii rockiliku bluuksi juurde kuuluva laheda huumori õiget tunnetust kui ka tehnilist meisterlikkust.

Piiskopilinnuse pealaval juhatas esimese, ligi seitsmele tunnile veninud mammutkontserdi sisse **The Blues Jukebox** Peterburist. Selles kollektiivis oli tunda bluuksi džässiliku külje improvisatsiooni tähtsustamist. Kõik seitsmeliikmelise bändi muusikud olid vaieldamatult professionaalid, eriti meeldisid baritonsaksofonisti **Sergei**



Viktor Vassiljev & Jüri Rosenfeld.
Foto „Augustibluusi“ kogust

Bogdanovi ja altsaksofonisti stiilsed soolod (teda kahjuks festivalilehes ei tutvustatud, lavatutvustus aga kadus üldisesse lärmi). Aga ometi oli tunda, et see on nn projektikoosseis, st mõttelised traagelniidid olid kohati selgesti tunda ja sellist fiilingut nagu Rosenfeldil-Vassiljevil neil polnud.

Artur Menezes ja tema bänd Brasiiliast pakkusid eksootilist vaheldust oma ladinaameerikaliku temperamendi ja esinemismaneeriga. Nagu tutvustuseski mainitud, iseloomustab tema muusikat värskus ja dialoog erinevate stiilidega. Siinkirjutaja jaoks oligi huvitavaim see osa tema kavast, mis oli seotud ladinaameerikaliku harmoonia- ja viisikäsitlusega ja mõjus tõesti värskelt. Ent bluusi kui muusikastiili olemusega ei sobinud osa lugude liigne meelelahutuslikkus. Kuid kuulub ju see kontrast brasiillaste temperamendi ja stiili juurde. Hea sõu, mis publikule

meele järele oli ja noorema rahva lava ette tantsima meelitas.

Järgmisena lavale tulnud Soome kuumimal bluusiansamblil **Ina Forsman & Helge Tallqvist Bandil** oli sedavõrd lihtsam publikut elama saada, sest brasiillased olid nn soojendusbandi töö hästi ära teinud. Nii pääses noorukese veetleva laulja jõuliselt stiilipuhas ja ootamatult elukogenud etteaste esimesest loost alates mõjule. Oluline roll selles oli kindlasti ka kogu bändil ja eriti suupillivirtuoosi **Helge Tallqvisti** mõnusalt swingival esitusel. Nende kava sisaldas omanäolisi töötlusi bluusikuulsuste Etta Jamesi, Muddy Watersi, Ruth Browni jt tuntuks lauldud/mängitud lugudest. Soome kriitikud loodavad-ennustavad, et selline mõnus kombinatsioon solisti nooruslikust sarmist ja bändi elukogemustest saavutab peagi edu ka rahvusvahelistel lavadel. „Augustibluusil“ nähtu põhjal võib



Ina Forsman & Helge Tallquist Band.

Liis Mutli foto

nende ootusi täiesti põhjendatuiks pidada.

Oodatult kujunes üheks selle päeva kõrghetkeks Texase ja Chicago bluusi *funk'*ilikult viljeleva **Tanel Padar Blues Bandi** esinemine, kes seekord oli kutsunud külaliseks lauljatar **Hedvig Hansoni**. Pajudele võis see olla üllatuseks, et meie hetke esirokkar suudab bluusi laulda nii hingematvalt ehedalt. Tegelikult ei ole selles midagi loomuvastast, kui arvestada, et suur osa džässist ja rockist baseerub tegelikult bluusil. Kuna ka bändi enamik on pärit endisest Compromise Blue'st, ei ole nende suurepärasest bluusitunnetusest mingit kahtlust. Nagu tutvustuses mainiti, on selline bluusi mängimine nende sõpruskonna heatuju ettevõtmine, mis välistab ka igaõhtusest palgatööst sageli tingitud stampide tekkimise, ja nii on maksimaalne fiiling alati tagatud. B. B. Kingi, James Browni,

Albert Collins'i ja nende endi lugudega kava tippphetkedeks kujunesidki Tanel Padari ja Hedvig Hansoni duetid, kus suurepäraselt sobinud hääled ja sama hea ansambelitunnetus löid harukordse muusikalise elamuse. Duetilugudele järgnenud Hedvig Hansoni soololugu tema uuel plaadilt ei pääsenud sellel taustal mõjule, olles kahjuks selle kontserdi nõrgimaks lülilik. Bändi muusikutest tahaksin eraldi esile tõsta **Ülo Krigulit** Hammondi orelil, kes on saavutanud juba rahvusvahelise tunnustuse süvamuusikaheliloojana. Kuulsin teda esimest korda möödunud aasta augustifestivalil, kus teda tutvustati kui Compromise Blue uut liiget, viimase aastaga on ta teinud oma arengus suure hüppe. Praeguseks on ta Hammondi oreliga täielikult sina peale saanud ja tema stiilsed, pisut džässilikud ebaeestlaslikult temperamentsed soolod kuulusid nii selle kava kui ka kogu



Tanel Padar Blues Band ja Hedvig Hanson.

Foto: ©Timo Happonen

festivali tipphetkede hulka. Kahtlemata oli ta selle festivali parim orelimängija, hoolimata sellest, et häid oli teisigi (nt René Puura). Väga stiilse ja kahtlemata ühe selle festivali mõjuvam kitarisoolo mängis **Raul Ukareda**.

Lõpuks, pärast peaaegu tunnist ajakavast mahajäämist jõudis järg tänavuse festivali kuulsaima esineja, USAst Californiast pärit **Coco Montoyani**. Montoyat peetakse üheks tänapäeva parimaks bluusikitarristik. Huvitav nüanss selle tähelepanuväärse muusiku säraval karjääril on tõik, et oma muusikuteed alustas ta hoopis rocktrummarina, bluusikitarristik kasvas aga iseõppijana teiste kõrvalt. Tema eriliseks omapäraks, lisaks suurepärasele kitarrimänguoskusele, on vasakukäelisus, mida ta rakendab, kasutades eritellimusel valmistatud pillidel n-ö tagurpidi paremakäelises seades. Tema kui bluusimuusiku kar-

jäär sai alguse 1970. aastate keskel, kui ta kutsuti legendaarse Albert Collins'i bändi. Pärast Collins'i surma liitus ta oma teise mentori John Mayalli² kutsel kuulsa Bluesbrakersiga, kus enne teda olid mänginud sellised kuulsused nagu Eric Clapton ja Peter Green. Pärast kümmet ringreise ja stuudiotööd täis aastat alustas ta edukat soolokarjääri, andes vaid mõne aasta jooksul välja kolm kriitikutelt kõrge hinnangu saanud albumit: „Gotta Mind to Travel“, „Ya Think I'd Know Better“ ja „Just Let Go“ (praeguseks on tal ilmunud kaheksa albumit). Aastal 1996 pälvis Coco Montoya parima uue bluusimuusiku aunimetuse, viimasel kümnendil on tema albumid viiel korral pälvinud aasta parima bluusialbumi tiitli. Oma kuulsusele vastaval tasemel esines ta ka „Augustibluusil“, demonstreerides tõelist profitaset lauljana ja eriti kitarristina hilisest ajast ja ülipikast päevast

juba pisut väsinud ja ka mõningal määral hõrenenud (transport!) publikule. Kes kuulata jaksas, sai kahtlemata elamuse, hoolimata sellest, et tihedast esinemisgraafikust tingitult oli Montoya esinemises tunda teatavat professionaalset väsimust. Esinemisrõõmust tulenevat värsket fiilingut oli Tanel Padari bändil ehk rohkemgi. Igal juhul elamuslik päev.

Transpordiprobleemide tõttu olin sunnitud loobuma „Äratuskontserdist“. Seega alustan festivali teise päeva ülevaadet kell 12 Selveri parklas toimunud Jaapani muusiku **Yoshinari Nakamatsu** esinemisest. Kontserdiks oleks seda tegevust vaid tinglikult võinud pidada. Kui uskuda ajalehes kirjutatud, siis on ta „mees nagu orkester“, kes teeb kõike ise. Nagu ta ise tutvustas, mängis ta „kontserdi“

esimeses osas „jaapani bossanoovat“, milles küll tõele au andes oli ära tunda bossanoovast vaid selle kõige lihtsam rütmiskeem. Milles seisnes aga jaapanipärasus, ei osanud ära arvata – oli ju rütmiskeem (äranuditud kujul!) Brasiiliast, idamaist meloodia- või harmooniakäsitlust ei märganud aga kusagil. Samal ajal puudus seal aga täiesti brasiilia muusikale ainuomane rütmiline erksus ja eriline bossanoovatunnetus. Kui selle samuraide maa esindaja esimese poole ülesastumist oleks võinud mööndustega ehk kesisevõitu „baaritapeediks“ kvalifitseerida, siis sõu teist poolt, kus astronautiks rietatud mees mängis väidetavalt tema enda leiutatud ühekeelset kitarri, ei oska kohe millegi alla paigutada. Bluusi ja bluusifestivaliga sellel etteastel igatahes mingit sidet küll kindlasti ei olnud. Nii ar-

Esimese päeva finaali pealaval: Coco Montoya oma ansambliga.

Liis Mutli foto



vas ka napivõitu publik, mis esinemise kestel kiirelt veelgi hõrenes. Oli tõsiselt kahju raisku läinud võimalusest kuulda samal ajal promenaadi kõlakojas toimunud ansambli **Stoves** esinemist.

Rootsituru kohvikus mänginud eestlaste **Steam Engine** aitas õnneks negatiivsetest muljetest kiiresti üle saada. See napilt pool aastat eksisteerinud heal tasemel bluusiklassikat viljelev bänd Tartust oli tõeline üllatus – stiilne laul ja väga head suupillisoolod **Enn Vei** esituses, keda toetasid heal tasemel **Andrus Antonio Freiman** trummidel, **Sergei Gvozdkov** basskitarril ja **Priit Part** kitarristina. Viimati mainitu on keskealistest ansamblikaaslastest märgatavalt noorem. Nõustun siinkohal Enn Veiga, kelle sõnul on tegemist tõusva tähega eesti bluusitaevas. Sama ütleksin ka kogu bändi kohta. Kui nende koostöö jätkub, võib neile edukat tulevikku ennustada.

Riho Terase duo astus üles promenaadi kõlakojas. Kuna selle esisel väljakul toimus parasjagu *barbecue* MM ehk pörsaküpsetamise maailmameistrivõistlus, jättis see muusikute esinemisele oma jälje – muusika omandas siin paratamatult teisejärgulise tausta funktsiooni. Tekkis mulje, et ka esinejad olid selle paratamatusega leppinud ja ei taotlenudki enam.

Edasi kandus päeva raskuspunkt Haapsalu raudteejaama, mis on juba mõnda aega ka pooleldi suvise vabaõhulavana kasutust leidnud. Ja väiksematele ühe-kaheliikmelistele bluusibändidele on see oma askeetlike pikkade puupinkidega ruum nii oma olemuselt kui akustiliselt üpris sobiv esinemispaik.

Kolmest siin toimunud kontserdist esimesel esinesid lätlased **Mirta & Hot Acoustics**. Kontserdiga tähistas bänd

oma kahekümnenda tegutsemisaasta juubelit, olles seega ka „Augustibluusi“ eakaaslane. Kahekümne aasta jooksul on nad välja andnud kaks heliplaati, „Pratt City Blues“ ja „Monday Boogie“, laulja **Mirta Krupenina** aga saavutanud mitteametliku „Läti bluusikuninganna“ kuulsuse. Viimastel aastatel tegutsevad nad põhiliselt Inglismaal, kus häid bluusimuusikuid on arvukalt. Kui neile seal tööd jagub, peab neil ka sisu olema. Seda nad tõestasid ka sellel kontserdil, esitades mõningate kantrisugemetega vana bluuksi naturaalselt, nii nagu tehti tõenäoliselt ka sada või rohkem aastat tagasi; suurepärase häälega lauljat toetasid kitarr ja suupill. Lätlastel näib bluus olevat üldse heal tasemel. Mõni aasta tagasi oli mul võimalus kuulda Pori džässifestivali „Jazz Streetil“ Māris Briežkalnsi ansambli väga head bluusikava ja Haapsaluski oli tänavu kavas veel üks lätlaste ansambel – Keksi.

Järgmisena tuli lavale Sloveeniast pärit **Paul Batto**, kes elab ja töötab juba aastaid enamasti Šveitsis ja mujal Euroopas. Alates 1990-ndatest, mil ta vaimustus bluusist ja džässist, on ta olnud vokaalsolistina tegev mitmes džässbändis ja esinenud sellele lisaks ka bluusitrubaduuriina mitmel pool Euroopas. Ta on salvestanud mitu heliplaati, viimasena 2013. aastal sooloalbumi „Lonesome Road“. Ka „Augustibluusil“ esines ta üksi, esindades meisterlikult ja väga sugestiivselt ehedat nn delta (Mississippi delta) bluuksi. Tema esinemist hindas puupüsti täis raudteejaama publik tugeva aplausiga, nõudes välja ka mitu lisapala. Stiilne ja tugeva energialaenguga kontsert.

Kolmandal Haapsalu raudteejaamas toimunud kontserdil tulid lavale kaks Eestis tuntud ja tunnustatud ki-

tarristi, kes on tuntuks saanud hoopis teistsuguse muusikaga. Duo **Jaanus Nõgisto** ja **Tõnu Timm** (tuntud nime all Tõun) tuli kokku 2013. aastal, et „pakkuda midagi uut ja värskendavat Eesti muusikapildile“. Akustiline kooslus, milles Jaanus Nõgisto mängib *bluegrass*-mandoliini ja ümberhäälestatud kitarre, Tõnu Timm havai kitarri. Nad esitasid valdavalt oma loomingut, laule, mille mõned tekstid on lausa arhailised, Tõnu Timmi sõnul umbes sada viiskümmend aastat vanad, Nõgisto isa sugulastelt saadud lood ajast „kui elas Lydia Koidula ja kultuuriministrit veel polnud“. Kontserti võrtsitasid muhedad pajatused ja pärimused. Osa kavast oligi pärit nende 2013. aastal ilmunud albumilt „Eesti Kuningriik“, osa aga juba peatselt valmivalt uuel plaadilt. Väga omapärane, hea tunnetusega ja kogenud muusikutele vastaval tasemel esitatud muusika. Kas see

just bluusiga haakus, on iseküsimus. Igal juhul oli see meeldiv teist värvi „laik“ festivali paletil. Kas nad ka kava lõpus mõne bluusi mängisid, jäi mulle teadmata, sest festivali ajakava rohkem kui poole tunnise venimise tõttu olin sunnitud (ja mitte mina üksi!) sellelt enne lõppu lahkuma, et jõuda pealaval kell 17 algama pidanud kontsertidele. Nagu selgus, oli see suur viga – organiseerijad olid oodatud peaesineja (kelle nimi jäigi saladuseks) ärajäämisel kava algust tunni võrra edasi lükanud, unustades publikut sellest teavitada. Tõsi, hiljem kuulsin, et internetis olnud see muudatus siiski kajastamist leidnud.

Pealava kontserdid avas 2. augustil **Louie Digman & Blueshound**. Pianist, laulja ja suupillimängija Louie (Louis) Digman on tegelikult pärit Inglismaalt, kuid resideerib juba mõnda aega Eestis, esinedes koos kümnekond aastat

Mirta Krupenina esinemas Haapsalu raudteejaamas.
Liis Mutli foto





Paul Botto esinemas Haapsalu raudteejaamas.

Foto: ©Timo Happonen

USAs tegutsenud ja seetõttu meil vähe tuntud kitarristi **Ivar Moro**, bassist **Mait Paldra**, keda tunneme juba Magnetic Bandist ja Fixist, ja trummar **Heiki Vilepiga**. Nende lähenemine bluesile on üsna rockilik, Louie Digman ja Ivar Moro mängisid mõned üsna huvitavad soolod, kuid üldiselt tunnetuselt jäid siiski näiteks Rosenfeldile-Vassiljevile alla. Kokku võttes päris hea, kuid ei midagi erilist.

Alabama Lovesnakers Karlstadist Rootsist on määratlenud oma stiili *heavy blues rock*'ina. Ansambel on asutatud 2006. aastal, eestvedajaks ja põhiliseks laulude kirjutajaks laulja ja kitarrist „Krokodill” Claes Nilsson. Nad miksivad põhjamaise karmima olekuga elemente Chicago ja Texase bluesiga. Seni on nende suuremad saavutused seotud Rootsiga, kus neid kõikjal on saatnud menu. Rahvusvahelist läbimurret pole veel toimunud. Kui us-

kuda festivalilehe reklaami, pärinevad nende juured Lõuna-Värmlandi bluesimaastikult. Ei ole sellest küll midagi kuulnud; teatavasti oli Rootsi küll Euroopas üks esimesi, kus XX sajandi teisel kümnendil kodunesid ja hakkasid arenema uus afroameerikalik blues ja džässmuusika, kuid sidet Lõuna-Värmlandiga selles kontekstis ei oska küll kuidagi näha. Aga sellest hoolimata oli see hea hooga esitatud kava ja hea sõu. Tantsulembesem osa Haapsalu festivalipublikust kiirustas kohe lava ette „näppu viskama”. Ja sinna nad jäidki, sest lätlaste **Keksi**, üks Baltimaade populaarsemaid *rock'n'roll*'i bände alustas oma kontsertsõud kohe täie energiaga, vajamata mingit soojendus- või harjumisaega. Oma veinipunaste-valgete vormiülikondadega olid nad kõige paremini riietatud esi-nejad ja ega nende mängulegi midagi ette heita olnud – kogu nende kava,



Ansambel Keksi. Reinis Ozolins (basskitarr, kontrabass ja vokaal) ja Artis Locmelis (klahvpillid ja saksofon).

Foto: ©Timo Happonen

sõltumata sellest, kas tegu oli *rock'n'roll*'i või *rhythm'n'blues*'iga, esitati väga stiilselt. Ka sõu pool, mis sellise stiili puhul sugugi vähetähtis pole, oli tase mel. Publik nautis seda täiel rinnal. Pole ime, et sellise tasemaga *rock'n'roll*'i bänd on nõutud nii Põhja- kui ka Ida-Euroopa festivali- ja kontserdilavadel. Oma pika tegutsemisaja jooksul (Keksi alustas 1997 Aleksandrs Sircovski initsiatiivil) on esinetud maailmakuulsate muusikutega, nagu Macy Gray, Smokie, Ottovan jt.

Kuna selleks päevaks soovitud/loodetud peaesineja jäigi saabumata, tõsteti pealava ajakava ringi ja järgmisena esinema pidanud prantslaste Awek sai õhtu lõpetamise au endale.

Tänavuseks „Augustibluusiks“ kokku tulnud eriprojektis **Trikster** tegid kaasa ansambli tuumiku moodustanud duo **Juss Haasma** (tuntud kui Raudmees Gunnar Grapsi kehastaja

samanimelisest muusikalist) ja Raudmehe muusikajuhi ja basskitarristi rollis üles astunud **Felix Kütt**, kellega koos toimetasid laval näitleja **Ott Sepp**, üks selle festivali parimaid klahvpillimängijaid **René Puura**, trummar **Silver Ulvik** ja nooruke lauljanna **Rosanna Lints**. See kooslus paistis silma hästi valitud tekstidele kirjutatud lugudega (kasutati isegi lõiku „Kalevipojast“) ja täielikult eestikeelse kavaga, mis bluu-sifestivalil just igapäevane ei ole. Mis vokaali meisterlikkuses puudu jäi, selle tegid näitlejad tasa meisterliku teksti andmisega, noorukesel lauljataril jäi aga pisut vajaka bluu-si laulmiseks vajalikest elukogemustest. Minu siiraim kompliment instrumentalistidele, kes said oma osaga hiilgavalt hakkama, osates ära peita vokaali kohatise kesise taseme. Tänu neile tekkis kavast festivali kontekstis täiesti omanäoline ter-vik. Ühtlasi tõestati ka, et eesti keeles



Ansambel Awek. Bernard Sellam (kitarr ja vokaal).
Liis Mutli foto

saab üsna hästi bluusi laulda. Jään suure huviga ootama/lootma nende järgmist kava.

Tänavuse bluesimaratoni lõpetamise au jäi prantslaste ansamblile **Awek**, mis oma tähelepanuväärse tegevusega seda ka väärisk. Nende aktiivsesse kuulub kaheksateist tegutsemisaastat, kaheksa albumit ja arvukalt auhindu nii Euroopast kui USAs Memphise, esinemised ja salvestamised Mark Hummeli, Little CharlieBaty, Kid Anderse- ni, Fred Kaplani, Derek O'Brieni, Kaz Kazanoffi, Bob Welshi ja Nick Connelyga. Suur osa seekordsest kavast oligi nende viimaselt USAs salvestatud albumilt „Rich & Famous”. Kuna nende nimi oli mulle tundmatu, ei osanud päeval vaadata, kas see album ka festivali müügilettidel oli. Nende tõeliselt professionaalset etteastet jälgides ja salvestisi kuulates jäi küll mulje, et see oleks ostmist väärinud. Ansambli

esinemine panigi väärrika punkti tänavusele pikale, väsitavale, kuid ka elamusterohkele „Augustibluusile”. Kui midagi järgmisteks festivalideks soovida, siis bluusi džässilik külg võiks olla rohkem esindatud. Häid ja ka huvitavaid bluesimängijaid on meiegi džässmuusikute hulgas leida. Lõpetuseks jääb soovida festivali tegijaile jõudu järgmise, loodetavasti veelgi huvitavama festivali kava kokkupanemisel.

Kommentaariid:

¹ Vaata ka Ilmar Raagi arutlust Postimehes 16. X 2014.

² John Mayall – inglise bluesikitarrist, laulja, klahvpillimängija ja helilooja. Asutas 1980-ndate algul USAs legendaarseks saanud ansambli Bluesbrakers. Veel praegu, 81-aastaselt, on ta heas vormis ja annab viisteist-kuusteist kontserti igas kuus. On välja andnud üle 60 (!) albumi.

100 AASTAT SÜNNIST MÖTTELÕNGAKERA I

Hugo Lepnurm

31. X 1914 – 15. II 1999

Ühte-teist tuleks mu elu möttelõngakera lahtiharutamisel rääkida lausa lapsepõlvest, sünnikodust. See on mereäärne paik Kolga vallas väikeses Tsitre külas: ainult kuus talu ridamisi mööda randa nii hajali, et nad ühekorraga silma ei paistagi. Krundikesed olid napid: vanade mõõtude järgi kuus tiinu [6,5 hektarit]. Vanaisa tegi puusepatööd ja käis ümberringi üksik-aknaid sättimas. Aga ta teine poeg, niisiis minu onu, oli mulle esimestel aastatel isa eest. Isa läks [Esimesse] maailmasõtta ja jäi hiljem Eesti kaitseväge teenistusse. Onu ehitas Tsitresse koguni maja. Ühetoalise-na, mesilaste talvemajaks, tal oli mitukümmend taru.

Sinna kanti võis oodata suvitajaid ja onu ehitas nende jaoks selle majakese järkjärgult suuremaks, tehes kõike üksipäini, koguni vundamendi. Kuidas ta need palgid ükshaaval sinna peale sai? Valmistas ka mööbli, toolid olid pilliroost põimitud ümmarguse põhjaga, kõik pulgad ja jalad kenasti treitud. Meil oli toas ilus maarjakasest inkrusteeritud laud, pehme topesohva, pink, kaks kiiktooli ja veel ühte-teist.

Peaasjaks sai tal paatide ehitamine, see amet oli juba ammu kalurite käest selgeks õpitud. Paaditöös oli ta väga otsitud mees. Rohuneeme ja Aegna vahel on väike Kressu saar. Koguni sealt sai ta ükskord kirja, mis jõudis meile puuduliku aadressiga: „Akuneeme Joosepile üle Raasiku.” Onu läkski sinna paati ehitama.

Väikesena olin täiesti normaalne poiss, aga siis millegipärast kadus söögiisu. Kas see tuli sellest, et sügisel oli palju mett? Onu lõikas kärgede pealt kaaned ära. mina armastasin neid imeda. Võib-olla see rikkus kuidagi ainevahetust? Jäin väga kõhnaks, muutusin närviliseks ja kartlikuks, iga asi hirmutas. Heinamaal kasvasid kõrged putketaolised, pisut hambulise õisikuga taimed, neid hüüti seakapsasteks. Ma ei julgenud nendele lähedalegi minna, kohe kukkusin kisama, et seakapsad tulevad kallale!

Meil oli neljaklassiline kool. Juhtus nii, et paaril aastal, kui esimesse klassi lapsi ei võetud, võisid suuremad õpilased kuus klassi ära lõpetada. Mul see õnnestus, pealegi olin kohe läinud kolmandasse klassi.

Algkool jäi kodust karjamaade- ja põldudevahelisi jalgradu mööda viie kilomeetri jagu eemale. Samas oli ka paekallas, merest poolteist või kaks kilomeetrit eemal, jalamilt mõõta nii viisteist või kakskümmend meetrit. Sealt tuli üles ronida, siis minna mööda kaldaäärt, edasi piki kraavikallast ja karjamaa kadakapõõsaste vahelt külavahe-teele ja mööda mõisapõlde. Lõpuks tuli veel poolteist kilomeetrit Leisi-Kuusalu maanteed. Koolitee kestis terve tunni.

Esimese-teise klassi lapsed õppisid koos mõisa suures saalis, kus olid pikad lauad-pingid. Kolmas-neljas klass olid korralike koolipinkidega. Kõige huvitavamad olid muidugi vahetunnid, eriti sügisel-kevadadel, kui sai väljas olla ja palli mängida. Tahtsin



Hugo Obergi (Lepnurme) sünnitalu Lahemaal Tsitre külas. Paremalt: isa Ludwig, Hugo, vend ja ema Maali Obergi.

kooli jõuda hästi varakult, keerasin selleks ühtepuhku kodus seinakella ette ja vahest salamisi koolikella viie minuti kaupa tagasi. Nii tekkis teinekord tunniajane vahe. Hakkasin kodust kell seitse minema ja jõudsin kooli samuti kell seitse.

Oli koolis ka mõni pill?

Jah, kahe registriga orel, selle oli naabermõisa omaaegne kutsar valmis meisterdanud. Pillil oli üks neljajalase kõrgusega metall[vile]register, teine oli kinnine puust Gedackt. Seda kasutati ka saatemuusikaks võimlemistundides, õpetaja mängis alati üht Straussi valssi.

Mängima hakkasin kodus, harmooniumil. See oskus sündis märkamatult, umbes üheaegselt lugema ja kirjutama õppimisega. Onu näitas viiulivõtme järgi, missuguseid klahve tuleb ühe või teise noodiga mängida. Siis õpetas ta mulle selgeks ka bassivõtme. Ta ise mängis natukene rohkem kui ainult koraale, olid mõned väike-

sed klaverilood. Laulupidude noodid olid meil vist kõik olemas. Nende järgi asi areneski. Koraalide puhul oli asi lihtne: noodid kõik ühepikkused, aga muudes rütmides asju mängisin selliselt, kuidas heaks arvasin ja kuidas sõrmedel mugavam, ilma mingisuguse taktimõõduta.

Teisel kooliaastal pandi mind kooli koori, keskmist häält laulma. Aga siis tuli tegemist teha noodipikkuste, takti ja rütmiga, mis olid mulle nii segased, et õpetaja pani esimesel poolaastal mu laulmise hindaks „kaks“.

Kui kool oli lõpetatud, mõtles isa, et ega õiget talutöömeest minust nõrgukesest ei saa, tuleks midagi õppida. Aga muusikat peeti pooltarbetuks ajaviitmiseks, millega leiba ei teeni. Mäletan, kuidas isa näitas kord üht karikatuuri mingist pildilehest, kus mees kõnnib, hõlmad laiali, juukses sassis, viul kaenlas, ühes jalas säärrik ja teises kaloss. Küsis minu käest: „Kas sa tahad kah seesuguseks saada?“



Hugo Lepnurm
vendade, isa
Ludwigi ja ema
Maaliga 1935.
aastal.

See oli nali naljaks, aga muusika õppimise mõte kerkis tõsisemalt üles siis, kui Loksa kirikusse tuli Peterburis natuke rohkem muusikaharidust saanud köster Janter. Isa muutis meelt ja arvas, et ma võiksin tema juures natukene õppida: ehk sellest saaks edaspidi üks aus ja korralik amet. Janter proovis siis mu oskusi ja kuulmist, andis ette väikese kaheksataktilise lookese. Mängisin selle harmooniumil lehest ära. Siis ta käskis seda varieerida. Mängis ise ette, mismoodi seda umbkaudu teha tuleks. Mängisin ka selle ära. Selle peale läksid tal silmad suureks ja hakkas rääkima, et tuleks minna konservatooriumi.

Onu lubas rahadega aidata ja 1928. aastal saigi mõte teoks. Tulin Tallinna

ning professor August Topman ja direktor Jaan Tamm katsetasid. Lasti midagi kuulata ja siis järele laulda. Laulsin noodinime-dega. Siis Jaan Tamm ütles, et noh, absoluutkuulmine! Veel tuli teha solfedžoharjutusi ja otsus oli, et pannakse kohe teise solfedžoklassi.

Töö käis praeguse Georg Otsa muusikakooli ruumides, kus konservatoorium tollal asus. Klaverit mul kodus ei olnud, üürisin endale perekondades viie krooni eest koos klaveri harjutamise võimalusi. Selle raha eest sain mängida üks tund päevas.

Õppimine mulle raskusi ei teinud. Solfedžotunnid, mida andis Tallinna garnisoni kapellmeister Georg Reeder, olid mulle



Hugo Oberg (Lepnurm) professor August Topmaniga Tallinna Konservatooriumi oreliklassis 1930. aastate algul.

nagu naljamäng. Oreliklassis olin kõige noorem, polnud veel nelteist aastat täis, kõik teised kaaslased olid juba keskkooli lõpetanud. Hillar Saha, endise nimega Hilarius Zacharia, oli vist juba kahekümne seitsme aastane. Minusse suhtuti väga hästi ja professor August Topman ise oli lõpmata sõbralik ja väga rahulik. Tema tunnid olid nii huvitavad, et ühtepuhku jäädi klassi lihtsalt istuma ja juttu ajama.

Iga õpilane sai harjutada kaks tundi päevas. Selleks oli neil aegadel kolm orelit, hiljem ehitati veel neljas. Kõige suurem pill oli neljateistkümne registriga, August Terkmanni kätetöö. Registrinuppe oli mängupuldil päris palju, aga kõigil ei olnud silte peal ega häält taga. Samas olid kõik mänguhõlbustused olemas. Harjutamiseks oli see orel väga kohane. Üks pillidest oli hästi lihtne, kõigest ühe registri ja ühe manuaaliga, teine siiski nelja registriga.

Kaasõpilastest oli Herman Känd üks

suuremaid töörügaajaid; ta lõpetas 1930. aastal. Aga aasta varem, mu esimesel õppeaastal, sai diplomi Oskar Klemeier. Ta läks hiljem Kanepisse köstriks, kus töötas veel pärast sõda, juhatas puhkpilliorkestrit ja õpetas koolis. Siis oli poolakas Kazimir Žypris, hiljem Estonia kontsertmeister ja katoliku kiriku organist. Ja vist samuti 1930-ndal lõpetas andekas Lydia Terkmann, hilisem Tiiu Targama, orelimeistri tütar.

Kaaslaste hulgas oli üks hästi nutikas mees, Martin Laurimaa. Ta oli Raplast pärit ja sinna ta ka tagasi läks, oli koorijuht ja koolmeister. Tema mänguuskusest suurt asja ei olnud, aga ta oli hea rahvamees ja seltskonnategelane. Juba õppimise ajal juhatas ta Tallinnas paari koori, sellest saigi ta peaülesanne kuni surmani 1964. aastal. Siis tuli Mäetaguselt Virumaalt minuga üheeaaline Elfriede Reisberg. Järgmisel aastal lisandus huvitavaid inimesi: Ro-



Esimest korda
Estonia oreli taga.
11. juuli 1937.

bert Heinmets Saaremaalt, tüse töömees. Ta õppis kompositsiooni, kirjutas pärast üht-teist ja läks Raplasse organistiks, kuni asus Rootsi. Õppima tuli ka Johannes Hiob – markantne kuju, jutukas ja elav. Ta ei lobisenud kunagi niisama, kõik oli vaimukas ja tõsine. Hiob hakkas ka kompositsiooni õppima ja 1931. aasta suvel valmis tal iseseisva tööna kantaat „Jesaja kuulutamine”. Aasta hiljem esitati seda juba kontserdil, oreliklassi laiendatud kooriga.

Professor Topman kutsus oreliklassi koori kokku selleks, et õpilased saaksid kooslaulmise ja ka juhatamise praktikat. Ta nägi ette, et ainuüksi orelimänguga ükski kõster leiba ei teeni, paratamatult tuleb tegeleda ka kooriga. Tihtilugu mängis keegi õpilastest klaveril koorilaulu ja teine dirigeeris. siis vahetati osad.

1930. aasta kevadel sõitsime kooriga Pärnu. Topman tahtis, et õpilased tutvuksid ka provintsi orelitega ja saaksid seal esineda.

Kas kavas leidus ka mõni suurvormis teos?

Teroikuna mitte, aga üksikuid koore küll. Laulsime Händelit, Haydnit... Siis ka Gounod' teost „Iisraeli vangid Paabelis” ja osi Bachi mõnest kantaadist.

Väljasõitude viimiseks paremale järjele mõtles Hillar Saha välja, et meilgi võiks olla niisugune muusikaring nagu omal ajal Saksamaa ülikoolides, nimelt Collegium Musicum. Asutasimegi ja see registree-riti. Oreliklassi õpilased kuulusid sellesse automaatselt. Tegutseti kuni 1940. aastani, nõukogude võimu tulekuni.

Kas õpilased said esinemiste eest mingit pisikestki tasu?

Ei saanud midagi, kogu sissetulek läks kolleegiumi kassasse. Selle eest sai teha järgmise reisi.

Sattusime mitmele poole. 1932 käisime Helsingis, tutvusime sealse konservatooriumiga ja kirikumuusika kooliga. Professor Ilmari Krohn pidas meile akustikaalase loengu. Ta rääkis mitmesugustest häälestustest, tempereeritust ja muudest ning demonstreeris kõike oma isepärasel harmooniumil. Sellel oli oktavis 53 astet!

Meiega tuli kaasa ühe Kuressaarest pärit õpilase Johanna (neiunimega Trei) abikaasa. Johanna tundis huvi vaimude maailma vastu ja oli abiellunud tol ajal Tallinna seltskonnas tuntud hüpnootisööri Johansoniga. See oli otsitud mees, paljud käisid temalt nõu küsimas. Et tal oleks nagu rohkem õigust Helsingi-sõidule kaasa tulla, palus ta luba teha konservatooriumi rahvale meediumiga seanssi. Tegigi, üks number oli, kui muutis meediumi keha puukangeks, pani ta pea ühe tooli peale ja toetas jalad teisele. Natukese aja pärast äratas transist jälle üles.

Üks õpilane, Leho Võrk, püüdis uurida, et kas siin mingisugust trikki või pettust ei ole, ajas nina liiga lähedale. Johanson sai pahaseks, et mis siin ka uurida on, ei midagi üleloomulikku. Mäletan veel, et pidin samal seansil mängima Bachi HTK [„Hästitempereeritud klaveri“] teist fuugat, selle järgi hüpnootiseeriti keegi juuresolijatest koguni tantsima.

Kui Johansonist juba juttu tuli: tol ajal oli konservatooriumi juurdeehitus käsil ja Müürivahe tänava poole kolmandale korrusele pidi tulema direktor Juhan Aaviku korter. Selle üks tuba oleks olnud torniruumis. Konservatooriumi väga ebausklik kassapidaja proua Peetin kahtles, et kas seal ei hakka äkki kummitama! Nii laskis ta Johansonil meediumil torni läbi uurida.

Johanson kutsus enda poole pillimehi, et nende mediaalseid võimeid proovida. Ta oli jõukas mees, koguni kino omanik ja elas ilusasti sisseseatud kaheksatoalises korteris Raua tänava nurgal. Üks tuba oli tal niisuguste seansside jaoks, kogu mööbel must. Laual seisev väike kolmenurkne püramiid laskis aeg-ajalt viirukisuitsu. Valgust oli laes nelja värvi: punane, roheline, kollane, sinine.

Mind pandi sel ajal timpaneid õppima, konservatooriumi orkestris oli seda vaja. Nii tulin [Johansonil katsetes] arvesse löökpillimängijana. Koduse kasvatusel mõjul oli mul absoluutne eitus niisuguse „vaimude maailmaga“ sekeldamise vastu ja ma otsustasin talle mitte alluda. Hüpnootisöör lasi laest ühte ja teist värvi valgust, et vaadata, kuidas see mulle mõjub, küsides: „Kas teil on nüüd külm või soe?“ Mul hakkas soe. Ta imestas selle peale: „Ah, soe?“ Katse jätkus ja uni kippus otsekui peale. Siis tundsin, nagu surutaks sõrmenukkidega päris ägedalt mu meelekohtadele. Otsustasin, et ei tee sellest välja. Siis ta lõpuks katkestas: „Noojah, eks inimesi on mitmesuguseid ja erinevate võimete-ga. Praegusel ajal saab iga haritud inimene aru, millega siin tegemist on, neid ei saa mõjutada. Muidugi, mõne maalt tulnud mühakliku mehega teen mis tahan.“ Jutt oli selleks korraks lõppenud.

Johanson muretses hiljem Lasnamäele Mäekalda tänavale maja. Siis tahtis proua endale orelit. Sel ajal olin juba Pariisis. Vastasin ta kirjale ja läksin Prantsusmaa kõige tuntumasse harmooniumitehasesse, proovisin kõik mudelid järele, sain teada hinnad ja kohaletoimetamise tingimused. See oli 1939. aasta kevadel, aga juba sügisel tulid suured sündmused ja proua Johansonil oreliplaan jäi sinnapaika.

Tutvus jätkus. Johanson arreteeriti 1940. aastal ja suri hiljem Kirovi oblastis. Proua jäi sinna majja edasi ja tegeles



1938. aasta paiku.
Fotod ETMMi kogust

hiljemgi nähtamatu maailma asjadega. Pärastpoole, kui algasid kosmoselennud, märkis ta, et nähtamatu maailma elanikud said väga pahaseks, et inimesed enneaegu kosmosesse trügivad.

Johansonini tuttav oli ka professor Adolf Vedro. Nemad olid siis, nagu Vedro ütles, „seltsis käinud mitmel päeval oma kehad läbi”. Huvitav oli jälgida, kuidas sellesse mõttemaailma haardutakse ja tekib sõltuvus. Pärast sõda käisin korduvalt Mäekalda tänaval proua Johansonini juures oreli-noote laenamas.

Kord lugesin parajasti raamatut roosirüütli filosoofiast; see käsitles maake-ra minevikku ning utoopilisi ja müstilisi asju, muuseas ka Atlantist ja Lemuuriat. Samal ajal kohtasin juhuslikult proua Johansonini. Mingisugust pikemat rääkimist

esialgu ei olnud, kuid korraga hakkas ta just nimelt Atlantisest ja Lemuuriast kõnelema! Huvitav, kuidas selline mõtetelugemise kontakt võis tekkida?

Lõpetasime konservatooriumi proua Johansoniga ühel ajal, 1933. aastal, ja pidi-me esinema lõpukontserdil. Tema number oli esimeses osas viimane. Kui ta oreli taha istus, hakkas üks noot [vile] kangekaelselt hüüdma. Meister August Terkmann jookseb üles orelisse ja puldi juurde alla, enesel pea märg. Ei suutnud viga leida ja välja tuli kuulutada vaheaeg. Siis see heli lakkas. Proua esinemine jäi muidugi pärastiseks. Huvitav, et ta mees oli samal ajal just Tallinna tulekul, aga laev hilines.

Ta rääkis pärast, kuidas ootas, et midagi juhtuks, et jõuda õigeks ajaks kontserdile. Läänud isegi kapteni juurde, et pangu rohkem auru peale, aga laev hilines ikkagi. Ometi jõudis ta kohale teise osa alguseks ja võis oma abikaasa mängu kuulata.

Esinemised hakkasid mul pihta juba esimesel õppeaastal, nimelt kontserdiga 30. novembril 1929. Mängisin Bachi Prelüüdi G-duur. See tuli väga rahulikult ja kindlalt välja, mingisugust närveerimist ma ei tundnud. Professor Topman leidis, et tol ajal olid õpilaste avalikud esinemised andekuse ja võimekuse demonstreerimise ainukesed võimalused. Veelgi enam, sellega tahtis ta soodustada õppemaksust vabastamist järgmiseks semestriks.

Kontserdisaalis tehti õpilasohtuid üks, vahest ka kaks korda aastas. Lisaks hakkas professor Topman Jaani kirikus korraldama meie avalikke esinemisi, need läksid ka ringhäälingusaatesse. Raadios esinemistest üks meeldejävvamaid toimus 1930. aasta kevadel, kui Collegium Musicum laulis kolm Bach kantaati, BWV 172, 61 ja 50. Viimati nimetatud on suur, kahe kooriga teos. Kaasa tegi konservatooriumi orkestri keelpillirühm, professor ise mängis orelit.

Hiljem, 1936. aasta juunis, tegime väljasõidu Rootsi. Laulsime Stockholmi Engelbrekti kirikus ja ka Uppsala toomkirikus.

Õpetajatest tuleb meelde hästi vastutulelik klaveripedagoog Amanda Jentson. Ta nõudis vaba käerannet ja küünarvart, aga ma ei võtnud neid nõuandeid vist kuigi hästi vastu. Suvel, koolivaheajal talutööd tehes läksid käed uuesti hukka, kuid Jentson ei hakanud siis nende lõdvestamisega eraldi tegelema. Kunagine töörassimine on kogu eluaeg enesest tunda andnud.

Muusikateooriat õpetasid kaks kontrastset meest. Boheemliku olekuga, kuid suur muusik Adolf Vedro oskas tunnis väga huvitavalt rääkida. Esimese harmoonia klassis oli meid üsna vähe, mina ja metsasarvemängija Heino Narva käisime alati tundides ja pidime puudujatele pärastpoole seletama, millest räägiti.

Teise aasta harmoonia jaoks läksin Arkadius Krulli juurde, sest Vedro tundide ajad ei sobinud. Nimelt käisin inglise keele kursustel ja astusin ka keskkooli. Vedro oli natuke hämmeldunud ja ütles, et tuleks ikka endise õpetaja juures jätkata. Arkadius Krulli oli selline mees, et tegi kevadise eksami ülesanded üksipulgi selgeks juba esimesest päevast peale. Mulle olid need tunnid tõtt öelda igavad. Krull märkas seda ja laskis mul hoopis igasuguseid kaugete helistike modulatsiooniplaane kirjutada – kaugetest helistikest.

Artur Kapi juurde kompositsiooni õppima saadeti mind 1931. aasta kesktalvel. Varem olid eriharmoonia, kontrapunkt ja fuuga kõikidele organistidele kohustuslikud. See kestis paar aastat, kuid siis kaotati millegipärast ära. Et professoril ei tulnud enam tundide koormust täis, otsustati talle oreliõpilasi ikka edasi anda.

Artur Kapi juures tegin eriharmoonia läbi poole aastaga, lisaks kontrapunkt ja sellega paralleelselt ka fuuga. Kirjutamist jätkus igaks päevaks! Mis puutub rangesse

stiili, siis seda sain vist küllaga, aga fuugasid oleksin pidanud rohkem harjutama. Pärast oreli alal lõpetamist jäin veel vormiklasssi. Tudeerisin seal aastakese, kuni leidsin, et mul ikka andekust ja fantaasiat õige heliloomingu jaoks ei jätku. Läksin ära. Kapile see sugugi ei meeldinud, küsis koguni mitu korda: „Kas ma õpetan halvasti ja kas sulle ei meeldi minu puudumised tundidest?“

Artur Kapp oli selles mõttes tuntud kuju...

Suutsin talle selgeks teha, et see asi ei edene minu käes. Lepituseks mängisin avalikult kõiki ta vastkirjutatud oreliteoseid.

Orkestratsioonitunnid Juhan Aaviku juures olid huvitavad. Tollal käis kogu töö, mida praegu teevad mitu õppejõudu: partituurimäng ja vanades võtmetes mängimine ainult Artur Kapi juures. Kuna mul oli oma töid ette näidata napilt, siis ta laskis partituurist mängida: Palestrinat ja muud, samuti sümfooniaid.

Vestlus prof. Hugo Lepnurmega (1995)
HEINO PEDUSAARE arhiivist

(Järgneb)

EESTI LOOD 2013 III

Trikimeistrid ja rahvakunstnikud

TARMO TEDER

(*Algus TMKs 2014, nr 8-9 ja 10.*)

Kirjade järgi on linnajalgrattureid vaatlev „**Velosoofid**” (Ööülikool, 2013, 29 min 12 s) **Jaan Tootseni** neljas dokumentaalfilm. Paljudel on kindlasti meeles Tootseni eelviimane „**Uus Maailm**”, millega režissöör tõstis oma lati mõjukasse kõrgusse – pälvis ju see noori entusiastlikke vabakondlasi lähivaatlev dokumentaal 2011. aastal Eesti Filmiajakirjanike Ühingu aasta filmi auhinna.

Uus Maailm on laias laastus kesklinna agul, justkui linnavabakondliku sädeme andnud kant, mille siirded aktiveerunud nüüd Kalamajas, Telliskivi ja Tulika tänava ääres. Popp ja ökonoomne on sõita jalgrattaga, kuid kesklinnaga külgnevail aladel üksjagu ebatavaline. Mida siis ette võtta, kui Tallinna rattateede arendamine venib veel aastaid ja suhe jalgrattureisse on pigem halvustav kui ühtetundev?

Liikumine Tour d'ÖÖ koondab jalgrattaaktiviste, kes korra kuus valutavad linnaruumi. Suures grupis vagabundlik rännak mööda pealinna õhtuseid tänavaid loob sõitjatele üleva meeoleu ja põhjustab mõningatele autojuhtidele meelepaha, sest neid on nii palju ja nad segavad. Meenub Prussakovi jalgrattaseltsi kunagine Vabaduse väljaku maapealse parkla legaalne okupeerimine jalgratastega, mis kutsus autojuhtides esile üksjagu ärritust ja

raevugi. Nüüd öötuuriks valmistumist ja selle veeremist on kaamera püüdnud eesmärgipäraselt. Eesmärgiks ju film, mis käivitub parkimismaja keerdu kaldteest sujuva allasõiduga, mis võetud loomulikult sõitva ratta pealt, ja kõik edasinegi on „Velosoofides” nii või naa jalgrattavärgindusega seotud. Selle erilisust püütakse rõhutada **Fred Jüssi** tunnistusega, et tema pole oma elus näinud ühtegi unenägu, kus ta sõidaks jalgrattaga.

Filmiainese klotsid on monteeritud vaheldumisi, laias laastus võib ajaliselt ebalinearsest struktuurist selitada kolm-neli komponenti: öötuuri kui massiivse triksterluse organiseerimine, „velosoofia” mõtlejatelt (Jüssi ja **Valdur Mikita**), veerev öötuuri mass ja mõni Tour d'ÖÖ aktiivsem-kuulsam tegelane suuremas plaanis. Ning muidugi sinna juurde filmis õhuks kogu linnaruum oma nurgataguste ja panooramidega.

Pärast massikogunemist Vabaduse väljakul kilksutatakse lenkstangide kellakoori ja kohe selgubki, et see on uue jalgratta kinkimine – üllatuslik äratus **Rasmus Kaljupärvele**, Tour d'ÖÖ ühele eestvedajale, sest eelmine ratas varastati ära. Varsti peavad staabis tuuriplaani teisedki korraldajad (**Risto Kalmre, Jaagup Jalakas, Kaspar Kannelmäe, Martin Voltri** jt), **Liina**

Ristoja ütleb ilusti, et sõit on loodusjõud, puhas kondiaur, mis lendab läbi tänavate, elujõud, eluenergia. Oodatakse ju ca 1700 osalejat.

Režissöör ei hakka filmi peasündmuse näitamiseks mingit pinget kruvima, filmi esiotsas näidatakse veerevate jalgratturite rongi läbi linna, tuututavate autode saatel. Ainult ei saa aru, kas see ongi juba see tõeline Tour d'ÖÖ voor või mingi suurem treening?

Kontrastiks tunnistab Fred Jüssi, et talle ei sobi massis osalemine. Eesti üks kuulsaim „mees metsast“ Valdur Mikita istub liibuvas kostüümis kusa-gil laanes puu all, kiiver peas, ja räägib, et eesti inimese jaoks on jalgratas kõige kättesaadavam vahend, et oma teadvusseisundit muuta. Üks on metsas, mass aga pealinnas, tuhatkond sõitjat veereb tänavail, helitaustaks kuuldu raadiosidet liikujate vahel. Siis jälle

tagasihüppavalt tuuri korraldamine, valmistumine, organiseerimine, Kaljujärvi massi ees fookuses suures plaanis, teised korraldajad keskplaanis, linnapilti üldplaanis ja vahele pikitud kahe mõtleja mehe arvamused. Jüssi teatab, et Hollandis tragiti kanaleist välja poolteist miljonit jalgratast; Mikita informeerib, et nn kartulivabariigi ajal oli Eesti maailmas Taani järel jalgrataste arvult teisel kohal (seda muidugi suhtes rahva arvuga). Režiisse on ilmes-tamiseks viitsitud otsida filmiarhiivi kaadreid 1930. aastate jalgrattasõidust Eestis.

Valdur Mikita liikumise maagiast ja teadvusseisundi muutumisest on juttu ka tema tõelises menuteoses „**Lingvis-tiline mets**“. Tõepoolest, jalgrattasõit on üks väheseid üldkasutatavaid ja le-gaalseid psühhedeelikuid, mis mõju-tab otseselt inimese ajukeemiat. Mikita

„Velosoofid“, 2013. Režissöör Jaan Tootsen.



metsas või väljal mõjub filosoofleva üksikmehena vastukaaluks massituurile linnas. See tundub taotletud vastandus ühe üldise „velosoofia“ teenistuses. Jüssiit pole filmi tarvis linnast kaugele välja aetud ning kerge kriitikaga pean arvama, et Mikita ja Jüssi ebasümmeetriline opositsioon lülitus filmi kulgu liiga lõigatult. Vahest tulnuks otsida mingeid mahedamaid üleminekuid ja sujuvamaid sidustusi?

Küllap on jalgratturite eneseteadvus ülemaailmselt suurenenud, märgitakse isegi uue liigi koidikut. *Homo pedalis* on inimene, kes vaatab maailmale jalgrattasadulast. „Velosoofid“ paistab heas mõttes propagandafilm, eeskujutav audiovisuaalne näide, sõtkumise ja pedaalimise pisikut küljav dokumentaal, mis lõpeb helikopterilt võetud es-

teetilise panoraamiga rattail voorivast inimjõest.

Andzei Matsukevitsi ja Roman Neimanni „Kelly“ (Allfilm, 2013, 28 min) on pilti püüdnud plikaeas vabastiilisuusataja **Kelly Sildaru**. Ta on meil juba omamoodi kuulus verisulis sporditäh, kes hakkas suuskadel seisma juba kaheaastasena! Ja nüüd teatakse teda maailmas laiemaltki. Kelly on osalenud suusafilmides, sponsorid võtavad ta oma tiiva alla ja tänaseks on tehtud trikke, mida vaat et ükski naine maailmas pole siiani suutnud. Lumehooajal reisib Kelly Ameerika, Aasia ja Euroopa vahet, kuhu „Kelly“ režiitimi pole alati kaasa jõudnud, piirdunud üksikute videonäidiste montaažiga.

Kelly argipäev Eestis kulgeb välise

„Kelly“, 2013. Režissöörid Andrei Matsukevits ja Roman Neimann.





„Kelly“. Kelly Sildaru.

särata, sest siin nühitakse pealtnäha nüri tööd. Lapsed tuubivad koolitunnis ja jooksevad staadionil, kooris koratakse inglisekeelseid fraase. Sooh, nüüd on siis selge, et kolmeteistaastane Kelly ikka koolis ka veel käib, mitte üksnes mööda maailmatuure. Kodu lähedal on järve kaldale ehitatud väike hüppetorn, millelt võib suuskadel vette igasuguseid saltosid panna. Imetrikkide taustaks lastakse pildile peale ägedat räppmuusikat. Ema ja isa räägivad kodus, et Kelly sai suusasaapad jalga juba aastasena – olid lihtsalt sellised väiksed saapakased. Ja juba viieaastasena hüppas saltot vette, mis võeti siis ka videosse, mida tunnistusena näidatakse.

Oma sõnul kardab Kelly suuri kõrgusi, kuid sisendab endale enne hüpet, et ei karda, ei tohi mõelda muud, kui et lähen ja teen selle hüppe ära. Ja nii on tehtud tuhandeid kordi, enne kõvale lumele maandumist harjutatud palju batuudile ja vette kukkumist.

Kiropraktiku sõnul on sellises eas liigesed plastilised ja taluvad paremini tugevaid lööke, kuid ikka on Kellyl vahel käsi kipsis. Laseb ta ju suuskadel nii kui pöörane mööda käsipuid ja poome, torusid ja tamme. Oluliseks taktuseks asjaolu, et kehakaal on veel liiga kerge. Aga ikka välismaal juba aastaid tuntud, teda teavad treenerid ja sponsorid, noored fännid pildistavad. Kunagi alustati oma rahakoti peal, nüüd on toetajaid, jätkub suuski ja varustust. Kerkib küsimus, et kas Kelly on alles alguses, poole peal või juba lähenemas...?

Atraktiivset erisportlikku liikumist näitav „Kelly“ koondab endasse väheke seletamist, kodust trenni ja koolipilti, rivaalitsemist väikevennaga, vanemate kommentaare, esinemisteks valmistumist, võistlusi ja võite. Loomulikult on välismaal võetud pilt kvaliteedilt hoopis teine. Ikka keskmes küll Kelly, aga paradoksaalselt ei endu ta domineerima, vaid on mässitud igasuguste kommentaaride, seletamiste ja jahmerdamiste võrku, helitaustaks optimistlik löökmuusika. Filmiks, isegi telefilmiks eklektilist „Kellyt“ pidada ei saa, pigem on see atraktiivne teabefilm, sügavuseta laialivalgav reklaamfilm. Kordusi lastakse korduste otsa, teemat või alateemat arendamata, sisuliselt uuendamata informatsioon topeldub. Jääb mulje, et on võetud, mis parasjagu ette jäi, ja pärast järjestati puder ja kapsad formaati. Vürtsiks veidike traagikat luumurdude ja kipsis jäsemega peategelasest. Loogiline, et ekstreemsel trikitajal seda juhtub, aga miks ei antud sõna psühholoogile. Kelly on alles või juba kolmeteistkümnene, kuidas edasi?

Seoses „Kellyga“ meenub „Eesti lugude“ sarjas varem tehtud ka ligadi-

logadi „Kahe tule vahel” (rež **Martin Korjus**, 2011) võidusõitja **Kevin Korjusest**. Kirjutasin sellest kunagi siinsamas ajakirjas, hoiatades varase läbi põlemise eest. „Kellys” sihitakse 2018. aasta taliolümpiamänge, absoluutsesse tippu Koreas, kuhu loomulikult ihkab ka „Kelly” väike kangelanna. Elame – näeme.

Stsenarist, režissöör, operaator ja produtsent **Peter Murdmaa** laseb oma autorifilmis „August välja!” (Myth Film, 2013, 28 min 25 s) **Leida Rammol** küsida, et kas geeniusel on õigus oma teatrile, ja vastab ise, et on küll. Sest kuulsad teatrid on tuntud kuulsate juhtide järgi. Linnateatril on oma kuulsus **Elmo Nüganen**. Aga tal ei ole korralikku lava ega suurt saali. Mee-nub, et juba millalgi 1986. aastal arutati kunagise Noorsooteatri ehitust. Tä-naseks on kolmekümne aasta jooksul Aida tänava äärde suudetud teha üks

suur auk, kuhu Tallinnas korraldatud mingi rahvaküsitluse järgi ei peetud tarviliseks teatrit ehitada. Niisiis tuleb teater august välja tõmmata, otsustab Leida Rammo ja võtab ette mitmesugused käigud ametkondade veenmiseks. Nende käikude vahel istub väarikas teatraal Rammo portreeteritavana **Jüri Arraku** stuudios.

Probleemfilmi ennastki võib segmenditi pidada põgusaks portreefilmiks, mille jooksul avaneb ühe daami karakter. Jüri Arrak ütleb oma ateljees, et kiiksuga loomad süüakse metsas kiiresti ära, aga inimkonnas on kiiksuga tegelased kultuurikiht. Võimalik, et see käib ka Leida Rammo kohta, keda on üles võetud raadiostuudios, juuksuris, autos, teatri direktori juures – kõikjal on ta ikka elurõõmus ja lõbus näitleja, muretsev optimist.

Teatri ehitus maksab oma 30–40 miljonit eurot, ehitus on (kommunaal) poliitilise tahte küsimus ja Tallinnas

„August välja!”. Režissöör Peter Murdmaa. Leida Rammo ja Jüri Arrak.





„August välja!“. Leida Rammo.

tehaksegi totaalset kommunaalpoliitikat, mille siirded näikse haarduvat ka teistesse Eesti linnadesse. Paraku mitte teatriehituse asjus.

Minu jaoks kerkis filmi „August välja!“ üheks küsimuseks, kas teatri ehituse asja ajav Rammo on selles täiesti siiras. Kas ta ise näitas initsiatiivi ja filmigrupp tuli sappa või kihutas režissöör ning näitleja Rammo nakkus ise? Et ühildada näitlemine ja ühiskondlik missioon, dokumenteerida kunstiliselt oma kodanikualgatus?

Mitte erilise kiiksuga, aga ikkagi üksjagu veider on käia Tallinnas igasuguste ametnike juures teatri ehitamise palvega. Põnevaks läheb filmi kahekümne kolmandal minutil, kui sisenetakse Tallinna linnavalitsusse. Suhtekorraldaja **Linnar Priimäe** abiga jõutakse ka **Edgar Savisaare** juurde, kabineti uks lükatakse lahti: „No tere. Tulge sisse.“ Võib näha, et Tallinna mees võtab filmigrupi vastu allasuru-

tud tõrksusega, juhhib ebadžentemelikult käega füüsiliselt suunates Leida Rammo oma kabinetti, et näidata oma dotseerivat heatahtlikkust.

Üldiselt tundub Leida Rammo missioon ja seletamine veenev, kahtlaseks muutub see siirus, kui Rammo Savisaart selle nina all tunnustab ja kiidab, soovib tema linnavalitsemise jätkamist. Paratamatult tekib kahtlus, et see võib olla mee mokale määrimine, kuna sõnad ei tule hooga südamest, vaid ebalevalt, otsitud komplimentaarsusena, et äkki võtab linnapea teatriehituse asjus vedu.

Film on suures osas üles ehitatud kesk- ja lähiplaanidele. Arraku ateljees lastakse portree maalimise kõrval kaameral korjata mõningaid mõtteavaldusi. Leida Rammo ju argumenteerib loogiliselt ja veenvalt, aga enne läheb kaamel läbi nõelasilma, kui linnavalitsus teatri tarvis raha leiab. Õigus võib olla Priimäel, kes arvab,

et nüüd võiks jälle ühe nn rahvaküsitluse korraldada, sest Kultuurikatelt enam ei taheta, ikka teatrit on vaja! Eestlane on juba kord selline teatrilomb inimloom ning omamoodi teater paistab ka Murdmaa film. Õnneks pole selles muusikalise fooniga üle vindi keeratud, kõlada lastakse naturaalhelistel, dialoogidel ja arvamustel. Eklektika mõjule ei pääse, sest Leida Rammot on igal pool põnev jälgida; vastupidi „Kellyle“ laeb isiksus oma psühhofüüsisega kõik kaadrikeskonnad, ole vaid mees ja püüa ning pane pea montaažis tööle!

Liis Nimik on „**Veel ühe laulu**“ (Osakond, 2013, 29 min) pilti püüdnud kolm musikaalset vanameest, kes valmistuvad oma elu viimaseks kontserdiks. Ansambel **Torgu Poisid** on Sõrve poolsaarel viimane kooskäiv punt,

„Veel üks laul“, 2013. Režissöör Liis Nimik.

Torgu Poisid koosseisus Leo Tiri, Peeter Aadusoo ja Endel Kumm.

kelle ridu aeg halastamatult hõrendab. Viimaste aastate jooksul on nad matnud neli laulukaaaslast. Kolm trotslikku vaprat, **Peeter, Endel ja Leo**, ei taha aga elule alla anda ja hakkavad valmistuma oma elu viimaseks kontserdiks (kuna kolmekesi ei saa neljahäälset laulu enam laulda).

Proloogis lastakse esineda Indoneesia rahvakunstnikel, kes justkui sissejuhatuseks peaksid kontrastiks kujutama nooruslikku elurõõmu – laulu, tantsu ja muusika võimu maailmas. Vanamehed aga annavad saare murrakus teada, et keegi Nooda Leo olla Tallinna viidud ja ta seal ära surnud. Teevad ka nalja, et laulavad pärast bridžimängu, anekdootide rääkimist ja baaris käiku, kui koju lähevad. Peielauas mälestatakse lahkunut, loetakse ette ta viimase laulu „**Koduõue sirel**“ sõnad.

Auto liikumise pealt pikemalt võe-





„Veel üks laul“.
Ansambel Torgu
Poisid.

tud päikeseloojang, taevaranna punakaks tõmbumine annab selge vihje inimese eluloojangule. Reljeefse faktuuriga vanamehi on üles võetud lauluproovides, kodustes toimetustes, töötoas, garaazhis, katuse all ja maastikusõiduki sadulas. Nad on oma argiste käikude juures kannatlikud, kviteerivad tegu täpse sõnaga. Režissöör püsib nendega sünkroonis, ei kiirusta situatsioonide lõikamisega, laseb venival kaadril rahulikult lõpuni joosta. Sama kannatliku tempo ja käekirjaga püüdis Nimik argirealismis ka eelmises dokfilmis („Parem homme“, 2013), milles näidati eesti võõrtöölise argielu Soomes. „Veel ühe laulu“ liikumisi maastikel saadab akordionimuusika. Samal ajal on režissöör intensiivsuseks otsinud ebatavalisi rakursse. Teelolek on aktiivne tegevus, mida vaja kuidagi toonitada.

Sümpaatne, et noor režissöör on otsinud eakaid elu näinud mehi ning lasknud kõlada nende lauluhäälel ja pilliviisidel. Viimaseks kontserdikis valmistumine on antud vaheldusrikkalt. Režissöör Liis Nimik oskab oma nägemust filmilikult jutustada, atmosfääri vahendada. „Veel ühes laulus“ on omajagu kurbust, aga see on rüütatud paratamatuse võrgustikuga ja kõlama jääb vastupanu, vanakeste vaprus, jõuline elurõõm enne paratamatut surma.

(Lõpp)

ARMASTUSE SULNILT IGIKESTEV UNISTUSLIK FIILING

LY LESTBERG

„**KIRSITUBAKAS**”. Stsenaristid ja režissöörid: **Katrin Maimik** ja **Andres Maimik**. Produutsent: **Anneli Lepp**. Operaator: **Mihkel Soe**. Kunstnik ja kostüümikunstnik: **Kristiina Ago**. Grimeerija: **Karolina Veetamm**. Valgusmeister: **Henri Savitski**. Helisalvestus: **Olger Bernadt** ja **Antti Mäss**. Helilooja: **Sten Sheripov**. Monteerijad: **Andres Maimik** ja **Marta Pulk**. Helikujundus: **Horret Kuus / B6 Studios**. Osades: **Maris Nõlvak** (Laura), **Gert Raudsep** (Joosep), **Getter Meresmaa** (Merit), **Anne Reemann** (ema), **Andres Kütt** (Tiit), **Tiina Kadarpik** (Helle), **Viiu Maimik** (vanaema), **Aap Salumets** (Egert), **Maarja Jakobson** (Karmen) jt. 2 K, 93 min, värviline © Kuukulgur Film, 2014. Esilinastus 16. oktoobril 2014 CC Plazas Tallinnas.

Katrin ja **Andres Maimiku** „**Kirsitubakas**” on väga soojalt inimlik armastusfilm. Kinost lahkudes jääb hinge püsima mingi seletamatult kerge helgus. Äratundmine, et romantikat saab muuta igikestvaks reaalsuseks. Koguni nõnda, et ka päriselus tundub edaspidi võimalik vaid kõik hea.

Kui filmi sisu lühidalt kokku võtta, siis on tegu vägagi klassikalise, lausa triviaalse armulooga, kus Laura (**Maris Nõlvak**), noor tütarlaps, kes elab ühes tüüpilises Eesti väikelinnas hilisteismelisele omaselt igavlevat elu, armub rabamatkal endast poole vanemasse, kogemustega matkahunti Joosepisse (**Gert Raudsep**). Tunne on vastastikune, aga loomulikult on Joosepil naine ja lapsed juba olemas. Ometi õnnestub

„Kirsitubakas”, 2014. Režissöörid Katrin Maimik ja Andres Maimik. Omadega rabas: vana matkahunt Joosep (Gert Raudsep) tassib Laura (Maris Nõlvak) oma territooriumile.



filmi peategelastel triivida kiredraamale omaste ahvatluste ja kõhkluste rägastiku kiuste laussüütutena (filmis ei jõuta isegi suudluseni) lootusrikka finaalinii.

Kuigi filmis esitatakse dramaatilisi olukordi ning kõikvõimalikke inimlike emotsioone läbi mahlaka (kohati isegi jämegroteskse) huumori, on see oma tegelastele vägagi kaasaelav ja tundehe. Kõik väliselt tragikoomiline mõjub vähemalt peategelaste puhul lausa ootamatult tõepäraselt, igati kooskõlas nende sisemaailma olemuslike nüanssidega. Ka dialoogid on väga kujundlikult suupärased, muutes filmi koduselt eestilikuks.

Eriti peenelt viidatakse Laura kui noore naise käitumise varjatud tagamaadele, sisemistele põhjustele. Tema väliseks kinnisliigutuseks on pidev juuste sättimine, väga eakohane terane leid. Psühholoogilise rolli muudab huvitavaks vastandlike iseloomujoonte paralleelne esinemine. Laura kinnine umbusklikkus segatuna avala tun-

depuhtusega ning Joosepi vabastav rõõmsameelsus koos hoolika enesekontrolliga lisavad elulist paradoksaalsust, koguni irreaalsust juurde. Ainuüksi steen, kus ühes seltskonnamängus tuleb nii Laural kui Joosepil valida, kas väljendada tõe või tegu, viitab vägagi märgiliselt noore ja küpse inimese elufilosoofia erinevusele. On ju loogiline, et Laura jaoks on tähtsaim kompromissitu tõe, Joosep peab aga tõe tunnistamisest kergemaks realiseerida mõni konkreetne tegu.

Tõelise naisena on Laural oma unistuste mehele väga traditsioonilised nõudmised. Tema mees peab lõhnama nagu mees – higi ja tubaka järele. Enam-vähem samamoodi nagu tüdruku isa või tema vana kaardipakk. Veel deklareerib Laura, et talle meeldib, kui mehed oskavad kasutada oma keha.

Esmapilgul on Joosepil väga palju sarnasust Toomas Nipernaadiga (kelleks ka Laura teda solvumishoos nimetab). Tõepoolest, mõlemad on kogenud rännumehed ja muretud seiklejad. Mõ-

„Kirsitubakas“. Inimsuhetest pole pääsu ka põlislooduses.

Merit (Getter Meresmaa), Joosep (Gert Raudsep) ja Laura (Maris Nõlvak) lõkke ümber.



lemad oskavad mängeldes võtta elut parima, mis võimalik. Eriti osavalt muidugi käib kõik, mis puutub naiste südamele vallutamisse. Samal ajal suudavad mõlemad mehed ainuüksi oma lustliku olekuga sisendada inimestesse rõõmu ja lootusrikkust. Ainsa, aga väga põhimõttelise erinevusena Joosep teab, et karm tõde on elus ilusast valest alati üle. Ilmselt selle tõttu ta ka mitte kunagi otseselt ei luiska ega anna katteteta lubadusi. Murdelistel hetkedel ta pigem hoiab end mehiselt tagasi ja jätab tegutsemata.

Laurasse on Joosep kiindunud rohkem isaliku õrnusega. Rabamatka alguses haarab ta küll endastmõistetava kindlusega Laura õlale, et ärgitada tütarlast edasi liikuma. Sügavama tunde tärkamisel hoidub aga sisemiselt ausa mehena igasugustest omapoolsetest füüsilistest lähenemiskatsetest. Tõelise romantikuna tunneb Joosep rõõmu sellestki, kui Laura talle oma umbusklike, kuid imetlevate hirvesilmadega ainiti otsa vaatab. Hoopis Laura on see, kes aeg-ajalt Joosepit üllatab oma mängu-

liste õrnusepuhangutega, ahvatledes nõnda elukogenud meest vabanema liigsest lähenemiskartusest. Pole midagi parata, ka selles loos osutub naine kaelaks, kes mehe pead keerab.

Läbinisti naisena on Laura vägagi teadlik, et ei saa tahta Joosepilt mingeid lubadusi (vähemalt mitte esialgu), kuna too ei saa neid talle anda. Laura soovib üsna sarnaselt Joosepiga lihtsalt hetki, mida mäletada. Ta teab, et Joosep on küll selline mees, kes ujub piibu ja pähklitega naistele ligi. Aga selline teadmine on pigem peibutav. Lakas heintele viskudes unistab ta sisimas, et Joosep tuleks ja teda otsustavalt kirgliku kaisutusega murraks. Joosep aga ei tule, sest teab, et tunne muutub vaid tugevamaks, kui ei torma naisele kohe otsustavalt ligi.

Kriitilistes olukordades on Laura harjunud helistama oma isale, kellega tal ainsana tundub olevat usalduslik (kaug)suhe. Aga justkui kinnituseks, et isa pole Laura jaoks mitte kunagi olemas sel hetkel, kui tüdruk teda tõeliselt vajab, asub isa mobiil pärast Joosepi

„Kirsitubakas”. Mustikaline *selfie*: Laura otsib hetki, mida mäletada.



areenile ilmumist jäädavalt levipiirkonnast väljas. Nii kandub isakuju roll lausa üksühese sümboolsusega Joosepile üle.

Ilmselt taotluslikult kujutatakse Laura ja Joosepi koosolemise emotsionaalseid kõrghetki vaid romantilise muusika saatel. Seda, mida nad omavahel koos väga õnnelikena kirglikult räägivad, me teada ei saagi, kuna neid kaadreid, kus Laurat ja Joosepit valdab täiuslik õnnetunne, näidatakse tummalt, vaid armastajapaari välise miimika kaudu. Selliselt mõjuvad need vastastikused avanemised otsekui aegluubis ja eriti lummavatenä. Isegi suures plaanis telgihämaruses sõrmede arglikust põimumise katses piisab, et tekkiks nõiduslikult unistuslik atmosfäär. Kohmetult kirglik kallistus uttu mähkunud õhtusel heinamaal jääbki filmi kõige ohtlikumalt enamat lubavaks situatsiooniks. Aga sellegi katkestab kõige otsustavamal hetkel mobiilihelin Joosepi püksitaskus. Läbinisti romantiline armastus on juba kord selline.

Nii keskendutaksegi Laura ja Joosepi puhul eluliste valikute tegemise asemel meelsamini žestidele, miimikale, kõnemaneeerile, pilkudele ja pausidele, mis psühholoogiliselt maksimaalse usutavusega kannaksid. Armudraamasse toob absurdi ja päästab trafaretusesse langemisest kolmanda osapoolena hästikasvatatud, häbelik ja lausa taevalikult nunnu noormees Egert (**Aap Salumets**), kes on esitatud rõhutatult Laura meheideaali paroodiana.

Tegelikult film ju algabki Laura külastäiguga Egerti juurde. Noormees on juba siis kõrvuni Laurasse armunud, kuid ei oska tekkinud tunnet kuidagi kehaliselt realiseerida. Ta saab ühtviisi hästi hakkama nii kraanikausi parandamise, heliseadmete komplekteerimise kui ka iseenda majandamisega. Et mehelikkus tunduks Laurale võimalikult täiuslik, esitleb ta end ka kui kogenud suitsumeest. Ka Laura ema (**Anne Reemann**) annab oma tütrele jõuliselt kehtestava emotsionaalsusega mõista, et tegemist on väga abival-

„Kirsitubakas“. Kosjasobitaja, Laura ema (Anne Reemann) teab rohkem, kui välja ütleb. Paremalt Egert (Aap Salumets).



mis noormehega, tõelise kavaleriga. Ja Egerti ülihooolivale vanaemale (**Viiu Maimik**) meeldib oma lapselapse väljavalitu samuti väga. Ainult Laura ei oska noormehega midagi peale hakata. Tüüpiline olukord kahe nii noore ja kogenumatu inimese vahel.

Egerti välisele situatsioonikoomikale lisaks leidub filmis veel hulk äärmuseni värvikaid kõrvaltegelasi. Kõige kummalisema välimuse ja olemusega paari moodustavad prisked matkaseltsilised Helle (**Tiina Kadarpik**) ja Tiit (**Andres Kütt**), keda kujutataksegi läbinisti koomiliste tegelastena. Lausa rõhutatult ei anta nende käitumismotiivide kohta mitte mingit lisainfot. Grotesksusega keeratakse eriti jõuliselt üle võlli stseenis, kus Tiit hakkab järsku jorutama ammust hitti, kuidas kogu tsirkus vaid tema najal koos püsis. Kummalisel kombel ei löö aga filmi poeetiline struktuur sellest sugugi kõikuma, vaid hoopis võidab, kuna loo ülesehitus on rajatud eriti kindlale alusmüürile – headusele.

Et aga headus läbiva isikuomadusena eriti selgelt välja joonistuks, on vaja vastukaaluks mõnd negatiivsemat tegelast. Selleks osutub Laura südikas sõbranna Merit (**Getter Meresmaa**), kes püsib kontrolliva ja kadestava varjuna kõikjal Laural kannul. Kahe tüdruku rabajärves ujumise stseen on esitatud eriti pingestatud, lausa psühhoanalüütilise allhoovusega suhtedraamana. Merit püüab vees oma sõbrannalt lõpuks välja pressida ülestunnistust, et sel on Joosepiga tõsisem suhe. Tema ainsaks eesmärgiks on tärpanud tunne lämmatada eriti efektiivsel moel. Merit ähvardab paljastada Joosepi kui tema isa vana sõbra kõik patud. Kui Laura on lõpuks valmis Meritit kuulama, siis järgneb loomulikult vastuseks kiuslik vaikus. Välja on see mängitud aga peaaegu sama suurejoonelise teatralise draamatikaga nagu kevadine tedrekukkede armuheitus emaslinnu pärast. Koguni nõnda, et ainsa tõelise lahendusena tundubki nõrgema uppumissurm. Läbinisti õnnelik armastus-

„Kirsitubakas“. Tiit (Andres Kütt) ja Helle (Tiina Kadarpik) on tulnud rabamatkale abieli värskendama.



film aga sellist süngust enesele lubada ei saa.

Laura on välisele malbusele ja ujedusele vaatamata oma armastuse kehtestamisel üllatavalt küps noor naine. Ta oskab vägagi tõhusalt kõikvõimalike teiste naiste, sealhulgas nii oma ema kui ka Joosepi naise Karmeni (**Maarja Jakobson**) rünnakuid tõrjuda tähenduslikult pika vaikimise või täpselt doseeritud ironiliste repliikidega.

Kuigi ka filmi võimukad naistegelased tunduvad üldjoontes läbinisti sümpaatsed inimesed, ei paista selle filmi autoritel naistevahelisse sõpruse erilist usku olevat. Naiste omavahelisi suhteid kujutataksegi pigem kui igikestvate rivaalide omi, kelle esimeseks ja ainsaks mureks on potentsiaalne konkurent võimalikult efektiivselt kahjutuks teha. Sellises võtmes jääb ka „Kirsitubakas” naine oma olemuselt läbinisti kehtestajaks ning mehed nende omandiks ja mängukanniks. Isegi alfamees Joosep ei pääse sellest. Näiteks Karmen kui tema seaduslik naine ja ühiste laste ema sasib Laura nä-

hes veelgi suurema üleoleku märgiks demonstreerivalt lausa emaliku enestmõistetavusega Joosepi juukseid. Täpselt sama käitumismustrit kordab Laura ise, kui ootamatult kohvikusse ilmunud Joosepile Egertit oma väga hea sõbrana tutvustab. Nii tekitatakse suhete põimumisse järjekordne arhetüüpsest mahlakas lisakeerd.

Aga „Kirsitubaka” läbiv eesmärk on siiski näidata, mida head ja ilusat võib sisaldada iga inimene või elu olukord. Tuleb välja, et läbi naeru saabki esitada isegi kõige dramaatilisemaid emotsioone. Nii armuvalu kui ka armukadedust on võimalik läbi inimlike veidruse ja paradokside muuta südantsoojendavaks osaks unistuslikult sulni ja igikestva armastuse teel. Kokkuvõtvalt saab sellist suutlikkust nimetada ka lihtsalt elujõuks.

„Kirsitubakas”. Sulnis hetk: rabaõhk lööb kõik meeled valla.



TEELT KASAHSTANI, ARMASTUSEGA

ULLA KATTAI

*„MA EI TULE TAGASI“ (Ja ne vernus).
Režissöör: Ilmar Raag. Stsenarist: Ja-
roslava Pulinovitš. Stsenaariumi toime-
taja: Oleg Gaze. Producersid: Natalja
Drozd ja Sergei Seljanov. Kaasprodut-
sent: Riina Sildos. Operaator: Tuomo
Hutri. Helilooja: Panu Aaltio. Monteeri-
ja: Tambet Tasuja. Kunstnik: Anastasja
Karimulina. Kostüümikunstnik: Natal-
ja Sokolova. Casting: Jelena Anissi-
mova. Helirežissöör: Lev Ježov. Osades:
Polina Puškaruk (Anja), Viktoria Lo-
batševa (Kristina), Andrei Astrahhant-
sev (Andrei Ljutsius), Sergei Jatsenjok
(Dima Morozov), Olga Belinskaja (Na-
talja Ivanova) jt. DCP, 110 min, värviline.
© CTB Film Company / Amrion / Helsinki*

*Film Oy / Belarusfilm, Venemaa-Eesti-
Soome-Valgevenemaa-Kasahstan, 2014.
Maailma esilinastus 18. aprillil 2014 Tri-
becca filmifestivalil USAs. Eesti esilinastus
18. septembril 2014 CC Plazas Tallinnas.*

Kui tavaliselt paitab Eesti filmikriitika kodumaist toodangut pärikarva ja kirjutab eksimused vähese raha ja kitsastest oludest tulenevate kogemuste puudumise arvele, rõhutades varjamatat, et vead on selleks, et neist õppida, siis **Ilmar Raagi** loominguga see mingil põhjusel nii ei ole. Kriitikud ei ole üllatuslikult võtnud oma tavapära-
st heeroose rolli ega kipu kunagi tema filme kiitma lihtsalt seetõttu, et tege-

*„Ma ei tule tagasi“, Venemaa-Eesti-Soome-Valgevenemaa-Kasahstan, 2014.
Režissöör Ilmar Raag. Trotslik lastekodukasvandik Kristina (Viktoria Lobatševa).*





„Ma ei tule tagasi”. Kristina (Viktoria Lobatševa) ja politsei eest põgenev tudeng Anja (Polina Puškaruk).

mist on Meie Ilmar Raagiga. Pole kombeks, pole moes. Pigem saab Raag, väga distinktiivselt eristatav nähtusikoon meie kinomaastikul, alati tukast sügeda. See on huvitav paradoks, sest samal ajal on Raagi näol muu hulgas tegemist ka ühiskonna arvestatava arvamusliidriga, kelle loomingu nähakse viimastel aastatel (kindlasti peaaesjalikult sotsiaalselt lihtsate, ent värskest läbinägelike teemakäsitluste tõttu) kuulumas Eesti filmi paremiku hulka. Ehk just sellepärast ongi kombeks Raagile apse rohkem nina alla hõõruda? Intelligentsest andekast inimesest ei oodata solvumist. Jäädakse hoopis uut linateost ootama. Ootused aga on hoolimata jagatud malakahoopidest kõrged.

Ilmar Raagi uus film „**Ma ei tule tagasi**” (2014) on Vene-Eesti-Soome-Valgevene-Kasahhi koostööfilm, mis on üles võetud Venemaal, Valgevenes ja Kasahstanis. AINUÜKSI kultuuriline taustsüsteem on Raagi senistest filmidest intrigeerivalt erinev, midagi puht-eestlaslikku seal ei kohta. Selmet sellega müüti kummutada, pole ka seda linateost hoolimata juba saadud festivaliauhindadest kuigi heldelt kiidetud. Pigem vastupidi.

Paraku õigustatult. Tuleb tõdeda, et suurem osa kitsaskohti saab alguse loo narratiivist – tõenäoliselt stsenariumi tasandil –, mis on ilmselgelt ülekonstrueeritud ja seetõttu ebausutav. Üheplaanilised antagonistid, protagonistid, kelles toimuvad sisemised



„Ma ei tule tagasi”. Anja (Polina Puškaruk).

muutused jäävad polariseerimata, tui-
malt ennast kordavad motiivid suhte-
tes ning klišeemaigulised sündmus-
sündmuse-pärast süžeeikäigud tähen-
davad, et vaataja on võtnud sisse koha
lasteetendusel, kus kogu saal üritab
meeleheitlikult kitsetallele selgeks te-
ha, et pole mõtet ronida põõsa taha,
kust hundi kõrvad paistavad, ent tal-
leke lollike sammub hoolimata hoiatavate
märkide armaadast otse kiskja
lõugade vahele. Sest nii on ette nähtud.
Õnneks sellega esteetiline elamus
ei päädi.

Tegemist on esimese filmiga, mil-
lele Raag pole ise stsenaariumi kirju-
tanud, võttes nii enda kanda suurema
riski ning raskused, mille režissöör-
stsenarist võtete ja monteerimisega
maandada suudab, kaotamata samal
ajal sihtfilosoofiat. Seda enam vää-
rib tunnustust Raagile omane käekiri,
millega filmi kandvad osised on siiski
suudetud rohkem või vähem varjatult
edasi anda.

Raagi meeskond armastab eksita-
da. Kui „Kertu” (2013) padudepres-
siivsele ametlikule sisututvustuse-

le järgnes tundlikult komponeeritud
ning kärevalusa sotsiaalse teema sisse
hoolikalt peidetud mažoorihõnguline
menuett lootusele, siis uue filmi „Ma
ei tule tagasi” helisevmuusikaliku est-
raadi varjust koorub nukker jõuetus.
Teekonnafilmi tagatubadesse, mis an-
nab alust oodata oodi lõpmatusse, va-
likuvabadusele ning uutele algustele,
on pitseeritud vastupidine sõnum pii-
ridega maailmast ja valust, mida saab
ajutiselt leevendada, ent mille eest ei
saa kuhugi peitu pageda.

See nüansirikas lootusetusest tead-
lik olemise trotsimine on kohati ras-
kesti hoomatav. Selle olemasolu saab
ära märkida, tunnistades samaaeg-
selt ausalt mõistmise piiratust. Kuigi
idaeurooplastele meeldib kiidelda ve-
ne hinge tajumise ja mõistmisega, siis
rännakud otsatul sisemaal, kus põllud
ja metsad ei piirne alati lõpuks mere
ning õhuvahetusest tingitud uute al-
guste ootusega, jäävad meie tunnetus-
väljast eemale. Kui meile toob külm
talv Läänemere jääkaane ja sellega
võimaluse jala jätkata, siis Kesk-Vene-
maa lumekoorik jääb lumekoorikuks

ja kust lohutust võib leida vaid aasta-aegade vaheldumisest. Nõnda pole ka ime, et paljud filmi tegelaste liikumist motiveerivad tegurid näikse olevat kantud vaid adumisest, et leides end vantsimas läbi mädasoo, pole mõtet seisma jääda.

Seda liikumist annab Raag edasi filmikeelega, mis pole „Kertuga” sarnaselt klantsitud ega muidu normatiivselt ilus. Seekord on kõik vastu ootusi natuke nihkes, natuke usutavam, natuke realistlikum. Need pole **Veiko Õunpuu** „Sügisballi” (2007) valusilusad Lasnamäe kaadrid. Need on tunnetusfotod novembrikuisest rongisõidust Tartust Oravale või matkalt Lääne-Eesti kruusateedel. Kaadrid, kus ilu muutub kohalolevaks vaid seetõttu, et valu on oma. Nende piltide tuules muutub siinsele vaatajale arusaadavamaks peategelaste kangekaelne armastuse külge klammerdumine. Meie

siin mere ääres ju pigem lahkume. Ent Anja (**Polina Puškaruk**) armastab hoolimata kogu oma haritusest naeruväärsest iga keharakuga kedagi, kes teda väärt ei ole, ning Kristina (**Viktorija Lobatševa**) usub pimedalt armastusse, millest tõendid puuduvad.

Filmi läbiv teekonnamuinasjutt ehitab vist pisut liigagi ootuspäraselt silla armastuse ja vastutuse vahele, mis pole „Klassi” (2007) ja „Kertu” peale mõeldes Raagile võõras – rääkida millestki, mis hakkab oma lihtsuses teenimatult tabu staatusesse jõudma. Just sellele mõeldes jään pikisilmi ootama Raagi järgmist filmi – millel ta oleks ka stsenaariumi (kaas)autor.

Režissöör Ilmar Raag (keskel) filmi „Ma ei tule tagasi” võtetel.



MAAPEALNE LEND EHK NAINE KOHVRIS

AGNE NELK

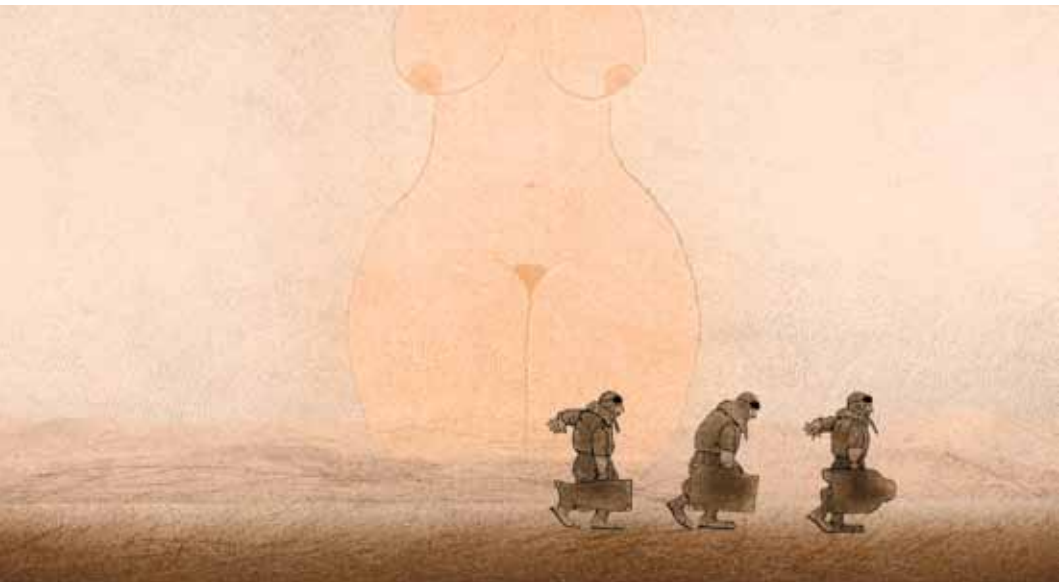
„LENDURID KODUTEEL“. Režissöörid ja kunstnikud: **Priit Pärn ja Olga Pärn.** Stsenarist: **Priit Pärn.** Helikujundaja: **Olivier Calvert.** Helilooja: **Robert Marcel Lepage.** Muusikud: **Jean Dero-me, Fred Lebrasseur, François Pilon, Zoé Dumais, Marc Papillon, Jean Sa-bourin, Jacques Duguay ja Nicolas Borycki.** Muusika: **La Paloma.** Helilooja: **Sebastian Iradier (1861).** Monteerijad: **Priit Pärn ja Olga Pärn.** Tüübikunstnik, kaadripaigutuste kunstnik, animatsioon ja liivatötluse kiht A: **Priit Pärn.** Liiva-tötluse kiht B: **Olga Pärn.** Animatsiooni komposiit: **Urmas Jõemees ja Olga Pärn.** Operaator: **Urmas Jõemees.** Maski joonistaja: **Triin Paumer.** Digitaalse pildi

töötlus: **Pierre Plouffe.** Sünkroontaustad: **Lise Wedlock.** Helioperaator: **Geoffrey Mitchell.** Kokkusalvestus: **Serge Bolvin.** Online-montaaž: **Denis Gathelier.** Tiitrite kujundaja: **Mélanie Bouchard.** Tehni-line koordinaator: **Lord.** Tootmisassistent: **Kadri Pahla.** Tegevprodutsent: **René Chénier.** Producersid: **Kalev Tamm ja Julie Roy.** DCP, 16 min 5 s, värviline. © Eesti Joonisfilm ja National Film Board of Canada, 2014. Esilinastus Eestis kinos Sõprus Tallinnas 9. oktoobril 2014.

Lendav sulg

Priit Pärnal sulg lendab käes, selles pole kahtlustki. Tema joone kilometraaž ületab maakera ekvatoriaalset ümber-

„Lendurid koduteel“, 2014. Režissöörid Priit Pärn ja Olga Pärn.





„Lendurid koduteel”.

mõõtu nüüdseks vähemalt kahekordselt ja annab seega ka piisavalt ülevaatliku ettekujutuse sellest, et küsimus „**Kas maakera on ümmargune?**” (1977) ei oma enam erilist tähtsust. Eriti veel siis, kui oled joonistanud lugematul arvul lennukaid. Ja muidugi ka lendureid. Pükstega või püksata, vahet pole, sest mõlemal juhul peaks lennates saama eriti hea perspektiivi maamunal toimuvast.

„**Lendurid koduteel**” (2014) on Priit ja **Olga Pärna** värskest „ekraniseerinud” film, mis on eelmise filmi „**Tuukrid vihmas**” (2010) järel meeste maailma käsitleva triloogia teine osa. Pärna sõnul on see inspireeritud tema samanimelisest sõejoonistusest, millel on kujutatud samuti kolme lendurit. Animatehniliselt eksperimenteeritakse täiesti uue liivaanimatsiooni tehnikaga, mis ei ole uus mitte ainult Priidu, vaid ka kogenud liivaanimatsiooni tegija Olga jaoks, kes on filmi kaasautor. Vanameister ise ütles, et on teinud „täiesti teistsuguse filmi kui varemalt”. Kui nüüd pikemalt järele mõelda, siis tõepoolest ei olnud filmis ühtegi järest, kärbestest rääkimata. Kui filmis

„**Tuukrid vihmas**” oli mängus vähemalt sigarett, siis nüüd ei olnud sedagi. On selge, et Pärnal on alanud uus loomeperiood, sest kolm lendurit jäta-
vad vaatajaid filmilooga vastakuti nii, et isegi kultuurilised ja keelelised barjäärid astuvad nõutult kõrvale. Vihje nimetatud asjaolule andis juba **Andres Laasik** oma artiklis triloogia esimese osa kohta: „Kui mõelda filmis „**Tuukrid vihmas**” peegelduva ühiskonnatunnetuse peale, võib öelda, et tegemist on võrdlemisi karmi diagnoosiga. Samal ajal on see teostatud nii kunstitudlikult, et sellega on raske vaielda. Selleks polegi suurt tarvidust, sest ka eesti animafilm on jõudnud Eesti vabas riigis marginaalseks muutumise astmeni, mis välistab igasugused laiemad arutelud.”¹

Tõepoolest, mõnele kriitikule oli tuukrite film samasugune pätkel nagu varasemadki: „Pärna sürrrealistlik fantaasialend ja kordumatu graafiline joon on aegade jooksul järjest keerukamaks ja omanäolisemaks arenenud ning tänaseks on ta vähemalt sama ootamatu ja salapärane kui **David Lynch**. Vaatad ja vaatad, mõistatad ja



„Lendurid koduteel”.

mõistatud, aru ei saa halligi, aga tundub hirmus huvitav ja tähendusrikas. Kohe tekib tahtmine üle vaadata. Vaatadki, ikka sama lugu. Ja nii lõpmatu-seni,” on 2010. aastal kirjutanud üks usin filmblogija filmist „Tuukrid vihmast”.² Pärna kunagine tudeng ja tema praegune Eesti Kunstiakadeemia animafilmi osakonna kolleeg **Ülo Pikkov** võttis TMK artiklis „Vihmast viidud” isegi isakese **Sigmund Freudi** ja tema psühhoanalüüsi appi, et filmi unenäolisest reaalsusest jagu saada ja veelgi sügavamaid tasandeid tuukrite hingelust välja õngitseda.³ Nüüd aga ei ole enam midagi teha, isegi papa Freudist pole lendurite filmi puhul abi. See on nagu kõrbes oaasi otsimisega, et mine sa tea, millal on see päris, millal aga sinu enda loodud miraaž. Priit Pärna enda sõnul pole samuti vaja selgitusi anda, sest film sisaldab tema mõistmiseks kõik vajaliku. Nagu üks õige poststrukturealist kunagi, on **Roland Barthes** oma essees „Autori surm” väitnud, et iga kunstiteos sisaldab tema tõlgendamiseks vajalikku autorist, ajastust, keelelisest ja kultuurilisest taustast sõltumata.⁴ Sedaviisi sünni-

vadki ajastuteüleised teosed, millele autoripoolset selgitust pole vaja.

Kärbitud tiivad

Lennukiteta lendurid on nagu kalad kuival. Peale selle, et tiibadeta ei saa kõrgeleennuliselt ühest punktist teise jõuda ning on vaja jala kõndida, on kolm pilooti sunnitud koju jäänud naistest eemal olema märksa kauem, kui nad aimasid. Põhjused, miks nad jalgsi koju minema on sunnitud, filmist täpsemalt ei selgu, kuid arvata võib, et tegu oli hädamaandumisega kusagil kõrbe avarustel, sest sealt ka lugu algab. Mõnes mõttes oli samasugune lugu ka filmi enda sünniga, sest pärast 24-minutist „Tuukrid vihmast” planeeriti teha üks lühem ja koduste vahenditega teostatav film, seniks kunni Olga-Priidu liidust sündinud uus ilmakodanik ilmavalgust näeb. „Pärnas põleb värske loomekirg, põhjuseks Olga,” kirjutab **Tiit Tuumalu** 2. oktoobril 2008 Postimehes.⁵ Juba mõnda aega oli sütitatud uusi sädemeid, mis ootasid lõkkele löömist. Selle, et alguses oli ette nähtud hoopis teine film, mille jaoks ka osa raha eraldati, jätsid

autorid esilinastusel avalikuks saladuseks. Olulisim on see, et juba selles plaanitud loos pidid kolm pilooti ühe episoodi moodustama. Animafilmites juhtub tihtipeale nii, et mõni esmapilgul tähtsusetu kõrvaltegelane võib osutuda võtmeks kogu filmi loo juurde. Nii juhtus ka lenduritega, lihtsalt ülejäänud lugu polnudki vaja enam jutustada.

Nõukogude aja taustal on hea tõdeda, milline kergus vallandub sules siis, kui kunstnikud saavad teha seda, mis hing ihkab. ETV saates „**OP!**” ütles Priit saatejuht **Rain Tolgile**, et nad tegid seda, mida nad tahtsid.⁶ Kui Nõukogude Liidu tsensuuri läbima pidanud filmi „**Eine murul**” (1987) motoks olid sõnad: „See on pühendatud kunstnikele, kes tegid, mis neile lubati”, siis Eesti Vabariigi kontekstis on võimalik teha seda, mida tahetakse. Pärn ise on kasutanud ära vähemasti seda osa demokraatilisest süsteemist, mis võimaldab vabalt luua. Isegi kui see vabadus on ikkagi „piiri peal”, liigub Priit Pärn osavalt ajast mõnevõrra ees.

Filmis on üheks läbivaks kujundiks kõrgel taevalael lendav tiivuline suur lind, kes märgib oma lennuga justkui seda vabadust, mida inimkehas pole kunagi võimalik saavutada. Lenduritele oli ta justkui valvuriks või saatjaks koduteel hoidmaks neil silma peal. Või ootas ta hoopis järjekordset pala oma toidulauale juhuks, kui mõni lendureist peaks hukkuma? Oma kujult meenutab lind pigem kotkast või ronka, aga tema kriiskav hääl kõlab nagu naerukajakal. Oli see nüüd väike vihje kuulsale sürrealistide rühmitusele **Rajacas** (mis kõlab nagu „kajakas”), mille sümboliks oli ronk, mine sa võta kinni. Eks traagiline ja koomiline käigi Pärna filmides käsikäes. Nagu näiteks

filmi „**Eine murul**” lõpukaader Kunstnikust, kelle käest sõitis teerull üle, nii et see meenutas pärast tiiba.

Purskkaev keset kõrbe

Filmi proloogis näeme kolme liivakarva, ebamääraste piirjoontega naist, kes meenutavad rohkem katkendlikku mälopilti kui selgete piiridega tegelasi. Edasi näeme juba kolme lendurimütiga meest, kes kõnnivad kõrbes, igaühel kohver käes. Esimese sündmuse näeb vaataja pilootide silmadega kõrbes kangastuvat purskkaevu, mis pikemal silmitsemisel meenutab koos oma kaarduvate palmipuudega kurvulist alasti naisfiguuri. Tegu on pärnaliku kahemõttelise kujundiga, mis viitab sellele, et mehed paistavad veest enam taga igatsevat hoopis koju jäänud kaasasid, keda filmi algul näidati.

Lugude analüütik **Christopher Booker** on toonud välja seitse lugude arhetüüpi, mis korduvad ajast aega. Üks neist on „otsing” (ingl *k quest*), mis näib sobituvat ka käesolevas artiklis luubi all oleva filmi konteksti.⁷ Filmid „**Kolmnurk**” (1982), „**Karl ja Marilyn**” (2003), „**Elu ilma Gabriella Ferrita**” (2008) ja „**Tuukrid viimas**” käsitlevad kõik ühel või teisel moel armastuse teemat, kuid „**Lendurid koduteel**” erineb neist kõigist teekonna või otsingu poolest. Olgu selleks otsitavaks siis kodutee, naine, armastus või vesi.

Üsna filmi alguses kangastub keset kõrbe ühel liivaluutel hetkeks prantsuse kirjaniku **Antoine de Saint-Exupéry** raamatust tuntud väike prints koos rebasega. Vestluses rebasega ütles väike prints, et „kõrbe teeb ilusaks see, et kusagil varjab ta kaevu”. „**Väikese printsi**” (1943) minategelane on piloot, kes oli hädamaandumise tõttu sattunud Sahara kõrbe ning kohtus seal väike-



„Lendurid
koduteel”.

se printsiga.⁸ Raamatu autor Saint-Exupéry oli ise samuti endine sõjaväelendur ja ajalooürikute andmeil pidi ta 1935. aasta detsembris tegema hädamaandumise Sahara kõrbes, seega on raamat selgelt autobiograafiline. Kui otsida Pärnade filmist kaevu, nii nagu need lendurid tegid, siis saab selles filmis suisa kose all kümmelda. See on nagu suur ja roosa elevant, kes keset kõrbe oma londist purskkaevuna vett pritsib ja kellest on raske mööda vaadata. Ometi on ka selle elevanti vaata-

miseks vaja siseneda unenäorealsete või siis vähemalt spetsiaalseid silmi – selliseid, mis oskavad näha südamega. Ka väike prints tödes kõrbeavarustes, et „silmad on pimedad. Ainult südamega näed hästi.” Selle kuulsaks saanud lause olevat muuseas Saint-Exupéryle öelnud tema kaunis naine.

Film „Lendurid koduteel” on valminud kahe autori koostööna, tegevuste jaotusest Olga ja Priidu vahel annavad ülevaate lõputiitrid. Kui nüüd tehniliselt võtta, siis alguses te-

gi Priit alt valgustatud klaasile puis-
tatud Piusa koobastest pärit liiva sisse
valge joone, mis arvutis keerati nega-
tiivvi, ning pärast tegi Olga selle joone
omakorda liivaanimatsiooni tehnikas
uuesti positiivis üle ja kõik puhasta-
tud kihid pandi lõpptulemuses oma-
vahel kokku. Ühesõnaga looming oli
kahepoolne ja see, mida me ekraanilt
näeme, on kahe autori koostöö sulam-
sõna otseses mõttes. Pärnad on kahe-
kesi koos animafilmi kõrbemaastikul
sama kindlameelselt teel purskkaevu
poole nagu kolm lenduritki, sest see,
mida nad tegelikult otsivad, ei ole vesi.
Veest rääkis triloogia esimene osa juba
loo ära. Autorite eeliseks lendurite ees
on muidugi selgelt see, et nad on juba
kodus, kogu aeg koos ega pea teinetei-
sist puudust tundes pikki vahemaid
läbi jalutama. Piisab vaid joone tõm-
bamisest paberile või liivapritsiiga ka-
redaks tehtud mattklaasile, vahet pole.
Isegi tiibu pole vaja.

Une ilus nägu

Peale lenduriameti ühendab kõiki kol-
me meest filmis veel ühine kodutee,
kolmeosaline kohver ning unistus koju
jäänud kaasadest. Algsel sөejoonistu-
sel oli kolmel lenduril kohvrите asemel
käs kolmeosaline naine, filmis jääb
see alguses üllatuseks, mis erikujulistes
kohvrites peitub. Kui aga algab öö, siis
tõmmatakse tikkudega loosi ja võitja
kaunis unenägu võib ärgata. Tänu kok-
kupandavale naisele muutub meeste
alateadvusliku unistuse või seksuaal-
fantaasiate tasand „käega katsutavaks“
reaalsuseks. Isegi Freud peab siinkohal
nõustuma neurolingvistidega, kes
on juba tõestanud, et „pole erilist va-
het, kas mingit objekti nimetada, seda
silmitseda või sellest mõelda – ajus
aktiveeruvad ühesugused neuronid,

mis valmistavad inimest ette kõige tõe-
näolisemaks järgmiseks tegevuseks,“
kirjutab **Valdur Mikita** oma raamatus
„**Lingvistiline mets**“.⁹ Selliseid katseid
on teadusmaastikul tehtud korduvalt
ka näiteks spordi tegemisest tugitoolis
või jooksurajal – vahet pole, aju rea-
geerib ikkagi samamoodi.

See, mis ajastul või kui kaua need
piloodid koduteel on, ei tule filmist täp-
selt välja (olguigi et Pärn mainis oma
sөejoonistuse inspiratsiooniallikaks
kolmekümnendaid aastaid), aga vä-
hemalt kolmel öhtul saab igapäev neist
kordamööda oma unistust realiseerida.
Ida-Euroopas ei ole tänu raudsele ees-
riidele olnud seksuaalrevolutsiooni, nii
et ime siis, et ükski võidumees ei soovi
oma naudingut teistega jagada. Pärnad
on võtnud tõsiselt suure augu ajaloos,
mida täita. Kui mitte just (r)evolutsioo-
ni tekitav, siis piire kustutav on see film
igal juhul. Rain Tolgi provokatiivsele
küsimusele „Kas te pidite pornograa-
filiste materjalidega tutvuma ka enne
filmi tegemist?“ vastab Pärn, et ta uuris
shunga't väga põhjalikult ning loodab,
et ei pea Eesti Filmi Instituudile ja Kul-
tuurkapitalile raha tagasi maksma, kui
juba filmi nii on nimetatud, sest žanri-
määratlus on sel erootiliste sugemetega
filmil piiripealne.

Vihjed „**Kama suutrale**“ ja *shunga*'le
annavad märku Idamaade kultuur-
rist, kus seksuaalsus on väga tugevalt
seotud vaimsusega ning poosidest ja
nende kujutamisest on arenenud suisa
omaette kunstiliik. Kahes unenäostsee-
nis kasutatakse ka visuaalselt ja helili-
selt äratuntavaid orientaalkunstile ise-
loomulikke jooni, mis näitab seda, kui-
das aegruumiline kontekst mõjutab tee-
liste fantaasiat. Lumine mäetipp, mille
vaatevälja on piloodid enne kolmandat
ööd jõudnud, viitab Jaapanile, meenu-



„Lendurid koduteel”.

tades vägagi Fudži mäge, mis ootamatult hakkab suitsema (luues pärnalikku kahemõttelisust). Enne öö saabumist hajutab Jaapani lippu meenutav tulipunane loojuv päike kõik kõhklused ning tormakas armatsemise stseen trummide saatel kinnitab, et rändurid peatuvad tõepoolest Jaapanis.

Kolmnurkse katuseviiluga majad ja vett täis kanal järgmises episoodis vihjavad selgelt kuulsale Amsterdami punaste laternate tänavale, kuid mäed nende taga loovad taas pärnaliku teise tasandi, justkui kinnitamaks, et kõik ei ole mustvalge. Mõnikord on mõni asi ka punane. Tegemist on nähtusega, mis ühendab inimesi olenemata sellest, kas nad elavad Sahara kõrbes, Fudži mäe jalamil, Amsterdami kanali ääres või Põhjamaa metsades, kaskede ja kadakate all. Nagu Pompei linnas vulkaanituha seest välja kaevatud säilmetestki võib näha, olid juba Rooma impeeriumis kaks tuhat aastat tagasi „maailma vanima ameti” esindajad vägagi au sees ja nendeni juhataksid mitmed falloose sümbolid tänavakividel ning majaseintel. Pärnade filmis

ei tundu punased laternad lenduritele sugugi nii ahvatlevad olevat, nagu öised unenäod kõrbeavarustes. Lõbumajas piirduvad nad vaid klaasi õllega ja asuvad taas koduteele.

Vaba langemine koduõuele

Kui kadakad ja kased juba paistma hakkavad, siis on kodustel aeg tekkann tulele panna ning grammofoniplaat käima lükata, sest kõndivate lendurite maandumiskiirus on peaaegu sama kiire kui lendavate oma. Hägune mälestus kodust ja sinna maha jäänud kaasadest võtab selgemad piirjooned ja piloote ei peata enam miski. Isegi seni nii väärtusetuks osutunud kohvrid visatakse kus see ja teine. Tuttavasse metsatukka suundudes hakkavad seni kõmpinud piloodid kohati peaaegu „lennutiivul” õhku tõusma. Taustaks kõlab lennuki mürin, mille peale kodus ootavad naised taipavad, et kaasad on koju tulemas. Koju jõudes ootab kolme lendurit kolm ühesugust maja (meenutades väga filmi „Kas maake-ra on ümmargune?” maju), kuid erinevalt debüütfilmist on seekord koju

jõudvaid mehi kolm ning neid kõiki ootavad ees kauaigatsetud abikaasad. Ka kunstnik Pärn jõuab omamoodi ringiga tagasi sinna, kust joone tõmbamist alustas.

Animafilmide režissöör ning teoreetik **Norman McLaren** on öelnud 1971. aastal, et iga kunstnik jõuab kord tagasi lätteni, et sealt siis uuele teele minna. McLaren arvates on animafilmi tegemine nagu une nägemine. Mitte küll nii vaba nagu unenägu, aga reaalsuse tasandina siiski pigem uni kui päris. Hiljem tõdes ta, et uni ja reaalsus peavad animafilmis käima käsikäes just nimelt sellepärast, et filmi tegemisel ei ole siiski nii vaba nagu fantaasiailmas.¹⁰ Pärnade jaoks oli kõne all olev film veelgi käega katsutavam kui joonisfilm, siin andis liiv kolmanda dimensiooni juurde.

Pidev kohandumine, muutumine ja areng on Priit Pärna puhul alati olnud märksõnad. Olgugi et animafilmi alustatakse filmi tegemist nullist, on selle taustal alati ruum, milles oma seadustik ja mis on juba paratamatult loojaga seotud aegruumi kaudu, milles film luuakse. Aastal 1985 on Priit Pärn öelnud **Jaan Ruusi** intervjuus filmi „Eine murul“ kohta: „„Eine murul“ ei ole midagi. See on jällegi filmi üks kurbloolisus, et niikaua kui film on ideefaasis, ei ole ta midagi, aga tema materialiseerumiseks peab nii palju tegureid kokku langema, et vahel tekib isegi küsimus, kas see üldse ära tasub?“¹¹ Idee juurde on vaja midagi käega katsutavat, midagi, mida saab liigutada. Ükstapuha, kas pliiaitsit, nukku, liiva või klaviatuuri.

Triloogias on kolm osa ja see on siililegi selge, et valmis on neist vaid kaks. Lihtne matemaatika ütleb, et kolmas peab ka tulema. Ootused asuvad

päris kõrgel, teispool pilvepiiri kohe kindlasti. Seal, kus paistab kogu aeg päike ja kus lendurid oma igapäevasel ametipostil aega veedavad. Seda, kas järgmine film toob meid maa peale tagasi või lennutab hoopis avakosmosse, näitab ainult aeg.

Kasutatud kirjandus:

¹ Andres Laasik. Kehv tuukritöö ja pasane maa märgivad ajastu vaimu. – Eesti Päevaleht 25. XI 2009. <http://epl.delfi.ee/news/kultuur/kehv-tuukritoo-ja-pasane-maa-margivad-ajastu-vaimu?id=51183237&com=1®=1>

² Pisut filmijuttu. Joonase kinomärkmik. <http://filmijutt.blogspot.com/2010/04/tuukrid-vihmas.html>

³ Ülo Pikkov. Vihmast viidud. – Teater. Muusika. Kino 2010, nr 5, lk 107–112.

⁴ Roland Barthes. Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Tallinn: Varrak, 2002.

⁵ Tiit Tuumalu. Pärnas põleb värske loomeking, põhjuseks Olga. – Postimees 2. X 2008.

<http://kultuur.postimees.ee/37654/parnas-poleb-varske-loomeking-pohjuseks-olga>

⁶ Tõnu Pedaru. OP! film: Priit ja Olga Pärn tegid erootilise joonisfilmi.

<http://kultuur.err.ee/v/film/ea51838e-1477-4426-bbf2-4b01c8857b24>

⁷ Christopher Booker. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. A&C Black, 2004.

⁸ Antoine de Saint-Exupéry. Väike prints (pr k „Le Petit Prince“, 1943).

⁹ Valdur Mikita. Lingvistiline mets. Tsibihärblase paradigma. Teadvuse kiirendi. Grenader, 2013.

¹⁰ Donald McWilliams. Norman McLaren. On the Creative Process. National Film Board of Canada, 1971.

¹¹ Jaan Ruus. Vastab Priit Pärn. – Teater. Muusika. Kino 1986, nr 1, lk 4–12.

DORA GORDINE TAAS EESTIS JA MAAILMAS

JUTA KIVIMÄE

„DORA GORDINE: ARS GRATIA ARTIS”. Stsenarist ja režissöör: Anna-leena Piel Linna. Operaatorid: Matthew Cooke, Viktor Koshkin ja Peeter Urbla. Montaaž ja helikujundus: Jaan Kolberg ja Peeter Urbla. Visuaalsed efektid: Yianni Papanicolaou ja Jaan Kolberg. Varuoperaatorid: Mikolaj Jaroszewicz ja Flemming Jetmar. Helitehnik: Gary Baker. Kunstnik: Johnny Vercoutre. Juuksur ja grimmikunstnik: Jun Sato.

Näitleja: Mare Mikof. Dora käed: Mare Mikof, Lia Kaljuste, Edith Redstone, Kendra Kari ja Hannes Hugo Urbla. Jutustajad: Ülle Kaljuste ja Peeter Urbla. Inglisekeelsed hääled: Jonathan Rhodes. Venekeelne häääl: Semjon Levin. Saksa-keelne häääl: Toomas Tiivel. Produutsent: Peeter Urbla. HD video, 63 min, must-valge ja värviline. © Exitfilm ja Viking Visionary Films Ltd, 2014. Esilinastus 8. mail 2014 kinos Artis Tallinnas.

„Dora Gordine: Ars gratia artis”, 2014. Režissöör Annaleena Piel Linna. Noor Dora Gordine.



„Dora Gordine: Ars gratia artis” on dokumentaalfilm eesti juurtega juudi naiskunstnikust, kes rajas oma karjääri maailmasõdadevahelistel kümnenditel otse Euroopa südames. Tänapäevaks on tagasivaade nende aastakümnete ja sõjajärgsete esimeste kümnendite kunstile muutunud kunstiajalooks, kus rõhuasetused on XX sajandi esimese kahe kolmandikuga võrreldes mõnevõrra muutunud. Ka filmi pealkirja kaunistav, kunagi nii tähendusrikas sentents „kunst kunsti pärast” on ammu kolinud ümber levimaailma, moodustades oreooli ümber Metro-Goldwyn-Mayeri möirgava lõvi pea ja muutunud nii oma esialgse tähenduse vastandiks.

Oleks vale öelda, et noore režissööri **Annaleena Piel Linna** dokumentaal on esimene, mis **Dora Gordine’ist** tehtud. Alles 2009. aastal valmis skulptorile kuulunud villasse loodud majamuuseumis Dorich House’is kompaktne kümneminutine dokumentaal, millele on suuresti toetunud ka praeguse filmi trailer. Ka oma eluajal ei olnud Dora Gordine’ile filmimeedium tundmatu. Temast on filmitud (ja ka samas Piel Linna dokumentaalis kasutatud) kroonikakaadreid n-ö neljandas elueas. Väga vana ja ilmselgelt Ida-Euroopa taustaga naine räägib neis aplombikalt skulptuuri olemusest. Ta on võtnud oma definitsioonid kaasa sõjaeelse Pariisi uusklassitsistlikust kunstiarusaamast ja kordab neid mentorliku enesekindlusega, nagu polekski 1980. aastate lõpuks läänemaailma kunstikäsitluses suurt midagi muutunud. Nagu ei olekski paralleelselt tema enese loomingu arenenud Euroopas läbi kogu XX sajandi avangardne kunstinägemus ja *last but not least* **Henry Moore’i** ja **Barbara Hepworthi** loomingu tugev abstraktne briti skulptuur.



„Dora Gordine: Ars gratia artis”. Dora Tallinnas ateljee keskkonnas umbes 1917. aastal poseerimas eesti rahvarõivaseelikus.

Kõike eelnimetatut oli ta vihanud ja eiranud kogu oma eluaja. Just selles peitubki Dora Gordine’i unustusse hajumise seletus. Ilma Briti kõrgseltskondliku taustata ei pälvinud tema *art déco*’lik figuraalne pronkskulptuur piisavat professionaalset huvi, kuigi oli hinnaline ja ilus. Autor kasutas ka eriti kalleid Pariisi valukodasid, kus pronksist teosed said järeletootluse ja oskusliku paatina näol kogenud meistritelt viimase lihvi. Seega kõlab ka väide „naisest, kes allutas endale pronksi”



„Dora Gordine:
Ars gratia artis”.
Dora Gordine
1933. aastal.

„Dora Gordine:
Ars gratia artis”.
Dora vanem vend
Leopold Gordin
õppis Edinburghi
ülikoolis (The
University of
Edinburgh)
inseneriteadusi.
1920. aastail
viis just tema
oma õe Pariisi
kunstiharidust
täiendama.

pisut ülepakutuna. Jah, tal oli ressursse, et lasta oma looming sellesse väärismaterjali viia, ja oli võimalusi parimateks konsultatsioonideks, kogemusi ja muudki, et töödelda oma modelleeritud savitööde pind elavaks ja lõppmaterjalile sobivaks.

Filmis kõlanud väide, et Dora Gordine töötas end „kunstimaailma absoluutsesse tippu”, ei ole päris vale, ent kõik oleneb vaatenurgast ja küsimuse asetusest: mis on kellelegi „tipp”. Kõik dokumentaali sulandatud intervjuud on tehtud isikutega, kes kunagi autorit tundsid, ent nad tundsid teda kui võimalvat ja kunstile pühendunud naabrit, „vaese **Richard Hare’i**” venelannast abikaasat, kes ta üle jõu käiva koduse rutiini ja majapidamistöoga enneaegu

hauda ajas, või näiteks Tallinna juudi muuseumi sõnaosava töötajaga, kes kõneleb pikalt keskklassi juudi perekonna heast elust sõjaeelses Tallinnas. Miks ei avalda oma arvamust näiteks mõni Tate Moderni kuraator või muu spetsiaalselt modernistlikule skulptuurile pühendunud kunstiteadlane?

Tõsi on, et oma kolmandas abielus **krahv Listoweli** noorema poja Richard Hare’iga „õnnestus Gordine’il tungida ka Briti aristokraatia ladvikusse” ja tema mõningaid avalikke skulptuure käisid avamas Briti aristokraatia kõrged esindajad, sh ka **kuninganna Elizabeth** isiklikult.

Ent „küsidest pidevalt, kes ikkagi oli Dora Gordine”, ei leiagi me filmist ammendavat vastust. Mitmeid otsi on

lahtiseks jätnud ka viimasel aastakümnel tema isiku ja loominguga intensiivselt tegelnud Dora majamuuseumi kuraator **Brenda Martin** ja 2007. aastal Kingstoni ülikooli publitseeritud esindusliku monograafia autor doktor **Jonathan Black**.

Dora Gordine jõudis küll meediasse väga varakult, ent on enamasti suutnud ise endast avaldatut kontrollida. Ta esines ka Briti televisioonis selle alg-aastail, esimestes telesaadetes kolmekümnendate lõpul. Huvitav, kas neist esinemistest on veel kusagil arhiivis jälgi? Filmis neid kahjuks ei kasutatud. Dokumentaali algushetkede agressiivses graafikas murrab Dora jõulise mandalakujuandina kinosaaali taraanina sisse. On selge, kes juhib täiesti omatahtsi režissööri nägemust – see on Dora. Saal on kohemaid temast vallatud ja

järgnevail minuteil hargnema hakkav sissemurdmislugu (filmi sulandatud ajaleheartiklis on 91-aastane, nüüd juba üsna laialivalgub ja maksaplekiline Dora jälle pisut nooremaks tehtud, nagu talle alati oli meeldinud: „Mrs Hare, in her 70thies”) üksildase krahvina residentsi ning pisut tüütult pikaks veniv lihtsameelse ajakirjaniku monoloog vapustavast avastusest Kingston Vale'i „kunstigaleriis” Richmondi paragi veerel tuletavad meelde ühe teise loo, mis eestindatud vaid kümmekond aastat tagasi. Inglise kirjaniku **Margaret Drabble**'i vägagi filmilikult kirjutatud romaanis „**Punane kuninganna**”, mida autor on nimetanud „kultuuridevaheliseks tragikomöödiaks”, püüab XVIII sajandi Korea printsess Hyegyong hauatagusest maailmast manipuleerida tänapäevast briti aja-

„Dora Gordine: Ars gratia artis”. Dora Gordine modelleerimas skulptuuri „L'après-midi d'une faune” („Fauni pärastlõuna”) Dorich House'i ateljees 1956. aastal.



loolast kirjutama ümber tema dünastia perekonnalugu, et parandada enda ja oma lähedaste mainet. Sarnaselt „punase kuninganna“ suvalise ilmumise-ga arhiividesse, konverentsisaalidesse ja raamatukogudesse just temale sobi-vatel ja perekonnaloole kasulikel het-kedel näib ka Dora Gordine ohjavat hauast hulka ajakirjanikke, filmitegi-jaid, muuseumitöötajaid ja teadlasi. Ja mitte ainult Inglismaal, vaid ka Eestis, kus ta veetis kümnekond kujundavat noorusaastat.

Dokumentaalfilm Dora Gordine'ist ei ole ju viimastel aastail tema esimene taastulemine noorusaegsesse kodulin-na, kuhu ta esmakordselt saabus teismelise tütarlapsena ilmselt aastal 1911. Vaid kaks aastat tagasi avati ühes Ees-ti Kunstimuuseumi „okstest“, Adam-son-Ericu muuseumis Lühike jalg 3 Dorich House'i ja Eesti Kunstimuuseu-mi aastaid kestnud koostöö tulemuse-na näitus „**Dora Gordine. Skulptor, kunstnik, disainer**“. Dorich House Museum tõi Tallinna neliteist suurepä-rast pronksskulptuuri, ent näituse võõ-randamatuks osaks olid ka seinapanee-lid arvukate fotode ja elulooliste ning kunstiajalooliste võtmesündmustega, mis avasid skulptori loomingu kogu tema eluaegses üldkultuurilises konteks-tis. Just sel näitusel astus Dora Gordine taas õigustesse ühel eesti kunstiajalugu puudutaval olulisel fotol aastast 1919. Kuni viimase ajani levis väljaandest väljaandesse sama foto peaaegu kõigi tol ajal tegutsenud ja eesti kunsti üle-vaatenäitusele kogunenud kunstni-kega mitmetes koguteostes, ent noort juuditari foto keskel **August Weizen-bergi** lähimas naabruses on neis välja-annetes eksikombel tituleeritud tantsi-jatar **Rahel Olbreiks**.

Kui juba lähtuda müstilise jutustuse

reegleist, siis ootas Dora kannatlikult ära Eesti Kunstimuuseumi vahepeal-sed kodutud aastad, teades kindlalt, et muuseumi oma maja lõpuks ikkagi valmib. 2006. aastal saabuski avamis-pidustuste viimaseid ettevalmistusi te-gevasse Kumu Kunstimuuseumi paar aastat Kultuuriministeeriumis kellegi laual puhanud kiri tema saadikutelt Londonist. Nagu on juttu filmiski, pä-randas Dora Gordine oma eramu koos loomingulise pärandi ja abikaasa Ric-hard Hare'i vene kunsti kollektsiooni-ga Kingstoni ülikoolile. Pärast hüljatu-seaastaid sai majast koos seal veel alles olevate väärtustega 2004. aastal muu-seum.

Dora Gordine'i monograafia auto-rid doktor Jonathan Black ja muuseumi kuraator Brenda Martin vajasid infor-matsiooni, mis leiduski Tallinna linna-arhiivis. Dora oli omaaegsetes interv-juudes Tallinna maininud, ent samas oli ta ka maininud või jätnud maini-mata kõikvõimalikke muid olulisi fak-te oma elust, tema võimalikke sünni-daatumeidki liikus ringi üsna mitmeid ajavahemikust 1895–1911. Linnaarhi-ivis selgus sünnikohana hoopis Liepāja (Libau). Sissesõitnute politseiregister avaldas peale Dora ka kõigi teiste Tal-linna saabunud perekonnaliikmete andmed ja sünniaastad ning aadressi-raamatud ja kolmekümnendail koos-tatud Eesti Vabariigi juudi kodanike nimekiri vaid kinnitas seda, mida mõ-lemad uurijad ei suutnud alguses kui-dagi uskuda.

Dora Gordine, enne Pariisi asumist lihtsalt **Gordin**, oli ema **Ester Emma Šepelevitši** ja **Morduch (Mark) Gordi-ni** tütar ning usutunnistuselt juut. Do-ra oli oma rahvuse jätnud hämarusse, kõneldes ebamäärasest perekonnale-gendist, kus sünnikohaks oli Peterbu-

ri ja vanemateks revolutsiooniaastail hukatud ema ja isa, kelle rahvus jäi varjatuks. Oli kerge järeldada võimalikku aristokraatlikku päritolu, kahekümnendail-kolmekümnendail liikus Euroopas üsna rohkearvuliselt vene siniverelisi. Kui 96-aastane Dora oma villas lõpuks suri, korraldasid Richard Hare'i sugulased talle ühe läbi aegade kõige suurejoonelisema ortodoksi matustetalituse. Dora oli veel mitmedki muud eluloolised seigad Pariisi asudes lapsepõlvemaale maha unustanud, ega tundnud nende vastu elu lõpuni vähimatki huvi. Peab ütleva, et tema juudi päritolu tuli ilmsiks vägagi õigeaegselt. 2006. aastal korraldasid Londoni juudi muuseum ja Ben Uri galerii suurejoonelise **Jacob Epstein**i ja Dora Gordine'i ühisnäituse. Dora poleks ealeski pälvinud võimalust esineda koos suure Ep-

steiniga, kui tema juudi päritolu oleks saladuseks jäänud.

Ja vaid paar nädalat pärast Dora Gordine'i filmi esilinastust Tallinnas avas Eesti Kunstimuuseumi arhivaar Ajaloo Instituudi omaaegses kunstiajaloo osakonnas uinunud arhiivisäiliku, sattudes tagasihoidliku pealkirjaga käsikirjale „**Peet Arenist ja ta sõpradest**“. Käsikirja autor, Dora Gordine'i lapsepõlvesõber ja eakaaslane kunstnik **Kristiine Mei** on seal kirjutanud ka oma sõbratarist, meenutades Dora esimest, vaid paar päeva kestnud abielu Riiast Tallinna saabunud avantüristiga, tema ema korraldatud uhket juudi pulmapidu ja sedagi, et samal ajal kui kirjutaja õppis ühena esimestest eesti kutselistest kujuritest Ateneumis, täiendas Dora Gordine oma skulptorioskusi Peterburis. Leidsimegi vastuse

„Dora Gordine: Ars gratia artis“. Dora ja tema kolmas abikaasa Richard Hare oma kodumaja Dorich House'i katuseterrassil teed joomas.



ka filmis esitatud küsimusele, kust sai juba 1917. aastal Tallinnas kunstnäitustel esinenud Dora Gordine oma alg- sed skulptorioskused.

Dokumentaali tegijad paiskasid filmi eel lubadustena õhku mitmeid julgeid väiteid, mis filmi reaalse valmimisaja jooksul kas pisut devalveerusid või lihtsalt polnudki tõestatavad. Ei olnud ju hüpoteetilisi ideid, mis saanuksid filmi kultuurilugu uuendava tõestuse. Ent kronoloogilisele järjestusele rajatud biograafia on hästi vaadatav ja viib oma hea graafilise kujunduse ning helitaustaga vaataja käsitletavasse ajastusse. Informatsiooni on parasjagu – kunstnik, kes eesti rahvuskultuuriga mingil ajavahemikul nii tihedalt seotud olnud ja siis teenimatult kõrvale heidetud, on asunud taas talle kuuluvale kohale ajaloos.

Usun, et Annaleena Piel Linna filmi vajame siin Eestis eelkõige ise. Filmile maailmas suurepärasest käekäiku soovides meenutaksin, et Dora Gordine'ist pole kirjutatud „**Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafilises leksikonis**” ridagi, kuigi leksikoni kokkupanijad olid tema olemasolust ja loomingust teadlikud. Ent nagu kirjutab üks tollastest otsustajatest **Jüri Hain**: „„Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafilise leksikoni” koostamise käigus kaalus kolleegium [kuhu teiste seas kuulusid Leo Gens, kõigi eesti skulptorite kohta andmeid omanud Mart Eller ja allakirjutanu (Jüri Hain)] Dora Gordine'i kajastamist leksikonis, leidmata selleks küll piisavalt põhjendust.” (Sirp 29. IX 2006.)

ANNALEENA PIEL LINNA (sünd. 1979) on õppinud filmikunsti ja -teooriat London College of Printingis (University of the Arts London) ning feministlikku poliitikat ja filosoofiat Birkbeck College'is (University of London). Ta on osalenud paarikümne lühifilmi ja dokumentaali tegemisel ning arendab kahte täispikka stsenaariumi: „**Jack & Fenwick**”, lugu poisist, kes kaotab süütuse oma ema kaasüürilisele, ning „**The Undertaker**” („Surnumatja”) – must komöödia, mis leiab aset Gröönimaal ning mille aluseks on 2005. aasta samanimeline, koostöös Exitfilmiga Eestis toodetud lühifilm. See lühiversioon oli ühtlasi Linna režissööridebüüt ja osales rohkem kui kahekümnel festivalil, pälvides mitmeid auhindu. Aastal 2006 võitis ta kõige lootustandvama naisrežissööri auhinna Media Directionsi korraldatud konkursil koostöös Sony ja Pinewoodi stuudio- ga. Aastal 2007 valiti ta osalema Berliini filmifestivali raames toimuva Berlinale Talent Campuse programmis. 2010. aastal valmis tal samuti koostöös Exitfilmiga täispikk dokumentaalfilm „**Bye-Bye Butty**” – ühe traditsioonilise Londoni hommikusöökla sulgemisest. Dora Gordine'i lugu oli Annaleena Piel Linna jaoks nagu loodud, ta on elanud ja töötanud Tallinnas, Pariisis ja Londonis, räägib vabalt kõiki kolme keelt ning tal oli vajalik võrgustik võtete teostamiseks. Samuti on tal ammune huvi kunstiajaloo ja eriti 1930-ndate perioodi vastu. Kinovälisel ajal teenib Annaleena Piel Linna leiba vabakutselise ajakirjanikuna ja on innukas koomiksiraamatute autor.

MUHU MUSTERNAISED

ELISE EIMRE

„TANTSITAJA”. Stsenaristid ja režissöörid: **Triin Sarapik-Kivi, Piret Sigus, Marili Sock ja Malle Valli**. Nukukunstnik: **Marili Sock**. Taustakunstnik: **Piret Sigus**. Operaator: **Malle Valli**. Animaator: **Triin Sarapik-Kivi**. Muusika: **Pastacas**. Helikujundus: **Horret Kuus**. Pildi järeltöötlus: **Raivo Möllits ja Tõnu Talivee**. Värvikorreksioon: **Raivo Möllits**. 12 min 50 s, värviline. Tootja: Animafilm OÜ, 2014.

„MUHU: ÄTSED JA ROOSID”. Stsenarist, režissöör, monteerija ja produtsent: **Kadriann Kibus**. Operaator: **Sergei Kibus**. Lisavõtted: **Arvo Vilu**. Helirežissöörid platsil: **Kadriann Kibus ja Arian Levin**.

Kujundajad: **Pille Keerd ja Sergei Kibus**. Heli järeltöötlus: **Arian Levin**. Värvimääraja: **Sergei Kibus**. HD, 60 min 35 s, värviline. © Sabat OÜ, 2014. Esilinastus 3. juulil 2014 kinos Sõprus Tallinnas.

Suve tunded maal olles. Nii kujuneb sel ajal paljude töomesilaste marsruut ühiseks äravooluks ümbritsevast müraväljast. Piiratud puhkuseajaga on võimalik kadakane eksootika kätte saada Saaremaalt, mille atraktiivsust peaaegu iga teise reklaamikampaania-ga süvendatakse. Järgnevalt analüüsitav Muhu saare eluolu avav filmikomplekt on ühest küljest justkui analoogne visuaalselt ahvatlev reklaam.

„Tantsitaja”, 2014.

Režissöörid Triin Sarapik-Kivi, Piret Sigus, Marili Sock ja Malle Valli.





„Tantsitaja“.

Erinevalt aga digitaalsest ekskursioonist on nii kunstilisest kui ka antropoloogilisest küljest lähtudes tegemist siiski iseseisva filmielamusega.

„**Tantsitaja**“ ei uuri elu, vaid loob seda ise. Animeeritud Muhu mustrid ja motiivid on selles loos asetatud uude konteksti, kus nad pälvivad senisest suurema rolli. Oma seaduspärasustega loovad need terve maailma ümber karjapoisi ja tema kultusliku võlupilli. Lühifilmi tegevus saab alguse suvel, mil lambaid karjatava poisikese silmi jagub üha enam vaid mööduvale mõisapreilile. Need, kes arvavad, et armastus käib kõhu kaudu, pole ilmselt karjapoissi võlupilli mängimas kuulnud. Selle vägevusest annab loos kinnitust mõisarahvas koos mõisnikuga, kes pärast poisi mängu kuulamist oma tütre talle naiseks lubab.

Hoolimata sellest, et vaadeldaval animafilmil on koguni neli režissööri – **Triin Sarapik-Kivi, Piret Sigus,**

Marili Sock ja Malle Valli –, võib siin rääkida ühe iseseisva käekirja moodustumisest. Julge mõte nii erinevate materjalide kombineerimisest on realiseerunud harmooniliselt. Selle animafilmi stiliseeringut võib nimetada naivistlikuks termini parimas tähenduses. See haakub süžee ning teostusel kasutatud materjaliga. Võib öelda, et vastav kunstiline lähenemine astub ühte sammu Muhu saare rahvakultuuriga.

Muhu saar ei ole mõistagi ainus koht, mis endas uut ja vana ühendab. Küll aga tuleb see tõsielufilmis „**Muhu: ätsed ja roosid**“ selgelt esile. Seda põhjusel, et vanu traditsioone hoitakse hoolega aus, põimides neid tänapäeva. Tegemist on eheda elulaadi, mitte vitriini taha asetatud topisega. See dokumentaalfilm talletab Muhu kultuuripärandit just sellisel kujul. Suurel määral moodustub see naiste loomingust, nii käsitööst kui ka rahvatantsust.

Režissöör **Kadriann Kibus** on vaa-
delnud ka varem tänapäeva inimeste
elu, nimelt dokumentaalfilmis „**Tu-
vid**” (2012). Kui see keskendus urba-
nistlikule keskkonnale, siis nüüd on
ta otsustanud pöörduda oma juurte
juurde. Sarnaselt animafilmiga „Tant-
sitaja” asetub ka selle filmi ajaraam
saareelu kõige värvikamale suveajale.
Koos **Sergei Kibuse** operaatoritööga
räägib film suuresti detailides. Lõp-
matud lained, silmale muidu märka-
matuks jäävad looduse ilmingud ning
loetlematud pisted tikanditel moodus-
tavad visuaalselt haarava pildi, mis on
vaoshoitud helimontaažiga tervikuks
sulandatud.

„Muhu: ätsed ja roosid” avab saa-
reelu naise seisukohalt. Mitte et Muhu
meestel poleks selles kultuuriruumis

rolli, kuid sellele kõige iseloomuliku-
mad muhu tikandid kanduvad põlvest
põlve nimelt naiste käsitöö kaudu. Sa-
muti on saarenaiste visadus ja kangus
üldtuntud, mis dokumentaalfilmiga
veelgi enam õigustub.

Film algab Muhus elava **Olga Äk-
ke** eluloo tutvustamisega. Hoolimata
vanadusega üha enam kahanevatest
igapäeva radadest on Olga elukesk-
kond omaette kirev maailm. Leidlikes
kaadrikompositsioonides on jäädvus-
tatud tema mehe kohalolu maalingute
kaudu, mis elavdavad Olga kodu seest
ja väljast. Kuigi abikaasa on nüüdseks
siitilmast lahkunud, ei lase naine nuk-
rusel endast võitu saada. Positiivset
energiat aitavad hoida sõbrannad rah-
vatantsurühmast, kelle kokkuhoidmi-
ne meenutab omamoodi perevormi.

„Muhu: ätsed ja roosid”, 2014. Režissöör Kadriann Kibus.





„Muhu: ätsed ja roosid”.

Nad on kohal ka neil tähtpäevadel, kui kiire elutempoga oma pere ei leia enam aega saarele tulla.

Filmi teine peategelane **Triinu Traumann** on noorem, peatselt taas emaks saav naine. Olnud elanud küll linnas, otsustas naine siiski maale tagasi pöörduda ning tegelda endale kõige südamelähedasemaga – käsitööga. Imetlusväärne on näha nooremat põlvkonda, kelle käes valmivad uued tikandid muretu hoolega. Elu selles peres tundub idüll, kus hoitakse üksteise kätt, kodu ja traditsioone. Väikese saare elu puudustest ei tee Triinu suurt probleemi. Ta toob oma lapse ilmale küll Kuressaares, kuid naaseb esimesel võimalusel Muhu saarele.

Lisaks rahvarõivaste ilule avab dokumentaalfilm nende funktsiooni tänapäeval, mil neid kantakse eeskätt rahvatantsurühmade esinemistel. Muhus on rahvatants niivõrd populaarne, et võimalusi jagub igale vanuserühmale. Tants ühendab ka dokumentaalfilmi mõlemat peategelast. Kibus kõrvutab

eakate etteasteid väiksemale publikule nooremate osalemisega suurel festivalil Saksamaal. Seda saatvad kaadrid rahvatantsijate bussisõitudest õigustavad end sisuliselt. Need avavad Muhu naise sitket vaimulaadi, huumorimeelt ning annavad voli rahvalaulude kõlamiseks loomulikus keskkonnas.

„Muhu: ätsed ja roosid” tundub esmapilgul liiga ideaalne, et olla usutav dokumentatsioon. Siiski on tegemist eheda ja ausa vaatlusega, mille koostamisel on hoolikalt valitud ainet, mis pildile jääb. Miks mitte. Edukas töösielufilm ei pea ilmtingimata kritiseerima või lähenema küüniliselt valitud materjalile. Lisades omas rütmis kulgevale režiile hea operaatoritöö ning helimontaaži, on võimalik anda sisu edasi mõnikord ka edukamalt, kui seda lõhki puurides.

TUNNE RAHVA HINGE

TÕNU VIRVE

„BALTI PASSIOON”. Käsikiri: Rein Veidemann. Režissöör ja produtsent: Toomas Lepp. Operaatorid: Indrek Mänd, Priit Vehm ja Arvi Pill. Teksti loeb Marko Matvere. Videomontaaž: Margus Vettik. Konsultant: Külle Arjakas. Kujundus: Tuuli Lepik. 53 min, mustvalge ja värviline. Tootis Tallinna Linnakantselei tellimusel OÜ Videomeedia, 2014.

Toomas Lepp on markantne näide vaimu ja võimu edukast sümbioosist. Ta on loonud režissöörina sadu tele- saateid ja igas žanris filme. Olen ise olnud paljude Toomase meelelahutus- saadete kunstnik ning tunnen ta hella hinge ja keevaverelist loomust. Andeka loomingulise isiksusena on ta samal ajal olnud edukas juhtivatel kohtadel administratiivtöös, sealhulgas aastatel 1997–1999 Eesti Televisiooni peadirektorina. Kummalgi positsioonil aus ning avatud, kiirgab inimlikkust ja positiivset aurat.

Isikuloo poolest kuulub filmi **„Balti passioon”** režissöör Lepp Eesti lähiajaloo tüüpilisse elumustrisse. Lepp on sündinud 1950. aastal Kasahstanis Kengiri koonduslaagris. Tema isa oli Hispaania kirurg **Julian Fuster-Ribó** ja ema bioloog **Eha Lepp**. Vaadates praegu linnabussis rõõmsameelseid pisikesi kräsupealisi tõmmunahkseid eesti keeles kilkavaid poisse ja tüdrukuid, võin öelda, et tõupuhtuselt esindab Lepp puhastverd eesti meest. „Ainuüksi möödunud sajandi jooksul on Eesti üle elanud seitse riigikorda.

Eesti on nagu möödunud sajandi ajaloo laboratoorium,” ütleb lähiminevi- ku uurija ja kirjamees **Jaak Valge**.

Tallinna Ülikooli kultuuriloo professori **Rein Veidemanni** huvivaldkonnad on eesti kultuuri alused ja tähendus ning ühiskonnateadused. Käsitirja autori Veidemanni teematundmine annab filmile sisulise sügavuse. Režissööri ja stsenaaristi professionaalsus eristab seda filmi tuntavalt Eesti Filmi Instituudi poolt erihariduseta dokumentaalfilmide eksperdi **Kaarel Kuurmaa** juhtimisel tootmisse lastud ühekihelistest ning sisult ja vormilt lapsikutest „koolifilmidest”. Häid organisatorivõimeid näidanud Kuurmaa võiks oma tugevat külge edasi arendada. Filmikunst on strateegiliselt tähtis riigi julgeolekule. Riigi toetusega dokumentaalfilmide repertuaari kujundamine vajab eriala tipp-professionaali, nagu oli näiteks **Raimo Jõerand**. Kultuuriministerium väidab, et tema ei saa sekkuda EFI kaadripoliitikasse.

Väärrib mõtlemist, et sellist analüütilist „marurahvusliku” mälu filmi tootmist on rahastanud Tallinna linnavalitsus. Pikaajaline kogemus ütleb, et filme rahastavad riiklikud fondid ei toeta eriala asjatundjate kavandatud riigi ning rahva ajaloo- ja kultuurimälu avavaid tõsilugusid. Rasketel aegadel isamaa- armastuse hüljanud rahvusvaheline naine **Kersti Uibo** nimetab filmiekspordina patriootlikke Eesti tõsielufilmide ideid põlastavalt propagandaks. Muidugi, selletaolised valgustuslikud filmid on teemauuringute tõttu ka liiga



„Balti passioon“, 2014. Režissöör Toomas Lepp.
Andrus Öövel.



„Balti passioon“.
Rein Veidemann.

töömahukad, seega kallid, ja kuidagimoodi on vaja konkurente toetuspoti juurest eemale tõrjuda.

Ühel poliitilisel õhtusöögil küsisin oma IRLi kolleegilt, muusikult ja poliitikult, et miks kutsutakse eestlust sügavalt väärtustavaid kodanikke „ma-

rurahvuslasteks“. Erakonnakaaslane **Tarmo Kruusimäe** selgitas, et sõna „maru“ on väga sobiv väljend iseloomustamiseks tõelist eestlast, kuna „maru“ tähendab toredat ja vahvat: marudad plikad, maru vahva pidu, räägib maru põnevalt.



„Balti passioon”. Kataloonia Rahvusassamblee esimees Carme Forcadell.

Lähiajalugu jäädvustavas filmis esinevad või on kaadritagusest sisuga seotud paljud meile tuntud karismaatilised kultuuri- ja ühiskonnategelased: **Küllo Arjakas, Edgar Savisaar, Peeter Simm, Andrus Öövel, Ignar Fjuk, Siiri Sisask, Jaak Allik, Arnold Rüütel, Mati Hint** jpt. Balti keti lugu on olemuselt internatsionaalne ja aitab kaasa Eesti filmi rahvusvahelisustumisele. Selline eesmärk on kirjas ka Eesti filmi arengukavas.

Ajaloolise inimketi sündmusi kaastav filmilugu väärtustab lisaks tõsiasi, et Balti riikide ühissettevõtmine on innustanud ka teisi rahvaid korraldama samasuguseid aktsioone. Balti keti eeskujul korraldas Kataloonia Rahvusassamblee 11. septembril 2013 Kataloonia keti. Aktsiooni eesmärk oli Kataloonia iseseisvus, loosungiks *Independencia* – sõltumatus. Keti pikkus oli 700 kilomeetrit ja sellest võttis osa kaks miljonit inimest. Käesoleva aasta 9. novembril toimub Kataloonias sellekohane referendum. „Seda referendu-

mit ei toimu,” ütleb Hispaania peaminister **Mariano Rajoy**.

Carme Forcadell, Kataloonia Rahvusassamblee (CNA) juht ütleb: „Katalaani Tee sai inspiratsiooni ilmselt Balti ketist, sest see oli teeninud eesmärki, mida ka meie tahame saavutada – vabadust. Balti ketist alates teadvustas maailm Balti riikide olukorda ning sai ka teada, et nad tahtsid iseseisvuda endisest Nõukogude Liidust nii nagu katalaanid Hispaaniast.”

Hispaania kirdeosas, Prantsusmaa naabruses, laiuv ja Eestist pisut väiksema pindalaga autonoomse piirkonna staatusega Kataloonia on kodu ligi kaheksale miljonile inimesele. „Iga maa peab leidma oma tee ja igal rahval on õigus enesemääramisele,” ütleb Leedu peaminister **Algirdas Butkevicius**.

Kataloonias on juba sadu aastaid iga väärrika rahvapeo juurde kuulunud inimkindluse ehitamine. Katalaanide „castellide” traditsioon kanti 2010. aastal UNESCO kaitse all olevate inimkonna suulise ja vaimse pärandi meist-

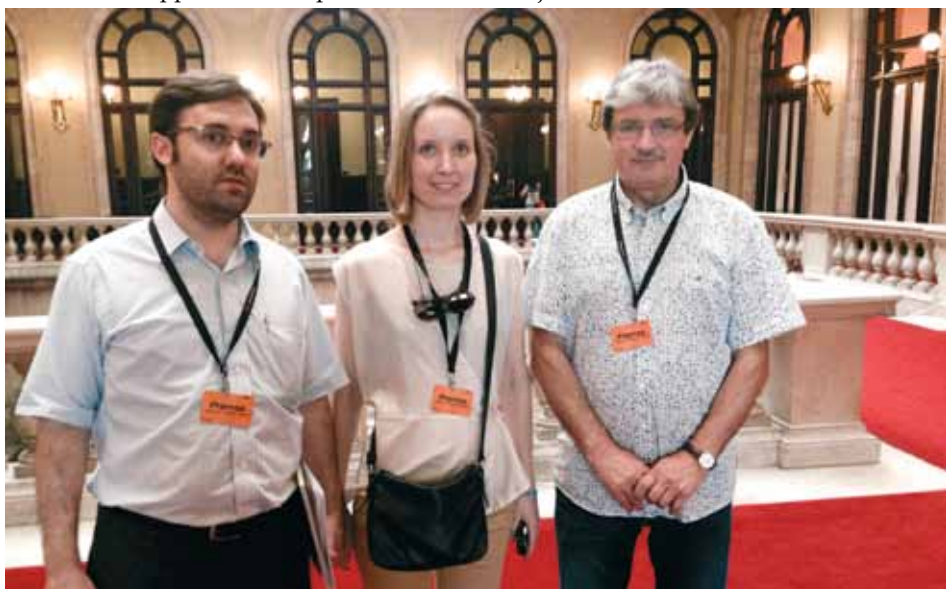
riteoste nimekirja. Sealsamas on koht ka Baltimaade laulu- ja tantsupidude traditsioonil ja Kihnu kultuuriruumil. UNESCO töörühma liige **Mari Siiner** selgitab, et UNESCO mäluregistrisse saab kuuluda sündmus, mis on muutnud inimkonna ajalugu. Dokumentaalfilm „Balti passioon“ on kirgas näide Eesti ajaloomälu stiilsest jäädvustamisest. Tallinna linnal on kindlasti vahendeid ja võimalusi, et levitada seda teost, kujundades filmi kaudu positiivselt Eesti riigi mainet maailmas.

Toomas Lepa ja Rein Veidemanni vaimsel juhtimisel loodud meistriteos peaks olema julgustavaks eeskujuks meie riiklikele filmitoetusfondidele, kes jagavad maksumaksja raha. Filmiidee sünnituse ämmaemandaks on kultuuriametnikud. Valides, milliseid dokfilmide ideeprojekte nad toetavad, otsustavad nad rahvusliku kultuuri- ja ajaloomälu jäädvustamise sisulise käekäigu üle. Meie inimesed on tänulikud

loojatele, kes tunnetavad rahva hinge.

Et dokumentaalfilmide „vabas“ konkurentsist strippar **Marco** seljatas **Paul Kerese**, sellel võib olla märgiline ja pahaendeline tähendus rahvusliku uurimusliku dokumentalistika tulevikule. Väikerahva kultuurimälu võib haihtuda suurriikide sulatusahjus olematuks. Minu põlvkonna kultuuriinimeste eliit on sellist võimalust jubedusega korra kogenud. Põlvkondadevaheline mälu lõng on katkenud. Filmis „Balti passioon“ räägivad elu näinud inimesed just sellest hirmuäratavast kogemusest kantuna vabaduse sõnumit. Vabadus on aga habras. See **Jaan Poska** sõnum Eesti riigi loomise ajal on tänagi aktuaalne. Maailm on Balti keti ajast totaalselt muutunud. Kahekümne esimese sajandi sünnituhud muutuvad järjest valulikumaks ja agressiivsemaks, aga keegi ei tea veel, milline on ta tõeline nägu.

„Balti passioon“. Kataloonia ajaloolane Bernat Bosch i Folch, tema abikaasa Pille Heinloo, kes tõlkis katalooniakeelsed tekstid eesti keelde, ja filmi režissöör Toomas Lepp Kataloonia parlamendis võtete ajal.





HEINO PARS 13. X 1925 – 8. X 2014

Heino Pars sündis 13. oktoobril 1925. aastal Mustlas. Pärast algkooli lõpetamist õppis ta Tartu 1. reaalkoolis ja Viljandi keskkoolis. 1943. aasta novembris mobiliseeriti ta Saksa armeesse, 1944 sai haavata ja sattus venelaste kätte vangi. Poolteist aastat viibis ta Borovitši vangilaagris, kus tegi tööd ka naelavabrikus. Aastatel 1946–1950 õppis Pars Tartu Ülikooli veterinaariateaduskonnas ja töötas seejärel Järva-Jaanis veterinaarina. 1953. aastal proovis ta astuda Moskva filmiinstituuti režii erialale, kuid saksaäegset keskkooli ei tunnistanud. Samal aastal asus ta Tallinna Kinostuudios tööle operaatori assistendina. 1957. aastal loodi nukufilmi osakond ja Pars oli tegev esimese filmi „Peetrikese unenägu” juures. Algul oli ta operaator, 1962 lavastas aga esimese filmi „Väike motoroller”. Kokku valmis tal režissöörina 31 filmi, viimasena „Päkapikud piiluvad” (1990).

Põhilise osa tema loomingust moodustavad lastefilmid, kus tihti tegutsesid nukud elavas looduses, millega ta rajas eesti nukufilmis populaarteadusliku žanri. Operaator Kõps seikleb aastatel 1964–1968 seeneriigis, marjametsas, üksikul saarel ja kiviriigis. Samalaadsed filmid on veel „Putukate suvemängud” (1971) ja „Laulud kevadele” (1975). Lastefilmide varamusse jäävad „Kunksmoor” (1977) ning „Kunksmoor ja kaptan Trumm” (1978), andunud mesinikuna valmis „Meemeistrite linn” (1983). Täiskasvanutele lavastas Pars eksperimentaalse kalalakuga mõistulood „Nael I” (1972) ja „Nael II” (1981).

Heino Pars pälvis 1975. aastal ENSV teenelise kunstitegelase aunimetuse ja samal aastal riikliku preemia, 2001 Valgetähe V klassi aumärgi ja 2007 PÕFFi elutööpreemia. Nukufilmi viiekümnendaks aastapäevaks lavastas Mait Laas „Aja meistrid” (2008) Elbert Tuganovist ja Heino Parsist.

Heino Pars suri 8. oktoobril 2014. aastal Tallinnas.

HELLE KUNINGAS 10. VI 1949 – 10. X 2014



Unistuste rolli pole mul olnud. Milleks luua illusioone ja oodata mõttetult? See sööks mind ennast seestpoolt. Mängin seda, mis elu kätte annab, ja rõõmuga. Ma pole pidanud ühte tüüpi tegelasi mängima, nagu noortega tihti juhtub. Rabelesin sellest varakult välja, sest pistsin kisama, et mul on neist helesinistest rollidest kõrini. Tegin kõva häält ja siis hakkasid vähe värvilisemad tööd tulema.

Oih, üks unistus siiski oli mõni aasta tagasi! Rääkisin sellest Mati Undile, mille peale ta itsitama hakkas ja lubas kirjutada. Nüüd on see muidugi maetud koos temaga.

Pärnu Postimees 6. VI 2009.

TARMO LEINATAMM 2. IX 1957 – 13. X 2014



Kee merekarpidest sul teen
Oma hääle panen
Sinna laulma üht viit
Kaugel, kui olen ära, ei mu pärast
Sa hirmu tunne siis

Kui kaotan su silmist
Pärlikee järgi sind püüan
Hääl laineist või pilvoist
Juba kaugelt hüüab mind

Kui olen kurb ja nutan
Soovin, mu juurde ruttad
Kee su kaelas on märg
Juhtub, et mind kui jätdad, kee sult võtan
Siis tuhmub selle värvo

Tead, millal olen rahul
Pihku kui maailm mahub...

Kaari Sillamaa sõnad Priit Pajusaare
eurolaulule „Kaelakee hääl”

Tead, millal olen rahul
Pihku kui maailm mahub
Hoida kinni võin tuult
Hing mässab tormivahus, kui on lahus
Veel suudlust ootav suu

Kui hetkel on valus
Tahan sulle mõelda vaid
Muud ei ma siis palu
Ka su pilk kõik öelda võib



Fragment „Aadama passiooni“ lavastuse ettevalmistamisest.

Kaupo Kikkase foto

Arvo Pärt ja Robert Wilson
Noblessneri valukojas augustis 2014.

Kristian Kruuseri foto



Arvo Pärdi ja USA lavastaja Robert Wilsoni 12. – 15. mail 2015 etenduva muusika-teatrilavastuse „Aadama passioon“ (produksioon: Eesti Kontsert koostöös Milano tootjafirmaga Change Performing Arts, dirigent Tõnu Kaljuste) valmimisest on Eesti Rahvusringhäälingu ja Euroopa muusikafilmi tootja Accentus Music koostöös tege- misel dokumentaalfilm ja kontsertfilm, mis jõuavad maailma tele- ja kinoekraanidele 2015. aasta sügisel.

Režissöör Günter Attelni sõnul kulgeb film „teekonnal, mis otsib Pärdi ja Wilsoni loomingulisuse juuri ning nende tööde motivatsiooni, külastades kunstnike kodusid ning liikudes nendega kaasa nende tegemistel“. Film jälgib lavateose sündi, selle võt- temeeskond saatis Arvo Pärti ka kahe nädala eest Tökyos, kus Jaapani Kunstiühing andis heliloojale üle kõrgeima võimaliku kultuuripreemia – Praemium Imperiale.

„Aadama passiooni“ lavastuse muusikaks on kasutatud Pärdi mõjusamaid teo- seid: „Aadama itk“, „Tabula rasa“ ja „Miserere“, mis põimuvad spetsiaalselt selleks loodud uue teosega „Sequentia“. „Aadama passiooni“ esitavad dirigent Tõnu Kal- juste, Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, solistid, näitlejad ning teatri- ja tantsukoolide üliõpilased. Lavastus salvestatakse eraldi kontsertfilmina (produksioon: Eesti-Saksa ühendmeeskond, režissöör Andy Sommer).



„Ma ei tule tagasi”, 2014. Režissöör Ilmar Raag.

Anja – Polina Puškaruk.

Vt lk 100.

„Kirsitubakas”, 2014. Režissöörid Katrin Maimik ja Andres Maimik.

Laura – Maris Nõlvak ja Joosep – Gert Raudsep.

Vt lk 94.



ISSN-0207-653



Hind 2.85 eurot

Lisaks paberkandjale saab ajakirja **Teater. Muusika. Kino** nüüdsest lugeda ka tahvelarvutis.

Vt ajakirja e-versiooni kohta lähemalt: www.temuki.ee