TMK
Teater. Muusika. Kino

veebruar 2018

Maria
Kõrvits

RENATE KEERDI FÜÜSILINE TEATER
EESTI TEATRI EKSPORDIVÄÄRTUSEST

PÄRIMUSMUUSIKA HETKESEIS JA TULEVIK
EURORAADIO, MAAILMA SUURIM KONTSERDISAAL

LÜHIFILMIDE KASSETT „PAHA LUGU"
VASTAB DEBORAH KARA UNGER

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	Donald Tomberg donald@temuki.ee tel 6 83 31 36
Kujundus	Jüri Kass tel 6 83 31 34 jyri@temuki.ee
Keeletoimetaja	Kaia Sisask tel 6 83 31 37 kaia@temuki.ee
Fotograaf	Harri Rospu tel 5 20 63 12
Toimetus	10146 Tallinn, Voorimehe 9 pille@temuki.ee
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.

Kodulehekülg **www.temuki.ee**

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17

Esikaanel:
helilooja
Maria Kõrvits
jaanuaris 2018.
Vt lk 118.
Harri Rospu foto

Jaan Toominga
„Hamlet".
Vt lk 44.
Andres Keili foto

Viljandi pärimusmuusika konverents 2017.
Vt lk 52.
Foto: https://www.youtube.com/watch?v=4TER_q3MrfA&t=1s

„Sõda", 2017.
Režissöör Sulev Keedus.
Vt lk 82.

TMK

XXXVII aastakäik

veebruar 2018

Avaveerg
Kai Valtna Tantsuteater ja füüsiline teater 3

Vastab
Deborah Kara Unger 5

Persona grata
Maria Kõrvits 118

teater

Meelis Oidsalu Kes kardab Renate Keerdi?
Renate Keerdi lavakeel 14

Kaja Kann Miks peegel kella ei näita?
Festival draamamaa.weekend (2. – 4. XI 2017 Tallinnas) 20

Kaire Nurk Kas 'põlenud raamat' on sama mis 'põlenud mägi'?
Raamatu semiootiline ja performatiivne aspekt lavastuses „Põlenud mägi" 34

Peeter Sauter Originaalivaimus kriminullšeikspiir
Jaan Toominga „Hamlet" Elva LendTeatris 44

muusika

Anne Prommik Aasta elamusi 2017
(Vt ka TMK 2018, nr 1) 50

Janika Oras Pärimusmuusika hetkeseis ja tulevik
Konverentsimõtteid (12. XII 2017 Viljandis) 52

Maria Kostakeva Sotsialistlik realism — kas ideoloogiline konstruktsioon? 62

Tiia Teder Euroraadio, maailma suurim kontserdisaal 69

Ines Reingold-Tali *Sound art* ja muusika XX
Elektroakustilisest visuaalsusest 75
(*Vt ka TMK 2014, nr 5, 8-9, 10 ja 12, TMK 2015, nr 2, 4, 6, 11, TMK 2016, nr 2, 4, 6, 7–8, TMK 2017, nr 1, 3, 6, 7–8, 9, 10, 11*)

kino

Tõnis Kark Maastik muusikata
Sulev Keeduse dokumentaalfilm „Sõda" 82

Indrek Tenno Õndsakssaamine on kõikide olendite universaalne püüd
Nikolai Dostali mängufilm „Munk ja kurat" 93

Tõnu Virve Jüri Sillarti omaaegse kaasteelisena „Püha Jüri päeval" 98

Filipp Kruusvall Tagasi 90-ndatesse
Lühifilmikassett „Paha lugu" 105

Peeter Sauter Eesti lood 2017 111

Manifest Eestimaa rahvastele 124

Leonhard Neuman Tööliste laul 127

TANTSUTEATER JA FÜÜSILINE TEATER

(Vt lk 14)

Nii tantsuteater kui ka füüsiline teater põhinevad eeldusel, et keha on võimeline genereerima tähendusi. Keha tuleb siin võtta kui materjali, mille manipuleerimise kaudu väljenduslikkus täiuse saavutab. Igapäevase kommunikatsioonigi edukus sõltub suurel määral lihtsast kehade lugemise oskusest, rääkimata siis mängimiskultuuridest, mille „reegleid saab omandada vaid füüsilise kogemuse ja füüsiliste oskuste kaudu"[1]*. Kui ma 24. veebruari hommikul avastaksin, et mitte ühelgi meie tänava majal ei ole sinimustvalget vardasse tõmmatud, peaks see mind ärevaks tegema (riigipööre?). Kui mu kallim ei ilmuks kokkusaamisele, peaksin sellest kehalisest nulltasandist välja lugema, kas mulle on saabumas lõpmatu kurbuse ajastu või hilineb buss pool tundi. Tähendus vajab alati tähistajat, millena ilmuda – näiteks leib ja vein transformeeruvad armulaual Kristuse ihuks ja vereks. Nähtav märk või tegevus võimaldab osa saada kohalolevast nähtamatust tegelikkusest nii armulauasakramendi kui ka teatrilavastuse puhul. Füüsiline teater on privilegeeritud korporeaalsus, mida ei piira ka tantsutehnikatega virtuooslikuks vormitud kehade üheülbalisus. Loetagu kehadest Renate Keerdi lavastustes. Nauditagu absurdseid kehi sooritamas mõistlikke tegevusi või siis mõistlikke kehi absurdsetes tegevustes. Rebasemaskiga paksu tüdruku keha võib olla võti müsteeriumi lahendamiseks. Loetagu kehadest ka siis, kui rebasemaskiga tüdruk ronib laua peale, tema otsa ronivad kaks hundimaskiga volaskit ja nende otsa veel üks jänesemaskiga nääps.*

„Oh jumal, kuis mõistus puterdab, kui võtab vaagida kõlbelisi või eetilisi küsimusi! Parem mitte üle mõelda. Loota rohkem oma kehale – keha on usaldusväärsem. See ilmub kokkusaamisele, näeb dressipluusis hea välja ja on igati käepärast, kui vajate massaaži."[2] *„Pärast pikki juurdlemisi veenis Needlemani intellektuaalne mõttesidusus teda selles, et teda pole olemas, tema sõpru pole olemas ja ainuke reaalne asi on tema võlakiri pangale kuue miljoni marga peale."*[3] *Mis saab siis, kui* kinesis *ja* mimesis *liita? Võib juhtuda, et mitte midagi ja seda halbade geenide tõttu. Millegipärast ei lavastata Molière'i tänapäeval kuigi tihti komöödiaballeti vormis, nagu seda tehti algupäraselt, 17. sajandil. Parimatel juhtudel võiks sellest kooslusest sündida elujõuline oksüümoron. Enim seostatakse kaasaegset tantsuteatrit kui rolliloome ja kinesteetilise võimekuse õnnestunud ühenduse sündi Pina Bauschi nimega. Siin rõhutakse selgelt pigem „sotsiaalsele kui individuaalsele psühholoogilisele žestile; liigutus pole „puhas" ega isoleeritud, vaid seotud sotsiaalpsühholoogiliste motivaatoritega"*[4]*. Loetagu kehadest!*

KAI VALTNA

Viited:

[1] *Willmar Sauter. Teatrisündmus — mis see on? – Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus 2011, lk 177.*

[2] *Woody Allen. Arveteklaarimine. Pegasus 2003, lk 20.*

[3] *Samas, lk 14.*

[4] *Patrice Pavis. Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis. University of Toronto Press Incorporated 1998, lk 88.*

Deborah Kara Unger detsembris 2017 Tallinnas.
Harri Rospu foto

VASTAB
DEBORAH KARA UNGER

Deborah Kara Unger on Ameerika Ühendriikides resideeriv Kanada näitleja. Pärast Austraalia Rahvusliku Draamainstituudi lõpetamist töötas ta Austraalia filmides ja teleseriaalides kõrvuti selliste tähtedega nagu Nicole Kidman ja Russell Crowe. Pärast Ühendriikidesse saabumist mängis Unger David Lynchi miniseriaalis „Hotellituba" ja mängufilmis „Surematu" koos Christopher Lambertiga. Oma läbimurderolli tegi ta David Cronenbergi lavastatud erootilises draamas „Kokkupõrge", mis räägib inimeste grupist, kes naudib autoõnnetuste läbielamist. Seejärel osales ta David Fincheri trilleris „Mäng" koos Michael Douglase ja Sean Penniga. See film uurib liigse karjäärile keskendumisega kaasnevat emotsionaalset isolatsiooni. 1990-ndatel mängis Unger muu hulgas veel koos Mel Gibsoniga märulis „Arved klaariks", Denzel Washingtoniga tõsielusündmustel põhinevas draamas „Orkaan", mis räägib alusetult vangistatud mustanahalise poksija üleelamistest, ja István Szabó lavastatud ajaloofilmis „Päikesepaiste", mis avab juudi ajalugu läbi kolme põlvkonna. Kassahittide ja suurfilmide kõrval on Unger osalenud ka mitmes iseseisvas filmis, nagu näiteks Rodrigo García lavastatud ja naiste elule keskenduv draama „Kümme väikest armastuslugu", murdeea probleeme käsitlev „Kolmteist" koos Holly Hunteriga ja kuhtuva kirjaniku lõppu jälgiv „Armastuslaul Bobby Longile" koos John Travolta ja Scarlett Johanssoniga. Näitlemisele lisaks on Unger kirjutanud filmistsenaariume ja olnud seotud Oldenburgi filmifestivali korraldamisega. Pimedate Ööde filmifestivalil esitles Unger provokatiivset filmi „Mõte ekstaasist", kus ta on osatäitmise kõrval ka produtsent.

Te olete osalenud lugematutel filmifestivalidel — esitlenud neil oma uusi filme, olnud žüriiliige ja programmikonsultant. Nüüd olete pühendanud terve nädala osavõtule Pimedate Ööde filmifestivalist. Oma kohalolekuga paistate toetavat ühtviisi nii rahvusvaheliselt tuntud kui ka väiksemaid festivale. Kas see on teile omamoodi missioon, et anda oma sümboolne panus filmifestivalidesse ja neil esitletavatesse filmidesse, mis on tihti üpris erinevad peavoolukinost?

See on minu kirg ja mul on suur au olla osa sellest protsessist. Ma vaimustun filmidest, mis esindavad filmikunsti uusi suundi ja visioone. Seitse aastat tagasi kutsuti mind Oldenburgi rahvusvahelisele filmifestivalile, mida mitmed nimekad väljaanded on nimetanud Euroopa Sundance'iks. Ma kohtusin festivali juhi Torsten Neumanniga ja me oleme sellest ajast peale olnud koos nii festivalitöös kui eraelus. See festival ei ole suunatud filmitööstusele, vaid pakub viit intiimset päeva, mis keskenduvad suurepärastele retrospektiividele, kuid pakuvad võimalusi ka alles alustavatele filmitegijatele. Mul on olnud õnn olla üks sealse võistlusprogrammi peakuraatoritest. Seega vaatan ma kuni 4000 filmi aastas ja olen väga õnnelik, kui leian nende hulgast paar täiesti ainulaadset. Mõned aastad tagasi toimus Oldenburgi festivalil filmi „Sädemed" („Embers") rahvusvaheline esmaesitlus ja ajakiri Indiwire pidas seda aasta avastuseks. Nüüd on filmi režis-

sööril Claire Carrél kuuldavasti leping Netflixiga. On suur rõõm avastada uusi julgeid vaatenurki, millel tihti ei ole kinosüsteemis veel õiget kohta. Nende filmide eelarved võivad olla üpris väikesed ja tihti puudub neil korralik levitaja. Meile saadetakse filme üheksakümnest riigist ja on väga huvitav näha, mida erinevad filmitegijad teevad. Need on filmitegijad, kes ei taha loo jutustamisega üksnes raha teenida ja kes tunnevad hästi klassikalist kino, mille elemente nad oma loomingus uues vormis kasutavad. Kuigi öeldakse, et lood, mida kino jutustab, on üldjoontes alati samad, siis tegelikult on iga lugu tähtis, kuna kõik nad näevad maailma mõnevõrra isemoodi. Mida isiklikum lugu, seda suurem on selle võimalus olla universaalselt oluline.

Minnes nüüd tagasi teie karjääri algusesse — õppisite esialgu filosoofiat ja majandust ja teil puudub meelelahutusmaailma taust; teie ema on teadlane ja isa arst. Sellele vaatamata õppisite esimese kanadalasena Austraalia Rahvuslikus Draamainstituudis. Kuidas te jõudsite kunstide juurde?
Ma olen seda lugu ka varem rääkinud, ent kuna see on tõsi, siis siin see on. Kui ma olin laps, mängisin poolkogemata Charles Dickensi „Jõululaulus proosas" Scrooge'i. Ma olin väga häbelik, kuid mulle jäi tekst hästi meelde ja ma aitasin oma sõbral Scrooge'i rolli ette valmistada. Etendusepäeval oli mu sõber aga haige ja mina ainuke, kellel Scrooge'i roll peas. Mu esimene roll oli seega transvestiidist Scrooge. See oli väga hirmutav kogemus, kuid pärast seda võeti mind laste näitetruppi, mis lõbustas pühade ajal vanureid ja lastekodulapsi. Carrie-Anne Moss oli samuti selles rühmas. Võimalus näitlemisega teistele rõõmu valmistada mõjutas mind tugevasti. Hiljem sain ma mitmeid stipendiume, et oma annet edasi arendada. Austraaliasse sattusin seetõttu, et olin armunud fotograafi, kes pidi minema sinna ajakirja National Geographic jaoks tööd tegema. Draamainstituuti olid sisseastumised samal ajal ja nii ma leidsin suurepärase võimaluse olla koos oma toonase kallimaga. Tema reis jäi paraku ära, aga mina sain sisse kõrgkooli, kuhu võetakse igal aastal vastu vaid tosinkond üliõpilast. Pärast lõpetamist sai minust tuntud talendiagendi Ed Limato (kes esindas sellal näiteks Mel Gibsonit, Richard Gere'i ja Michelle Pfeifferit) viimane klient. Limato märkas mind Jean Genet' näidendis „Sirmid" ja kutsus kohe Los Angelesse, mis on päris uskumatu edulugu alles alustava näitleja jaoks. Minu isa ei mõistnud mu kutsumust ja küsis, kas ma ei saa kodus piisavalt tähelepanu, et kaamera ette kipun. Kuid ma selgitasin talle, et mõnes mõttes on näitleja kõige nähtamatum amet, kuna näitleja on teiste ees alati rollis. Keegi ei tunne teda. Lisaks tegeleb võtteplatsil igaüks oma tööga ja keegi ei märka sind. Ma armastan lugude jutustamise kunsti, olen suur lugeja ja mulle meeldib, et saan näitlemise kaudu elada läbi erinevaid elusid.

Ent enne Ühendriikidesse asumist mängisite mitmeid rolle ka Austraalias, kõrvuti näitlejatega nagu Nicole Kidman, Hugo Weaving ja Denholm Elliott.
Mitte väga palju. Ma mängisin ühes miniseriaalis, „Bangkok Hilton".

Kuid ka filmis „Verevanne" koos Russell Crowe'ga ja veel kahes Austraalia osalusega filmis?

Õige jah, see oli suurepärane projekt. Irooniline küll, aga mina olin selles filmis peaosas ja tema kõrvalosas. Meil oli väga meeldiv koostöö. Mulle meeldis Austraalia ja pärast ülikooli lõpetamist olin kindel, et jään sinna elama-töötama. See film põhineb tõsielusündmustel ja räägib Teise maailmasõja sõjavangidest Amboni saarel ning nende väärkohtlemisest Jaapani vägede poolt. Mina mängin filmis meditsiiniõde ja selle rolli jaoks pidin ma harjutama austraalia aktsenti. Režissöör tahtis, et kõik oleks võimalikult tõetruu, ja nii avastas Russell enda suureks üllatuseks alles võtete käigus, et ma olen tegelikult kanadalane. Pärast seda narris ta mind pidevalt, et kõik, mis ma ütlen, kõlab liiga kanadalikult.

Kuidas te sellise talendiagendi otsa sattusite? Kas tänu oma prestiižsele haridusele?
Agendid käivad vaatamas Rahvusliku Draamainstituudi üliõpilaste proove ja etendusi ning Bill Shanahan, kes esindas Mel Gibsonit, valis välja kolm üliõpilast, kelle hulgas olin ka mina. Tal oli sidemeid filmimaailmas ja see oli tema soovitus. Ma kindlasti ei läinud Austraaliasse mõttega Ühendriikidesse jõuda. See lihtsalt juhtus nii.

Varsti pärast seda olite juba USAs ja osalesite kahes väga erinevas projektis — kunstkino klassiku David Lynchi „Hotellitoas" ja populaarset kino esindavas filmis „Surematu III". Paistab, et juba oma karjääri varajases faasis olete edukalt balansseerinud iseseisvate ja meelelahutuslike filmide vahel. Kas see on olnud teie teadlik valik?
Minu esimene Ameerika film oli „Sosistused pimedas" koos Alan Alda ja Annabella Sciorraga. See film oli mulle Ameerikas alustades pöördelise tähtsusega. Mulle meeldis nii see projekt kui ka minu roll. Tulles konkreetse küsimuse juurde, siis ma mõtlesin, et kui Sean Conneryl sobib „Surematus" mängida, siis ei tohiks ka minul midagi selle vastu olla. Muidugi oleksin ma meelsamini teinud midagi sellist nagu „Elizabeth", aga ma nautisin elu ja mängisin nende kaartidega, mida see mulle jagas. Nii võib saada takistusest võimalus. Stsenaariumi lugedes tundus minu tegelaskuju mulle veider, kuid õnneks oli režissöör lahkelt valmis mõningaid aspekte mulle sobivamaks kohendama. Pealegi meeldivad mulle hobused ja selles filmis saan ma palju ratsutada. Võttekohad olid samuti fantastilised — elada üle kuu aja lossis, kus teenijad käivad öösel su kingi viksimas! Ma ei olnud sellega üldse harjunud ja püüdsin neile selgeks teha, et ma ei ole aristokraat ja tahaksin oma toa ukse ööseks lukku panna. Me käisime öistel mägismaaretkedel ja kuulsime lugusid Šotimaa ajaloost, mis kindlasti rikastasid mind inimesena.

Kogemus Lynchiga oli napim, aga unikaalne ja elamusterohke. Absoluutselt teine lähenemine. Mu esimene niinimetatud autorisse armumine ja jätkuv austus kuulub muidugi David Cronenbergile.

See ongi mu järgmine küsimus. Catherine'i roll David Cronenbergi filmis „Kokkupõrge" on vaieldamatult olnud teie karjääris väga oluline. Rääkige natuke sellest julgest osatäitmisest ja selle mõjust teie karjäärile.

„Kokkupõrge", 1996. Režissöör David Cronenberg. James Spider, Holly Hunter, Deborah Kara Unger, Rosanna Arquette, Elias Koteas.

Ma olin üllatunud, et ta seda rolli minule pakkus. Ma olen üpris häbelik ja kinnine inimene. Ma kannaksin praegu kümmet kampsunit, kui see võimalik oleks. Ma küsisin temalt, kuidas ta küll minus Catherine'it näeb. Minu arvates oli see tegelaskuju minu karakteri täielik vastand. Näitlejana pean ma edasi andma ka need kohad raamatust, kus tegelane midagi ei ütle. Siin aitas mind minu huvi kabuki-teatri vastu, kuna iga hetk filmis on tähendusega, nagu värvitäpp puäntillismis. David Cronenberg on sellistes asjades nii täpne. Mind inspireeris ka Genet' „Sirmid", kus ma samuti kasutasin kabuki-teatri elemente. Mul ei ole eraelus isegi trikood; ma ujun kahe T-särgi ja lühikeste pükstega ja olin seega šokeeritud, kui endale määratud garderoobi nägin. Me vestlesime režissööriga sellest, kuidas J. G. Ballard nägi antud loos hoiatust tehnoloogia uimastava mõju eest. Selles mõttes oli see materjal oma ajast ees. Samal ajal käis ka „Romeo + Julieti" filmimine ja meie kostüümiproovid toimusid samas paigas. Catherine Martin, kellega me käisime koos draamakoolis ja kes on võitnud mitmeid Oscareid, oli selle filmi kunstnik-lavastaja ja üks produtsentidest. Reaalsus jõudis mulle kohale siis, kui ma oma kostüüme nägin — paar püksikuid, mõned rinnahoidjad ja üks seelik. Aga kuigi ma olen selles filmis praktiliselt alasti, ei tundu see üldse nii, kuna minu tegelaskuju alastus ei objektista teda. See ei ole erootiline film, vaid armastuslugu. Me naljatlesime, et see on Cronenbergi „Tuulest viidud". Minu tegelase soovis metalliga ja masinatega üheks saada avaldub tema iha saada ühendust oma mehega. David Cronenbergiga oli meeldiv koos olla ja seda mitte ainult intellektuaalses ja filosoofilises, vaid ka praktilises mõttes. Ma kutsun teda „vaikseks heliloojaks", kuna ta ei ole iial didaktiline, kuid saavutab ikka täpselt sellise tulemuse, nagu soovib. Ma olen õnnelik, et minu tööde hulgas on üks film, mida võib pidada klassikaks.

„Mäng", 1997. Režissöör David Fincher. Vasakul Michael Douglas.

Teie järgmine film, David Fincheri „Mäng" on mõnes mõttes alahinnatud klassika. Mis tunne oli filmimaailmas läbi lüüa ja mängida kõrvuti Michael Douglase ja Sean Penniga? Ja ka sellise suurusjärgu tähtedega rollide pärast võistelda?
Ma ei teinud „Mängu" jaoks prooviesinemisi; ma lihtsalt kohtusin David Fincheriga ja ta pakkus mulle rolli. Sarnaselt Stanley Kubrickuga on ta perfektsionist, kes on valmis tegema võte võtte järel, et saada soovitud tulemust. See ei tähenda, et stseenist kaoks loomulikkus, aga tal on väga täpne silm. Hiljuti võttis minuga ühendust ajakirjanik, kes tegi Fincherist artiklit, ja tema arvates oli „Mäng" Fincheri kõige alahinnatum film. Ma nõustun, et see kuulub tema parimate filmide hulka, ja mul oli au olla osa sellest. Pärast seda mängisin ma Mel Gibsoniga filmis „Arved klaariks" ja Denzel Washingtoniga „Orkaanis". Suurepärased kogemused.

Te olete mänginud ka päriselu staare, nagu näiteks Ava Gardnerit.
Ma armastan seda rolli. Ma maandusin esmakordselt Hollywoodis päeval, mil Ava Gardner suri. Mul ei olnud aimugi, et aastaid hiljem uurin ta elu ja mängin teda.

See mind just huvitabki, et kas päriselul baseeruva tegelase mängimine nõuab spetsiaalset ettevalmistust.
Absoluutselt. Ma kuulasin lõputult helisalvestisi, millele on talletatud tema hääl. Ettevalmistus oli eriti oluline, kuna ma esinen „Rat Packis" ainult ühes stseenis ja tahtsin tema olemust võimalikult täpselt edasi anda. Ray Liotta oli suurepärane ja vaatamata sellele, et tegu on vaid ühe stseeniga, filmisime seda üheksateist tundi järjest. See oli väga nõudlik ülesanne, kuna ma tundsin suurt vastutust kehastada Gardneri isiksust väärikalt. Filmi esilinastus oli Las Vegases, kuhu kogunesid Gardneri veel elus olevad sõbrad-tuttavad, kes minu osatäitmise heaks kiitsid; see oli suur tunnustus. Sellega seostub mul veel üks lugu — paar aastat pärast Hollywoodi saabumist läksin kuulsasse Formosa kohvikusse ja tellisin viski puhtalt, mille peale baarmen ütles: „Ava jõi ka alati seda." Nii et jah, see oli raske ülesanne tabada tema tämbrit ja olemust ilma seda karikatuurseks muutmata.

Te olete mänginud mitmes ajaloolises filmis, nagu näiteks István Szabó „Päikesepaiste".
Ma armastan „Päikesepaistet". István Szabó on täielik džentelmen ja ma nautisin võimalust jalutada temaga mööda Budapesti tänavaid ja viisi, kuidas ta pööras mu tähelepanu detailidele nagu kuuliaugud majaseintes. Taas väga omanäoline režissöör ja eriti veel kuna see lugu juudi perekonnast läbi kolme põlvkonna on tema jaoks nii isiklik. Meie jalutuskäikude ajal ütles ta mõnikord, et selles või teises majas elas tema sõber, ja nendele sõnadele polnud vaja midagi lisada, sest oli niigi selge, mis nende sõpradega juhtunud oli. Ta oli minuga suheldes imeline, vaatamata sellele, et paljud peavad teda nüüd spiooniks. Kahjuks lõigati minu stseenist Ralph Fiennesiga palju välja. Mängin kommunisti, kes ei usu jumalat ja kes armastab Fiennesi tegelaskuju. Algses kolmetunnises versioonis on mõjuv stseen, kus minu tegelane mõistab, et Fiennesi tegelane on usklik, ja ma hakkan nutma ja palun tal oma usust loobuda. Ma ei ole midagi sellist kinos varem näinud ja mul on kahju, et see stseen tuli terviku huvides eemaldada ja jäi montaažiruumi põrandale, sest see on üks minu lemmikuid kogu mu loomingus.

Olete mänginud ka mitme peategelasega filmides, nagu Rodrigo García „Kümme väikest armastuslugu". Kuidas erineb sellise filmi võtteprotsess näitleja perspektiivist traditsioonilisemast filmist? Kas teie meelest on seal tegu rohkem nagu lühifilmiga ja kas te näete kaasnäitlejaid esimest korda alles filmi esmaesitlusel?
Mulle pakuti monoloogi, mida võisin tõlgendada, nagu ise soovisin. Ma valisin vähihaige rolli ja tohtisin selle panna ükskõik millisesse konteksti. Nädalaid ettevalmistust ja kaks võtet. Lõpptulemust ei ole ma näinud. Ma ei vaata oma filme, kui just ei pea. See on täpselt nii nagu prooviesinemistega, kus sa töötad koos fantastiliste talentidega ja kus protsess ise ongi tihti eesmärk, sest on palju rolle, mida sa ei

„88 minutit", 2007. Režissöör Jon Avnet. Paremal Al Pacino.

saa. Pole mõtet olla sellises olukorras võitlushimuline, kuna see, kes välja valitakse, sõltub nii paljudest pisidetailidest. Mulle pakuti rolli Al Pacinoga, sest ta oli näinud mind mingis teises filmis. Ma mängisin koos Sophia Loreniga, keda ma jumaldan, kuna tema poeg, kes lavastas filmi „Võõraste keskel", märkas mind fotoraamatus „Naised enne kümmet". Seega võib rolle saada väga kummalisi teid pidi.

Milline kogemus on teil „Tähesõdade" arvutimängude tegelasele SCORPIOle hääle andmisega? See on olukord, kus peate toetuma ainult oma hääle ekspressiivsusele.
Ma armastan seda tööd väga. Ma annan oma hääle nii SCORPIOle kui ka Gemini kaptenile ja ma olin mängu meeskonnaga koos alles kolm nädalat tagasi. Ise ma arvutimänge ei mängi, kuid sa pead neis väga kõrgel tasemel olema, et minuga kohtuda, kuna minu tegelane valitseb kogu universumit. Me oleme juba kuus aastat koostööd teinud ja see on väga lõbus protsess. Mulle meeldib oma häälega tööd teha ja meeldib ka kogu see „Tähesõdade" perekond. See ettevõtmine ei ole enam George Lucasega seotud, aga tema geniaalsus on seal säilinud.

Szabó „Päikesepaiste" juures töötades tegin oma osa alguses prantsuse aktsendiga, kuid siis otsustas Szabó inglise aktsendi kasuks. Saada nüüd juba üles filmitud ja prantsuse aktsendiga suukuju ingliskeelse dubleeringuga ühtima oli paras pähkel. Me saavutasime soovitud tulemuse, kuid see nõudis palju vaeva. Mulle meeldib aktsentidega tööd teha ja ma nautisin seda juba draamakooli ajal.

Filmis „Stander", mis põhineb politseinikust pangaröövli Andre Standeri elul, pidin ma matkima Pretoria aktsenti, mis on üpris keeruline. Filmi esilinastusel sai meile osaks ovatsioon ja nad ei uskunud, et ma ei ole Lõuna-Aafrika näitleja. Suurim kompliment oli see, et minu tegelase vanemad kiitsid minu osatäitmise ja nende tütre sellisel viisil kujutamise heaks. See on mulle väga oluline, sest kui mind või mu pereliikmeid kujutataks filmis, siis ma loodaksin siiralt, et seda tehakse maitsekalt ja et loomingulise vabadusega ei minda üle piiri. Kõrvalmärkusena võin öelda, et filmi „Suured silmad" tegelased on minu perekonnaga seotud. Walter Keane oli minu tädi endine abikaasa ja minu nõod on tema lapsed. Seega ma kasvasin üles suurte silmadega maalide keskel. Ma hindan väga selle filmi režissööri Tim Burtonit, kuid film tõlgendab mõningaid asju nii, et see võib asjaosalistele haiget teha. Walter ei olnud kaugeltki täiuslik, aga see on delikaatne probleem, kui eraelu kohtub kunstiga. Seetõttu on mul hea meel, et Becky Standeri pere kiitis minu osatäitmise heaks, kuna filmid mõjutavad paljusid inimesi ja nendes ei tohiks valetada.

Eestil on olnud keerdkäike täis ajalugu ja seega on siin samuti peetud debatte, kellel ja mil viisil on õigus ajalugu kujutada. Kas seda peaks tegema rahvusvaheliselt mõistetavamal moel või eelistama detailitruudust, riskides kitsama mõistetavusega?
Need küljed tuleb ettevaatlikult tasakaalustada, sest lugu võib jutustada suurte metafooride kaudu, aga samas leidub ka nii palju moonutavaid kujutusviise. Ma tunnen kaasa noortele sakslastele, kes näevad ühe põlvkonna kujutamist valdavalt ühesainsas tonaalsuses, kuigi ka sõja ajal elas palju häid inimesi, suure-

„Kokkupõrge". Deborah Kara Unger ja Elias Koteas.

päraseid mõtlejaid ja kunstnikke. Ma ei taha kommenteerida Hitleri, Stalini või Trumpi tegemisi, sest ka Ameerikas on jätkuvalt häid inimesi, isegi kui idiootsuse tekitatud vaakum lasi rahval valida presidendiks minu arvates lausa koletise.

Film „Mõte ekstaasist", mida te PÖFFil esitlete, uurib avalikult iha olemust. Kas see on mingil viisil ka tagasipöördumine „Kokkupõrke" juurde?
„Kokkupõrge" on filmi „Mõte ekstaasist" režissööri RP Kahli üks lemmikfilme. Projektiga ühinedes ma seda ei teadnud. Seega teatud mõjusid võib seal näha, kuid mina ei saa režissööri eest rääkida. Ma olin näinud tema filmi „Voodiviisid", mida pidin mitu korda vaatama, enne kui seda nautima hakkasin. Ma pidin ületama mitmed oma eelarvamused. RP Kahli algne inspiratsiooniallikas oli Georges Bataille ja peategelase Franki (RP Kahl) rännak on lugu enesehävitamisest. Torsten Neumann on RP Kahli kõrval filmi kaasstsenarist ja tema kirjutas filmi sisse minu rolli kui jutustaja hääle. See film on keeruline filosoofiline rännak. Me filmisime Los Angeleses Trumpi valimise eel ja võtsime osa 750 000 inimesega meeleavaldusmarsist. See avaldas mõju ka filmile, muutes filmimaailma nii poliitilises kui vaimses mõttes ahermaaks, düstoopiliseks paigaks suurest müürist põhja pool. Me ei näinud ette ahistamisvastast „mina ka" kampaaniat, kuid Torsten on minu karjääri tõttu väga teadlik sellest, mis toimub meelelahutusmaailmas. Ma olen lõpetanud koostöö mitme stuudioga, mille juhid on mulle ebasündsalt lähenenud. Üks nendest on praegu suurtes raskustes ja ma olen kindel, et uurimine paljastab peagi ka teise stuudio. See on alles jäämäe tipp ja oma avameelsusega toetan ma seda liikumist. Sellele vaatamata ei pea ma õigeks nõiajahti ja leian, et süüdistusi tuleb enne avaldamist põhjalikult kontrollida. Arusaadavalt leidub ka naisi, kes võimu kuritarvitavad. See film on ka kättemaksu lugu, kus naised tegelikult kontrollivad neid maskidega mehi, kes neid näiliselt kuritarvitavad. Selles filmis võimaldab naiste seksuaalset kuritarvi-

tamist asjaolu, et kaamera filmib tegevust ja seetõttu ei saa toimuvat juriidilises mõttes prostitutsiooniks pidada. Sellele vaatamata kontrollivad naised olukorda ja maksavad meestele kätte. Film paljastab tõe — mitte ainult meelelahutustööstust, vaid erinevaid eluvaldkondi puudutava tõe —, mis resoneerib „mina ka" liikumisega. Tegu on kokkuvõttes naiste võimestumise looga. Film ütleb, et tõde ei saa lõplikult alla suruda, kuigi on kummaline, et ahistamissüüdistused tulevad just nüüd üksteise järel avalikkuse ette, kuigi see kõik on kulisside taga aset leidnud juba vähemalt kakskümmend aastat.

Meelelahutus on samuti väga oluline, sest tervendav on naerda ja põgeneda viivuks oma probleemide eest, kuid ma usun, et meie kohus on tuua need lood avalikkuse ette. Ja mind häirib, kui loen arvustusi, mis nimetavad seda filmi pornograafiliseks, kuna siin on tegu hoopis teise žanriga. RP Kahl on täielik džentelmen ja filmi seksistseenides ei ole näitlejad muidugi päriselt armuühtes. Lisaks on need stseenid tahtlikult venitatud nii pikaks, et nende suhtes tekiks võõristus. See on pigem antierootiline film, mille peategelane on õnnetu mees, kes hävitatakse. Peategelane vaevleb lõpuks hallutsinatsioonide küüsis, jahtides võimatut, ja minu tegelane aitab hea meelega kaasa tema lõpule, nagu ta aitaks kaasa ka iga inimese paranemisele, kes on teistele kurja teinud, et ta mõtleks oma tegevuse ringi, paraneks ja teeks edaspidi paremaid otsuseid.

Lõpetuseks lühidalt, teil on kaks projekti praegu eeltootmises. Millest need räägivad ja kuidas töö edeneb?

See toob ebaõnne, kui rääkida projektidest enne nende valmimist. Asjad ei pruugi minna nii, nagu plaanitud, kuid jah, kaks filmi on praegu töös ja siis on veel üks, mille juures ma olin kaasstsenarist ja mille stsenaarium märgiti ära Saksa filmiakadeemia auhinna LOLA eelvalikus. Umbes kaks aastat tagasi ma kirjutasin seda ja võtan selle projekti ehk peagi uuesti käsile. See räägib armeenlaste genotsiidist ja ma võtan selle ette, kui olen Istanbulis ära käinud, sest muidu ei suudaks ma sinna ehk enam iial minna. Siis on mul veel üks stsenaarium, mille tegevus leiab aset Bosnias. Elame-näeme.

Näitlemine on pakkunud mulle fantastilisi võimalusi. Kuna mulle meeldib pildistada, sattusin ma kord Belgradis vangi, sest mind peeti Ameerika spiooniks. Kui nad olid mu tausta uurinud ja mu kongist välja lasid — mul nutetud nägu peas —, tahtis politseipealik minuga endise Jugoslaavia maakaardi ees pilti teha. Ise rõõmsalt hüüdes: „Mick Douglas filmis „Mäng"!" Niisiis on näitlemine mind isegi vanglast välja aidanud. On väga kurb, et paljudel ameeriklastel ei ole ligipääsu kvaliteetsetele uudistele. Filmidel on seega võimalus avardada mõtlemise, olemise ja nägemise viise. Seetõttu pakubki uute režissööride avastamine mulle sellist rõõmu. Maailm on nii rikkalik, et seda võiks kujutada detailitruumalt. Meil ei ole vaja veelgi rohkem Disneyt ja eskapismi. Steven Spielbergi ja paljude teiste filmid on suurepärased, kuid meil on vaja pisut rohkem inimestevahelist ühendust. Me ei räägi üksteisega piisavalt ega märka, kui sarnased me tegelikult oleme.

Vestelnud TEET TEINEMAA

KES KARDAB RENATE KEERDI?

MEELIS OIDSALU

Teater eeldab teadupärast lepingut vaataja ja etendaja vahel, et laval esitatavat võetaks algushetkest kuni etendust lõpetava aplausini kui tegelikkust. Keerd kipub nii mõnigi kord seda lepingut murdma ja seda kahel moel. Esimene neist puudutab etendusolukorra ülesehituse mehaanika varjamatust. Keerd ei püüagi mingite kesksete kujundlike stseenide puhul etendusolukorda maskeerida; illusoorsus kui teatritegelikkust puudutava kokkuleppe säte ei kuulu tema teatrikeelde. Keerd armastab ehitada inimskulptuure; nende ehitamise higine, häälekas ja taotluslikult kohmakas protsess kestab sageli kauem kui selle tulemusena valmiva „skulptuuri" või kujundi esitusaeg. Ühelt poolt on see füüsilise teatri kaanoniga kooskõlas: tegevus, protsess on sama tähtis kui kujund. Levinud võttena kasutatakse füüsilises teatris näitleja väsitamist piirini, kus tema esitusvõime on katkemise äärel ja kus näitleja lavaline olek taandub ihulisest kollapsist hoidumise harjutuseks. See võte esineb Keerdi lavastustes läbivalt: „Vaimukuskussis" näeme noori mehi üksteist oimetuks keerutamas, lavastuses „Pure Mind" on väsimuse „ohvriks" siksakilist *catwalk*'i tegev meesmodell, lavastuses „Koon" maadlevad Katrin Pärn ja Helgur Rosenthal teineteisega ja Piret Simson keerutab end deliiriumi servani. Ka viimases lavastuses „Tahe" näeb Kompanii Nii ülitreenitud näitlejaid lõõtsutamas. Väsimus kui autentsuse manifestatsioon on aga olnud füüsilise teatri üks kõige suuremaid küsitavusi. Eksisteerib üldlevinud kultuuriline eeldus, et väsinud inimene on aus. Siin on üks suur „aga": ega ilmaasjata Genfi konventsiooni norme eiravatel ülekuulamistelgi kahtlusalust piinata. Väsimus võib olla samavõrd autentsuse aseaine kui selle manifest. Aga nüüd tagasi etendusolukorra mehaanika alastuse juurde Keerdi lavastustes: esmalt paljastub see etendusolukorra elementide lavaruumi sisenemise kohmakuses. Võtame või tema viimase lavastuse „Tahe", mille esimestel minutitel toimub lava täitmine mööbliga, sõna otseses mõttes lavastuse lavale kolimine. Lavastuse viimase, võimsa esteetilise kujundina kulmineeruva stseeni puhul ei tee lavastaja katsetki varjata asjaolu, et näitlejad poevad lavapõrandal oleva jõupaberi varju, et sedasi urustatuna tirida kanepinööride abil lavale ventilaatorid, mis lõpustseeni õnnestumiseks („stepiheina" lehvimiseks) vajalikku tuult tootma hakkavad. Vaataja poole pööratakse etendusolukorra tagumik, ta näeb lavastuse seda külge, mida tavaliselt varjata püütakse, mida näevad lavastuse mehaanikud. Ka „Vaimukuskussi" alustatakse inimtigudiivanite kohmaka lavaleroomamisega. Lavastuses „Koon" riputab kulissidetagune käsi näitlejale kümneid sõlmitud lipse kaela. See on lavastaja omamoodi jõudemonstratsioon, otsekui vaatajat narriva mustkunstniku osutus: näe, ma näitan sulle ära, kuidas ma trikki teen, aga sa jääd ikkagi uskuma! Teine viis, kui-

das Keerd minu meelest vaatajat (täiesti ausalt) petab, on teatraalse mängulisuse mõiste tavapärasest tähendusest eemaldumine. Mäng Renate Keerdi lavastustes pole kohati mäng teatraalses, vaid hoopis argisemas, mängu kui eluliste situatsioonide või (kui tahate uhkemat ja õõnsamat sõnastust) inimese maailmaheidetuse kutsikaliku õppetunni tähenduses. Mitte niisama ei näita Keerd „Tahte" lõpus jahti pidavat polaarrebast (ja see on tõesti „polaar"-rebane, kuna Keerd oma lavastustes näitab, aga ei tunnista bipolaarsust olemise viisina), kes kuhtumatu tahtejõu najal lõpuks end haigettegevast lumekoorikust õigesse kohta, st jahitava hiire lumealusesse asukohta läbi hüppab. Küsimus on rebase elus ja hiire surmas; mõlemad küsimused leiavad lahenduse tänu polaarrebase geneetilisele mängulustile. Lavastuses „Koon" näeme täiskasvanud inimesi käigult mingit kummalist pallimängu leiutamas. Keerdi tükkides näebki läbivalt täiskasvanuid üksteisega võistlemas, mingitest stseenidest juhuslikult välja kasvanud võistlusolukordades. Minu meelest on Keerd omamoodi mängugeneetik, kes laval otsekui geeniteadlane mänguliste suhtlusolukordade mustrit muudab, kartmata viidata inimkäitumise loomsele või isegi taimsele algele. Lavastuses „Tahe" ei näeme sugugi ilmaasjata tegelasi kandmas loomamaske. See, kui näitlejad järsku loomadeks kehastuvad, pole mingi indiaani pärimuse etüüd. Inimeste taandamine loomolevusteks, olgu tigudiivaneiks või inimputukaiks („Vaimukuskuss"), lipsukukkedeks või seelikukanadeks („Koon"), tundraheinamättaiks või mõne (Krõlovi?) valmi tegelasiks („Tahe"), pole mitte nende väetuse ilming, vaid osutus inimese suhtlusiha ja -võimekust viljastavale ürgsele mängugeenile. Keerdil on oskus kasvatada mängulistest, jantli-

„Pure Mind". Esietendus 27. IX 2013 Tartu Uues Teatris.
Gabriela Liivamäe foto

„Koon". Esietendus 10. III 2016 Tartu Uues Teatris.
Ruudu Rahumaru foto

kest baasolukordadest, mis kohati justkui teatriks ei kvalifitseerugi, mastaapseid esteetilisi manifeste, milles põimuvad sõnamäng, kujutava kunsti vahendid, näitlejate tsirkuslik osavus ja sageli ka eriline materjalitundlikkus. Selliseid võimsaid kujundlikke hetki jagub tal ühe lavastuse peale mitu. Keerdi on nimetatud avangardistiks, aga ta pole seda. Kui Keerdi teatrit avangardina näha, siis pigem sellise ürg-avangardina. Tema lavastajakäekirja iseloomustab meeleheitlik enesekordus eesmärgiga õppida — kohtudes iseenda kui autoriga üha uueneva enesekindlusega — maailma kohta midagi uut. Tema tegelased liiguvad teatud kindlal viisil, ühelt poolt vembukalt, ilmekalt (mis võib mõnele närvidelegi käia), teisalt aga on selles kõiges teatud müütilisuse taotlust. Igas tema lavastuses on kokkupuude ürgsuse mõistega ja seda lisaks eelnevalt kirjeldatud ürgsele mängulustile ka viisis, kuidas Keerd käsitab inimest. Keerd keeldub inimkehast tüdinemast; see väljendub näitlejatele antud ülesandes avastada üha uuesti ja uuesti oma partneri keha kui olemise jalge- või kõhualust, elutandrit, võimalust põimuda üha uuteks, ent äratuntavalt inimlikeks liitorganismideks. Üksik inimene ei ole Keerdil inimolemise ühik. Inimene tajub end suhtes teisega. Inimkogemuse kimäärlikkus on üks põhilisi probleeme, mida Keerd laval üha uuesti lahkab. Koomiliste kombinatsioonide tagajärjel hakkavad näiteks lavastuse „Vaimukuskuss" neli tegelast end ühel hetkel leidma olukorrast,

kus keha alumine ja ülemine pool on laenatud kokku erinevatelt inimestelt, ent tahteaktid nende kehade ebardlikult võimekaks liigutamiseks pärinevad ometi justkui ühest ajust ja südamest. Pole ühtki Keerdi lavastust, kus keegi näitlejaist ei roniks teise näitleja ihule nii, nagu ronitakse tundmatule künkale, sooviga visata pilk seninägematule lagendikule. Igas sellises turnimises on avastuslikkuse taotlust. Inimene Keerdi lavastustes on teise inimese jaoks saar, eksistentsiaalne pidepunkt. Lisaks väljendub ürgsus Keerdi lavastustes teatud müütide, arhetüüpsete suhtlusolukordade taasesitusena; tüüpiliselt on nendeks juba mainitud võistlus- (paaridevaheline „aerutamisvõistlus" lavastuses „Koon", diivanipatjade efektse teisaldamise võistlus „Vaimukuskussis", mõttelõngade pikkuse mõõtmine lavastuses „Tahe"), flirtimis- (no absoluutselt igas lavastuses) ja allutamisolukorrad (inimmikrofonistseen ja treeningustseen lavastuses „Koon", lavastusolukord „Vaimukuskussis" jne). Sealjuures ei ole võimalik aru saada, milline on autori suhe esoteerikaga. „Vaimukuskussis" on sarnaselt „Koonuga" heliline tüvitekst; ühel puhul on selleks kudumisõpetus, mida füüsiliste etüüdidega parafraseeritakse, teisel aga Raadio 2 saatest „Hallo, Kosmos!" pärit esoteeriline joga, mida inimputuka etüüd, aga ka mõned teised hetked lavastusest hoopistükis justkui õilistaksid. Kindel tundub aga olevat, et Keerd on tuttav meditatsiooni- (moodsamas keeles *mindfulness*'i) praktikaga, sest tema lavastusi iseloomustab aistinguline polüfoonia. Pole vist ühtki teist teatritegijat, kelle lavastused aktiveeriksid nii palju erinevaid ajupiirkondi, seda just

„Vaimukuskuss". Esietendus 3. II 2017 Von Krahli Teatris.
Herkko Labi foto

„Tahe". Esietendus 21. X 2017 Tartu Uues Teatris.
Gabriela Liivamäe foto

aistingulise eriallikalisuse tõttu. Avangardi mõiste juurde naastes: Keerdi teatrit on enamasti nimetatud füüsiliseks teatriks. Füüsilise teatri žanriga on kaasnenud teatud avangardiõhustik, sageli õigustamatu, sest füüsiline kohalolu on ka sõnateatri eelduseks ja kineetilise märgisüsteemi järgimises n-ö stanislavskiliku teise plaanina pole midagi uut. Ometi on (eriti läänes) seotud just füüsilist teatrit teatriuuendusega, teatriloome demokratiseerumisega (rühmaautorsuse näol) ja sõna allutamisega mingile ihulisemale, autentsemale olemiseviisile, mis justkui eelneks sõnalisele olemisele. Keerdi teater ei vasta sellele kaanonile üheski punktis. Füüsiline teater kui väärtuslaenguga mõiste Keerdi lavastustes ei toimi. Esiteks pole Keerd demokraat. Tema lavastuste õnnestumise eeldus on näitleja nõusolek anduda täielikule diktaadile, lavastaja (kes on ühtlasi kunstnik, valgustuskunstnik, helikujundaja jne) tahtele. Näitleja orjastatus paistab laval ka välja ja see on Keerdi teatri üks häirivamaid, aga samas ka vaimustavamaid külgi, olgu selle ilminguks siis maskilembus, liikumismaneeride silmatorkav sätitus või igale näitlejale justkui otsaesisele kirjutatud „ülesanne". Sellist maailmavalitsejalikku lähenemist saab õigustada ainult lakkamatu leidlikkus. Pingsalt otsitud ebaloomulikkuseenergia tekitamine ja tekkinud pinge vabastamine üllatava koomilise päästiku abil on Keerdi teatrikunsti üks julmemaid ja võluvamaid külgi. Teiseks ei sarnane Keerdi teater lääne füüsilise teatri kaa-

noniga seetõttu, et seal ei esine mingitki konkurentsi füüsilise, sõnalise ja visuaalse kohalolu vahel. Sõna ja liigutuse dualism puudub ta lavastustest täielikult. Sõnamängud põimuvad füüsilisteks kujunditeks või materjalivalikuks (jõupaber lavastuses „Tahe"), sündmusteks või milleks iganes. Lisaks — Keerd ei romantiseeri keha. Sõna eelneb teole (nagu plakatil olev pealkiri eelneb lavastusele), aga tegu omakorda sisustab sõna. Tegevus ja füüsiline kohalolu ei ole Keerdi lavastustes sõnale eelnev; verbaalne ja kineetiline energia täiendavad teineteist või, kui soovite, tõlgivad teineteist lakkamatult teineteise keelde. Sellesse aistingulisse polüfooniasse lisandub veel kõrgelt arenenud materjalitundlikkus kunstnikutöös. Kolmandaks ei näe me Keerdi seismas naise ihu eest, nii nagu lääne füüsilise teatri kollektiivid seda on deklareerinud. Vittupidi tõstmise tants lavastuses „Koon" võiks feministe kõnetada küll, ja ka šovinistlik puusahööri tuse lavastamise stseen, mis sellele kohe järgneb: meessoost eratreenerid jõllavad tuimalt naisklientide hargivahesse. Keerd aga ei karda puhast toorest seksuaalset energiat hinnanguvabalt ekspluateerida. Tema lavastatud võimlemistund näeb välja nagu günekoloogiline protseduur, aga selles pole ometi midagi feministlikku. Keerd võtab küll esteetilisi ja füüsilisi riske (on stseene, mis meenutavad tsirkuseetendust), aga see ei tee tema teatrist avangardi. Keerdi teater on publikusõbralik, aga mitte rahvalik, laval puhkev aistingute kaskaad on jantlikkusest hoolimata kõrgkunstile omaselt nüansseeritud. Et kõik laval sündiv allub detailideni Keerdi pilgule, on laval võimalik näha poeedi kohati väsitavat, ent jõulist pilku lihaks saamas. Selle pilgu all kaotavad näitlejad oma isikupära. Kõiki Keerdi lavastusi vaadates on tekkinud küsimus, milline on see „mina", mida ta kutsub näitlejat laval esitama? Keerd peidab ja moondab süsteemselt oma näitlejaid, olgu maskide või maneeridega. Nagu öeldud, on ta teatri baasühikuks suhtlusolukord, kontakt, sündmus ja selle tulemusena sündiv „meie", mitte „mina". Kõige olemuslikum tahk Keerdi teatris avanes mulle, kui vaatasin tema viimast lavastust „Tahe": etenduse alguses müratakse jõuliselt jõupaberiga. Jõupaberisse mässunud näitlejad rabelevad kookonist välja, tekitades valjut, eetrisahinat meenutavat krabinat, mis täidab kogu saali ja mässib vaataja sensoorselt enda sisse. Tekib sünesteetiline kujund: näitleja kookonist vabanemine ja vaataja sissemässimine leiavad aset samaaegselt, kuid eri tajudes. Ma ei tea, kas Keerdil endal on tavaelus sünesteetilisi kogemusi, aga tema kunst teinekord vallandab neid. Kaasaja (teatri)kunstis püütakse ideede puudust või tehniliste oskuste nappust sageli maskeerida nunnufaktori, armsa kohmakusega, veiderdamisega. Keerdi teatri kohta seda öelda ei saa: seal liituvad südamlikkus, huumor ja empaatia tehnilise nutikuse ja söakusega. Tema teater on näide sellest, et kaasaegne kunst ei pea olema arusaamatu, elitaarne või ropp. Renate Keerd pakub lohutust moodsa kunsti publikust võõrandumise ajastul.

MIKS PEEGEL KELLA EI NÄITA?

KAJA KANN

2.–4. XI 2017 toimus Tallinnas viies Eesti etenduskunstide *showcase* draamamaa.weekend, mis on suunatud välismaistele teatriprofessionaalidele, festivalikuraatoritele ja teatrijuhtidele. Festivali organiseerib Eesti Teatri Agentuur koostöös osalevate teatritega.

Kuna Eesti Teatri Agentuuris töötavad eranditult teooriataustaga teatriuurijad, eeldab käesolev tekst, et festival on sügavalt läbi mõeldud ning analüüsitud. Olukorras, kus etenduskunstiasutused ei soovi enam ammu piire defineerida ja kus pole selge, kas nad teevad uut või vana, lokaalset või globaalset, head või halba etenduskunsti või kas nad teevad üldse etenduskunsti või teatrit, fikseeris ja kehtestas draamamaa korraks tõemonopoli. Korraldajad väitsid, et festivaliprogrammiga anti ülevaade Eesti etenduskunstide uusimatest suundumustest. See siiski ei tähenda, et esitleti esietendumise daatumi poolest uusimaid lavastusi. Eesti Teatri Agentuur tegi koostöös etenduskunstiasutustega valiku, mille käigus sõeluti välja parimad lavastused.

Festivali peakorraldaja Liisi Aibel, kes on lõpetanud Tartu Ülikoolis teatriteaduse eriala ja omandanud Eesti Kunstiakadeemias magistrikraadi, on kirjutanud küll ka kriitikat, kuid tema enda sõnul huvitab teda põhitööna just praktiline tegevus. Tema esimene suurem tööülesanne oligi linnafestivali UIT organiseerimine Tartus 2013. aastal.

Liisi Aibel: *Draamamaa asutati Ott Karulini eestvedamisel 2011. aastal selge ekspordisihiga. 2015. aastal lõppes EASi rahastus, kuna nii agentuur kui ka EAS said aru, et teatrit ei saa müüa nagu kaupa. Sellelt on võimatu teenida tulu. See kõik oli huvitav õppetund, kuid selgus, et nii edasi minna ei saa. Tänaseks on festival üritanud vabaneda ekspordipainest. Müük on suur boonus, aga mitte eesmärk omaette. Festivali eesmärgiks on kontakte luua, laiendada ja tugevdada. Alati ei pruugi tulemuseks olla festivalil esitletud lavastuse ostmine; koostööst võib sündida midagi hoopis uut. Peamine on see, et Euroopa kuraatorid kohtuksid Eesti kunstnikega. On oluline, et festival säilitaks intiimse ja isikliku suhtluse. Optimaalne on kuni kolmkümmend külalist ja kolmepäevane festivaliformaat. Isiklikud kontaktid ei leia aset anonüümses ruumis. Rahvusvahelisus on tähtis ka Eesti teatrile, sest kui jääme oma väiksesse mulli, ei ava oma uksi ega vaata kaugemale, siis kapseldume ja etenduskunst ei resoneeri enam maailmaga. See on tähtis ka osalevatele etenduskunstiasutustele, kuna nad on enamasti oma žanri ainsad esindajad Eestis ja ka neil on vaja võrdlusmomente, mõttekaaslasi, partnereid ja õlatunnet.*

Näiteks Vanemuine ei ole tavaliselt orienteeritud rahvusvahelisele turule. Reimo Sagori lavastus „AK-47" on Vanemuise kaasproduktsioon, rohkem nagu off-*programm. Lavastuse tegijad teadsid kohe, et nad tahavad minna Eestist välja, nad olid valmis tõlke organiseerima ja reisima. Meile sobis see hästi. Meie eesmärk*

Liisi Aibel.
Artishoki Biennaali foto

on ikka igal aastal uusi inimesi ja asutusi kaasata, mitte piirduda ennast juba tõestanud ning head rahvusvahelist koostööd tegevate NO-teatri ja Kanuti Gildi SAA-Liga. Meie põhimõte on teha igal kevadel avatud kutse kõigile teatritele. Kõik ei vasta, aga paljud siiski. Nad pakuvad lavastusi ja siis toimub valik. Valimisel kasutame oma kriitikupilku. Analüüsides lavastusi püüame aimata, mis on meie külalistele huvitav. Näiteks Von Krahl pakkus küll Renate Keerdi, aga me ei võtnud, kuna oleme Renatet draamamaal juba mitmeid kordi näidanud. Cabaret Rhizome ei tahtnud ise osaleda, Must Kast teeb küll toredaid asju, aga nad on väga lokaalsed ja veel veidi toored, mis muidugi ei tähenda, et nad ei võiks peagi osaleda. Ma püüan väga arvestada külaliste maitsega, et neil oleks huvitav. Lavastuste eneste esteetilised kategooriad ei ole nii määravad kui see, kuidas kunstnikud ja ka etenduskunstiasutused töötavad. Neil, kes festivalil osalevad, on algimpulss ja töömeetod sarnane – avatud. Näiteks usaldan Kanuti ja NO-teatri tegijaid sedavõrd, et lasen neil ikkagi ise otsustada, milliste lavastustega nad välja tulevad.

Sõelale jäi kümme lavastust kuuelt teatrilt: Vanemuise kaasproduktsioon „AK-47", Teater NO99 „NO36 Unistajad", „NO35 Päev pärast vaikust" ja „NO34 Revolutsioon", Sõltumatu Tantsu Lava etendusõhtu „PREMIERE presents" raames etendunud Joanna Kalmu „Débutante" ja Sigrid Savi „Imagine there's a Fish", Vaba Lava „Big Data", Tallinna Tantsuteatri „DI" ja Kanuti Gildi SAALi kaasproduktsioonid „Mademoiselle X" ja „Physics and Phantasma".

Peegel, mis näitab peeglit

Kuigi korraldajad soovivad vabaneda müügipainest, ei saa sedagi aspekti tähelepanuta jätta. Laskumata banaalsesse lihtsustusse, kus metsa väärtu-

sena nähakse vaid palgi hinda, püüan toote tagant nähtavale tuua ka need väärtused, mida meie neoliberaalne kapitalistlik maailm oma konkreetse rahanumbriga ei taha arvestada.

Ehk siis esimene asi, mida müüakse, on bränd: draamamaa.weekend. Teiseks pakutakse ostjale etendusasutust ja teost. On näha püüdu teha toode võimalikult selgeks ja lihtsaks. Saadaval on Vanemuise ja Kanuti Gildi SAALi kaasproduktsioonid, NO-teatri nummerdatud teosed ja Sõltumatu Tantsu Lava projektid. Selleks, et aru saada, mida need kõik tähendavad, peab neisse süvenema.

On suur vahe Kanuti Gildi SAALi ja Vanemuise kaasproduktsioonidel. Vanemuisele on „AK-47" rohkem nagu erandjuhtum, Kanuti Gildi SAALile „Mademoiselle X" ja „Physics and Phantasma" aga reeglipärane tegevus. Kõige rohkem tuleb vaeva näha Sõltumatu Tantsu Lava programmi „PREMIERE presents" ehk etendusõhtu mõistmisega. Esmapilgul tundub, et tegemist on tautoloogilise lausungiga: Sõltumatu Tantsu Lava esitleb esietendust. Kohe tekib küsimus, kas nimetatud lava on ka kunstnikust sõltumatu, kas ainuke, mis loeb või tundub ahvatlev, on esika esitlemine. Kuid õnneks on kuraatorid professionaalid, nad leiavad üles ka lavastajate nimed. Nad saavad õige pea aru, et nende asutuste taga on kunstnikud. NO-teatris ei lavasta mitte ainult Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, vaid ka Juhan Ulfsak ja Lauri Lagle. STL esitleb noori koreograafe Joanna Kalmu ja Sigrid Savi, Tallinna Tantsuteatri nime taga peitub seekord end juba ammu tõestanud Raho Aadla. Kanuti Gildi SAAL on sel korral parimaks kuulutanud Maria Metsalu ja Iggy Lond Malmborgi. Mis teater see Vanemuine on, selgub alles etendusejärgses vestluses, sest teatri kaasproduktsioonina esitletud Reimo Sagori lavastus oleks pigem sobinud „PREMIERE presentsi" õhtusse, kuna ühtegi vihjet kombinaatteatrile, mis tegeleb suursuguste draama-, ooperi- ja balletilavastustega, ei antud.

Peale selle kõige on Teater NO99 lavastuses võimalik näha rahvusvahelistele kuraatoritele varem tuttavat etenduskunstnikku Mart Kangrot — seekord teatri reanäitleja rollis —, Raho Aadla lavastuses tantsijat Joonas Tagelit, keda nad on kohanud Saksamaa tantsulavadel, või Maria Metsalu, kes on silma jäänud Amsterdami galeriides. Rääkimata Vaba Lava lavastusest, mille on teinud Prantsusmaa tunnustatud noorema põlve kunstnik Alexandre Zeff, kuid kus on laval näitlejad, keda on varem nähtud NO-teatri ridades, sekka Rahvusooper Estonia balletiartistid.

Peegel näitab peegeldust

Siit hargnebki vastusepojake keerulisele küsimusele, miks peegel kella ei näita. Etenduskunsti tooted on palju keerukamad kui üks maja ja üks lavastus, millele on võimalik külge kleepida hinnasilt. Hinda ehk väärtust hakkavad määrama varjul olevad asjaolud, kõik kontekstid, mida peab arvesse võtma, kogu suhetekobar. Ja samuti ei saa tähelepanuta jätta, keda või mida festivalil ei esitletud, seda puuduolevat. Ja miks. Paratamatult tekivad suure huviga Eestisse saabunud kuraatoritel küsimused eelmiste teadmiste baasilt. Mõned otsivad poliitilist teatrit, mida seekordsel festivalil oli vähe. Mõned otsivad endale tuttavat esteetikat. Mõned soovivad üllatust. Mõned ei taha isiklikult midagi, aga jälgivad

huviga muutusi Eesti etenduskunstimaastikul, et võrrelda seda siis oma kodumaal toimuvaga.

Peegel on samuti keeruline konstruktsioon. Peegel ei näita peeglit, täpselt nagu kell ei näita kella. Peeglisse vaadates me lihtsalt ei märka raami, selle kuju ega ka mitte puhast pinda. Pind saab nähtavaks siis, kui seal on mõned rasvased sõrmejäljed. Peeglisse vaatajal on kavatsus ja plaan ning see määrab ilmneva. Ole vaid mees ja säti kell peegli ulatusse. Ole vaid mees ja püüa esimesena ilmnevast enesepeegeldusest kaugemale näha, küll see peegel siis kella näitama hakkab.

Et mõistujutust edasi minna, tutvustan iga kunstniku käekirja esitletud lavastuse kontekstis. Mis veel olulisem, püüan teoseid vaadelda rahvusvahelise kuraatori pilguga, nii palju, kui see võimalik on. Kuidas ma ka ei püüaks vältida hinnangute andmist, see ei õnnestu. Sest nii, nagu kunst muutub lihtsustatult tooteks, omandab iga asi, mis saab selgeks, justkui hinnasildi ja me määrame sellele juba salamisi väärtuse. Antagu see mulle andeks, teisiti ei ole võimalik.

Maria Metsalu „Mademoiselle X", Kanuti Gildi SAAL. Tegemist on väga täpse ja selge tootega, mille puhul võime meie siin Eestis imestada ja rõõmustada, et lõpuks on 1960. aastatel alguse saanud feministlikust liikumisest edasi arendatud *queer*-esteetika ka meieni jõudnud. Väliskuraatorid tunnevad selle ära: vana hea ennast üleidentifitseerinud elav surnu, kelle keha on päriselt muutunud objektiks. Mingit ponnistust ja vastuhakku po-

„Mademoiselle X". Esietendus 28. X 2017 Kanuti Gildi SAALis.
Alan Proosa foto

„NO34 Revolutsioon". Esietendused 18. VIII 2017 Naissaarel Omari Küünis ja 16. IX 2017 Teater NO99 suures saalis.
Tiit Ojasoo foto

le, on vaid distants, kus puudub igasugune võitlus; subjektsus on hajutatud. Maria kehtestab jõuga normaalsust, siin ei ole midagi imestada, nii ongi, et midagi ei ole; huvi ka ei ole, ei ole ja kõik. Maria taust on mõjukas Amsterdami SNDO-kool, seal nii tehaksegi, see ei ole soov müüa midagi, mida ei mõisteta. Maria teab, mida ta teeb. Ja ostja saab hea arusaadava toote, millega ka tema publik suudab samastuda.

Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo „NO34 Revolutsioon", Teater NO99. Tunda on riski, mis tekitab mõningast segadust, mida ei ole kerge seedida. Teema on globaalne, sisuliselt tehakse üldistus ja sõnum on selge: kui meie, inimesed, arvame, et miski on meie kätes, siis nii see ei ole, tegelikult määrab kõike loodus. Ojasoo ja Semper on vägagi osavalt tabanud ära sõnumi, mida Euroopale öelda, midagi, mis tunduks neile veidike uudne ja mitte nii väga äraleierdatud, kuid siiski vastuvõetav. Euroopa etenduskunst on nii pagana intelligentne ja teoreetiline, et praegu on võluv/eristuv tulla välja esmapilgul banaalse tõega. Kui piisavalt kõvasti karjuda, jääb Saksa teater kindlasti kuulama. Õigustuse teha sellist asja annab Teater NO99-le just nimelt Eesti kontekst. Meie veel teame, millest me räägime; meil on veel metsikut loodust.

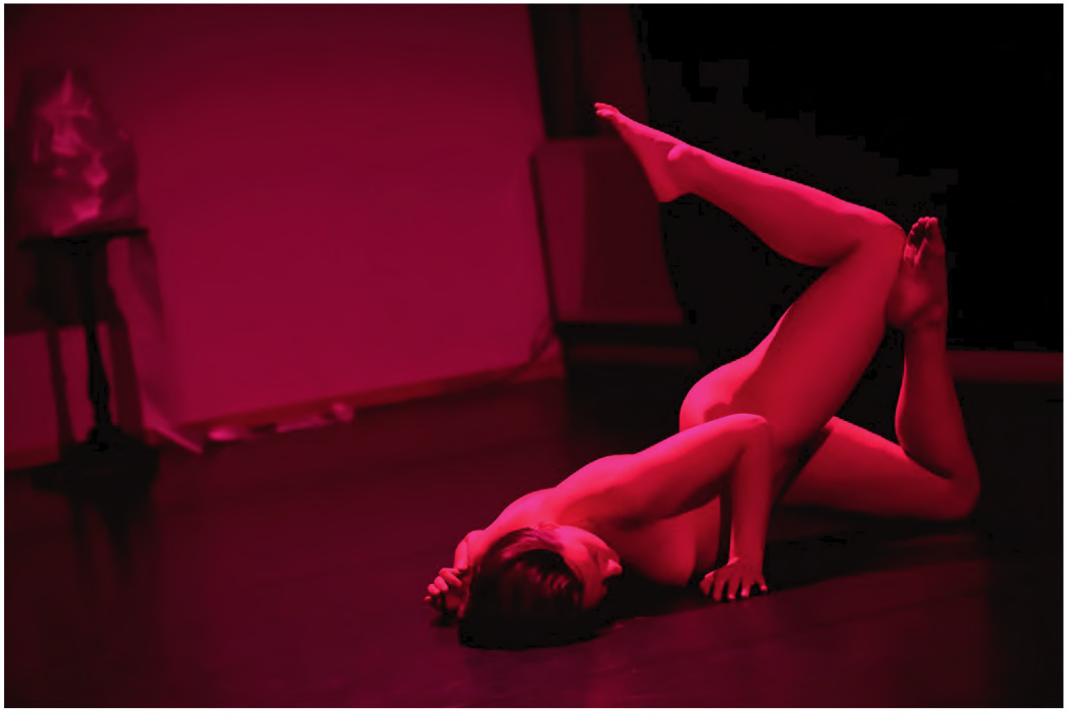
Joanna Kalmu „Débutante", Sõltumatu Tantsu Lava. Joanna taust on Londoni kaasaegse tantsu kool. Tema

esitleb feministlikku esteetikat. Tema normaalsus on alasti keha laval. Asja teeb eriliseks huumor, pole afektiseisundeid, ei kuulutata maailma lõppu, vaid tegeldakse ühe isiklikult kogetud ajajärgu tagantjärele analüüsimisega. Tal on distants, kuid veel säilinud elutahe. Ajajoone traditsioonilise ja kaasaegse vahel vormistab klassikaline muusika. Esindatud on ka briti kontekst: märgina on olemas Suurbritannia kohtutes kantav parukas, kuid puudub talaar.

Sigrid Savi „Imagine there's a Fish", Sõltumatu Tantsu Lava. Sigridit on hea mõista intelligentse ja teoreetilise koolkonna kaudu. Ta valdab Berliini kunstiskeene võnkeid, samas astub teadlikult sammu tagasi ja mängib naiivitari. Kogu lavastuse probleemiasetus seisneb selles, kas astuda üks samm siia- või sinnapoole, tõsta kala kõrgemale või madalamale. Fookus on pisikestel asjadel, aga kindlasti mitte pisiasjadel. Kokku moodustub tervik, kus on midagi nii kehale kui ka mõistusele. Mis kõige tähtsam, lavastus on tohutult naljakas, kerglane ja tõsine ühtaegu. Lohakas lavakujundus annab väliskuraatoritele mõista, et kunstnik on otsingute teel, sealt võib veel midagi tulla. Ta pole veel valmis.

Reimo Sagori „AK-47", Vanemuine. Reimo jutustab oma isikliku loo sõjaväes olemisest, teeb kätekõverdusi ja esitleb Kalašnikovi automaati. Festivali kontekstis mõjub ta tulnukana. Selliseid isiklikke jutustusi toodi lavale 1990-ndate lõpus. Tajuda on kunstniku koostööd etenduskunstnikega, kes

„Débutante". Esietendus 10. II 2016 Sõltumatu Tantsu Laval.
Kaur Ilvese foto



„Imagine there's a Fish". Esietendus 9. II 2016 Sõltumatu Tantsu Laval.
Laura Arum-Läätse foto

„AK-47". Esietendus 29. V 2017 Vanemuise väikese maja proovisaalis.
Maris Saviku fotod

on selle raja juba läbinud. Tal puudub igasugune oskus, võib-olla aga hoopis tahe maagilist realismi laval esitada. Kehaline kohalolu saavutatakse küll kätekõverdusi tehes, kuid see on selgelt võte. Reimo esitleb meile iseennast psühholoogilises võtmes ja see tekitab segadust. Teine segadus tekib lavastuse sisust. Ajal, mil Euroopa räägib terrorismist, aktivismist, kus kõik on poliitiline ja sügavalt läbi analüüsitud, tuleb Reimo festivalile teemaga, mis räägib meheks saamisest. Just nimelt meheks saamisest sõjaväelise peakatte õigesti pähe asetamise kaudu. Imelik, miks ta Foucault'd ei tsiteeri, vaid püüab ise midagi välja mõelda, imestab ilmselt väliskuraator.

Raho Aadla „DI", Tallinna Tantsuteater. Raho Aadla ja Joonas Tagel esitlevad tantsutehnikat — totaalne tantsulaks. Tegemist ei ole koreograafiaga, vaid just tantsutehnikatega. Esimene pool on kõrgetasemeline kontaktimprovisatsioon, mille loojaks Steve Paxton USAst. Teine pool on aga segu moderntantsu tehnikatest, veidi Limoni tehnikat ja sekka Cunninghami. Eestlastele vägagi hariv teadmine, kuid kaasaegses etenduskunstis kõlab nagu üks ajalooõpiku peatükk. Kui nüüd püüda mõistust veidi tagaplaanile lükata, siis meeste kehad on muidugi võluvad, liiguvad imeliselt ja tekitavad arhailist antiikaja hõngu, aga see etapp on Euroopas minevik.

„DI". Esietendus 5. X 2016 TÜ Viljandi kultuuriakadeemia mustas saalis.
Heigo Tederi foto

„Big Data". Esietendus 19. IX 2017 Vabal Laval.
Kris Moori foto

Alexandre Zeffi „Big Data", Vaba Lava. Lavastuse alguses on üks objekt, video, helid; vaataja kujutlusvõimele antakse esialgu vihjeid, seejärel vajutatakse gaas põhja ja algab lugu. Maailmalõpu lugu jutustatakse tehisintellekti ja inimese dialoogi kaudu. Kui väljaspool teatrit kiidetakse küll arvutiprogramme ja äppe, siis tehisintellekti loomiseni on teadlaste väitel ikka veel palju aega. Tõlke- ja analüütilised programmid on küll suurepärased, aga ühte robotit autost välja astuma seadistada on ikka veel pagana raske. Füüsisega on Euroopa kultuur lihtsalt vähem tegelnud kui aru konstrueerimisega. Lavastuses esitatud müsteerium ei muutu põletavaks küsimuseks, kuna siin on kõik selge. Lavastaja läheb oma ideega lõpuni; jääb mulje, nagu oleks kogu lavastuse kokku pannud veel mitte täiuslik robot. Justkui oleks andmebaasi sisestatud praegusel hetkel teada olevad kaasaegse etenduskunsti tegemise kriteeriumid. Dialoogid on tekkinud analüüsi käigus, kus arvuti peab väheste andmete põhjal suutma arvata, mida see inimene võiks maailmalõpu olukorras öelda ja mida see arvuti vastaks, et jääks mulje vestlusest. Lavastus asetub pimedasse keskaega, kus inimese esmaseks etaloniks on loomulikult mees ja tuleviku tehisintellektiks ohtlik ja salapärane naine. Lihtne ja selge muinasjutt. Loodan, et sel aastal oli festivali külaliste hulgas ka lasteteatrihuvilisi.

Lauri Lagle „NO 35 Päev pärast vaikust", Teater NO99. Lauri Lagle lõi

„Päev pärast vaikust". Esietendus 6. V 2017 Teater NO99 suures saalis.
Kulla Laasi foto

maailma, kus fookus oli, sarnaselt Sigrid Savi lavastusega, üksikul. Lugu uurijatest, kes loodavad midagi avastada, leida vastuseid. Kuid erinevus on selles, et Lagle üksik pretendeerib üldistusele. Lavastus on füüsiline, seal peaaegu ei räägita, ei tantsita ka, kuid sooritatakse tegusid. Kordusele järgneb kordus ja ootusärevus kasvab. Selline tavaline installatiivne teekond. Katkestusi tekitab näitlejatehniline segadus. Koreograafia on vaimukalt paigas, aga seda esitatakse meile psühholoogilise komöödia võtmes. Kaasaegses koreograafias sellist asja ei sallita. Selle maailma koodid ja reeglid näevad ette, et manipulatsioon vaatajaga tekitatakse reaalse aja kaudu, kuid selleks oli Lagle lavastus liiga lühike ja näitlejate liigutused liiga paljutähenduslikud.

Juhan Ulfsaki „NO36 Unistajad", Teater NO99. Juhani puhul luban endale korraks kõrvalekalde. Ma ei tea, mida ta seal tegi, kuidas asjad olid või on. Ma ei mäleta näitlejaid, ei pannud lihtsalt tähele. „Unistajad" on minu isiklik lemmik ja ma ei taha seda elamust kuidagi analüüsi kaudu kahandada. Tahaksin veel kord, ja siis veel kord Juhani pakutud maailmas viibida. Oli kaks afektiivset seisundit, Juhani oma ja minu oma. Kommunikatsioon toimus nende vahel. Minu mõistus läks puhkama.

Iggy Lond Malmborgi „Physics and Phantasma", Kanuti Gildi SAAL. Iggy lavastus on näidiseksemplar just nüüd tehtavast etenduskunstist. Selle omadusteks on hea Euroopa filosoo-

„NO36 Unistajad". Esietendus 8. IV 2017 Teater NO99 väikeses saalis.
Petri Tuhkaneni foto

„Physics and Phantasma". Esietendus 25. III 2017 Kanuti Gildi SAALis.
Renee Altrovi foto

fide tundmine, loomulikult Deleuze´i ja kindlasti ka psühhoanalüütikute alates Freudist kuni Kristevani välja. Tsiteeritakse Žizekit, nimetatakse poststrukturalismi, postmodernismi… See kõik on mitme dramaturgi abil läbi analüüsitud ja mis eriti tähtis, ka meisterlikult esitatud. Lavastuses on iga poolik sekund paigas, vaataja taluvuspiire nihutatakse täpselt nii vähe, et ta seda märkaks, aga pahaks ei paneks. Neid piire nihutatakse osavalt. Esmapilgul jääb mulje, et Iggy on suurepärane näitleja klassikalises mõttes. Aga siis avastan, et ta ei higista. Et ta ei pane päriselt oma tegemisse mitte ühtegi emotsiooni. Ta näitab meile tehniliselt nii dramaturgia, keha, teksti kui ka selle esitamise kaudu, kuidas psühholoogilise teatri näitlejad tööd teevad; ta näitab, kuidas üldse maailmas asjad näivad. Mitte seda, kuidas nad on. Kõik on konstruktsioon, ja illusioon on täpselt seal, kuhu tema selle on loonud.

Peegel näitab kellaaega kui tõsiasja

Saanud nüüd peegeldusega ühele poole, sättisin selguse mõttes Eesti kaasaegse etenduskunsti aastal 2017 enim kasutatud võtted ka tabelisse. Kirjeldasin peeglist paistvat vaadet lausetega, mis loomulikult lähtuvad vaataja profiilist. Peegel on illusioon, mis tekib vaataja ja vaadatava suhtest, aga nagu Iggy meile näitas, see on ka reaalsus, see ajendab tegusid ja loob maailma.

Jääb üle küsida, mis see kell siis on. Kellaaeg kui tõsiasi. Tabelis esitatud statistika näitab, et varem kaasaegse etenduskunsti tunnusteks peetud alastust laval, ausa ja isikliku mina representatsiooni, mis sageli flirdib oma soo ja vanusega, tugevat teoreetilist tausta ja vaatajaga tekitatud ühist aegruumi on vähem kui pooltes lavastustes. Eestis pole märgata kaasaegse etenduskunsti põhitunnuseks tituleeritud kõikide kunstiliikide võrdset kohtlemist. Vaid ühes lavastuses on jõuliselt rakendatud muusikat kui iseseisvat kunstiliiki; vaid ühes lavastuses on visuaalkunst iseseisvalt olemas; vaid ühes lavastuses on dramaturgia eraldi tajutav.

Kõik algab loomulikult defineerimisest. Kategoriseerides ei liigitanud ma dramaturgia alla kordustejada või muutust, mis ei pruugi olla põhjusetagajärje süsteemis. Samuti ei pea ma dramaturgia all silmas sattumuslikke absurdihetki. Mõtlen dramaturgia all lavastuse ülesehitust, kus kõik erinevad tasandid ja ajahetked hakkavad teadlikult ja kontrollitult üksteist täiendama, toetama või tõestama. Dramaturgia, kus toimub vaataja tähelepanu suunamine nii vertikaalsel kui ka horisontaalsel aegruumilisel teljel, mis samas ei pea olema loogiline ja progressiivne. Kujutava kunsti või helikunsti täieõiguslik ja jõuline rakendamine sõltub rohkem sellest, kuidas füüsiline keha ehk näitleja ülesehitatud ruumis on, mitte niivõrd muusikast või helist iseeneses. Lugupidav suhtumine sõltub sellest, kas laval olev keha läheb pakutud vormiga kaasa, kas ta on ise selle vääriline, kas ta saab sellest osa või on üks teise abivahend.

Euroopas on kaasaegse teatri alustaladeks koreograafia ja kujutav kunst ning sealt on välja kasvanud ka erinevad näitlemistehnikad. Eesti kaasaegne etenduskunst kasutab võrdselt psühholoogilise teatri võtteid ja kohaloluks vajalikku reaalsuse illusiooni teadlikku tekitamist. Siin on aga selgelt näha, et lavakunstikoolist tulnud tegijad on ühe taustaga, koreograafia

	Reaalne alastus laval	Aus ja isiklik mina esitlemine laval	Ambivalentse soo, vanuse ja isiksusega kunstnik	Mängitakse publikule	Mängitakse publikuga	Loodud psühholoogilise teatri pinnalt	Loodud koreograafia ja rütmi pinnalt	Seletab maailmakorda	Nähtav filosoofiline, teoreetiline taust	Puhas ja selge esteetika	Muusika on iseseisev helikunst	Kujundus on iseseisev visuaalkunst	Koreograafia on iseseisev tantsukunst	Dramaturgia on iseseisev kunst	Kehalise dominandi olulisus	Performatiivsus kommunikatsiooni eesmärgil	Performatiivsus kui konstateering	Kas näib kallis	Neljanda seina olemasolu	Kas vaatajatega tekkis ühine aegruum	Politiiline teater	Mis sajandi või kümnendi esteetika	Kas sisu edastamiseks vaja minev aeg vördub tegeliku ajaga
Maria Metsalu, „Mademoiselle X", Kanuti Gildi SAAL	■	■	■	■			■	■		■		■			■		■	■	■		■	1960–2010	liiga pikk
Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, „Revolutsioon", NO99				■		■		■		■					■		■		■		■	1920 ja 1960	liiga pikk
Joanna Kalm, „Débutante", Sõltumatu Tantsu Lava	■	■	■	■			■			■					■	■			■		■	2000	täpne
Sigrid Savi, „Imagine there's a Fish", Sõltumatu Tantsu Lava					■		■		■	■				■	■	■			■		■	2004	täpne
Reimo Sagor, „AK-47", Vanemuine		■		■		■									■	■			■		■	1950	täpne
Raho Aadla, „DI", Tallinna Tantsuteater			■	■			■			■			■		■		■		■		■	1930–1970	liiga pikk
Alexandre Zeff, „Big Data", Vaba Lava				■		■		■								■		■	■		■	pime keskaeg	liiga pikk
Lauri Lagle, „Päev pärast vaikust", NO99				■		■				■					■		■		■		■	2000	liiga lühike
Iggy Lond Malmborg, „Physics and Phantasma", Kanuti Gildi SAAL			■		■		■	■	■	■				■		■				■	■	2017	täpne
Juhan Ulfsak, „Unistajad", NO99					■	■		■		■	■						■			■	■	1990	täpne
Kokku	2	3	4	7	3	5	5	5	2	8	1	1	1	1	7	5	5	2	8	2	10		

poole pealt tulnud tegijad teise taustaga, ja seetõttu on ka väljendus erinev.

Selge ja puhas esteetika on üks tunnus, mis on olemas enamikul. Samuti kehaline dominant. Tumeda joonena joonistub välja publikule mängimine, mis on muidu ju traditsioonilise teatri tunnus. Vaid kolm lavastust mängisid publikuga. Taas, publikuga mängimine ei ole vormiline tegevus; ei piisa sellest, et muudad ruumi ja palud publikul end püsti seistes imetleda või pöördud vahetevahel publikusse, et nad abikäe ulataksid. Ka ei nimeta ma manipulatsiooniks seda, kui vaatajat sunnitakse liiga kauaks liiga lämbesse ruumi jääma. Manipulatsioon peab olema totaalne, märkamatu, kuid kutsuma esile radikaalse muutuse vaataja olemises. Eesti kaasaegse etenduskunsti üht-

sust tõestab aga tugeva neljanda seina olemasolu. Tervelt kaheksas lavastuses kümnest oli neljas sein kehtestatud.

Kõik kümme lavastust on poliitiline teater, kuigi külalised kurtsid, et just poliitilist teatrit nad seekord ei näinud. Poliitiline akt on esitada aastal 2017 laval seitsekümmend aastat tagasi loodud tantsutehnikat, ilma sinna ise midagi lisamata; poliitiline akt on totaalne eemaldumine päevapoliitikast. See, mida eriti ei olnud, oli poliitilise vormi kasutamine. Polnud publitsistikat, ajaleheveergudelt ja internetist kättesaadava info ülekordamist, ümberpööramist või selle nüanssidele osutamist, jätmaks muljet, et teater on targem kui elu — seega polnud ka osutust publiku lollusele.

Peegel näitab mulle mind

Selleks, et tabada tervikut, tuleb tekitada katkestusi. Vägivaldse kategoriseerimise ja sellega paratamatult kaasneva hinnangulisuse tõttu sai nähtavaks kellaaeg kui fakt. Nüüd tuleb pöörduda tagasi peegli ja sellesse vaataja poole. Analüüsides vaatajat, saab öelda, et ilu on vaataja silmades. Aga see ei ole nii lihtne: inimene tahab sellist ilu, mis tekitab temas ülevat tunnet. Mõju intensiivsus sõltub aga selle subjekti eelnevast kogemusest, keda tahetakse mõjutada. Me võime pakkuda prantslasele Eestis valmistatud *croissant*´i, mis on talle tuttav, nii et ta oskab end samastada. Kuid miks ta peaks selle ostma, kui tal on kodus palju parem ja värskem, reisivintsutustest väsimata hommikusaiake? Me võime pakkuda itaallasele ka eestimaist musta leiba, kuid ta põlgab selle ära, pole harjunud, liiga võõras maitse.

Huvi pakub tavaliselt lavastus, mis on tuttav, arusaadav, aga samal ajal ka veidi teistsugune. Vaataja harjumuslikke piire peab nihutama, aga mitte liiga palju. Seega jääb müügiargumendina järele üks omadus: sobivus, mis üllatab.

Kui 1990-ndate lõpul osalesid Eesti kaasaegse etenduskunsti tegijad Euroopa etenduskunstiskeene loomises, siis tänapäeval püütakse sobituda. Kuigi piirid on lahti ja reisimine palju lihtsam, ei ole koostööd ja koos loomist enam nii palju märgata. Korraldaja mainitud kapseldumist on palju rohkem, kui eeldanuks, ehkki kvantitatiivselt oleks kaasaegset etenduskunsti justkui palju rohkem.

On suur vahe, kas luua ühist ruumi eurooplastega koos või püüda end asetada nende hulka. Nii kaua, kui me ise defineerime end väljaspoolseisjatena, kes tahavad kuhugi sisse saada, ei ole ühtse mõtteruumi loomine võimalik. Me peame näitama ja kuulutama oma individuaalset loomingulist tahet. Lihtsalt kommunikatiivse akti eesmärgil, valides kuulajatele arusaadava keele. Nii lokaalsus kui globaalsus on postmodernistliku maailma poliitilised ideed. Meie kaasajas, milleks on tegelik olevik, mitte umbmääraselt viimased paarkümmend aastat, nagu tavaliselt mõeldakse, on endiselt oluline indiviid. Indiviid, kes ehitab endale kodu sinna, kuhu tahab. Kollektiivselt ja universaalselt ei ole Euroopa kaasaegse kunstiskeene ideed olemas, individuaalselt aga küll, iga üksiku kunstniku ja teose sees. Kogukonnad muutuvad nii, et universaalne ja spetsiifiline ilmnevad kordamööda, teineteist katkestades ja luues.

KAS 'PÕLENUD RAAMAT' ON SAMA MIS 'PÕLENUD MÄGI'?

Raamatu semiootiline ja performatiivne aspekt lavastuses „Põlenud mägi"

KAIRE NURK

Hea raamatu hävitamine on võrdne inimese tapmisega.
John Milton[1]

Raamatud ei põle ära. Mälust ei saa lahti. Nuta siis või naera…[2]

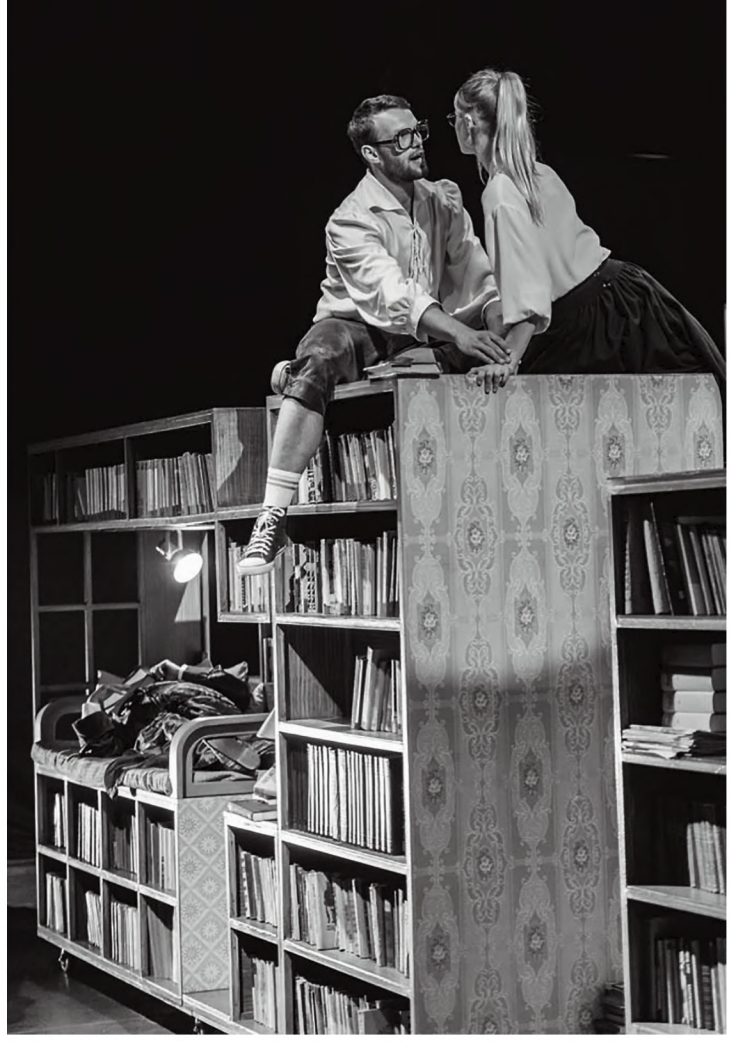
„Põlenud mägi"**. Autor, lavastaja ja muusikaline kujundaja:* ***Tiit Palu**. Kunstnik:* ***Eugen Tamberg**. Videokunstnik:* ***Janek Savolainen**. Valguskunstnik:* ***Andres Sarv**. Osades:* ***Kärt Tammjärv**,* ***Ester Kuntu**,* ***Aivar Tommingas**,* ***Riho Kütsar**,* ***Reimo Sagor**,* ***Jaanus Tepomees *ja* ***Raivo Adlas**. Vanemuise esietendus 24. IX 2016 Sadamateatris.*

Lähtestus: intellektuaalne *versus* materiaalne

Alates eelmisest hooajast on tervelt kolmes Vanemuise teatri lavastuses laval tähenduse kandjana raamat: Tiit Palu autorilavastuses „Põlenud mägi", Tom Stoppardi draamas „Arkaadia" (lavastaja Ain Mäeots) ja John B. Priestley peredraamas „Perekond Linden" (lavastaja Peeter Raudsepp). Kõigis neis leiab aset tegelaskonna polariseerumine teadmise ja praktika, vaimu ja keha, idealismi ja praktilise kasu, intellektuaalsuse ja materiaalsuse eraldusjoonel, mille puhul on lahutajaks-ühendajaks raamat. Raamatukesksus tundub eriti sobivat Tartu kui ülikoolilinna konteksti. Kuid ehk võib see näida liigse samasusena, lavareaalsuse esitamisena tavareaalsuse koopiana, ülikoolilinna harjumuspärase argidraamana? Publik on küll mõistev, kuid jääb ilma keskkonnavahetuse turgutavast sürpriisist. Need kolm lavastust on siiski väga erinevas seoses raamatuga. Käesolevas essees tuleb vaatluse alla neist kolmest üllatuslikem ja semiootika-altim „Põlenud mägi".

Palu lavastuse keskmes on intellekt, mida kehastab-esindab-vahendab raamat. Sealjuures ei ole raamat tavapärase rekvisiidi rollis, vaid midagi enamat ja komplitseeritumat. Raamat positsioneerub kõikjal etenduse kehandis, nii selle mentaalsetes kui materiaalsetes vormides ja ilmingutes, ning valitseb jäägitult kõigi tegelaste mõtteja kõneilma üle. Raamatut vahendab omakorda „põlenud mäe" metafoor.

Absoluutne enamus teatrianalüüsist tegeleb näitlejaga: performatiivne analüüs tema rolli visuaalse poolega, semantiline analüüs tema rollimõtestusega. Rekvisiit on pelgalt näitleja üks abivahendeist, ese lavaruumis. Kuid teatriuurimuses on alates 1980–1990-ndaist teravdunud tähele-



Flavio — Reimo Sagor ja Isabella — Kärt Tammjärv.

panu all ka etenduse tajumine tema materiaalsuses ja selle baasil tähenduste sünteesimine.[3] Kas sellest tendentsist võis olla abi ka Tiit Palule — lavastuse teksti autorile ja lavastajale ühes isikus —, loomaks seda kergelt alternatiivse iseloomuga rekvisiidikeskset teatrisündmust?

Erika Fischer-Lichte on oma teatrianalüüsi meetodite väljaarendamisel võtnud aluseks etenduse põgususe. Erinevalt visuaalkunsti materjalis vormistatud teosest, mis on säilitatava artefaktina alati kättesaadav vahetule analüüsile, on etendus olemas vaid performatiivse protsessi kestel. Rekvisiit konstantse materiaalse objektina sarnaneb seega mõneti kunstiteosega ja nii peaks seda olema mugavam tabada. Kuid etenduse performatiivse protsessi ühe elemendina on ta vaadeldav ikkagi ainult koos etendustervikuga. Samas asetub raamat etenduses paljudesse seostesse, mistõttu tema tähendus muutub ambivalentseks — nagu *ready-made*'il duchampilikus kunstiteoses.

Käesolev essee püüab jälgida ja analüüsida raamatu esinemisvorme selles lavastuses, võttes arvesse semantilist ja performatiivset dualismi ja vastastikust tingitust ning üritades

ka fenomenoloogilist tajuplahvatust. Ma ei vaatle raamatut mitte lihtsalt rekvisiidina, vaid „Põlenud mäe" peategelasena tema erinevais füüsilisis ja vaimseis pingutusis, püüdes teha seda fenomenoloogilist laadi süvenemisega. Võtan paralleeliks näiteid ka kaasaegse kunsti väljalt.

Raamatu filosoofilised ja semiootilised sooritused

„Põlenud mäe" lavastus algab paljukordse ontoloogilise tõdemusega: raamatud o n. Esimese pildi avangus esitab raamatud päranduseks saanud Mari (Ester Kuntu) Indrekule (Jaanus Tepomees) pika loetelu ruumidest, kus raamatud on: „Neid o n kõikides tubades. [- - -] Igal pool." Abielupaar on tulnud Mari vanaonu korterit üle vaatama ja otsustama, mida päranduseks saadud raamatutega ette võtta. Mari loetleb erinevaid institutsioone ja asutusi, kuhu ta on raamatuid pakkunud, kuid: „Neil o n o l e m a s". Järgneb aksioloogiline vastasseis. Indrek: „See o n saast". Ja veel kord rõhutades: „Oleks see koer või kass, siis jah, palun… las elab meie juures, ikkagi elusolend, võtab vähe ruumi. Aga need — need o n igavesed."[4] Teises pildis jõuab kohale Professor (Aivar Tommingas), kes omakorda tõdeb, et raamatud o n: „Tüüpiline kahekümnenda sajandi teise poole kodune raamatukogu. Siin o n o l e m a s praktiliselt kõik, mis sel ajal lugemiskõlblikku ilmus [- - -] kõik see o n isiklikuks tarbeks." Ka Professoril endal o n kõik need raamatud o l e m a s.

Ka lavastuse ruumis ehk vanaonu imaginaarses korteris on peamine element raamat, lavaruumi markeerivad köiteid täis raamaturiiulid. Raamat on hõivanud ka publikualal kõik istekohad ja näib keelduvat kuulumast vaid etenduse fiktsionaalsesse maailma. Raamat on ainsaks objektiks, millega kõik etenduse tegelased ka järjepidevalt suhestuvad nii sõnas kui teos. Raamatud o n kõikjal. Parafraseerides Anne Ubersfeldi kuulsat näitleja definitsiooni: „Raamat on selles etenduses kõik. [- - -] Ta on etenduse lihalikkus, nii vaataja kui näitleja nauding. Ta on ümberlükkamatu kohalolek (*présence*) ise".[5]

Teatrisemiootilisest aspektist kuulub raamat rekvisiidina n-ö vaikivate ehk visuaalsete märkide hulka. Sünkroonis keskkonda markeeriva ajahambast puretud mööbliga on ka raamatud (ja isegi ruumis toimetavad tegelased) harilikud, tavalised, silmatorkamatud — nii koloriidilt tagasihoidlikud, pigem mittevärvides, kui ka vormilt ja suuruselt (ja kasvult) keskmised, ühetaolised, hoidudes formaadilt ja seeriate kaupa kokku. Apetiitsemaid, silmatorkavaid, uusi, kaasaegses värvikirevas disainis köiteid siit ei leia. Sellist seisu saaks tõlgendada aegumisena, vananemisena, minevikulisusena. Ehk siis on raamatud selles lavastuses märk aja möödumisest. Aja kadumisest.

Ent kas on võimalik ka vastupidine tõlgendus, et need kulunud raamatud on märk aja kestmisest, jätkumisest? Indrekul on alati kiire, kuigi tema aeg ei kulu raamatute lugemisele. Vastandtegelasel Professoril on seeest aega küll, ta on o m a a j a p e r e m e e s. Ka armastajapaar Flavio (Reimo Sagor) ja Isabella (Kärt Tammjärv) suhestub ajaga vastandpositsioonidelt — Flavio kohtab Isabellat minevikus, ennemuistsetes juttudes, Isabella sõnalendleb tulevikku, pärastmuistsetesse juttudesse. Raamatu kui märgi tähendus võngub neile binaarsetele vastan-

Flavio — Reimo Sagor ja Isabella — Kärt Tammjärv.

dustele kaasa, muutudes samuti ambivalentseks. Intervjuudes toonitab Tiit Palu: „Raamatud on igavesed."[6] Kas lavastus tõestab, et raamatud on igavesed? Või on tegemist lavastajapoolse n-ö rohujuuretasandi kodanikualgatusega, leidmaks raamatutele funktsiooni ja väärtust muutuvas ajas? Millisele lõppjäreldusele jõuab lavastus? Millisele järeldusele jõuab publik?

Raamatu performatiivsed sooritused

Mis toimub raamatuga laval, vaataja silma all? Lavastaja rõhutab, et teemaks on „armastus raamatu vastu, mitte armastus kirjanduse vastu".[7] Lavastaja on leiutanud tähelepanuväärselt palju raamatuga etenduse käigus (mh füüsiliselt) juhtuvat. Oluline on tähenduslik informatsioon: kuidas see, mida ja kuidas toimetatakse raamatuga, iseloomustab raamatut ja mida see ütleb raamatu loo kohta. Teisalt iseloomustab raamatu atribuudina kasutamine ka iga tegelast. Ja erinevalt traditsioonilisest rekvisiidist on raamat „Põlenud mäes" füüsilisel kujul alati tema ise: Professor võtab riiulilt Tuglase „Väikse Illimari", Kapten (Riho Kütsar) Tammsaare „Tõe ja Õiguse", ja kohe järgneb ka selle raamatu etteaste. Nagu nukuteatris: raamatud on nagu nukud, mida näitleja mängitab. Konkreetsed raamatud osalevad iseendina etenduse performatiivses protsessis, etenduse nii-olus (*das So-Sein*)[8]. Nn performatiivset pööret teatris on põhjendatud muu hulgas ka „1990-ndail ilmnema hakanud tüdimusega keelelisest pöördest, mille mõjul on taas tärganud huvi tekstide kõrval ka tegemise (suhtluse ja praktikate, kehalisuse ja kogemuse) vastu".[9] Pingestatus tekib just sellest, et raamatut kui keelelist fenomeni esitletakse hoopis praktilise tegevuse kaudu.

Alljärgnev pole ilmselt ammendav loetelu viisidest, kuidas raamat „Põlenud mäe" etenduses kohal on. Raamatut loetakse kas vaikselt ja süvenenult omaette või siis valjusti teistele esitades, deklameerides, ette lugedes, lugemisoskust (või selle puudumist) demonstreerides, silmitsetakse, vaadatakse üle, sirvitakse, puudutatakse, uuritakse, korjatakse kokku, pillatakse maha, visatakse, loobitakse, suisa virutatakse käest, paigutatakse ümber, tassitakse, taritakse pakkidena lisa, võetakse riiulist ja asetatakse tagasi jne. Raamatule on suunatud ka (mitte) mõistmine, (valesti)tõlgendamine, selgitamine, soovitamine, kuulamine jms aktiivsed tegevused.

See kõik seostub raamatutega üpris tavapäraselt. Siiski on etenduses kaks erilist stseeni ja kaks erilist tegelast — Isabella ja Flavio, kes hetketi tunduvad elustunud raamatutena. Peitusemängustseenis, mis leiab aset etenduse alguses, varjub Isabella teda taga ajava Flavio eest maailma atlase taha. Millegi/kellegi otsimine ja atlas on vastastikku ruumisemantilises seoses. Näidendi kontseptsiooni seisukohalt võib stseen (üldisemalt) viidata raamatus peituvate teadmiste potentsiaalile lugejat aidata/kaitsta. Stseen oleks hoopis teise ja spetsiifilisema sõnumiga, kui Isabella peidaks end näiteks kunstialbumi taha. Teises, n-ö pallimängustseenis lennutavad Isabella ja Flavio vastastikku raamatuid (ja püüavad kinni). See võib olla pingelise vaidluse, kuid ka hea kontakti ja teineteisemõistmise või siis selle poole püüdlemise, heitlike ja kirglike suhete kujund.

Kõne/jutustuse vahendusel saab raamatule osaks suvilasse viimine, põletamine, lõhkumine/kassipiltide väljalõikamine, parandamine, raha peitmine, aga ka kirjutamine, laenutamine, ostmine, allalaadimine… ja diagonaalis lugemine. Kõrvutusest raamatu reaalajalooga puuduvad aga *entartete*-tuleriidad, tselluvillastumine, peitmine, varjamine, tsenseerimine, teksti toimetamine, samuti raamatu lugemise võimalusest ilmajäetus, sellest võimalusest unistamine. „Põlenud mäes" keskendutakse ikkagi raamatute l u g e m i s e l e — kõige raamatupärasemale tegevusele maailmas. Raamatuid loetakse kindlasti rohkem kui neid kirjutatakse/luuakse või ka purustatakse/hävitatakse. Professori kuju osaks on aidata näha lugemist kõige loomulikuma tegevusena maailmas.

Erinevad lugemisviisid defineerivad tegelaskujusid, kuid iseloomustavad ka raamatuid — millise lugemisviisi üks või teine raamat tingib. Homerost tuleb vastavalt heksameetri reegleile deklameerida, telefoniraamat eeldab alfabeedi alusel numbri otsimist. Mitte iga raamat, eriti ilukirjanduslik, ei eelda telefoniraamatulikku toimimist. Kuid Tiit Palu keerab näidendi käigus selle loogika pea peale: tegelased asuvad kõigi nende erinevate raamatute suhtes rakendama ühte ja sama suhestumismeetodit — otsimist! Millele see metafoor osutab? Võimalik, et see viitab uutele lugemisviisidele. Kuid mitte ainult. Lisaks on ka otsimisobjekt paradoksaalne: otsitakse p õ l e n u d m ä g e!

Raamat põleb

Tegelased on vaid osaliselt tegelaskujud, kel igaühel oma karakter; rohkem on nad s t a t i s t i d, nende tegevuse kaudu saab raamat võimaluse end avada. Just siinses punktis tabab esseed fenomenoloogiline pööre! Tee

Professor — Aivar Tommingas ja Indrek — Jaanus Tepomees.

on avatud ilmutusele. Näitleja tegevus laval, tundub, ei seisne pelgalt lugemise kui sellise etendamises, vaid ennastunustavas raamatute lugemises, uurimises, nautimises, vaidlemises nende üle, üksteisele avastatu ettekandmises, üksteisega jagamises. Süttib ka publik. Maakera atlas lavastuse esimesest pildist annab märku, et lugemistoad levivad üle maailma. Või ehk siiski, tagasihoidlikumalt, et kõik need probleemid esinevad ka mujal maailmas — käivitunud on ülemaailmne hääbuvate kommete tugitõuketoetus. Või tähendab see hoopis, et raamatuid lugedes sooritatakse mentaalseid ja emotsionaalseid rännakuid? Lavastaja räägib intervjuus „reisidest, mida lugedes on võimalik teha", „reisidest iseendasse".[10] Etenduses saab näitlemisest lugemine ja lugemisest reis. Reis, mis ei tohi lõppeda.

Tegelased süvenevad raamatusse. Nad sisenevad raamatusse. Raamatust saab uks. Kas näitleja, kes on sisenenud raamatusse, on lahkunud lavalt? Lahkunud lavareaalsusest? Vana mees, Mari vanaonu (Raivo Adlas) on lahkunud teispoolsusse, kuid lavareaalsuses on ta endiselt kohal. Lavareaalsus. Raamatureaalsus. Raamat ületab siinse ja sealse maailma piiri.

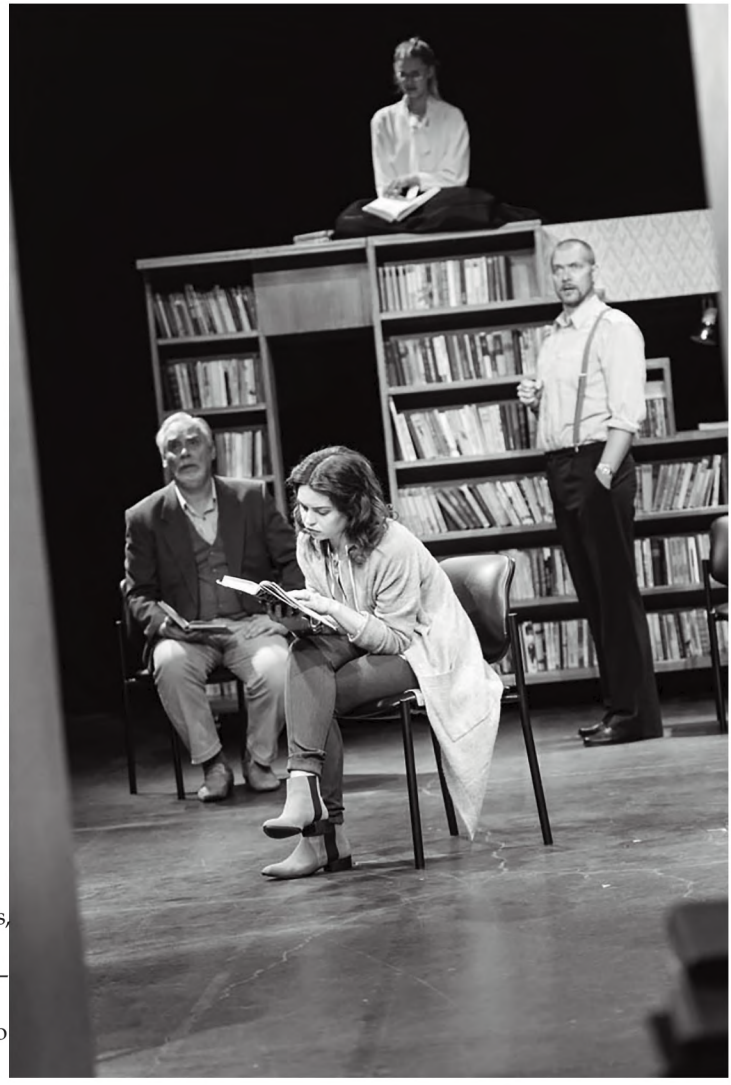
Raamatu lugemine on piiriületus. Kas tagasitee osutub äralõigatuks? Professor hoiatab: „Kui kõik on loetud, võib juhtuda, et inimene peab eluga silmitsi seisma. Kui enam midagi lugeda pole, peab hakkama riske võtma." Tagasitee muutub ohtlikuks — nagu kodustatud metsloomale ei ole naasmine vabasse loodusesse enam probleemitu. Sellele viidatakse etenduse jooksul korduvalt: näited erinevatest õnnetusjuhtumitest — raamatuostmistsükleid põdev perekonnapea, sundvalikud naise ja raamatu vahel, suutmatus ametit vahetada jne. Samasse ritta kuuluvad ka Professori repliigid: „Jaa… lugemisel peab olema ettevaatlik. See on nagu saekaatris. Annad sõrme, läheb käsi."

Kuid edasi teel raamatusse! Ma tahaksin näha totaalset, teatraalset, karnevalilikku raamatu vallapääsemist/vallapäästmist … etenduse teises osas. Ma tahaksin, et kõik näitlejad viskaksid ült oma hallid ja tavalised riided ja rõivastuksid uskumatult värvikaisse ja fantaasiarikastesse raamat-kostüümidesse; et nad jätkaksid deklameerimist ja suhtlemist; et nad tantsiksid ja laulaksid ja musitseeriksid ja unistaksid ja mängiksid — nagu Isabella ja Flavio! Ja et publikul oleks võimalik peoga ühineda.

Lavastada raamatut! Kehastuda raamatuks! Palu lavastuses on see moment peaaegu varjatud, ent siiski olemas — kahe tegelase, Isabella ja Flavio teistsugususes, nende teiselaadses kõne-, mõtte-, tunde- ja liikumismaneeris. Publik piidleb Isabellat ja Flaviot pisut kahtlustavalt ja väikse arusaamatusega. Vaataja kõhklust väljendab ajalehekriitika: „Noored armastajad Isabella ja Flavio, kelle kirglik ja konfliktne suhe ehk enim küsimusi tõstatab. [- - -] Isabella on ehk lavastuse keerukaim karakter. Süvaromantilisest sinisukast plahvatab hetkeks raevutsev feminist ning need kaks poolust ei taha ühte karakterisse veenvalt ära mahtuda."[11]

Lavastuses valitseb tõesti vastuolu: paberkandjal raamatutesse — nagu paberist majadesse — sisenemist saadab tuline õhkkond. Professori epiteedid kirjandusteoste kohta — tuline, kuum, soe, süttimisohtlik, leegitsev — mõjuvad suisa püromaanlikult. Flavio ja Isabella kirglik armastussuhe näib lavastusse ekstra selleks sisse kirjutatud olevat, et osa sellest tulest enda peale tõmmata. Põlemine on armastuse metafoor. Etendus on ühtlasi reis armastusse. Reis põlemisse. Enamik lavastusi kõnelevadki armastusest. Või teate te mõnda lavalugu, kus poleks armastust? Kuid armastuslood on väga erineva põlemistsükliga. Põlemistsükkel algab, kestab, lõpeb. Kuidas saavutada, et põlemine ei hävitaks? Ei lõpeks? Näidendi alguses annab Professor raamatute kohta soovituse: „Jätke nad ellu." Kõik tegelased ongi omal moel ametis millegi elus- või alleshoidmisega. Isabella ja Flavio hoiavad ebaratsionaalselt oma suhteleeki kustumast. Kapten püüab säilitada huumorimeelt. Vanaonu laualamp põleb ka transtsendentsis … või on ta siiski puust-ja-pruunis öökuues näide sellest, et (viimased) lugejad kuulusid üle-eelmisse põlvkonda?

Etendusest saab omamoodi mäng tulega. Professor aina kordab vastutustundetut(!) paralleeli mäega, mägi põleb, võib põleda korduvalt, aga jääb siiski alles: „Mets põleb ära, maja põleb ära, aga mägi jääb. Põlenud mägi." Indrek reageerib ebatäpselt: „Te ütlesite, et mägi põleb ära, aga jääb alles…" Indreku diagnoos kõlas juba etenduse alguses: „Kas need põlevad, et viskad



Professor — Aivar Tommingas, Mari — Ester Kuntu, Isabella — Kärt Tammjärv ja Kapten — Riho Kütsar.

katla alla, hoiaks graanulite pealt kokku… Kui nad põleks, siis jätkuks mitmeks aastaks, aga nad ei põle, fakt..." Selles väikses nihkes Indreku ja Professori väljenduste vahel sõlmubki Palu näidendi metafoor. Indrek kasutab põlemist otseses tähenduses, Professor metafoorses.

Niisiis, mägi — põleb, aga ei põle ära. Tuleb kehastuda — mäeks? Kuidas?

Materialismi pimeduses kaovad mäed ära — neist saavad ehitusplokid, kruus, liiv, tolm.

Carolyn Christov-Bakargiev, „documenta 13" peakuraator, kirjutas selle üli-intellektuaalse ja sügavuti kunsti arenguseisu süüviva rahvusvahelise suurnäituse, maailma kunstinäituse nr 1 kataloogis: „„documenta 13" raames mängib materiaalne maailm tähtsat osa, samuti nagu kunstilise praksise

täpne, eksperimenteeriv ja mittespetsiifiline teadmine. [- - -] Selles kontekstis on seeria „100 märkmevisandit — 100 mõtet" [kataloog kannab piibellikku(!) koondpealkirja „Raamatute Raamat", *K. N.*] kirjeldatav kui ajutine diskursiivse intelligentsuse purustamine; see ei juhata meid aru kui sellise juurde, vaid teadvuse rolli teistsuguse mõistmise juurde, mõtlemise juurde proloogi seisundis: elu surelikku, lõplikku ja haavatavasse ruumi, mis paikneb tehtud otsustuste eel, kuid on siiski neist mõjutatud ja allutatud nendega kohtumise riskile."[12]

Bakargievi „documenta" aastal 2012 oli keskendunud kreatsioonile. Tema kunstiteoseks materialiseerunud loovuse vastandus ratsionaalsusele ei eitanud intellekti kui sellist, vastupidi, see avardas tajuma intellektuaalsust otse keset elu surelikku, lõplikku ja haavatavat ruumi. Silmatorkavalt paljud teosed arendasid performatiivseid strateegiaid raamatu kui ideemaailma materialiseerunud asupaigaga suhestumiseks. Raamatud ilmusid kohale põlenult, mulla alt väljakaevatult, neid paisati taas riiuleilt põrandale, nende kahjustatud pale raiuti traventiini, neil lasti valguda sõnadevahelisse ruumi. 1977. aasta „documental" Kasseli Neue Galerie näitusemaja seina müüritud köited avati pärast maja renoveerimist taas publikule. Need teosed pärivad loova intellekti saatuse järele meie ajal. Jevgeni Zolotko tselluvillast valatud tummad köited teevad seda veel meeleheitlikumalt — kui lisada siinkohal teemasse Eesti/Tartu kunsti panus. Ka järgmine, „documenta 14" püstitas endale monumendi raamatutest, keelatud raamatutest — tarkusejumalanna Athenale pühendatud templi — otse Kasseli keskväljakule Fridericianumi kunstimuuseumi ees.[13]

Vana mees — Raivo Adlas.
Andres Keili fotod

2013. aasta Veneetsia kunstibiennaalil annavad raamatud Wim Botha töödes inimesele vormi.

Raamat tuleb tagasi inimeses. Põlenud raamat on sama mis põlenud mägi. See on raamat, mis kannab endas tuld. Ideede, intellekti tuld. Soodsas situatsioonis — kohtumisel lugejaga — raamat süttib, kuid ei põle ä r a. Lavastuses toimubki raamatute süütamine. Teatri fiktsionaalses maailmas muutub raamatu fiktsionaalne maailm pärismaailma fiktsionaalsuse kujundiks. Isabella: „Johannes [vanaonu] ütles, et päris elu ja tõeline elu on nii erinevad asjad, et inimene peab valima, kummas neist ta elab. Mõlemas ei saa. [- - -] Argipäev on liiga igav, liiga laialivalguv. Aga tõeline elu on võimalik ükskõnes väljamõeldises."

*

Raamat on kõigest teadmiste talletamise ajaline vorm.

KAIRE NURK (sünd 8. V 1960) *on uuema kunstiloo õppejõud ja maalikunstnik; kirjutab ka kunstianalüüse ja -tõlgendusi. Ta on läbinud mitu akadeemilist stuudiumi Tartu Ülikoolis: ajalugu (1984), maalikunsti bakalaureuseõpe (1995*, cum laude*) ja magistriõpe (2017), filosoofia teadusmagistrantuur (1995-98, lõpetamata). Avaldanud artikleid ajakirjades Kunst.ee, Vikerkaar ja Estonian Art ning ajalehtedes Sirp, Postimees, Eesti Ekspress jt. Koostanud ja toimetanud Lola Liivati kataloogi (2008) ja Tartu Kõrgema Kunstikooli Toimetise nr 16 — „Vormi dematerialisatsioon" (2013), kureerinud näitusi ja konverentse. Keskendunud kaasaja kunstile.*

Viited:

[1] Lavastuse „Põlenud mägi" kavaleht.

[2] Lavastusest „Põlenud mägi" Vanemuise kodulehel — http://www.vanemuine.ee/repertuaar/polenud-magi/

[3] Luule Epner. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. — Teatri ja teaduse vahel. Tartu 2002, lk 119.

[4] Siin ja edaspidi näidenditeksti tsitaadid: Tiit Palu. Põlenud mägi (lavastuse tekst). — SA Eesti Teatri Agentuur, 2016.

[5] Vt: Luule Epner. Draamateooria probleeme II. Tartu: Tartu Ülikool 1994 — http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/3726/1/draama2.pdf)

[6] Intervjuu Tiit Paluga Kuku Raadio saates „Vanemuise veerand" 22. IX 2016 — http://arhiiv.vanemuine.ee/files/audio/0/b5eebb24a321a9add92d875498cbe5af.mp3

[7] Intervjuu Tiit Paluga Klassikaraadio saates „Delta" 23. IX 2016 — http://arhiiv.vanemuine.ee/files/audio/0/e5c45a2348a3efa12910a55b3dd19277.mp3

[8] Erika Fischer-Lichte. Etenduse analüüsi probleeme. — Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus 2011, lk 73.

[9] Linda Kaljundi. Performatiivne pööre. — Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid. Tallinna Ülikooli Kirjastus 2011, lk 129.

[10] Intervjuu Tiit Paluga Klassikaraadio saates „Delta" 23. IX 2016 — *loc. cit.*

[11] Põim Kama. Bukahooliku märg unenägu. — Postimees 4. X 2016 — http://www.vanemuine.ee/artiklid/bukahooliku-marg-unenagu/

[12] Carolyn Christov-Bakargiev. Vorwort. — dOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher. Katalog 1/3, Hatje Cantz Verlag 2012, lk 14.

[13] Kunstnik kasutab 100 000 keelustatud raamatut, et ehitada uus Parthenon — http://ehitusruudus.delfi.ee/ehitus ja remont/pildid-kunstnik-kasutab-100-000-keelustatud-raamatut-et-ehitada-uus-parthenon?id=78955888

ORIGINAALIVAIMUS KRIMINULLŠEIKSPIIR

PEETER SAUTER

***William Shakespeare, „Hamlet"**. Lavastaja: **Jaan Tooming**. Osades: **Nero Urke**, **Anne-Mai Tevahi**, **Aire Pajur**, **Rein Annuk**, **Margus Mankin**, **Algis Astmäe**, **Mikk Sügis** ja **Kaido Kivi**. Esietendus 23. X 2017 Elva LendTeatris.*

Mul on tunne, et Shakespeare (või kes tüki autor ka oli) jääks Elva LendTeatri etendusega rahule. Sest nelisada aastat tagasi pidi laval olema elava keelega kompaktne ja põnev lugu ilma liigse ilutsemise ja lüürikata, kuhu poeetilise ja veidi vigurliku teksti käände järgides on lihtne ära eksida ja muudkui eksitaksegi, eriti tõlkeid esitades, sest originaali sõnatulevärki tõlkides ei ole võimalik vabaks ja orgaaniliseks jääda — või siis peaaegu ei ole. Iga tõlkija on dilemma ees — kas olla lugupidavalt originaalilähedane või võtta vabalt, teha uus elus versioon, loobuda mõnest sõnamängust ja ehk isegi blankvärsist ja otsida vaba keelt ja mõtet. Sest originaali oluline kvaliteet on elus, mänguline ja väsimatult edasi kappav tekst. Energeetiline laetus läheb akadeemilises tõlkes enamasti kaduma.

Shakespeare'i-aegses teatris Globe pidi asi olema põnev ja pinges, sest enamus publikust (mehed parteris) seisis püsti, jõi õlut ja käis saalinurgas tünni juures kusel. Sellist publikut õrna lüürikaga kuulama ei pane. Tõsi, loožides oli autori sõpru ja sõbrannasid kuningakojastki. Nende toetus oli hädavajalik. Tükid tehti ära väikese trupiga, nagu teeb ka LendTeater kaheksakesi ja ilma erilise dekoratsioonita (rääkimata prožektorivalgusest või võimendatud helist).

Paljud Shakespeare'i tükid on kriminullid või põnevuslood (laenatud süžeedega). See kiputakse ära unustama. Nii ka „Hamlet". (Bill Harpe väitis mulle kunagi, et kui Shakespeare elaks praegu, kirjutaks ta teleseepe, sest ta tegi teatriasju, mis köitsid enim publikut.) Tänapäeval on kriminull justkui midagi teisejärgulist ja pedaal surutakse tihti põhja abstraktsete teemade üle arutlemisel. Aga see võib tappa tegevusliku põnevuse ja karakterid, sest kui kõik on küll suured hingepiinades poeedid, aga tegevuse motivatsioon pole selge, vajub asi ära. Kõigest sellisest on Toominga „Hamlet" vaba ja tehtud nii, et Elva autojuhil oleks sama põnev vaadata kui Tartu Ülikooli professoril. See on kena publiku suhtes ja sobib igati originaali vaimuga.

Tükk on veidi segane ja Tooming on asja selgemaks kärpinud, järgides ometi tegevuslikku kondikava ja hoides alles olulised monoloogid. Tüki ja peategelase karakteri ja motiivide ähmasuse üle kurtis oma kuulsas essees T. S. Eliot. Eliotile oli selge, et „Hamlet" on läbikukkumine. Lonkav ja segane (mõtetes) ja paigal tammuv olevat nii peategelane kui tükk tervikuna. (Miks ta ometi on nii paljumängitud ja tihti edukas, seda Eliot ei seleta.) Tavateatri mammutetendus, mis iga Shakespeare'i sõna truisti lavale toob, kipubki venima ja väsitama. Seda on

Hamlet — Nero Urke ja Polonius — Margus Mankin.

Shakespeare'i vastu mitte üleliia suurt austust tundev Tooming suutnud vältida ja teinud loost paraja mõõga ja mantli kättemaksutragöödia.

Eliotiga tahaks vaielda. See, mis toimub „Hamletis", on miski, mida on palju kasutatud hilisemas kirjanduses. Peategelane, autori *alter ego*, ei ole ühene kuju selgete motiivide ja selge karakteriga, vaid segaduses melanhoolik, vaatleja, keda ümbrus ja inimesed masendusse viivad, aga kes teeb meeletuid, ambivalentseid, raskesti mõistetavaid tegusid. Tal on spliin ja eksistentsiaalne kriis juba enne blaseerunud poeete Venemaal ja Inglismaal ja enne eksistentsialiste Prantsusmaal. Kriminaalne lugu on äraspidine. Tapetakse möödaminnes, pooljuhuslikult ja tragikoomiliseltki, nagu mõnes moodsas filmis (Peckinpah, Tarantino jt). Sündmustes tuleb ette ootamatuid pöördeid, mis tunduvad loo sassi ajavat ja võivad viia uutele radadele. See, kuhu välja jõutakse, võib vist vägagi erineda sellest, kuhu loodeti jõuda (kui üldse teati, kuhu liikuda). Robbe-Grillet' äraspidikrimkas „Kummid" tapab kriminalist finaalis mõrvari pähe juhuslikult mehe, kelle mõrva ta uuris, aga kes polnudki surnud. Lugu on nagu „Hamleti" sugulane ja selliseid on palju. Seega tundub, et erinevalt Eliotist on logisevas „Hamletis" just süžeeliselt ja karakteriloogikalt palju seemneid, mis hiljem on hästi kasvama läinud. Aga kui tükki mängida, pole mahti seda kõike suureks puhuda, vaid tuleb mõõka täristada, kättemaksu haududa, tappa ja taga ajada.

Jaan Tooming ise räägib küll kavalehel, kuidas katkumaailm (ehk kõik, mis Hamletit ümbritseb) liigub vääramatu huku poole ja lõpuks jääb meist

kõigist alles vaid suits ja siis saabub maakerale rahu. Ja et maailm käis alla juba enne Shakespeare'i. Jah, eks ta käis alla ja noorus oli hukas juba antiigis ja selline hala on vähemalt nii vana, kui meil on kirjalikke mälestisi. Kangelase vastandumine ümbruse madalusele ja viletsusele ja teda ümbritsevate inimeste väiklusele ja vastikusele on Toominga teema olnud alati. Võtke kas või „Põrgupõhja uus Vanapagan", ja kui Tooming ise on kaasa mänginud, siis on ta tihti kogu ülejäänud seltskonna kirglikult maatasa teinud ja mõnikord ka osa lavakujundusest. Olgu see siis „Rahva sõda" Ugalas või „Jegor Bulõtšov ja teised" Vanemuises (Kaarel Irdi lavastus).

Nii et ma ei võta Toominga häda manduva maailma pärast üheselt. Trikster Toominga seest rändab Nero Urke sisse ja tihti ei suuda ta lihtsalt vastu pidada ja tema pöörane raev ja tembutamistahe viib turvalise maailma ja suhete lõhkumiseni, hävitamiseni.

Ma ei tea, kas nelisada aastat tagasi Gloobuse teatris lohisevat tükki etendustes kärbiti. Oletan, et võidi kärpida küll ja võidi ka improviseerida. Ei mõista muudki. Kuidas piltidel suhteliselt kiitsakas ja nohiklik autor sai mängida isa vaimu, kes pidi kindlasti muljet avaldama. Vähemalt tükis ajab ta tegelastele hirmu nahka.

Ma olen tänases Globe'is näinud vaid „Romeot ja Juliat" ja etendus seletas mulle mõndagi. Tempo oli kiire, teksti anti kergelt ja argiselt. Ülemeelikult aeti nii armastuseasju kui kakeldi ja kembeldi. Teatris tihti suureks lüüriliseks tragöödiaks paisutatu mängiti ära kui muretute noorukite kergemeelsest tembust tekkinud kurbade äparduste rida. Mis ei tähenda, et poleks olnud ehe. Julia laipa tassiti õlgadel mööda saali ringi inimeste vahel teed otsides (publik oli püsti nagu vanasti) ja see tegi surma elusaks või puudutavaks. (Ainult et Juliat mängis siiski näitlejanna, mitte poiss nagu vanasti; Romeo oli must, Lorenzo asiaat.)

Üsna sarnast vaimu kohtasin ka Toominga „Hamletis".

Pentsikul kombel tundub hästi sobivat ka see, et näitlejate tase, tehnika ja oskused on üsna erinevad. Minu jaoks on see vanas vaimus. Sest kui kuskil suurlinna teatris on laval korraga paarteist tippnäitlejat ja hauakaevajagi on superstaar, siis võib see olla väsitav. Nad ei mahu lavale ära ja hakkavad üksteist tapma.

Nii on praegu hea, et Nero Urke on teistest peajagu üle ja võtab enesekesksena tähelepanu, mis õigusega talle kuulub. Hamlet on vaieldamatult seltskonnast kõrgemal, mida pole alati juhtunud. Isegi Panso lavastuse kohta räägiti poole suuga, et Järveti Polonius oli huvitavam ja rohkem elus kui Eskola Hamlet. Viidingu Hamlet võis olla küll kogu pundist intellektuaalselt üle, aga ta ei suhestunud eriti pööbliga ega olnud tas õiget kirge ega kättemaksuhimu. Jäi pisut arusaamatuks, mis asja ta ajab. Manipuleerib niisama oma lõbuks?

Nero Urke Hamlet, mis on, nagu mängiks noor Tooming, ja mis tundubki mulle Toominga portreteerimisena, on aga nii kirglik, egotsentriline, et lase aga olla. Ei saa öelda, et talle ei läheks korda armastuseasjad või midagi nii madalat nagu intrigeerimine ja kättemaks.

Siin tuleb veel üks motiiv, mis minu meelest kogu aeg ära unustatakse, kuna sellest ka tükis otse ei räägita. Hamlet räägib üsna laamendavalt, kui jälk on, et ema veab voodisse mehevenna,

Ophelia — Anne-Mai Tevahi.

kui tapetud mees pole veel jahtudagi jõudnud, aga jätab välja ütlemata, et sellega röövitakse talt endalt kuningakroon. Wittenbergis isa surmateadet saades hakkas ta ehk koju kiirustama, et kuningriik vastu võtta (sest ega´s kohe teatatud ema pulmadest, mis peagi järgnesid). Aga siis — kroon läinud. Selge on, et kui kahtlast Claudiust ei kõrvaldata, siis Hamlet kuningaks niipea ei saa. Ma ei tea, kas „Hamletit" on lavastatud nii, et isa mõrv on Hamleti võimuhimust tekkinud paranoia ja konstruktsioon, aga võiks teha küll. Sest Hamlet on trikster, kes tapab muretult ja möödaminnes pruudi isa ja ajab pruudi hulluks ja surma. No mis maailmavaluleja selline on? Ei taha ta teada ema motiive ja kannatusi, ainult näägutab ja mõnitab. Kui Hamlet segadust külvama ei hakkaks, elataks Helsingöris kenasti ja rahulikult.

Sellist vaatenurka Toominga lavastus ei paku, kuigi Nero Urke pöörasus ja deemonlikkus võiks sellise versiooni välja kanda. Urke nii vaimset kui füüsilist energiat purskav Hamlet lihtsalt ei talu tavaliste, normaalsete inimeste halli elu (nagu elus minu meelest ka Jaan Tooming ise); selles pöörases ekstaasis on ta õnnehetked ja ka lõks talle enesele. Niisugune vastasseis peab lõppema fiaskoga ja lõpebki, ehkki Polonius ja Claudius püüavad tulipead maha jahutada ja päästa, mis päästa annab. (Kõrvalehüppena meenub, kuidas Mikk Mikiver lavastas oma ma ei tea mitmenda „Libahundi" Rakveres nii, et pöörane Tiina keeras kogu kena taluelu voluntaristlikult segamini, töötegemise asemel hulkus metsas ja liikus paratamatu katastroofi poole. Sellisel mustaverd metsas hulkujal ei saanud ju lasta kogu elu pea peale

pöörata ja tavaväärtustel tallata. Tasasel, alalhoidlikul Maril oli tema õigus ja jõud. Ja ma näeksin hea meelega, et „Hamletiski" tuleks ilmsiks Poloniuse-Claudiuse inimlikkus, mida Jüri Järvet Poloniusena vist tekitada suutis.)

Kui millegi kallal viriseda, siis just liiga üheste ja karikeeritud Claudiuse (Rein Annuk) ja Poloniuse (Margus Mankin) üle. Kui need kaks on vaid libedad ja lollid kaabakad, siis kuidas on neil õnnestunud jäme ots enda kätte saada? Sellistest tühisustest ei tohiks ju targale Hamletile vastaseid olla ja neid peaksid läbi nägema kõik, kaasa arvatud Ophelia ja Gertrud. Aga ei saavuta Hamlet olukorra üle kontrolli (ja jääb ju isegi finaalis alla, sest tema surm ei ole vist provokatsiooni abil teostatud suitsiid — nagu räägiti samuti triksterina käitunud ja Vabaduse platsil nugadega vehkinud Jaanus Käärmanni — kah paraja Hamleti — tembu kohta). Pahade meeste lollideks limukateks mängimine vähendab intriigi tõsiseltvõetavust. Aga ma usun, et just selline mäng lavastajale sobis ja et ta ei soovinudki harrastusteaterlikke stampe ja klišeesid piirata. Mõlemad politikaanid susistavad naudinguga (vahel naeru pugistades) intriige punudes ja liiguvad šailokilikult kühmusselgsete ja altkulmupilgulistena. See kippus üheülbaliseks. Nägid korra ära — selge pilt.

Seevastu Aire Pajuri Gertrud ja Anne-Mai Tevahi Ophelia on igati inimlikud ja väljapeetud; neis on saladust, mis ei avane hetkega, ja midagi, mille üle on võimalik edasi mõelda ka pärast

Hamlet — Nero Urke ja Claudius — Rein Annuk.
Andres Keili fotod

etenduse lõppu. Nende lugu. Ma ei saa lõpuni teada, mis toimus Gertrudi või Ophelia sees, aga ma usun, et neil oli oma lugu ja omad põhjused teha, mida tegid. (Tüki tekst ei räägi suurt midagi vana kuninga karakterist. Hamlet teda küll pisut kiidab, aga oletan, et intriig töötaks paremini, kui suhted oleksid keerulised juba Gertrudil, vanal kuningal ja Hamletil omavahel.) Aga siin on taas nii, et kui püüaks natuke rohkem lahti tõmmata naiskangelaste tausta ja sisekonflikte, võiks kompaktne lavastus koost laguneda. Parem, kui ei lagune, parem, kui viimset kui tegelast valgusvihku ei tõsteta, nagu praegu ongi.

LendTeatri ja Gloobuse teatri elusa Shakespeare'i kõrval nägin kunagi veel üht. Grusiin Robert Sturua „Richard III", mis samuti võttis asja kergelt (kaotamata traagikat ja kirge), hoidis tempot, andis teksti intensiivselt, aga liigse pieteeditundeta. Ka Nero Urke suus kõlab tekst pigem loomulikul moel tundest ja mõttest sündivana, mitte klassiku hillitsetud ettekandmisena.

Võib-olla peitub võti Toominga „Hamleti" mõistmiseks ühes väikeses detailis tema Teater NO99-s lavastatud „Macbethi" finaalist, mis tookord mind ehmatas ja samas naerma ajas. See samuti lühemaks kärbitud lugu, mida esitati vaat et laulumänguna, kus Tooming eestlauljana kogu etenduse aja toolil istus ja laululehelt teksti maha luges, lõppes tema hooletu teadaandega, mis kõlas umbkaudu nii, et esitasime siin ühe mitte-vägapaha inglase teksti, aga see muidugi kahvatub tõelise geeniuse kõrval, kes on saadik Magellani pilvest, mispeale Tooming võttis ette lugeda ivake Uku Masingut. Kuidas see eelnevaga seostus, jäi teadmata.

Kui väga palju lahjem oli too eestlaulmine tost, kui aastakümneid tagasi pikajuukseline ja ülimalt kontsentreerunud Tooming, trumm käes maha vaatavana laval laulumänge juhtis ja vahel hüüatades ja ohkides pea selga viskas. Ega ma saa nõudagi, et pealt seitsmekümnene Tooming samas vormis oleks. Kahju oli lihtsalt, et tookord ei tekkinud sünergiat NO99 heas vormis näitlejatega, kes olid vaimustuses Toominga paarist esimesest proovist ja nukrad selle üle, mis järgnes. Et suurt midagi ei järgnenudki.

Sama hoolika hooletuse, isegi armastava ülbusega nagu NO99 „Macbethi" lõpus suhtub Tooming Shakespeare'i ka „Hamletis", aga korraga hakkab selline lähenemine tööle. Tooming teeb Shakespeare'ist kerge käega oma kunsttüki ja oma loo. (Meenub, et ka näiteks Toominga kunagine koostööpartner Mati Unt suhtus klassikalistesse lugudesse suveräänselt ja vabalt.)

Seda rõõmsam olen „Hamleti" üle, kus on tugev ja töötav tervik ja neljast prožektorist, kahest sirmist, kahest taburetist ja kaheksast väga erinevate kogemustega näitlejast on võetud, mida võtta annab. Ja ehk isegi ühest vanast, pea üle ilma tuntud, Shakespeare'i versioonis loost, kus kangelane mängib lolli, et kätte maksta. (Aga mida muud teeb näiteks ka „Pisuhänna" Tiit Piibeleht?)

Tundub, et efektne (ja tragikoomiline) lollimängimine sobib ülihästi nii Jaan Toominga kui Nero Urke ampluaasse. Ei oleks osanud varem selle peale tulla — öeldu on mõeldud komplimendina — ja siin oligi kordamineku pant.

AASTA ELAMUSI 2017

Algus TMKs 2018, nr 1

ANNE PROMMIK:
Panen kiiresti kirja paar uitmõtet, mis ei pretendeeri ülevaatlikkusele, sest toimunud on palju ja mitmed olulised sündmused on jäänud ajapuudusel külastamata.

Ilmselt ei kõla kuigi originaalselt, et kirgliku vokaalmuusika gurmaanina pean möödunud aasta tippsündmuseks Eestis Thomas Hampsoni kontserti 27. septembril Estonia Kontserdisaalis. Mahleri tsükkel „Rändselli laulud", tippintellektuaalist laulja dialoog maestro Neeme Järvi ja ERSOga puudutas mind väga sügavalt. Võime niivõrd täiuslikult edasi anda muusikas peituvat on tõesti vähestel artistidel maailmas. Maestro hääl pole enam esimeses nooruses laulja oma, kuid sellise musikaalsuse puhul ununeb kõik muu!

Ka teine meeldejääv sündmus Eestis oli seotud Mahleri muusikaga — paar nädalat hiljem, 7. oktoobril avas Tallinna Filharmoonia oma hooaja „Lauluga maast," mille solistid Kai Rüütel ja Mati Turi särasid ja põlesid ebaeestlasliku kirega, manades kuulajate ette Mahleri maailma, alates maksimaalsest ekspressiivsusest kuni kõrvulukustava vaikuseni. Metsosopran Kai Rüütli esinemist said tänavu juulis jälgida kinokülastajad üle kogu maailma, kui laulja esines Covent Gardeni laval Verdi ooperis „Othello" kõrvuti Jonas Kaufmanniga — küll Emilia väikerollis, ent hiilgavalt, nagu oli võimalik veenduda ka Mustamäel asuvas Apollo kinos. Staardirigent Antonio Pappano oli koosseisu valinud hoolikalt.

Tänavu esietendus maailmas ka mitu erakordset uudisooperit. Huvitava kokkusattumusena olid kaks kõige suuremat elamust pakkunud uut ooperit lahutamatult seotud filmimaailmaga — Soome Rahvusooperis septembris esietendunud Sebastian Fagerlundi „Sügissonaat" (peaosas Anne-Sofie von Otter, kelle lavakuju mulle järjekindlalt Käbi Lareteid meenutas ja keda ma küll kunagi kohanud pole, aga kelle salvestused ja raamatud on temast särava pildi maalinud) ja Metropolitani laval novembris esietendunud Thomas Adèsi ooper „Hävitusingel" (põhineb Luis Buñueli ja Luis Alcoriza käsikirjal, mille alusel loodi 1962. aastal Buñueli kuulus samanimeline film). Inglise nüüdisheliloojа teos tõstis rambivalgusesse fenomenaalsete võimetega koloratuursoprani Audrey Luna (Leticia Maynari rollis). Mõlema ooperi mõju jäi kestma päevadeks pärast etendust, vaatamata sellele, et mul ei õnnestunud sõita ooperimajja füüsiliselt kohale, vaid pidin jälgima etendusi otseülekande vahendusel.

Võimsa elamuse pakkus ka Soome Rahvusooperis aprillikuus etendunud Kaija Saariaho ooper „Only the sound remains".

Säravalt jääb mällu esmakohtumine Ameerika tippsoprani Renée Flemingiga, tema imekauni häälega. Laulja esines Helsingi Musiikkitalos 2. septembril Stockholmi Filharmooniaorkestri ja dirigent Sakari Oramo-

Anne Prommik ja Renée Fleming Helsingi Musiikkitalos 2. septembril 2017.
Foto Anne Prommiku erakogust

ga, kavas Anders Hillborgi ja Richard Straussi looming. Samuti õnnestus mul oma kõrvaga veenduda, et vene laulja Anna Netrebko pole ilmaasjata üks oma põlvkonna tippe. 7. detsembril La Scala hooaja avaetendusel säras ta Umberto Giordano ooperi „Andrea Chenier" kangelanna rollis kindlasti sama eredalt kui kunagi Maria Callas. Tenoriooperi peategelasena tõestas oma võimeid Yusif Eyvazov, primadonna abikaasa päriselus, keda siiani tituleeriti pigem „hr. Netrebkoks" — pärast avaõhtut laulsid tenorile hosiannat lugematud etendusel viibinud kriitikud.

Aasta avastuseks oli mulle Göteborgi Filharmoonikute värske peadirigent, Leif Segerstami puruandekas õpilane Santtu-Matias Rouvali. See sasipäine noormees Soome metsade keskelt lõi laineid Lahti Sibeliuse festivalil, serveerides publikule 1. septembril ühes maailma parima akustikaga saalis Sibeliustalos verdtarretava nägemuse Soome rahvusheliloojа „Metshaldjast".

Eesti ooperimaailma silmapaistvaimaks sündmuseks kujunes 29. aprillil Tartu Sadamateatris esietendunud Märt-Matis Lille „Tulleminek". Abstraktselt, ja samas lausa naturalistlikult sõda portreteeriv heliteos mõjus esietendusel veidi rabedana ja eeltöö tegemata jätnud vaatajal oli sisu raske jälgida. Sügishooajaks olid küpsenud nii vaatajad kui ka esitajad ja teose potentsiaal puhkes õide kogu oma ilus ja valus.

PÄRIMUSMUUSIKA HETKESEIS JA TULEVIK
Konverentsimõtteid

JANIKA ORAS

12. detsembril 2017 peeti Viljandis Pärimusmuusika aidas konverentsi **„Pärimusmuusika hetkeseis ja tulevik"**. Aida suur saal täitus pärimusmuusikaga seotud inimestega, kes tulid arutlema selle üle, mis on Eesti pärimusmuusikas toimunud kahekümne viie aasta jooksul, alates esimesest pärimusmuusika festivalist, ja mis suunas peaks kulgema edasine areng. Konverentsi peakorraldajaks ja moderaatoriks oli Eesti Pärimusmuusika Keskuse juhataja **Tarmo Noormaa**. Kaheksa ettekannet pärinesid nii praktikutelt kui teoreetikutelt: **Ando Kiviberg**, **Lauri Õunapuu**, **Marko Veisson**, **Maarja Nuut**, **Meelika Hainsoo**, **Janika Oras**, **Valdur Mikita** ja **Valle-Sten Maiste**. Konverentsiettekannete kokkuvõtted ja videosalvestused on kättesaadavad internetist (http://www.folk.ee/ait/konverents), mistõttu ma ei peatu igal ettekandel eraldi, vaid teen subjektiivse valiku päeva peamistest mõtteliinidest ja sõnavõttudes kordunud motiividest. Salvestuste abiga võib igaüks kokku panna oma pildi konverentsist.

Pärimusmuusika kui peavoolumuusika

Üks intrigeerivamaid teemasid oli pärimusmuusika paigutumine muusikamaastikul. Kas see on (või peaks olema) peavoolumuusika või alternatiivne, nišimuusika? Enamusest sõnavõttudest kõlas läbi tõdemus, et kakskümmend viis aastat tagasi püstitatud eesmärk muuta pärimusmuusika tänapäeva kultuuriruumi lahutamatuks osaks on saavutatud. Pärimusmuusikud osalevad Eesti peavoolumuusika auhindade jagamisel. Eesti pärimusmuusikutest kirjutavad maailma kesksed ajalehed, New York Times ja The Guardian. Ja isegi ehituspoes on mõnus olla, sest seal kõlab Curly Stringsi muusika — kui kasutada Marko Veissoni näidet. Peavoolu jõudmise näidetena nimetati korduvalt TradAttack!'i, Maarja Nuuti ja Curly Stringsi.

Ando Kiviberg rõhutas nii oma ettekandes kui ka hilisemates arutlustes, et pärimusmuusika tänapäevast rääkides ei tohi unustada ajalugu. Pärimusmuusika koht muusikamaastikul pole olnud alati selline nagu praegu; kakskümmend viis aastat tagasi oli pärimusmuusika selgelt nišimuusika. Kiviberg tõi näiteks tsitaadi oma ettekandest 1996. aasta Eesti Rahvusliku Folkloorinõukogu konverentsil, mis tänapäeva kontekstis kõlab peaaegu kurioosumina: „Eelkõige peab õpilastele selgeks tegema, et rahvamuusika on täiesti normaalne asi, et sellega tegelemise pärast ei pea sõprade ees piinlikkust tundma." Samas ettekandes oli sõnastatud ka tee eesmärgi saavutamiseks: „Noortele rahvamuusika õpeta-

Ando Kiviberg.

mine peab toimuma neile arusaadavas keeles." Selleks, et pärimusmuusika jõuaks laiema publiku ja eriti noorteni, on kasutatud kõiki tänapäevaseid vahendeid — populaarmuusikat, meediat, turundust. Aga ajaloost rääkides tuleb meeles pidada ka seda, et elav pärimusmuusika, mida noorteni taheti viia, tuli samal ajal tegelikult taasluua. Kivibergi sõnutsi tegeldi „laiba elustamisega", sest vanem muusikatraditsioon oli katkenud. Omaaegsest Viljandi Kultuurikolledžist välja kasvanud noored pärimusmuusikud, kes hakkasid kujundama pärimusmuusika skeenet, pidid ise kõigepealt arhiivisalvestustelt selle traditsiooni avastama.

Tänaseks saab pärimusmuusikat kõrgharidusena õppida TÜ Viljandi kultuuriakadeemias ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias, viimases kuni muusikadoktori kraadini välja. Lisaks on eestlased end pärimusmuusika alal koolitanud Skandinaavias ja mujalgi maailmas. 2005. aastal valmis kohaliku omavalitsuse huvialakooli/muusikakooli üleriigiline pärimusmuusika näidisõppekava. Pärimusmuusikat õpetatakse nii mõneski huvi- või muusikakoolis, edukalt tegutsevad rahvamuusikakoolid ja koolides leidub pärimusmuusika huviringe. Viljandist lähtunud pärimusmuusika õppe levimisest üle Eesti võib tuua palju näiteid, alates Kiviõli Kunstide Koolist, mille kasvandikud kujundavad tänast pärimusmuusika maastikku, kuni Mõnisteni, kus hiljuti loodi üldhariduskooli osana pärimusmuusikat õpetav huvikool (Õpetajate Leht, 3. III 2017). Pärimusmuusika keskus korraldab suurepäraseid pärimusmuusika kursusi ja korraldajaid on teisigi. Jätkuvalt populaarse Eesti ETNO laagri kõrvale, mis on paljusid noori muusikuid inspireerinud valima just pärimusmuusika õpinguid, on tekkinud teisigi populaarseid pärimusmuusika laagreid. Ent Ando Kiviberg hoiatas ka liigse eufooria eest: püramiidi alumisel astmel, haridussüsteemis, on pärimusmuusikaõppel veel kõvasti arenguruumi.

Omaette tõendiks pärimusmuusika kujunemisest peavoolu nähtuseks on

ka alternatiivide otsijad ja peavoolule vastandujad. Alternatiivsuse ja vajaduse vastanduda tõi kõige selgemini ja köitvamalt esile **Marko Veisson**, antropoloog ja ansambli Puuluup liige, arutledes teemal „Miks ma tahan esineda folgil, aga ei taha olla pärimusmuusik". Ta tõi näiteid alternatiivsete muusikakogukondade esindajatelt kuuldud arvamustest („Miks te Viljandi folgil peate esinema? See on nii nõme koht."). Need kinnitavad omalt poolt, et „Viljandi" on murdnud peavoolu, muutunud alternatiivi pakkuvast subkultuurist normiks. Veisson viitas ka Mart Niineste artiklile „Vaenukõne eesti muusikutele" (Sirp 19. II 2016), mille järgi pärimusmuusika positiivset poolt esindavad süsteemivälised koosseisud: „Ägedad etnomõjutustega bändid nagu Metsatöll või Legshaker on töölisklassi juurtega, süsteemivälised nähtused." Väljapoole süsteemi asetumine on äge ja atraktiivne, seetõttu määratleb Puuluup oma hiiukanneldel tehtud muusikat maksimaalselt süsteemivabana: „omaloominguline repertuaar juhuslike ja süüdimatute viidetega millele iganes", „zombifolk" (vihje väljasurnud hiiu kandle traditsiooni taaselustamisele).

Kes meist on pärimusmuusik?

Tekib küsimus, kas ja miks Puuluubi muusika ei mahu pärimusmuusika süsteemi? Ansambli muusikud kuulutavad oma süsteemivälisust, väites, et pärimusmuusika ei ole neile inspiratsiooniallikaks. Muusikaliseks põhjenduseks võiks pidada otseste traditsioonilise muusika tsitaatide puudumist nende autoriloomingust. Ent tsiteerimine ei ole tänases pärimusmuusikas kohustuslik element, pigem peetaksegi üheks ideaaliks seda, et tsitaadivaba autorilooming kasvaks välja muusikus endas elavast pärimusest (vt Tõnu Karjatse artiklit Mari Kalkuni loomingust Sirbis, 15. XII 2017). Millised peaksid olema sellise pärimusest välja kasvanud loomingu muusikalised tunnused, on üsna raske öelda — kui ehk välja arvata konkreetsete traditsiooniliste instrumentide ja esitusvõtete kasutamine. Tegelikult kõhkles Veissongi, kas nad ikka on oma loomingus traditsioonilise muusika mõjust päris vabad, sest nemadki alustasid hiiukandle õppimist ju Vormsi saare ajaloolisest repertuaarist.

Konverentsil küsiti korduvalt: „Mis on pärimusmuusika, kes on pärimusmuusik?" Arutlustes jäi kõlama tõdemus, et kõige kindlamini toimibki pärimusmuusika ja -muusiku sotsiaalne määratlus. Mõni nimetab ennast pärimusmuusikuks, mõni mitte. Ja see, kes ise ei taha ennast pärimusmuusikuks nimetada, võib siiski „alla jääda" muusikute-muusikatarbijate laiema ringkonna arvamusele. Viimase järgi peetakse pärimusmuusikaks kõike seda, mida teevad pärimusmuusika haridusega professionaalsed muusikud. Teine tähtis sotsiaalne määratleja näib olevat Viljandi pärimusmuusika festival. VKA ja EMTA haridusega **Villu Talsi** kirjeldas, kuidas nad Curly Stringsi asutades ei tahtnud teha mitte pärimusmuusika bändi, vaid midagi muud. Nende eesmärk oli alustada *bluegrass'*ist ja teha sellelt platvormilt uut muusikat (*à la* Ameerika *new acoustic music* või *progressive new grass*). Aga nad andsid lõpuks alla ühiskonna survele, kes hakkas nende muusikat kindlameelselt pärimusmuusikaks nimetama. Curly Stringsi puhul on üheks sotsiaalseks määratlejaks kindlasti haridus, aga Villu Talsi jutustas, kuidas juhuslikult

Marko Veisson.

bussivestluskaaslaseks kujunenud Viljandi mees (kes teda ära ei tundnud) seostas ansambliga just Viljandi folki. Tuleb lisada, et nii Puuluup kui Curly Strings naudivad Viljandi festivali ja sealset publikut — muu hulgas on see tunnistuseks, et aktsepteeritakse festivalil osalemisega kinnistuvat pärimusmuusiku sotsiaalset määratlust.

Selgus, et mitmed Viljandi pärimusmuusika haridusega muusikud ei tõtta ennast pärimusmuusikuna määratlema. **Maarja Nuut** loetles oma ettekandes „Pärimus-, postklassika- või teknoviiuldaja?" terve jada nimetusi, mida tema kohta on kasutatud: teknoviiuldaja, *roots electronica*, *electro folk*, *ambient folk*, *minimal folk*, *urban shaman folk*, Eestis tihti pärimusmuusika uuendaja või folgi uuendaja. Ise eelistas Maarja Nuut oma muusikat mitte mingisse stiili paigutada. Pärimusmuusiku ja pärimusmuusika mõisted tundusid talle igal juhul liiga piiratud. **Lauri Õunapuu** alustas oma ettekannet („Originaalsus *vs* traditsioon") väitega, et ta ei ole kindel, kas ta on pärimus-, rahva-, pop- või rockmuusik, ning pidas pärimusmuusika defineerimist väga keeruliseks ja aeganõudvaks ülesandeks. **Juhan Suits** ütles kuluaarivestluses, et tema nimetab ennast pillimeheks, mitte pärimusmuusikuks. **Meelika Hainsoo** oli vist ainus, kes kinnitas, et ta kasutab enda kohta pärimusmuusiku nimetust. Seejuures defineeris ta pärimusmuusikat rahvamuusika põhjal loodud professionaalse, laval esitatud muusikana — seega suhteliselt kitsalt ja konkreetselt, jättes sellest määratlusest välja järjepideva suulise pärimuse ja spontaanse musitseerimise.[1]

Kui püüda kokku võtta, miks kõheldakse ennast pärimusmuusikuna määratlemast, siis põhjusi on mitmeid — ilmselt rohkemgi, kui neid konverentsil otse või kaudsemalt sõnastati. Juba sai nimetatud alternatiivsuse, süsteemivälise originaalsuse otsinguid. Aga teiseks probleemiks on süsteemi enda tabamatus ja laialivalguvus. Pärimusmuusikaks võib

Lauri Õunapuu.

nimetada traditsioonilise muusika kasutamist eri populaarmuusika stiilides, džässis ja mujal. Seejuures pole selge, kus lõpeb pärimusmuusika kasutamine mingis muus stiilis ja algab muude stiilide kasutamine iseseisvas pärimusmuusika stiilis. Ei ole selge ka see, kas konverentsil lendsõnana kasutatud „peavool" eksisteerib pärimusmuusikas endas või on pärimusmuusika elemendid (ja pärimusmuusika haridusega muusikud) imbunud teistesse stiilidesse ja saanud nende stiilide peavoolumuusika osaks. Milleks kasutadagi enda kohta määratlust pärimusmuusik, kui pärimusmuusika tähendusväli on nii lai, et sellega ei saa luua ega näidata oma muusikalist identiteeti? Kolmandaks näib muusikute kõhklustest läbi kumavat kujutlus tõelisest, „ehedast" pärimusmuusikust, kes esitab vana traditsiooni kas seadmata kujul või seatuna (kujuteldavasse) originaalsesse pärimusmuusika stiili. (Ilmselt sobitub siia ka traditsioonist välja kasvanud tsitaatideta originaallooming minimalistlike, soovitatavalt akustiliste vahenditega ja traditsioonilistel pillidel.) Kaudselt viitavad „päris" pärimusmuusiku ideaalile konverentsi eel esinejatele välja pakutud küsimused: kas tänapäeva arengud lavapärimusmuusikas toetavad vana pärimusmuusika edasikandumist? Kas lavapärimusmuusika tapab eheda pärimusmuusika? Kuidas liikuda edasi, kaotamata sidet juurtega?

Juured — rahvuslus? Paikkondlikkus? Originaalsus?

Eestis levitas Veljo Tormis 1970. aastatel Zoltán Kodály terminit „muusikaline emakeel". See kõlas korduvalt ka konverentsil. Enamiku eestlaste kohta kehtib küll tõdemus, et mida nooremasse põlvkonda kuulutakse, seda väiksem on võimalus, et midagi ajaloolisest suulisest pärimusest on lapsepõlvekeskkonnast kaasa saadud. Samas võib leida siiski vaatenurki või tunnuseid, mis lubavad näha vana traditsiooni tõepoolest emakeelsena. **Valdur Mikita** rääkis oma ettekandes näiteks läänemeresoome keelte ono-

Meelika Hainsoo.

matopoeetilise sõnaloome rikkalikest võimalustest, kõlal põhinevast keelemängust, mida ka tänapäeva lapsed intuitiivselt kasutavad. See keele eripära seostub omakorda siinsete põhjamaiste inimeste hüpersensitiivsuse ja keskkonnatundlikkusega, mis vahel viib ka eri meelte tajude ühendamise või segunemiseni. Keskkond peab olema mõjutanud ka siinse muusika eripära. Mikita sõnutsi: „Võib-olla on pärimusmuusika juurikas selles helitaustas, mis on saatnud meid sadu, isegi tuhandeid aastaid." Mina tõin oma ettekandes hoopis teistsuguse, käegakatsutavama näite. Regilaulukeel on oma vanade keelevormidega tänasest kirjakeelest päris kaugel, aga kõigist Eesti laulustiilidest on just regilaulude traditsiooniline esitus kõige emakeelsem: regilaulu lauldes keskendutakse sõnade „ütlemisele" loomulike silbipikkustega, sõna ja lause sisu tervikliikule edasiandmisele.

Rahvuslus on eriti 20. sajandil omandanud maailmas aeg-ajalt negatiivseid tähendusi ja selle kasutamist ei peeta tihti õigeks ka pärimusmuusika ideoloogias. Muusika rahvuslikkusele viitamine ei tule pärimusmuusikule rahvusvahelisel turul tingimata kasuks ja seda püütakse pigem vältida. Ando Kivibergi sõnutsi on ka Eestis eneses rahvuslusele tuginetud eelkõige siis, kui vaja on kirjutada taotlusi või selgitada oma tegevust pärimusekaugetele inimestele ja institutsioonidele. Ideoloogiliselt paremaks ja õigemaks peetakse toetuda paikkondlikkusele ja kohaga seotud kogukonnale. Samas juhtis **Valle-Sten Maiste** konverentsi lõpus kokkuvõtteid tehes tähelepanu sellele, et ka paikkondlikkus ei ole võluvahend. Paikkondlikkust, oma kohalikku identiteeti on siinsed eri rahvuste esindajad tunnetanud ja tunnetavad ikkagi erinevalt. Ja ühtlasi leidis Maiste, et kõike, mida rahvuslik diskursus esiplaanile on toonud, oleks kahju lihtsalt kõrvale jätta või unustada. Näiteks kui regilauludes väljendatakse orjaaja kurbust ja suhtumisi erinevatesse võõrastesse, siis on see osa reaalsest pikaajalisest kultuurikogemusest. Selle

Valdur Mikita.

tõlgendused pole kunagi valmis, need muutuvad kogu aeg, ent selle kogemuse ja regilaulude vaimsuse üle üldisemalt tasub mõelda, sest see loob meie identiteeti praegusel hetkel.

Ühe kindla paiga, keele ja kultuuriga seotud rahva muusika on vaieldamatult omanäoline, sildistatagu seda siis rahvuslikuks või paikkondlikuks omanäolisuseks. Võiks ju unustada ideoloogiatega paratamatult seotud tugevad tunded ja kasutada seda omanäolisust pragmaatiliselt tänasesse (maailma)muusikasse pääsemiseks, sest kõikjal otsitakse midagi uut ja eksootilist. Aga konverentsil räägiti siiski ka tunnetest. Mitmed sõnavõtjad andsid ühel või teisel moel mõista, et kohalikku traditsiooni kuulunud muusika loob neis mingi erilise sideme selle kohaga, kust ta pärit on. Marko Veisson rääkis heldimusest, mis teda ootamatult valdas Vormsil, kuskil looduses hiiukannelt välja võttes ja tajudes, et see on nüüd see õige koht. Loodan, et ma sain õigesti aru Villu Talsi mõttest, et ehkki tal on mitu muusikalist identiteeti ja pärimusmuusika ei olnud tema esimene muusika, tunneb ta ikkagi oma koduküla pillimehe lugu mängides, et ta „on nagu õigem eestlane". Need tunded või äratundmised näitavad, et identiteediteemat ei saa pärimusmuusikast lahutada. Ühtlasi näitavad need ka seda, et pärimusmuusikale jääb potentsiaal luua inimlikult nii vajalikku kuuluvustunnet, sidet koha ja kohaliku kogukonnaga. Tänu muusika „portatiivsusele" saab seda emotsionaalset sidet muusikat tehes ükskõik kus (taas)kogeda.

Kuidas edasi?

Ehkki konverentsi pealkirjas oli sõna „tulevik", ei maalitud ettekannetes selgeid tulevikuvisioone. Pigem tundus, et keegi ei tõtta prognoose või eesmärke sõnastama. Kõige konkreetsemad ettepanekud olid seotud pärimusmuusikute tegevuse põhjalikuma peegeldamise ja mõtestamisega. Valle-Sten Maiste tõdes nukralt, et nõukogude aja plaadiümbrised sisaldasid põhjalikumat muusikakriitikat, kui

Valle-Sten Maiste.
Fotod: https://www.youtube.com/watch?v=4TER_q3MrfA&t=1s

tänapäeval kogu meediast leida võib. Iga tegevus, ka pärimusmuusiku oma, vajab peegeldamist — see mitte ainult ei toeta muusiku arengut, vaid ka väärtustab tema tegevust. Maiste idee oli ka see, et kuskil, kas või näiteks Viljandi folgi raames, võiks põhjalikumalt arutleda mõne Eesti muusika (mitte ainult pärimusmuusika) läbiva teema või suundumuse üle — olgu see müstika ja nõiduslikkus, naiseteema või midagi muud.

Kõigi praktikute ettekanded pakkusid nende isiklikule kogemusele toetuva nägemuse võimalustest, kuidas pärimusmuusikaga edasi liikuda ja mis suunas pärimusmuusikuna areneda. Kui teha neist pisut enesekeskne kokkuvõte, siis peamine arengutee on pärimusse süvenemine, püüd võimalikult paremini tunda ja mõista kõiki pärimusmuusika tahke, nii muusikalisi detaile kui ka kõikvõimalikke taustu. Oma ettekandes püüdsin vahendada isiklikku kogemust, et see pole kuiv ja igav koolitöö. Nüüdismuusikast erineva minevikumuusika tunnetamine ja mõtestamine on intellektuaalselt vägagi nauditav ja emotsionaalne protsess, mis annab võimaluse avastada iseennast ja näha meie kaasaegset maailma uue pilguga.

Kohustusliku koolitöö paine kumas läbi nii mõnestki arvamusavaldusest — hinnangud paistavad juba sõnakasutusest, kus negatiivsele poolele jääb „tuim" ja igavalt „tehniline" vanade esituste kopeerimine, positiivsele poolele matkimisest „lahtilaskmine" ja „oma" muusika tegemine. Ehkki jäljendamine on traditsiooniliselt kuulunud õppimise juurde, ei saa Eestis paraku jäljendada mitte elavat esitust, vaid vana ebakvaliteetset salvestust, millel kõlav muusika erineb oluliselt harjumuspärasest. Selline jäljendamine nõuab tõesti suurt keskendumist, püsivust ja pingutust. Aga samas jõuab niimoodi tööd tehes uute leidudeni, mis mõjuvad tänapäeva kuulajale värskelt ja originaalselt. Konverentsi viimases mõtteavalduses võttis selle teema kokku Maarja Nuut: originaalsus tuleb

siis, kui oled traditsiooni eri kihid enda jaoks piisavalt läbi filtreerinud, mõistnud muusikakeelt ja -kultuuri ja õppinud ise selles keeles kõnelema. Isegi matkimisest ei pea lõplikult loobuma, kui matkimine inspireerib muusikut iseennast väljendama. Maarja Nuudi võtmesõnaks oli tundlikkus, mida saab endas kasvatada just vanasse traditsiooni süvenedes. Pilgu teritamine teistsuguse muusika suhtes õpetab nägema nüansse ja värve nii vanas Eesti traditsioonis kui ka teistes maailma muusikatraditsioonides ja ümbritsevas maailmas tervikuna. Looja vajab avatust ja ühtlasi haavatavust, mis mõlemad kaasnevad tundlikkusega.

Võimalustest, mis avanevad traditsiooni süvenedes, rääkis ka Lauri Õunapuu. On mingis mõttes paradoksaalne, et tänapäeval, kui loomingu põhiväärtuseks on originaalsus, esitatakse aina uuesti, uute koosseisudega ja uutes seadetes suhteliselt piiratud hulka populaarseks saanud pärimusmuusika lugusid. Samas on väga inimlik, et armastatud loo äraõppimine pakub õppijatele suurt mängurõõmu või et muusik arvestab lavale minnes publikuga, kellele juba varasemast tuttav lugu garanteerib äratundmismõnu. Aga samavõrd inimlik on ka väsimus kordamisest ja vajadus leida midagi uut. Lauri Õunapuu ise on suurepärane näide otsivast esitajast — ta on toonud arhiiviallikatest tänapäeva pärimusse palju uusi lugusid. Tarmo Noormaa küsimuse peale, kas ta on teinud seda edevusest, vajadusest paista välja millegi originaalsega, vastas muusik muiates: „Mul on see au."

Pärimusmuusika on traditsioonis seostunud väga mitmesuguste esituskontekstidega ja ka see pakub võimalusi lavaesituse rikastamiseks. Meelika Hainsoo kirjeldas, kuidas ta on pakkunud kontserdil laulumängude liikumisi ja dialoogilisust kasutades publikule uudset eneseväljendusvõimalust ja lisaks ka äratundmist, et lavalt kuuldul on mõte ja tähendus just mänguna. Kui mängude lavaesitusse on Meelika Hainsoo edukalt toonud vana traditsiooni elemente, siis mõningaid laulude esitusstiili nüansse pole ta julgenud laval kasutada. Samas leidsid kuulajad, et tema vanas stiilis esitatud laul kõlas originaalselt ja värskendavalt. Siit ka Valle-Sten Maiste tõdemus, et mingil hetkel on vaja lihtsalt julgust edasi minna ja katsetada, takerdumata harjumuspärasesse mõtlemisse ja enesekontrolli.

Konverentsil puudutatud teemasid ja tõlgendusi oli veelgi. Kõike kokku võttes võib öelda, et pärimusmuusika valdkond on kujunenud rõõmustavalt avaraks. Iga muusik võib siin leida oma originaalse tee, kuidas tuua pärimust oma muusikasse meie kaasaegses maailmas. Valle-Sten Maiste sõnu kasutades: pärimust ei ole mõtet müstifitseerida — et me läheme sinna sisse ja seal on kõigil hea; et see aitab pidetuse vastu jne. Pärimuse mõte ei ole selles, et midagi säilitada, vaid selles, et seda kunagist kaasas kandes ja sellele toetudes olla tänapäevane, olla pärimuse toel kaasaegses kultuuris.

Viide:

[1] Vrd Taive Särg, Ants Johanson. Pärimusmuusika mõiste ja kontseptsiooni kujunemine Eestis. — Mäetagused 2011 nr 49. http://www.folklore.ee/tagused/nr49/parimusmuusika.pdf

HELVE VÕSAMÄE

16. I 1938 – 27. XII 2017

Alates „Muusikalise tunni" sünnist 1964. aasta suvel hakkasin sinna kaastööd tegema. Algul lihtsalt filoloogilist konsultatsiooni ja tõlkeid vene keelest. Pärast ka saateid. Muusikatoimetuse koosseisus olen olnud 1973. aasta 1. aprillist. Selles, et sattusin muusikatoimetusse, on tegelikult süüdi minu abikaasa Edgar Selberg. Esimesed saated, mida hakkasime koos tegema, olid luule ja muusika põimikud. Mina otsisin luuletused, tema kujundas muusikaliselt. Luulelugejateks olid head näitlejad: Heino Mandri, Ita Ever, Evi Rauer. Ma usun, me oleme Edgariga teineteist vastastikku palju õpetanud. Oleme alati teineteise saateid kuulanud ja nõu andnud. Arvan, et suutsin lihvida Edgari keelekasutust ja ise õppisin tema käest seda, kuidas kasutada muusikat kujunduselemendina ja mida olulist tähele panna. Me oleme teinud palju saateid ka koos, kaasautoritena. Kuidas kahekesi romaani kirjutatakse, seda ei mõista ma siiamaani, aga kuidas kahekesi raadiosaadet tehakse, sellest saan väga hästi aru, eriti kui seda teevad filoloog ja muusik.

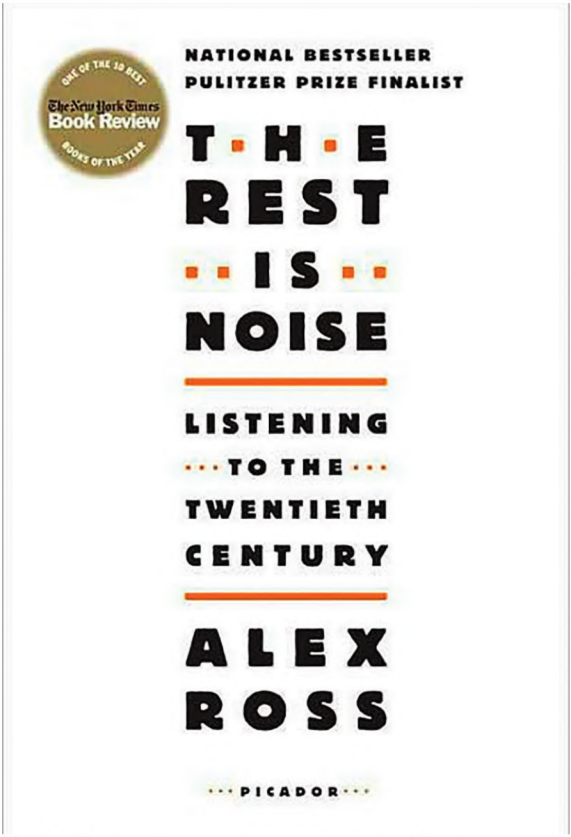
Vastab Helve Võsamäe. Teater. Muusika. Kino 1996, nr 4.

SOTSIALISTLIK REALISM — KAS IDEOLOOGILINE KONSTRUKTSIOON?

MARIA KOSTAKEVA

Mõned aastad tagasi tekkis Sofia Konservatooriumi muusikateaduse osakonnas idee korraldada sotsialistlikule realismile pühendatud rahvusvaheline konverents. Konverentsi eesmärgiks oli 20. sajandi Bulgaaria muusikaajaloo kriitiline käsitlus. Kultuuriministeerium lükkas projekti tagasi põhjendusega, et see teema ei ole enam aktuaalne. Äraütlemise põhjus oli aga tõenäoliselt hoopis muus — loo peategelased, vanad kommunistliku režiimi ideoloogid, kes olid kiusanud taga Bulgaaria uut muusikat, olid (vähemalt osa neist) veel elus. Minule tundub, et see teema on endise idabloki maade muusikaelus veel tänapäevalgi lausa põletavalt aktuaalne.

Ma jätan oma artiklist välja Nõukogude Venemaa poliitiliste olude kirjeldamise, mis tegid võimalikuks sotsialistliku realismi doktriini forsseeritud levitamise sellel maal ja tema satelliitriikides, kuna see on laialt tuntud. Selle asemel sooviksin juhtida tähelepanu kurioossele fenomenile, mis tekkis peaaegu paralleelselt Ameerikas. Vastavalt Alex Rossi kõikehaaravale poliitilisele analüüsile raamatus „The Rest is Noise" „algas [20.] sajand revolutsiooni hämaras õhkkonnas ning Schönbergi ja Stravinski märatsemisega harmoonia ja rütmide vallas. [- - -] Isegi sajandi kahekümnendatel aastatel oli politiseerimisprotsess täies hoos (…), kolmekümnendatel ja neljakümnendatel annekteeris totalitaarne režiim



praktiliselt kogu romantismitraditsiooni. Kuid midagi ei anna võrrelda sellega, mis toimus pärast Teise maailmasõja lõppu ja sellele järgnenud külma sõja ajal. Muusikamaailm purunes revolutsioonide, kontrrevolutsioonide, teooriate, poleemikate, alliansside ja fraktsioonide kaoses."[1]

Kurioosselt paneb Ross oma raamatu 3. peatüki pealkirjaks „Music for all: in FDR's America", mis näib olevat

võetud mõnest nõukogude muusikaajaloo õpikust. Vaatluse all on Ameerika kaks vasakpoolset heliloojat, Aron Copland ja Samuel Barber, kes adresseerisid oma teosed massipublikule. „Kommunism on 20. sajandi amerikanism", see oli Ameerika Kommunistliku Partei slõugan, mille liidriks oli tollal Earl Bowder ja mida juhtis Moskva „pikk käsi". Fakt on, et juba 1930. aastatel püüdsid USAs töötavad Nõukogude ametnikud õhutada seal kommunistlikku liikumist. On rabav, et seesama Ameerika, mida eurooplased olid tituleerinud vulgaarsuse tipuks, muutus ootamatult „tsivilisatsiooni viimaseks lootuseks". [2]

Rossi järgi oli kommunism, eriti suure depressiooni algul populismi lahutamatu osa. Ameerika Rahvapartei [Peoples Party] programmis segati sotsialistlikud utoopiad religioossete ideede ja vana hea demagoogiaga.

1930-ndate keskel tuli Moskvast uus direktiiv: lääne kommunistid peavad ühinema teiste vasakpoolsete rühmitustega. Mees, kes vastutas Kommunistliku Internatsionaali juures muusika eest, oli Hans Eisler. Ta käis 1935. aastal kaks korda New Yorgis, kus pidas loenguid Sotsiaaluuringute Uues Koolis [New School for Social Research] ja raekojas. Eisler soovitas Ameerika heliloojatel vältida instrumentaalmuusikat ja pöörata rohkem tähelepanu „vajalikele" vormidele nagu koorilaulud või sotsiaalkriitilised lavateosed: „Tänapäeva helilooja peab muutuma parasiidist võitlejaks!" Eisleri aktiivsuse tulemusena said Ameerikas kuulsaks heliloojate rühmitused (nt „Vene viisik"), kes olid loonud „tööliste muusikat". Vastavalt nõukogude mudelile lisandusid orkestripillide koosseisu balalaika ja mandoliin.

Ameerika kultuuri olevat neil aastail kujundanud kolm tegurit: 1. „kapitalistlik luksusesegment" — so niinimetatud Toscanini publik, kes pöördub Beethoveni ja Sibeliuse poole; 2. rahvusvahelise kaasaegse muusika gradueerimine ja kriitiline vandenõu, mis tekitab ja kutsub süstemaatiliselt esile dissonantse polüfoonia kultust; 3. vasakpoolne teatripublik, kes saab oma poliitiliste ideede urbanistlikuks megafoniks.

See kõik on idabloki lugejatele väga tuttav, kuid siin on siiski üks väike erinevus — „kapitalistlik luksusesegment" oli Nõukogude Venemaal ja tema satelliitriikides füüsiliselt või moraalselt hävitatud. 1917. aasta oli tõmmanud piiri Tsaari-Venemaa ja uue proletaarse riigi vahele, mille sihiks oli maailma revolutsiooniline muutmine ja kommunismi kehtestamine kogu maailmas. Uue kontseptsiooni järgi moodustavad kommunistliku kunsti ja muusika baasi kolm omadust: parteilisus, rahvalikkus ja internatsionaalsus. See on uus viis eksisteerida *homo soveticus*'ena Nõukogude impeeriumi paljurahvuselises konglomeraadis. Reeglid on lihtsad ja selged: uus proletaarne kunst peab olema suunatud „rahvale" ja teenima töölisklassi huve; muusika peab olema traditsiooniline, rõõmsameelne ja kergesti mõistetav, selle allikaks ei saa enam olla Euroopa ja Vene muusika professionaalsed traditsioonid, vaid funktsionaalsed žanrid nagu revolutsiooniline marss, massilaul ja Vene utilitaarne muusika; uus nõukogude muusika vastandub vanale Euroopa ja Vene romantismile; uus nõukogude muusika vastandub antisovetlikule muusikale (nii tituleeriti Euroopa ja nõukogude avangard- ja *underground*-muusikat — popmuusi-

kat, Ameerika džässi ja isegi mustlasromanssi).

Sotsialistlik realism Bulgaarias

Andrei Ždanovi sepitsetud sotsialistliku realismi doktriin lõhkus Balkani rahvaste kultuurilised ja muusikalised suhted ja asendas need „internatsionalismiga". Nõukogude diktaadi all olnud maad isoleeriti üksteisest ja suunati valele, ebaajaloolisele enesemäärangule rõhuasetusega üksiku (muusika)kultuuri erakordsel rollil ja sootuks lahus Euroopa kultuuri arengust. Me kõik teame, et Balkani kultuurid on põimunud omavahel ammustest aegadest ja on seda tänaseni. Tähtis on vaadelda neid kultuure üksikuna, aga tingimata ka Euroopa kultuuride kontekstis. Väga oluline on taas väärtustada Balkanimaade muusikat, vaatamata senini eksisteerivatele objektiivsetele ja subjektiivsetele barjääridele, eelarvamustele ja tabudele.

Kommunistlik jõupoliitika ja Bulgaaria hõlmamine idabloki sfääri ei toonud kaasa mitte üksnes poliitilise režiimi totaalset muutust, vaid ka totaalsed kultuurilised muutused. Vana „rikutud" ühiskond pidi asendatama optimistliku uue ühiskonnaga. Kunst ei tohtinud enam olla piiratud sotsiaalse kihi, so vana keskklassi kaitstud territoorium, vaid kuuluma „rahvale". Režiimivastased muusikud pidid jätma avatud muusikamaailmaga hüvasti ja mõned neist isegi kadusid muusikaajaloost, näiteks Dimitar Nenov, kes oli õppinud 1920. aastatel Dresdenis kompositsiooni, klaverit ja arhitektuuri ja kes oli üks Bulgaaria originaalsemaid heliloojaid. See särav kontsertpianist ja Sofia Konservatooriumi kompositsiooniprofessor ei kirjutanud pärast kommunistlikku riigipööret enam midagi. Ta haigestus, elas vaesuses ja suri 1953. aastal kibestunult ja üksildasena.

Dimitar Nenov.
Foto: https://www.youtube.com/watch?v=axPEUbxty3c

1947. aastal asutati Bulgaaria Heliloojate Liit. Nagu kõik teisedki loomingulised liidud loodi ka see vastavalt nõukogude mudelile kohustusega teostada kontrolli oma liikmete üle — heliloojad ja muusikateadlased pidid järgima kommunistliku partei direktiive. Kuid kaks aastat varem, 1945. aasta sügisel oli üks rühmitus, mille eestvedajateks olid noored inimesed, asutanud Bulgaarias Uue Muusika Ühingu. Rühmitusse kuulus Bulgaaria 1940. aastate avangard: Lazar Nikolov (1922–2000), Konstantin Iliev (1924–1988) ja Georgi Tutev (1924–1996). Algul näitasid Heliloojate Liidu liikmed selle ühingu vastu üles isegi mõningast huvi ja mõistvat suhtumist, kuid kõige tähtsam oli saavutada kiiresti kontroll sealsete noorte heliloojate üle.

Lazar Nikolov.
Foto: https://www.youtube.com/watch?v=8Rss0iF2Da4

Konstantin Iliev.
Foto: http://www.voxbulgar.com/fragmenti-konstatin-iliev.html

Kui Ždanovi doktriin Bulgaariasse „ümber istutati", sai sellest seal põhiline kunsti labastamise vahend. Uue populistlik-kommunistliku muusika moodustasid kitšilik rahvalikkus, nõukogude massilaulud, marsid ja hümnid, operetid ja elujaatavad sümfooniad, oratooriumid ja kantaadid, mis pühendati kommunistliku partei liidritele. Kahjuks ei paindunud sotsialistliku realismi doktriini ees mitte ainult ametnikud, vaid ka Bulgaaria tuntud heliloojad, kes enne 1944. aasta Nõukogude invasiooni kirjutasid hoopis teistsuguseid teoseid. Veendunud kommunist Ljubomir Pipkov, kes oli oma muusikalise hariduse omandanud Prantsusmaal Paul Dukas' ja Nadia Boulanger' juures, lihtsustab (demokratiseerib) viivitamatult oma algupärast dramaatilist stiili[3] ja kirjutab oma patriootliku teise ooperi „Momčil" (1949) massilaulu ja revolutsioonilaulu stiilis. Vesselin Stojanov, kes õppis Viinis kompositsiooni Florent Schmitti juures, kohandub pärast oma Richard Straussi traditsioonile lähedast hiilgavat romantilist ooperit „Salambô" (1938) sotsialistliku realismi normidega ja kirjutab rahvalik-naturalistliku ooperi „Hītar Petār" [„Kaval Petār", 1958], mis pälvib üldrahvaliku tunnustuse. Pančo Vladigerov, kes oli olnud kuni 1932. aastani Berliinis Max Reinhardti teatri muusikajuht ja saavutanud Lääne-Euroopas tuntuse teosega „Vardar Rhapsody" (1920), paneb oma 2. sümfooniale nimeks „1. mai" (1947) ja asub vastavalt uutele suunistele kirjutama heroilist avamängu „9. september" (1949).

1948. aastal levis idabloki maades kurikuulus artikkel „Vano Muradeli ooperist „Suur sõprus"", mis ilmus sama aasta 2. oktoobril Pravdas. Selles artiklis ei võetud sihikule mitte ainult

tähtsusetut heliloojat Muradelit, pigem oli see sihitud selliste muusikute vastu nagu Šostakovitš ja Prokofjev. Ka Bulgaaria Heliloojate Liidu ametnikel Sofias tuli tegelda kaua aega süüdistuste fabritseerimisega „heliloojate-koletiste" vastu. Need avaldati Alexander Obretenovi artiklis pealkirjaga „Mõned mõtted meie muusikast". Vihjamata konkreetsetele nimedele, öeldakse seal: „See morbiidne nähtus, mis ei ole nende autorite parimaks omaduseks, toetub röövelliku lääne kultuuri pimedale, rahvavaenulikule kummardamisele. See on ebaküpsuse tagajärg, labane viis kalduda formalismi ja originaalitsemise teele. Meie tänapäeva tingimustes on see lubamatu ja selle nähtuse võrsed tuleb juba eos hävitada."

Georgi Tutev.
Foto: https://www.allmusic.com/album/georgi-tutev-compositions-mw0001377290

Bulgaaria uus muusika

Sellises masendavas õhkkonnas hakkas paralleelselt Lääne-Euroopa avangardismiga arenema Bulgaaria uus muusika. 1940. aastate lõpus ja 1950. aastate alguses leidsid ametnikud Lazar Nikolovi ja Konstantin Ilievi teostest „kaldumist äärmusesse, mis toodab kõlalist kaost ja kuhjab arutult dissonantsi". Selle „kosmopoliitilise" (Lääne-Euroopale orienteerunud) muusikalise keele tõttu tõrjuti Nikolov muusikaelust täielikult välja. Tema (tonaalselt organiseeritud) Klaverikontserti nr 1, mis kanti ette 1949. aastal, nimetasid Bulgaaria ja nõukogude kultuuriametnikud „sisutuks formalistlikuks teoseks, mis pälvis publiku pettumuse".[4]

1952. aastal sai Bulgaarias „korrektse" sotsialistliku realismi etaloniks Aram Hatšaturjan. Kõik sel ajal loodud Nikolovi teosed (Kontsert keelpilliorkestrile, 1949, Viiulikontsert, 1952 ja Esimene sümfoonia, publitseeritud 1953. aastal) rebis kriitika totaalselt tükkideks. „Seltsimeestele" osutusid „koletislikeks ilminguteks" ilmselt helilooja hoidumine rahvamuusika intonatsioonidest ja laululistest teemadest, eriti aga tema muusika atonaalsus ja dissoneeriv polüfoonia. Nikolovi neljakümnendate ja viiekümnendate aastate teosed, tema läbini dodekafoonilised ja polütonaalsed kompositsioonid „Divertisment", „Concerto grosso" ja Esimene sümfoonia (1949–1950) said aga Bulgaaria uue muusika nurgakivideks.

Teine juhtiv figuur Bulgaaria muusikaelus pärast Teist maailmasõda oli Konstantin Ilijev. Tema relvaks ei olnud mitte üksi ta muusika, vaid ka dirigendikepp ja intensiivne publitseerimistegevus. Iliev loobus suurima poliitilise stagnatsiooni aastatel tonaalsest helikeelest ja kitšilikust „folkloris-

mist". Selle eest oli Nikolovi muusikat teravalt kritiseeritud juba tunduvalt varem, kui seda tehti teistes peamistes idabloki maades, tembeldades selle „formalistlikuks", „kosmopoliitiliseks" ja „sotsialistliku tegelikkuse vastaseks".

1958. aastal toimus Bulgaaria Heliloojate Liidu eestvõttel suur arutelu Bulgaaria rahvusliku stiili üle. Erinevalt 1948. aasta esimesest avalikust ühiskondlikust poleemikast, mil noorte heliloojate nimesid otseselt ei nimetatud, oli seekord rünnak täielik ja fundamentaalne. Sedastati: „Mõned noored heliloojad, vallatuna kurjast vaimust, mis paneb neid eemalduma Bulgaaria muusika nurgakividest (st rahvuslikust omapärast), juhinduvad formalistlikust suunast. Atonalismi enesekindlad liidrid on K. Ilijev ja L. Nikolov. Kahjuks kalduvad oma otsingutes nende poole ka mõned nooremad andekad heliloojad, kes samuti lähtuvad atonaalsest mõtlemisest."[5] Kriitikanooled olid suunatud otseselt nende vastu, kes jäid väljapoole lõputult avardunud kommunistliku partei ridu.[6] Nõukogude ideoloogilised struktuurid olid Bulgaarias nii sügavalt juurdunud[7], et toonased noored heliloojad võisid vaid unistada sellistest sündmustest nagu Darmstadti või Donaueschingeni festival ja Bulgaaria avangardistliku suuna peateosed seisid kaua aega luku taga. Noortel heliloojatel ei olnud ka võimalik pääseda kaasaegse muusika festivalile „Varssavi sügis", ei selle käivitamise aastal 1956 ega ka hiljem. 1970. ja 1980. aastatel sai vaid Ilijev „oodatud" dirigendina propageerida Bulgaaria uut muusikat — eelkõige oma kolleegide Lazar Nikolovi ja Georgi Tutevi teoseid, mida ta juhatas — mõnel rahvusvahelisel festivalil Euroopa, USA, Austraalia või Jaapani kultuurikeskustes.

Bojidar Spassov.
Foto:https://www.essen.de/kultur_und_bildung/kultursparten_1/musik_1/essen_musik_1/komponisten_im_ruhrgebiet/spassov.de.jsp

* * *

1980. aastate algul hakkas Bulgaariast kostma dissidentide hääli. Üks neist oli Bojidar Spassov (1949). Oma teoses „Kontsermuusika kahele klaverile, puhkpillidele ja löökpillidele" [„Concert music for 2 pianos, wind and percussion", 1982] reageerib autor traagilistele sündmustele Poolas aastal 1981, poliitilise liikumise Solidarność mahasurumisele. Selles on kaks Chopini tsitaati, kogu kooda struktuur kontserdi kolmandas osas aga baseerub numbritele 13, 12, 1981 nagu mingile kamuflaažile, mida ametnikud ei märganud. See, mida vahetult nähti, oli „sotsialistlikule realismile vaenulik" helikeel, mida võrreldi „Cage & Companyga".[8]

Kaks aastat hiljem, 1984 ilmus Spassovi „Glagooliline kontsert" [„Glagolitic Concerto"] metsosopranile ja kammeransamblile. Autor kasutab seal vihjetena 9. sajandi vanaslaavi tähestikus glagoolitsas kirja pandud slaavi vaimulikke palveid ja loitse juhmuse, palaviku, tuimuse, pimeduse ja marutaudi vastu. Eesmärgiks oli muidugi vihjata ühele teisele pimedusele, juhmusele ja kurtusele, eelpool mainitud poliitilisele ja sotsiaalsele olukorrale Bulgaarias. Spetsiifilised laadid ja lingvistiline süntaks toonitasid ortodoksse kirikumuusika idiomaatikat mitte üksnes muusikas, vaid ka vaimuliku fenomenina.

Lõpetuseks. Siin toodud näited tõendavad, et mitte ükski ideoloogia ega fikseeritud esteetiline doktriin ei saa muuta ajaloo kurssi. Kollektiivse identiteedi ajad on ammu möödas. Viimase kahekümne kuue aasta jooksul on paljud Bulgaaria autorid oma maa poliitiliste olude tõttu mööda maailma laiali puistatud. Ometi, hoolimata nende erinevatest suunitlustest, esteetilistest positsioonidest või kompositsioonimeetoditest on igal nende teosel kodu „mekk" küljes. Ellujäämisinstinkt ilmutab end kultuurilise enesemäärat-lemise kaudu — isegi siis, kui piirid globaliseerunud maailmas näivad ähmased ja hajuvad.

Kommentaarid ja viited:

[1] Alex Ross. The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century. — Picador, München, 2007, lk 395.

[2] Sealsamas, lk 303.

[3] Ljubomir Panajotov Pipkovi tähtsamad 1930. aastate teosed on „Pulm" („Svatba", dramaatiline poeem koorile ja orkestrile, 1934), Keelpillikvintett ja ekspressionistlik ballaadooper „Joona üheksa venda" („Jona's Nine Brothers", 1936).

[4] Kostantin Ilijev. Slovo i delo. — Sofia, 1997, lk 249.

[5] Sealsamas, lk 249.

[6] Kommunistidega ühinenud Aleksandăr Rajčev, kes oli ühtlasi Bulgaaria Uue Muusika Ühingu liige, mõistis rangelt hukka „dodekafoonia üksikjuhtumid Bulgaarias" (so lootis, et need jäävad vaid üksiknähtusteks) ja nimetas neid autoreid (oma kunagisi sõpru!) lääne muusika „imiteerijateks".

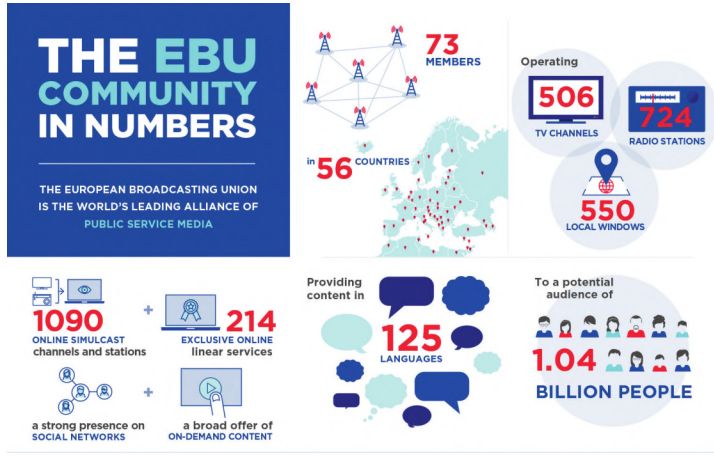
[7] Pärast Teist maailmasõda olid idabloki maades — tulenevalt ühelt poolt riigi sõltuvusastmest Nõukogude režiimist ja teiselt poolt tema huvidest lääne vastu — väga erinevad ideed küsimuses, kui palju peab artistil olema hingamisruumi ja kui palju ta võib välismaal vabadust nautida.

[8] Autor on meenutanud: „Pärast šokki, mida kogesin erakorralise olukorra puhul Poolas, sai mulle tähtsaks avaldada muusikas neile oma kaastunnet, armastust ja valu. Sel ajal ei saanud ma kuulutada avalikult kontserdi pealkirja ega teose sisemist programmi, mis oli pühendatud Poola Solidarnośćile. Ma ei rääkinud sellest pühendusest kellelegi. Seda enam rõõmustas mind, et see teos sai Heliloojate Liidu pressikonverentsil erilise solvangu osaliseks — partei endine sekretär väitis, et see olevat palju hullem sopaauk kui Cage & Company!"

Tõlkinud TIINA ÕUN

EURORAADIO, MAAILMA SUURIM KONTSERDISAAL

TIIA TEDER



Pildid raadio ümber koondunud inimestest hinge kinni hoides uudiseid või muusikat kuulamas tunduvad kauge ajaloona. Ja seda nad ongi. Kuid praegu läbib õhku palju rohkem raadiolaineid ja satelliitidelt alla põrkavat muusikat kui möödunud kümnenditel.

Käesolevas hetkes sündival muusikal on väga palju kuulajaid väljaspool kontserdisaale. Nad saavad kontserdist osa tuhandeid kilomeetreid eemal autos, kodus või kõrvaklapid peas tänaval kõndides. Need on raadiokuulajad, kes otsivad ja leiavad eetrist uusi ideid, energiat, vaatenurki. Umbes samamoodi, nagu 1940-ndatel ootasid kuulajad raadiost elutähtsaid teateid või nagu 1980-ndatel avastas plaadiprodutsent pikal autosõidul mõne erakordse helilooja muusika. Eetris võib alati kohtuda millegi senikuulmatuga.

Hiljuti tähistas maailma suurim meediaühendus EBU (European Broadcasting Union, Euroopa Ringhäälingute Liit) rahvusvaheliste raadioülekannete 50. aastapäeva. See kõlab tavalise, statistilise ja natuke igava faktina, aga sellel sündmusel on eriline sisu. Nähtamatu, kuid kõrvaga hoomatav niidistik on pool sajandit ühendanud rahvaid, maid ja kultuure ning kandnud inimesteni erksaid hetki muusikas. Kõlab nagu klišee, kuid muusika ei tunne tõesti keelebarjääre ja on otsekui loodud rahvusvaheliseks koostööks. EBU raadio-osakonna Euroraadio peamine töövaldkond ongi kontserdiülekanded, muusikamaterjali vahetamine ja temaatiliste muusikapäevade tähistamine. Euroraadio kaudu jõuavad kuulajateni Euroopa suurimad muusikafestivalid, tähtsaimate ooperiteatrite etenduste otseülekanded või lindistused, raadio-orkestrite kontserdihooajad, suur valik džässi- ja etnoõhtuid. Ühiseid ettevõtmisi koordineerib EBU muusikagrupp ja igal aastal kohtuvad muusikaeksper-

did aastakoosolekul, et vahetada kogemusi ja infot ning kavandada järgmisi ettevõtmisi.

Kuigi muusikaülekannete peamine eesmärk on aktiivsem kultuurivahetus ja suurem mitmekesisus raadioeetris, on koostööl ka majanduslik külg. Euroraadio muusikavahetus toimib nagu musketäride põhimõte „üks kõigi, kõik ühe eest". Organisatsioon, mis kontserdisalvestuse rahvusvahelisele areenile välja pakub, kannab esitajate, salvestamise ja kirjastuse kulud kõigi EBU liikmete eest. Vastutasuks avaneb tal võimalus mängida eetris kõigi teiste pakutud kontserdisalvestusi. Üksinda tegutsedes ei saaks väikeste riikide raadio-organisatsioonid kunagi võimaldada oma kuulajatele otseülekandeid näiteks La Scala hooaja avaetendusest või Viini Filharmoonikute uusaastakontserdist.

EBU ühendab 73 organisatsiooni 56 riigis mitmel mandril ja enamik selle liikmeid osaleb aktiivselt rahvusvahelises muusikavahetuses. Koostöö maht on suur — aasta jooksul pakuvad Euroraadio liikmed üksteisele umbes 3000 kontserdisalvestust ja ülekannet. Lõviosa on klassikalise muusika kontserdid, aga vahetusprogrammis liigub ka umbes 400 popmuusikaprojekti, 300 džässkontserti ja mitukümmend folk- ja maailmamuusika sündmust. Projektid on erinevad, kuid keskmiselt saab iga Euroraadios vahendatud muusikasündmus eetrisse seitsmes raadiojaamas ja kogub kaks miljonit kuulajakontakti. Kõige populaarsemaid ülekandeid vahendab üle 40 raadio, kusjuures populaarsustabeli tipus on Viini uusaastakontsert, mida 1. jaanuaril kantakse üheaegselt üle peaaegu kogu Euroopas.

Raadiote muusikavahetuse tänase vundamendi rajas 1960. aastatel raadiomeeste grupp, mille liidriks oli BBC muusikategelane Hans Keller. Praegu räägitakse raadiost kui „vana meedia" platvormist, aga raadio päevad kuulutati loetuks juba 1960. aastatel, mil televisioon massideni jõudis. Võimalik, et televisiooniajastu algus sundis raadioorganisatsioone rohkem koos tegutsema ja jõude ühendama. Just muusika vahendamise poolest on raadio läbi aegade olnud televisioonist küllusliku ja efektiivsem.

1950. aastatel Euroopa alles toibus sõjajärgsetest haavadest; õhus oli lootust koostööks ja kogu maailma ühendamiseks. Sündisid mitmed olulised organisatsioonid ja Šveitsis, Euroopa südames, asutati 1950. aastal Euroopa Ringhäälingute Liit, mis ühendab avalik-õiguslikke raadioid ja televisioone. Avalik-õiguslik tähendab institutsiooni olemisvormi, kuulumist avalikkusele ja tegutsemist üldistes huvides „ühiskondliku kokkuleppe" raames tasakaalustamaks kommertsmeediat, mille tegevuse eesmärk on kasum ja omaniku huvid. 1960. aastatel arendas EBU jõudsalt oma töövorme: asutati töögruppe ja peeti regulaarselt nõupidamisi kogemuste ning info vahetamiseks. Liikmemaksudest kogutud rahaga kasvatas organisatsioon oma struktuuri ja laiendas tegevust. Eurovisiooni lauluvõistlus, millest on saanud EBU kõige tuntum üritus, sai alguse 1956. aastal.

Raadiote esimesel ühisel kontserdihooajal sooviti lasta sügisest kevadeni igal kuul eetrisse üks muusikasündmus mõnest maailma kontserdimajast. Esimest hooaega valmistas EBU muusikagrupp ette mitu aastat. Projekti algataja Hans Keller (1919–1985) oli Austria päritolu briti muusika-

teadlane ja ajakirjanik. Teda paelusid muusikapsühholoogia ja sotsioloogia. Keller oli suur Viini klassikute spetsialist, Schönbergi ja Britteni asjatundja ja nüüdismuusika tutvustaja. Talle on pühendanud oma teoseid mitmed tuntud briti heliloojad. Kuid Keller kutsuti kommenteerima ka muud muusikat. Näiteks esitles ta BBC telesaates „The Look of the Week" 1967. aastal tuliuut ansamblit Pink Floyd, mis oli siis andnud vaid kaks kontserti.

Avara vaate ja tohutu energiaga visionäär Hans Keller suutis 1960. aastate primitiivsete sidevahenditega kokku leppida kuue kontserdiga raadioülekannete hooaja ja seda koordineerida. Tema idee oli tuua Euroraadio eetrisse võimalikult paljud tollased klassikalise muusika tähed, kõige kuulsamad dirigendid, orkestrid ja solistid. Mitu tippu jäi kahjuks välja — ajagraafikud ei sobinud või kokkulepped ei kehtinud. Teiste seas langesid ära Prantsuse Raadio kontserdid, kuhu olid plaanitud Emil Gilelsi, David Oistrahhi ja Mstislav Rostropovitši esinemised; samuti jäi programmist välja Pierre Boulez.

Euroraadio esimese hooaja avakontsert oli kirju kavaga; mängisid Inglise Kammerorkester ja Amadeuse kvartett, dirigeeris Benjamin Britten. Mozarti „Sinfonia concertantes" esitasid solistipartiisid kvarteti muusikud, Britteni „Nokturnides" oli solistiks Peter Pears. Kelleri arvates oli põnev idee ühendada kammer- ja sümfooniline muusika, mis tema meelest andis kontserdile uue perspektiivi ja oli vaheldusrikas. Kontsert toimus Londonis samal aastal avatud uues modernses saalis, Queen Elisabeth Hallis 27. novembril 1967. Huvitav on kõrvalepõikena märkida, et saalis ei tohtinud suitsetada ja vahekäikudes polnud lubatud istuda ega seista, nagu võis lugeda kontserdi kavalehelt.

Vastavalt ideele ühendada Euroopat muusika abil pidi raadiokontsertide hooaja teine kontsert toimuma raudse eesriide taga Varssavis. See oli noorte virtuooside galakontsert. Kahjuks olid sideliinid aga nii kehvad, et otseülekanne katkes poole pealt. Euroraadio ühissarja kuulus ka 1968. aasta uusaastakontsert Lääne-Berliinist Berliini Filharmoonikutelt maestro Herbert von Karajaniga, kavas Beethoveni 9. sümfoonia. Järgnesid kaks kontserti Taanist ja viimane kontsert läks eetrisse Strasbourg'ist. Nendes kavades domineeris nüüdismuusika. Hooaega vahendasid oma kuulajatele kolmteist ringhäälingut ja kuuldel oli suur osa tollasest Lääne-Euroopast: Austria, Belgia, Suurbritannia, Taani, Soome, Prantsusmaa, Saksamaa, Itaalia, Norra, Hispaania, Rootsi, Šveitsi ja lisaks veel Türgi raadio.

Euroraadio 50. aastapäeva paiku on BBC arhiivid välja toonud Hans Kelleri kirjatöid ja mälestusi; lehekülgi neist avaldas ka BBC Music Magazine'i 2017. aasta detsembrinumber. Materjalidest on näha, et pool sajandit tagasi tehti tööd enam-vähem samamoodi kui praegu. Raadiod salvestasid kontserte ja tegid ülekande, planeerisid eetriaega, testisid ülekandeliine, jagasid rahvusvahelisse levisse kontserti puudutavat lisamaterjali. Raadiote muusikatoimetajad olid nõus ühiselt pingutama.

Hans Keller püstitas oma tollastes esseedes ka teemasid, mis praegu pole enam aktuaalsed. Kas väärtmuusika sobib raadiosse? Kas helikunst ei kaota oma väärtust pikal teekonnal kuulajani? Kas kunstilisi saavutusi võetakse

massikommunikatsioonivahendi kaudu vääriliselt vastu või muutub muusika taustaks igapäevaelule? Hooaja avakontserti ette valmistades veenis Hans Keller Benjamin Brittenit, et raadioülekanne on suur ja vägev võimalus muusikat kuulajateni tuua. Ta oli tõsiselt raadiousku ja muusikale pühendunud mees. EBU kontserdihooaja sissejuhatuses meenutas Keller õhtut oma lapsepõlvest, mil haigevoodis raadiost kuuldud J. S. Bachi „Matteuse passioon" muutis ta elu ja pani ta muusikaga tegelema.

Euroraadio kontserdisari läks 1967. aastast hoogsalt käima. Sestpeale on piire ületavad raadioülekanded saanud peaaegu igapäevaseks. Lisaks igakuistele ja hiljem juba iga nädal korraldatud raadiokontsertidele sündis mitmeid teisi algatusi ja ühiseid ettevõtmisi. Eestvedajateks olid BBC, Saksamaa, Prantsusmaa, Itaalia ja Hispaania raadiojaamad; üsna aktiivselt tegutsesid juba 1960. aastatest ka põhjamaade raadiod. Euroraadio ühendas iga aastaga järjest rohkem Ida- ja Lääne-Euroopat.

Üks suurprojekt, mille Hans Keller EBU muusikagrupi juhina 1970-ndatel käivitas, oli keelpillikvartettide konkurss. Konkurss kutsuti ellu selleks, et raadiotes kõlaks rohkem kammermuusikat, ja seetõttu tehti konkursi kõigist voorudest liikmesmaadesse ülekanded. Hans Keller pani mängu oma diplomaadivõimed, et osalisi tuleks ka idabloki maadest. Yleisradio tollane muusikajuht Antero Karttunen on meenutanud 1978. aasta konkurssi Helsingis, kus tekkis üks omapärane probleem. Konkursi reglement ei näinud ette esimese, teise ja kolmanda koha väljakuulutamist, sest EBU muusikagrupile ja konkursi ideoloogile Hans Kellerile tundus muusikaliste kvaliteetide reastamine sobimatu. Samas olid neil jagada erineva suurusega rahalised preemiad ja need olid üsna arvestatavad summad. Ühe preemia sai NSVL Riikliku Sümfooniaorkestri kvartett. Järgmisel päeval pärast finaalkontserti teatas kvarteti juht, Borodini kvarteti liige Andrei Abramenkov, et neil on siiski vaja näidata kodumaal ette ametlik diplom konkursi teise preemia kohta, sest nad ei saa ilma selleta kvalifikatsioonipunkte ja preemiaraha konfiskeeritakse. Häda oli selles, et teised žüriiliikmed olid selleks ajaks juba minema sõitnud. Et oleks olemas mingigi paber, tellis Antero Karttunen Soome Televisiooni tiitrikunstnikult kujundatud diplomi ja kirjutas sellele ise alla. Teistele žüriiliikmetele ei söandanud ta fiktiivse diplomi juhtumist rääkidagi.

1980-ndatel sai alguse mitu tänaseni kestvat projekti, muu hulgas EBU folkfestivalide traditsioon. Igal aastal toimub mõne suure folgipeo raames EBU Folk Festival. Kontserdid salvestatakse või vahendatakse otseülekandes umbes kolmekümnesse raadiojaama üle kogu maailma. 2016. aastal toimus EBU festival Eestis, Viljandi pärimusmuusika festivalil. See on ühtlasi suurim EBU üritus peale Eurovisiooni lauluvõistluse 2002. aastal, mis Eestis aset on leidnud. Eesti artistidest on EBU folgil üles astunud Mari Kalkun, Maarja Nuut ja duo Puuluup. Viljandis toimunud EBU festivali ametlikus programmis oli seitse Eesti muusikute kontserti.

Kooriliikumise hoogustamiseks algatas EBU 1965. aastal rahvusvahelise konkursi „Let The Peoples Sing", mis toimub iga kahe aasta tagant mõnes Euroopa pealinnas. Eesti koorid on

konkursil korduvalt silma paistnud ja rändkarikas Silver Rose Bowl on praegugi Eesti koori valduses — 2017. aasta septembris toimunud konkursi võidu pälvis Collegium Musicale Endrik Üksvärava juhatusel.

Mozarti päevaga 1991. aastal said alguse Euroraadio eripäevad — kontserdimaratonid, kus igal täistunnil algab otseülekanne mõnest kontserdisaalist maailma eri paikades. Päevapikkustest raadiokontsertide maratonidest on kuulsaim Euroraadio jõulumuusika päev, mis toimub regulaarselt juba alates 1994. aastast.

Euroraadio ooperihooaeg sai alguse 1980. aastate lõpus. Ooperiülekanneteks on laupäeva õhtu. Praegusel hooajal hõlmab projekt 90 ooperiülekannet maailma ooperimajadest, kaasatud on kõik suured ooperikeskused. La Scala avaõhtut ja Metropolitan Opera etendusi vahendavad paljud raadiod kogu maailmas.

Rahvusvaheliste kontserdiülekannete õhtuks oli algusest peale esmaspäev sel lihtsal põhjusel, et esmaspäeviti ei toimunud enamikus riikidest kohalikke kontserte ega raadios nende otseülekandeid. Esmaspäev valiti rahvusvahelise kompromissi tulemusel, millel olid omad plussid ja miinused. Publikul polnud harjumust ega soovi esmaspäeviti kontserdil käia ja orkestrite töögraafikus eeldas esmaspäevane kontsert proove nädala lõpus. Sellele vaatamata toimus veel 1990-ndatel enamik Euroraadio ühishooaja kontserte esmaspäeva õhtuti Kesk-Euroopa aja järgi kell 19.30 tõepoolest otseülekandes ja paljudes raadioprogrammides on see aeg kontserdiülekandeks ikka veel säilinud.

Suur osa rahvusvahelisel raadioareenil pakutust on raadiote sümfooniaorkestrite kontserdid. Paljudes Euroopa riikides on raadio-orkestrid ühtlasi kõige tähtsamad rahvuslikud sümfooniaorkestrid (Soome Raadio Sümfooniaorkester, Prantsusmaal Orchestre Philharmonic de Radio France, Saksamaa mitmed orkestrid — Baieri Raadio Sümfooniaorkester ehk Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Põhja-Saksa Raadio Sümfooniaorkester ehk NDR Elbphilharmonie Orchester). Ka Eesti Riiklik Sümfooniaorkester sündis raadio-orkestrina 1926. aastal ja tegutses palju aastaid raadio juures. 2000. aastatel on raadio-orkestrite arv oluliselt vähenenud ja orkestrid orienteeruvad rohkem kontsertidele kui stuudiotööle.

Euroraadio kontserdihooaja koostamisel on lähtutud mitmesugustest põhimõtetest. Kontserte on grupeeritud ja organiseeritud temaatilisteks seeriateks — „Missad", „Euroopa kultuuripealinnad", „Müüdid", „Folgi mõjud klassikas" jt; on loodud heliloojate tähtpäevi märkivaid sarju. Praegu on Euroraadio põhiprojekt „Premium concerts", mis pakub iganädalast gurmeed liikmesraadiote tippkontsertidest.

Eesti Raadio ja hiljem Klassikaraadio on osalenud rahvusvahelises muusikavahetuses juba rohkem kui veerand sajandit. Esimesed kontaktid EBU raadiojaamadega tekkisid põhjamaade initsiatiivil. 1980. aastate lõpus külastasid Eesti Raadiot Yleisradio muusikajuht Antero Karttunen ja Rootsi raadio toimetaja Sven Åke Landström, et kavandada koostööd. Eesti Raadio tollane muusikajuht Paul Himma ja arendusdirektor Hannes Valdma olid rahvusvahelise silmaringiga raadiomehed ja 1989. aastal toimus nende eestvedamisel esimene kontserdiülekanne Eestist Euroopasse. Eesti Rahvusmees-

koor ja tütarlastekoor Ellerhein esitasid 34 Euroopa riigi raadiopublikule koorimuusika klassikat ja Eesti autorite loomingut. Ametlikult oli see kontsert OIRTi ja EBU ühisprojekt. OIRT oli sotsialismimaade rahvusvaheline raadiote ja televisioonide organisatsioon, mille täheühend tuleneb prantsuskeelsest nimest Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision. Liidu mõjukaim osapool oli mõistagi tema suurim liige Nõukogude Liit ja organisatsiooni kuulusid lisaks Ida-Euroopa maadele veel Kuuba, Süüria, Vietnam ja Jeemen. Niisiis, suure muutuse ajal lähenesid ida ja lääs teineteisele kiiresti ja Eesti koorimuusika kontsert oli selles protsessis üks silda ehitav sündmus.

EBU ja OIRT ühinesid 1993. aastal. Järgmine kontsert toimuski juba vabast Eestist EBU täieõigusliku liikmena samal aastal — Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester Tõnu Kaljuste juhatusel esitasid hiiglaslikule Euroopa raadiopublikule Arvo Pärdi teose „Te Deum". Sestpeale on Eesti Raadio osalenud Euroraadio sarjades ja projektides igal aastal.

Väga suur oli huvi Eesti muusika vastu 1990. aastate alguses, mil areenile kerkisid Ida-Euroopa riigid ja nende muusikast oodati uut ja erilist energiat. Paljudes vana Euroopa raadiote spetsiaalsetes saatesarjades esitleti uusi liikmesmaid ja nende muusikuid. Teema „Uued hääled Euroopa orkestris" muutus teist korda aktuaalseks 2004. aastal, kui Eesti ja mitu teist Ida-Euroopa riiki said Euroopa Liidu liikmeks.

Klassikaraadio on igal aastal pakkunud Euroraadio muusikavahetusse üle 20 kontserdisalvestuse ja otseülekande. Mitmesugustes Euroraadio ühissarjades on Eesti poolt musitseerinud ERSO, Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Tallinna Kammerorkester, Vox Clamantis ja teised Eesti parimad muusikud. Miljonite raadiokuulajateni on jõudnud nii „Jazzkaare" kui Viljandi pärimusmuusika festivali ja Pärnu Muusikafestivali kontserdid, samuti valik Tallinn Music Weeki sündmusi Raadio 2 vahendusel.

2017. aasta sügisel tähistas Euroraadio ühiste raadiokontsertide 50. aastapäeva kontserdiga, mis oli osaliselt ajaloolise, kõige esimese kontserdi rekonstruktsioon. Juubelikontsert toimus Londonis St Luke'i muusikakeskuses täpselt samal kuupäeval, 27. novembril. Peateosena kõlas Mozarti „Sinfonia concertante", mis oli olnud kontserdi keskmes ka pool sajandit varem. Tähistamissündmuse kandvaks jõuks oli BBC kontsertorkester, üks Briti ringhäälingu viiest orkestrist. Dirigeeris Johannes Wildner. „Sinfonia concertante" solistideks olid 10. Sibeliuse konkursi võitja, Ameerika-Korea viiuldaja Esther Yoo ja BBC uue põlvkonna artistide programmi muusik, Norra aldimängija Eivind Holtsmark Ringstad. Avapalana kõlas maailmaesiettekandes bulgaarlanna Dobrinka Tabakova kompositsioon „Orfeuse komeet", kus oli kasutatud Euroraadio signatuuri fanfaaride kujundit, mis on omakorda pärit Claudio Monteverdi ooperist „Orpheus". Pavel Kolesnikovi soleerimisel kõlanud Beethoveni Klaverikontserdi nr 5 „Imperaator" valisid raadiokuulajad kontserdi kavasse veebihääletusel. Kontserti vahendas rekordarv raadiojaamu — 44 raadiot 36 riigis. See oli sümboolne ja eriline muusikaõhtu, millega liitusid kuulajatena miljonid inimesed.

Raadio loob ja tugevdab rahvastevahelist harmooniat. Muusika teeb selle võimalikuks.

SOUND ART JA MUUSIKA XX MUUSIKA – *QUO VADIS*? XII
Elektroakustilisest visuaalsusest

INES REINGOLD-TALI

(*Vt ka TMK 2014, nr 5, 8-9, 10 ja 12, TMK 2015, nr 2, 4, 6, 11, TMK 2016, nr 2, 4, 6, 7–8, TMK 2017, nr 1, 3, 6, 7–8, 9, 10, 11*)

Möödunud sügisest kuni käesoleva aasta jaanuari alguseni Ameerika Ühendriikide mainekas muuseumis Smithsonian American Art Museum toimunud näitus „Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light" („Lumia: Thomas Wilfred ja valguse kunst") oli väärikas *hommage* audiovisuaalse elektroonilise kunsti pioneeri Thomas Wilfredi loomingule. Samas pani see ka kunstihuvilisi mõtisklema elektroakustilise visuaalsuse teemal.

Kunstide liigitamine visuaalseiks ja helilisteks ehk muusikaks mõjub tänapäeval pigem tinglikult ja tehislikult, kuna visuaalset väljendust ja muusikat lõimivail ühismaastikel on juba alates varasest modernismist märgata üha uute intrigeerivate kunstivormide võrsumist. Nimetaksin neid hübriidkunstideks, mida iseloomustab erinevate kunstiliikide sünergiline koosmõju.

Milline on helide ja visuaali interaktsioon? Kolm 1950. aastate alguse konservatiivset kultuuripublikut jahmatanud sündmust ilmutavad eriti paradoksaalselt nähtava ja kuuldava sügavat olemuslikku seost. Guy Debord'i filmis „Hurlements en faveur de Sade" („Ulgumine Sade'i kaitseks", 1952) puudus pilt, oli vaid valge ekraan ja üsna ilmetu emotsioonideta hääl luges tekste. Mõni minut pärast algust teatati publikule, et filmi polegi. Pinevus kulmineerus mustaks ekraaniks. Filmist, ehk tegelikult hoopis antifilmist, puudus igasugune muu visuaalsus. Kogu linateose kaheksakümne minuti jooksul täitis ekraani üksnes valge või must tühjus. Heliribal, mis kestis vaid kakskümmend minutit, polnud muusikat. Loetud tekst koosnes modernistlikust kirjandusest leitud lausefragmentidest. Filmi esilinastus päädis skandaaliga ja jõudiski kesta vähem kui kümme minutit.[1] Sensatsiooniks kujunes ka kunstiüldsust toona šokeerinud Robert Rauschenbergi mitmest paneelist koosnev maaliseeria „White Paintings" (1951), millest omakorda ammutas inspiratsiooni John Cage. Oma teosega „4'33'''" (1952) ei juhtinud Cage publiku tähelepanu mitte laval esitatavale „kuuldamatule" teosele, vaid kõikvõimalikele mittemuusikalistele keskkonnahelidele ja sahinatele, mis kostusid saalist publiku seast. Helilooja ja filmimuusika teoreetik Michel Chion viitab helide ja visuaalide spontaansele, isegi vastupandamatule omavahelisele külgetõmbejõule. *Synchresis* (*synchronism*+*synthesis*) on audiovisuaalse sekventsi põgus moment, mil heli ja visuaalkujund kohtuvad ja sünkroneeruvad.[2] Ka režissöör Sergei Eisenstein on kirjeldanud liiku-

vat pilti ehk filmi kui graafilise kunstiväljenduse ruumilise kontrapunkti ja muusikalise väljenduse ajalise kontrapunkti sünteesi.

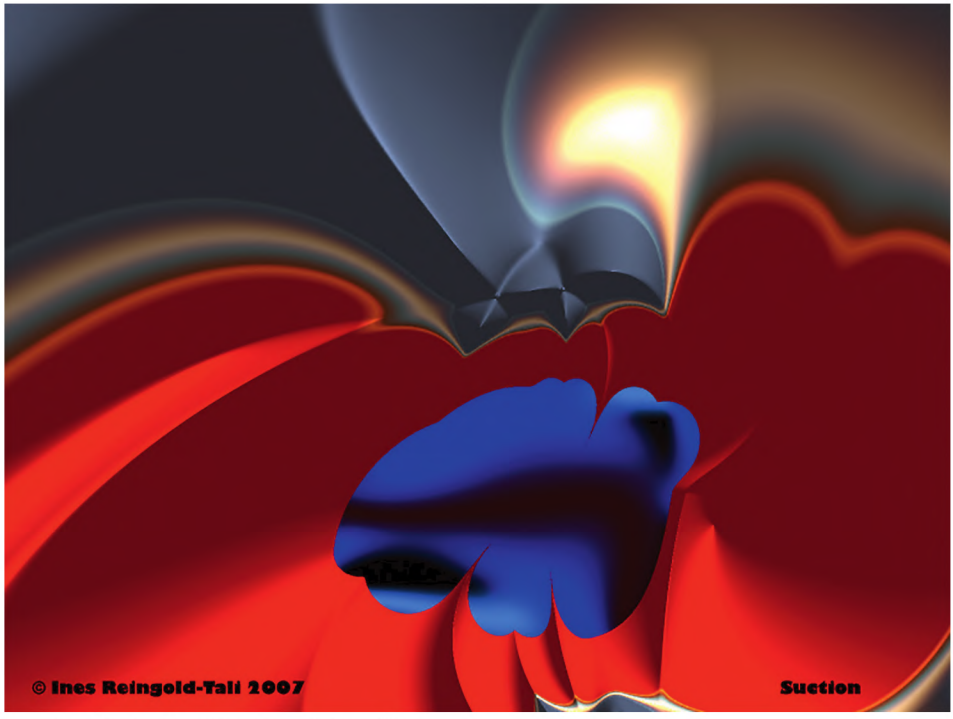
Heli ja pildi vastasmõjul on kaunite kunstide diskursuses aastasadadepikkused traditsioonid ja ambitsioonikad kunstnikud on kirglikult üritanud luua helisid, valgust ja pilti lõimivat kunstivormi. Värvusmuusika väljakujunemisele lõid viljaka aluse nii Newtoni värvide ja helide vastendamise (*mapping*) eksperimendid kui ka 18. ja 19. sajandil mitmete leiutajate loodud värviorelid. Vanimaks teadaolevaks sellelaadseks pilliks oli prantsuse preestri ja matemaatiku Louis-Bertrand Casteli 1725. aastal avalikkusele esitletud *clavecin pour les yeux* ehk „klavessiin silmadele". Briti kunstniku Alexander Wallace Rimingtoni omalaadne instrument *clavier à lumières* (1895) äratas vaimustust ka Richard Wagneris, kelle soovunelmaks oli muusikat, teatrit ja teisi kauneid kunste ühendav *Gesamtkunstwerk*. Aleksandr Skrjabini initsiatiivil kavandatud pillil *fiestra per luce* esitati värvivalguste partituuri sümfoonilise poeemi „Prometheus" („Tulepoeem") ettekannetel Moskvas ja New Yorgis.

Ajapikku kujunes välja abstraktset maalikunsti, eksperimentaalset filmi ja audiovisuaalset meediakunsti lõimiv visuaalmuusika traditsioon. Mõiste „visuaalmuusika" seostub peaasjalikult abstraktse väljendusega, kusjuures inspiratsiooni ammutatakse muusikalise kompositsiooni värvidest, rütmist ja aegruumilisest dünaamikast. Kunstilist loomevabadust ja spontaansust igati toetavate tehniliste võimaluste areng, sealhulgas helide ja visuaali salvestus- ja taasesitusvahendite täiustumine on loonud eeldused selliste nähtuste nagu MTV ja muusikavideo, VJ-kunst, valgusspektaaklid ja elektroakustiline audiovisuaalne kunst tekkimiseks. Mainitagu, et terminit *visual music* ehk visuaalmuusika olevat esmakordselt kasutanud kunstikriitik Roger Fry, iseloomustamaks Kandisky abstraktseid maale.

Helisev visuaalkunst

Visuaalmuusikas kohtame erinevatest loomestrateegiatest sündinud teoseid. Nii abstraktsete filmieksperimentide skeenel kui ka traditsioonilisemate kunstiliikide näiliselt staatiliste teoste hulgas leidub pretsedente, kus juhindutakse muusikalisest esteetikast. Muusika on olnud inspiratsiooni varasalveks avangardistlikele maalikunstnikele, kes on põiminud muusikalist aegruumi maalidesse.

Ehkki Kandinsky maalide käsitlemine seoses visuaalmuusikaga viitab eeskätt tema teoste aegruumilisele mõõtmele, on minu peamiseks eesmärgiks juhtida tähelepanu Kandinsky ülimale abstraktsusetaotlusele, sarnaselt absoluutse muusika kontseptsiooniga. Kandinsky maalidele iseloomulik ajaline dimensioon, mis otsekui kannaks vaataja läbi teose kujundite ja värvide uitmaastike[3], ja ambitsioonikas püüdlus leida visuaalseid vasteid mahlakatele orkestraalsetele tämbritele loobki illusiooni helisevast partituurist. Alates 1910. aastast jagas ta oma teosed impressioonideks, improvisatsioonideks ja kompositsioonideks. Sageli andis ta oma maalidele muusikalisi pealkirju. Nii assotsieerub monumentaalne „Kompositsioon VI" (1913) dünaamiliselt kulgeva helitulvaga. Kandinsky on ise kirjeldanud, et kuus kuud kestnud vaevarikka loometsükli vältel püüdis ta manada silme ette



„Suction". Kaader visuaalmuusika teosest.
© *Ines Reingold-Tali*

ühtaegu nii katastroofilist hävingut üleujutuse tulvas kui ka taassündi, mis ülendub hümnilikuks ülistuseks. Unelevas maalis „Improvisatsioon. Unelev" (1913) on aimata nokturni sumedaid toone. „Kompositsioon VII" (1913) mõjub dissoneeruva ja ärevalt tõtliku *allegro'*na. Oma erilise intensiivsuse ja dissonantsidega kruvitud pingega kuulub visuaalmuusika kullafondi Kandinsky kompleksse tekstuuriga „Fuuga" (1914).

Ka Paul Klee teostes võib hoomata seoseid muusikaga, eeskätt baroki- ja klassitsismiajastu teostega. Tema teoste nimed viitavad tihti muusikale, näiteks „Variatsioonid" (1927) ja „Fuuga punases" (1921). Taotledes aegruumilisust, kätkeb ta oma loomemeetodis polüfoonilisi struktuure visuaalsesse vormi. Seda polüfoonilisust on ta ka ise oma teoste puhul toonitanud. Ehedaks polüfoonilise visuaalkunsti teose näiteks on „Polüfoonia" (1932), kus Klee transformeerib muusikalisi ideid värvide ja rütmi lummavasse sümbioosi.

Lumia

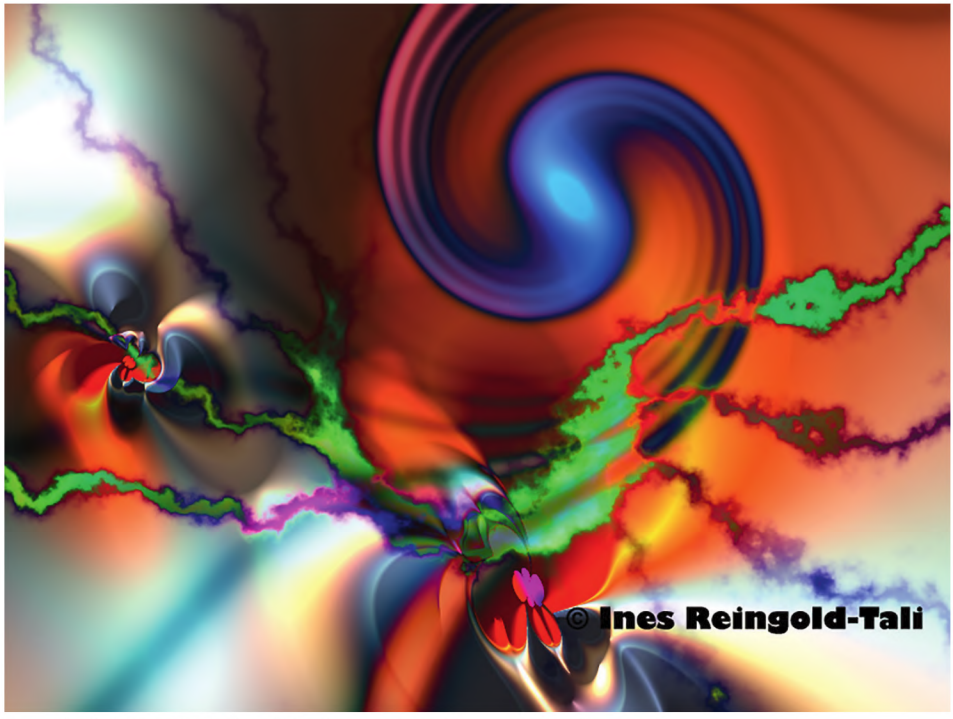
Näitus „Lumia: Thomas Wilfred ja valguse kunst" lummas publikut viieteistkümne valguskompositsiooniga, mille esitusaeg võib kesta viiest minutist kas või üheksa aastani. Thomas Wilfredi (1889–1968) leiutatud avangardistliku predigitaalse analooginstrumendi *clavilux* (1919) eesmärgiks oli vahendada kunsti abil transtsendentaalseid ideid. Selle pilli nimi tuleneb ladinakeelsest sõnast *lux* (valgus), mis viitab klahvide abil mängitavale valguspartiile.

Wilfredi sügavalt abstraktne, modernset kunsti ja tolleaegset innovatiivset tehnoloogiat kunstiliseks tervikuks sulatav värviline *lumia*-kunst, kus esitatakse üsnagi kompleksseid valguspartituure, pälvis nii tollase pressi kui ka avangardistlike kunstiringkondade tähelepanu. Mainitagu, et Wilfred kuulus esimeste kunstnike hulka, kes kasutasid valgust meediumina. Wilfred rõhutas, et *lumia* puhul etendab elamuse loomisel olulist rolli värvide ja visuaalkujutiste vormi ja struktuuride pidev muutumine, aga ka dünaamiline liikumine ajas ja ruumis. Just see liikumise dünaamilise interpreteerimise võimalus osutuski märkimisväärseks arenguks, võrreldes *lumia*-kunsti ajalooliste eelkäijate värviorelitega, kus muusikalised helid olid seotud vikerkaare värviskaalaga. Tema auditiivses mõttes „vaikuses mustal foonil" arenevate *lumia*-teoste kullafondi kuuluvad poeetiliselt hõljuv *opus* 140 („Visual Counterpoint", 1950)[4] ja *opus* 79 („Multidimensional", 1932)[5]. Miniatuursemalt mõjuvad valgusteosed oopusest „Clavilux Juniors"[6]. Wilfredi *lumia*-teosed on müstilised nagu virmalised polaaröises taevalaotuses, igaveses liikumises ja muutumises. Mitmed mainekad nüüdiskunstnikud, nende hulgas ka James Turrell, on kinnitanud, et just *lumia* on avaldanud neile sügavat mõju. Mitmed nüüdis-*lumia* koolkonna esindajad on viljelenud seda helitut poeesiat digikeskkonnas. Näiteks kasutab Ameerika digitaalse *lumia* kunstnik George O. Stadnik optilise simulatsiooni algoritme. Oma meditatiivse teose „Spin 72812"[7] on ta loonud, konstrueerides arvutis optilisi masinaid ja liigutades virtuaalseid struktuurikomponente 3D-ruumis, muutes sujuvalt, otsekui aegluubis, värve, varje ja peegeldusi. Wilfredi *lumia*-kunstil on vaieldamatult pöördeline tähtsus nii valgus- ja laser-*show'*de kui ka visuaalsel performatiivsusel põhinevate voolude, näiteks VJ-kultuuri väljakujunemises. Visuaalmuusika, sealhulgas värvimuusika ja *lumia* rüpes on võrsunud digitehnoloogia ja kaunite kunstide ühismaastikul ambitsioonikalt seiklev elektroakustiline audiovisuaalne kunst.

Dave Payling kuulub samuti nende audiovisuaalkunsti esindajate hulka, kes on *lumia'*st inspiratsiooni ammutanud. Näiteks tema teose „Space Movement Sound" (2010)[8] esimeses osas „Colour Blends" võib hoomata visuaalmuusikas tihti kasutatud hüpnootilisi võtteid ja sujuvaid üleminekuid. Tähendusrikka musta ekraani keskmes süttiv täpike paisub, vallutades järk-järgult kogu ekraani. Vaevumärgatavad metamorfoosid muutuvad üha dünaamilisemaks müraelementidega pikitud väljaks. Teises osas on autor toonitanud liikumist nii agressiivsemate visuaalkujundite kui ka valguse muutustega, mida toetab igati üha intensiivsemaks muutuv kõlamaailm. Ka „Diffraction" (2011)[9] osutub Wilfredi idee omamoodi transformatsiooniks läbi nüüdisaegsest müra-kunstist inspireeritud prisma.

„Suction"

Elektroakustiline muusika seostub eeskätt akusmaatilisuse ideega, kus taasesitatakse materjali, mis on kõlatekitajast lahutatud. Konkreetse muusika traditsioonidest võrsunud *acousmatica* fookuses on akustiline fenomen ja muusika tajumisega seotud aspektid. Selliseid teoseid esitatakse peamiselt helikandjalt ja kuulaja ei näe interpreete, esituse žeste ega instrumente. Vä-

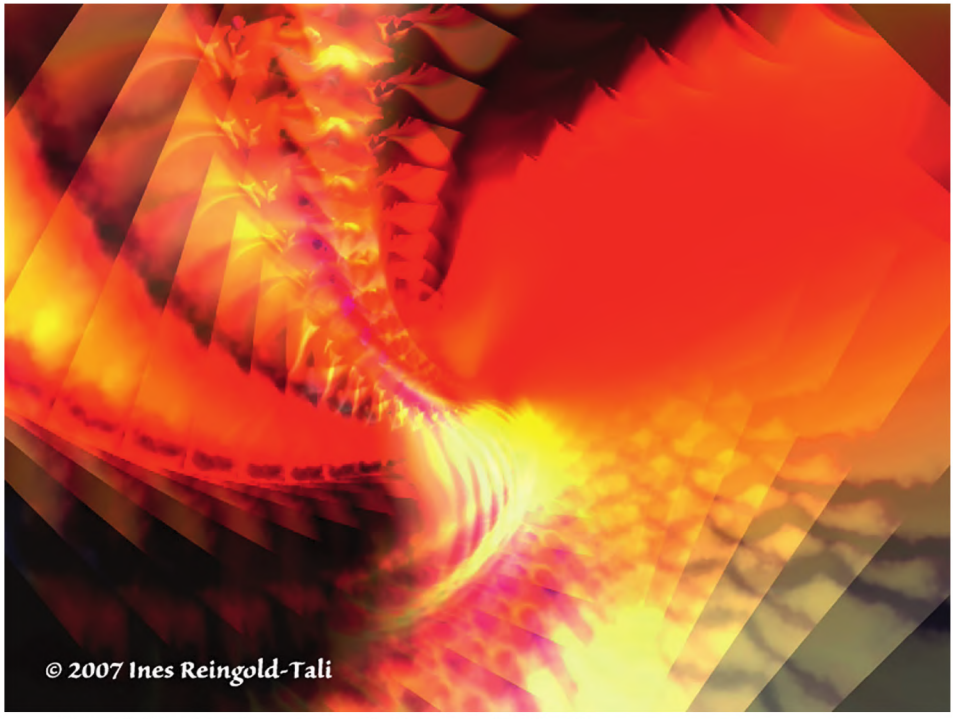


„Weird Beauty". Kaader visuaalmuusika teosest „Suction".
© *Ines Reingold-Tali*

hemalt näiliselt puudub siin visuaalsus sootuks. Samas seob *acousmatica*'t silmanähtava visuaalse väljendusega peidetud seesmine ehk olemuslik visuaalsus. Tundub paradoksaalne, kuid elektroakustilisel muusikal on eriliselt sügav side värvide ja aegruumis transformeeruva visuaalse väljendusega. Kompleksete sünteetiliste tämbritega helikunstile loomuldasa omane spektromorfoloogia loob silla värvide ja kujundite visuaalse transformatsiooniga. Traditsiooniliste muusikaliste helide ja tuntud pillide tämbrite puudumine vabastab kuulaja eelarvamustest. Tämbri metamorfoose on siin võimalik käsitleda seoses visuaalselt tajutavate värvide, taktiilsuse ja ruumilisusega. Akustiline ruum omandab elektroakustilise kunsti vaatevinklist uue tähenduse. Innovatiivsed tarkvaralahendused ja tormiliselt uuenev audiovisuaalne tehnoloogia avavad kunstnikule üha vahetumaid võimalusi rakendada loomeprotsessis performatiivseid elemente ja väljenduslikke žeste, väljumata immersiivsest protsessist ehk *flow*-kogemusest. Kõlakujundeile sekundeerivad visuaalkujundid arenevad aegruumis. Selline muusika ja animeeritud pildipartituuri sümbioos on käsitletav abstraktse kommunikatsioonina. Audiovisuaalsel elektroonilisel teosel on sügav tunnetuslik seos abstraktse narratiivsuse ja kunstnikupoolse abstraktse eneseväljendusega. Tihtipeale sünnivad audio- ja visuaalsekventsid spontaanse välgatusena kunstniku meeles, tingituna ootamatutest ja juhuslikest seikadest.

Järgevalt mõtestan pildi ja heli seoseid oma teose „Suction" sünnilugu meenutades. „Suction"[10] on elektroakustiline kompositsioon, mille loomine kulges juhuslikest seikadest ajendatuna kahes faasis. Soome režissöör Timo Humaloja tellis minult muusika oma kunstilisele filmile „Tappion tunne" („Kaotusetunne", 1997), mis põhines kunstnik Magnus Scharmanoffi intrigeerival fotokunstil. Erinevalt elektroonilise muusika valdkonnas üsna levinud loomemeetodist, kus materjali eelsalvestatakse motiivhaaval ja seejärel töödeldakse ja miksitakse, sukeldusin selle teose loomevoogudesse eelarvamustevaba spontaansusega. Nimelt improviseerisin kogu materjali ilma konstrueeriva töötlemisfaasita. Muule helisünteesile lisaks kasutasin ka süntesaatoreid. Olin toona just hankinud legendaarse Korgi virtuaalanaloogsüntesaatori Prophecy, mis võimaldab luua värvikaid tämbreid, säilitades samas väljenduslikku nüansirikkust. Nüüdseks on see pill igati *vintage*. Kuna Prophecy on varustatud üsna suure hulga juhtnuppudega *sound*'i kujundamiseks ja dünaamilist väljendusrikkust toetava lintkontrolleriga (*ribbon controller*), inspireeris pill rakendama loomeprotsessis n-ö performatiivsust. Niisiis võimaldas Prophecy transformeerida dünaamilisi žeste ja spontaanset emotsionaalset energiat kõlakujundeisse. Kogunenud motiividest ja materjalilõikudest sündis hiljem ka eksperimentaalne akusmaatiline süit „Metamorphose". Ehkki teos oli algselt loodud filmi jaoks, kujunes tervik, mis oli olemuselt siiski akusmaatiline. Ilmselt inspireerituna Lapimaal veedetud aja lummusest, lõputus taevalaotuses orkestriteosena helisevaist müstilistest virmalistest, ääretuist lumeväljadest ja kirkas kevadpäikeses intensiivselt sillerdavast järvejääst omandasid mu muusikalised kujundid juba teose loomeprotsessi *flow*-staadiumis visuaalse kuju ruumilise liikumise ja värvidega. Vähemalt minu ettekujutuses. Teose „Suction" helikeele visuaalset kujundlikkust ja teatud ekstreemsust on esile toonud ka mitmed muusikaajakirjanikud. Näiteks üllatusin isegi, lugedes Austraalia muusikatoimetaja Lloyd Barreti kujundlikke väljendeid selle teose kohta plaadi „Sounds!" arvustuses. Ta iseloomustab akusmaatilist teost „Suction" intrigeerivalt kui mugavustsoonist väljuma ässitavat energiat. Tsiteerin tema väljendeid: „osalt kui Blade Runneri helikopter, teisalt jälle pöörlev pesumasina trummel", „maagiline võluseen", „tormamine ohutsoonis". Viidates ühtaegu nii Ridley Scotti *neo-noir sci fi* kultusfilmile „Blade Runner" kui ka sürreaalsele unenäomaailmale, tabas ta vaid muusikat kuulates loosse kätketud visuaalmaailma. Audiovisuaalne tervik sündis kümme aastat hiljem, esitamiseks Firenze nüüdiskunsti biennaalil (2007). Audiovisuaalne „Suction"[11] on eksperimentaalne abstraktne animatsioon ja poeetiline visualisatsioon, milles muusika ja visuaal on sügavalt läbi põimunud. Muusikaline spektromorfoloogia inspireerib siin visuaalset. Teoses leidub viiteid sürrealistlikele unenäosümboleile, futuristlikele nägemustele ja kompleksse kaose veidrale lummusele. Seda annavad edasi aegruumis pöörlevad ja kõike endasse imavad, hetketi psühhedeelsed motiivid ja hulpimine metsiku ürgenergia ja harmoonia ühisvetes.

(*Järgneb*)



„Chaos". Kaader visuaalmuusika teosest „Suction".
© *Ines Reingold-Tali*

Viited:

[1] Mikkel Bolt Rasmussen. Anti-film: Hurlements en faveur de Sade. — http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc5A.html

[2] Michel Chion. Audio-Vision: Sound on Screen. New York 1994.

[3] Rajmil Fischman. Mekorot Hamuzica Havisualit: Perspectiva Muzicalit (Hebrew) [The Origins of Visual Music: A Musical Perspective]. — Y. Kaduri and M. Zur (jt) Selected Papers: Visible Sounds Conference, Jerusalem 2010. Jerusalem: Bezalel Academy of Arts and Design 2011.

[4] Thomas Wilfred's Lumia compositions Opus 140. — https://www.youtube.com/watch?v=k3__CoJitqI

[5] Thomas Wilfred, „Multidimensional", Opus 79. — https://www.youtube.com/watch?v=SrL4_ZyOVpQ

[6] Thomas Wilfred, „Unit #86," from the „Clavilux Junior (First Home Clavilux Model)" series. https://www.youtube.com/watch?v=qmsPCngjkZs

[7] George O. Stadnik. Spin 72812. — https://vimeo.com/109314243

[8] Dave Payling. Space Movement Sound, 2010. — https://vimeo.com/15660433

[9] Dave Payling. Diffraction. — https://vimeo.com/40227256

[10] Inez. Suction. — https://open.spotify.com/track/1A9uCJhFDA4uupMDdmcQbK

[11] Ines Reingold-Tali *alias* INEZ — Suction (Official Music Video). — https://www.youtube.com/watch?v=uuYloFSv9jA

MAASTIK MUUSIKATA

TÕNIS KARK

*„**Sõda**". Režissöör, stsenarist ja operaator: **Sulev Keedus**. Produtsent ja monteerija: **Kaie-Ene Rääk**. Helioperaatorid: **Anna-Liisa Liiskmaa** ja **Erle Vaher**. Teksti lugeja: **Maiken Schmidt**. Pilditöötleja: **Peter Kollanyi**. Filmitud Afganistanis — Pimonis ja Camp Bastionis november/detsember 2012. Samuti Austraalias — Griffithis ja Port Macquaries detsember 2015/jaanuar 2016. Video, värviline, kestus 55 min. © F-Seitse. Esilinastus: 23. X 2017 kinos Artis.*

Ma ei ole Afganistanis olnud. Kui meie mehed ja naised seal käima hakkasid, teenisin mina Tapal — kolm aastat. Aga ma viibisin ka nö afgaani vaibis. Kuulasin puhkusele sõitnud sõdurite lugusid, kartsin nendega kaasa. Mõnda neist aitasin matta. Alguses oli väga kõhe. Hingehoidja osaks on näha hirmu ennast, mitte selle vahetut tekitajat. Nii mõjus see sõda ka minule.

Kartsin Afganistani juba lapsena; neid tinakirste nõukogude aja lõpust. Mingi paratamatuse paine oli sellega seoses. Mäletan, kuidas naabritüdrukuga seitsmeaastasena arvutasime, kui palju aega kulub minu täisealiseks saamiseni, ja lootsime, et selle ajaga saab see sõda läbi. Et siis ei peaks minema.

On karastunud lahinguis me kuulsusrikkad väed,
me kuulsusrikas sõdur hoiab automaati käes.
Ta lumivalged hambad kaunistavad naeratust,
kui pahale afgaanile saab pihta kaevikust.
Ta täidab kohustust.
Ja sinine on taevas ja silme eest on must.
„Sõjavägi kohustab", J.M.K.E.

Vahepeal oli teema maas; sai otsa sõda Afganistanis ja lõppes ka Nõukogude Liit. Tuli vabadus, uued liidud, ja jälle: „Päikeses särab kaunis maa — Afganistaaaan!" Taas oli vaja minna riiki tekitama. Olukorras, kus seda kunagi pole olnud ja loomulikul teel ka arvatavasti ei tule. Tegelikult jäi muidugi mulje, et mandritevahelisel tasandil oli vaja pooli valida ja sõdimine Afganistanis oli kas asendustegevus maailma jõujoonte tõmbamiseks-tirimiseks või relvastuse katsetamine ja sihipärane kulutamine. Või sai ühest piirkonnast „havi käsul" taas lihtsalt terava moona ja reaalse vastasega polügoon, „teater", nagu britid seda tabavalt nimetavad. Mõned meist mõtlesid selle Vabadussõja jätkuks — iseolemise garantiiks. Kõlas paremini.

Ei keegi tõsta mässu,
sest ajud ammu pestud.
Ma läbi multimeedia
märkamatult nuppe keeran,
mu propagandamasin,
kõikvõimas, aina vassib!
„Masin", Herald

Sulev Keeduse filmis „Sõda" ei näidata vahetult ühtegi õudset asja. Ometi on see painav film. Siin on teemadena üks tabu teise otsas ja arvustajale ei paista mingit läbini head võimalust

antut vaadelda. Teema on inimlikult ülihabras. Selle filmi muljeid oleks lihtsam mitte sõnastada. Ainuvõimalik ja kõlbeliselt õige näib filmis oma lugu rääkivad inimesed umbisikustada, nendega teatud piirini samastuda ja esitada endale miljoni dollari küsimus: „Kui kaugele kaasa ma selle mänguga lähen, kaotamata iseend?" Selge on, et Keedus on selle filmi juba ammu ära andnud ja et nüüd lavastab seda uuesti igaüks, kes lõputiitriteni jõuab.

Keedus näitab mulle oma teoses korraga nelja asümmeetrilist sõda.

Sõnaseletus: asümmeetriline konflikt. Asümmeetriline konflikt tähendab sellist konflikti, mille puhul vastased kasutavad organiseeritud vägivalla vahendeid ja meetodeid, mis meie silmis on ebaharilikud või mida meie ei saa kasutada. Selliseid vastaseid peetakse üldjuhul meist nõrgemaks; nad püüavad mööda hiilida meie tugevatest külgedest ja rünnata meid nõrkadest kohtadest. Kõige tüüpilisemad „asümmeetrilised vaenlased" on terroristid ja sissid. Olgu tegemist ameeriklastega Iraagis, NATOga Afganistanis, venelastega Tšetšeenias, iisraellastega Palestiina aladel või indialastega Kashmiris, kõik nad seisavad enda sõnul silmitsi asümmeetrilise vaenlasega ning asümmeetrilise ohuga oma sõjalisele kohalolekule ja strateegiale.[1]

1. Filmi taustsüsteemiks on niisiis viimane ametlik Afganistani sõda (aastatel 2001–2014, paljude meelest kestab see aga tänaseni). Ülesvõetud olustikulised kaadrid on Camp Bastionist ja Pimonist.

Sõnaseletus: Afganistani Islamivabariik. Afganistani Islamivabariik (puštu keeles Afghānistān, dari keeles Afghānestān) on paljurahvuseline merepiirita riik Aasia sisemaal. Riigi pealinn on Kabul. Tal on ühist piiri Hiina, Pakistani, Iraani, Türkmenistani, Usbekistani ja Tadžikistaniga ning teda võidakse arvata nii Kesk-Aasia, Lõuna-Aasia kui ka Lähis-Ida alla. Kolm

„Sõda", 2017. Režissöör Sulev Keedus. Kaader filmist.

neljandikku Afganistanist on ligipääsmatu. Afganistani kohta puuduvad täpsed, usaldatavad statistilised andmed. Näiteks on riigi pindala eri andmetel 652 225 või 645 806,56 või 647 500 km² ning elanike arv 2009. aasta seisuga oli 28 150 000 või 33 609 900. Alates 1970. aastatest on riik haaratud mitmesse sõjalisse konflikti, millest ulatuslikumad on olnud Nõukogude–Afganistani sõda ja 2001–2014 väldanud USA sissetung.[2]

2. Teine, võib öelda et filmi põhiteemana püstitatud sõda on surnud peategelase, veteran **Rivo** isiklik lugu ja tema siselahingud, mis viivad meid vaimus Eestisse pärast Rivo välislähetusest naasmist. See on ühe mehe lagunemise lugu. Enne suitsiidi sai ta diagnoosi „psühhopaat". Rivo avaneb meile läbi oma kunagise elukaaslase **Hanna** pihtimuse.

Sõnaseletus: psühhopaatia. Psühhopaatia (kreeka keeles ψυχή psyché, 'hing' ja πάθος páthos, 'kannatus') on nartsissistliku isiksusehäire raskekujuline vorm, mille tunnuseks on julmus, südametus, hirmu tundmise ja empaatiavõime puudumine. Isiksusehäire võib väljenduda riskantses käitumises ja agressiivsuses. Psühhopaat peab oma taju kõrgemaks tegelikkuseks. Rahvakeeles nimetatakse niisuguseid „poolhulludeks". Psühhopaatia puudub rahvusvahelisest haiguste klassifikatsiooni loendist. Psühhopaatia on (…) võimetus mõista teiste inimeste soove ja kannatusi ning austada nende vaba tahet. Psühhopaadil on kalduvus ületähtsustada oma isiklikke soove ning tajuda maailma sündmusi hea ja kurja võitlusena. Kuna eesmärk pühitseb abinõu, on teised inimesed vaid vahendiks eesmärkide täitmisel. Erinevate uuringute kohaselt on maailma inimestest 4–6% psühhopaate-sotsiopaate.[3]

3. Kolmanda sõja võtmefiguur on Hanna. Inimene, kes jagas neli aastat oma elu Rivoga. Tema jutustabki oma nägemuse Rivo loost. Mis jääb puudu vahetult kaamera ees öeldust, selle loeb **Maiken Schmidt** ette Hanna blogist.[4]

4. Neljas sõda — filmi lõpus tutvustatakse triksterit Austraaliast, kes kunagi noorusajal Jugoslaavias palgasõdurina teenides pidi valima ühelt poolt omaenda veendumuste, südametunnistuse ja tõekspidamiste ning teisalt süsteemi pimeda teenimise vahel. Mees valis isikliku südametunnistuse ja astus rattalt maha. Me ei tea, kui paljust ta sellega loobuma pidi, aga praegu korjab ta keskealise mehena hosteli eest konisid ja muud prahti, teeb lihttööd ja on ausana õnnelik. Ta süda on puhas ja ta ei kahetse nooruspõlves valitud teatavat ekskommunikatsiooni.

Kõigi nelja sõja puhul on vastaseks „madu rohu sees" — nähtamatu, arusaamatu, ilma kindla, äratuntava kujuta ja painavalt hirmutav.

Esimest korda filmi vaadates kirusin selle isiklikkust — vaataja satub vahetult teiste inimeste ellu jne. Ebamugav ja piinlik oli kogu seda lugu pehmelt ja turvaliselt kanapeelt vaadata. Tekkis tunne, nagu oleksin tööl ja kuulaksin pihti, ja ajusopis vasardas paine, et kui piht, siis kuidas ma saan sellest kirjutada, kuidas avalikult arvata? Siis aga, täiesti ootamatult, ilmutas end mulle Keeduse lunastuslik maasterplaan. Kõik isiklik taandus äkki mingile ühiskondlikule kollektiivmälu tasandile. See oli väga kummaline efekt. Korraga sai selgeks, et kõik kolm tegelast ja nende „sõda" abstraheeruvad kohe, kui nad on kuju võtnud. Nii Rivo, Hanna kui ka trikster (Austraa-

lia mees) võivad olla kes tahes meist mis tahes oludes ja ajahetkel ja Afganistan tandrina mis iganes punkt meie planeedil. Nii oli/on kergem vaadata ja vaagida. Dokumentaalfilmi luust ja lihast inimestest said karakterid, tegelaskujud. Ja lõpuks on see ikkagi ainult film. Aitäh, hr Keedus!

Stopp, kriitik, üks mustvalge samm veel ja tegemist nagu polekski enam žanrimääratluselt dokumentaaliga. *Say no more!*

ESIMENE SÕDA. Afganistan, sõja lugu

Ajaratas pöörleb, masin veereb,
järel roomikute jälg.
Igaüks meist süütu väike mutter,
mille najal masin käib.
„Masin", Herald

Keeduse kaadrid on pikad. Afganistanis filmitud pildid on visuaalselt nauditavad, ilusad. Ühtegi koledust ei näidata, sõda on vaid jutuks, alatooniks/tekstiks ja vihjeks. Ometi see mõjub vaatajale. Me ei näe mitte õudusi, vaid kuuleme tagantjärele surnud peategelase haavatavusest, segadusest ja hirmust. Keedus kasutab siin hitchcockilikku trikki — mitte näidata hirmu tekitajat, vaid luua kuvand hirmust, mida omakorda põhjustab selle nägemine ehk tundmine kellegi teise silmis või olekus.

Sagedased on kaadrid, kus üle poole vaatajale pakutud pildist on looduslik kõrbeolustiku idüll, millest lõpuks sõidab või lendab läbi kohatuna näiv lahingumasinate rivi. Enne soomukit oli kõik nii, nagu aastatuhandeid seal kandis on olnud: karjad, inimesed kõrberõivais, kohalikud mopeedide — nende moodsate dromedaride — seljas, omamoodi tuuslarid võrridel. Pärast soomukite läbisõitu endine olukord taastub. Päike loojub tuhandes värvitoonis liiva ja minarettidest kõlab aastasadades kivinenud kutse palvele.

„Sõda". Kaader filmist.

Romantikutele peab tõe huvides ütlema, et palvele kutsuja hääle suunas minnes jõutakse tänapäeval pahatihti valjuhääldist väge saanud transistori/iPhone'ini. Luust ja lihast palvelekutsujad asendati eelmisel sajandil makkidega lihtsal põhjusel — neid lasti liiga sageli minarettide otsast alla.

Hoolimata sellest, et sõda ajab seal kandis sõda taga, pole ümbritsev maastik harjunud sõjamasinaga. Keedus näitab Pasi soomukit võõrkehana — mida see ka on. Sõda on seda ärevam, et ta on varjatud; ühtegi vaenlast pole võimalik ära tunda, pole rinnet ega vaenulikku univormi, on ainult inimesed, loomad, vanade valgete Toyotade ja *no-name*-võrride alt tõusev tolm, moonid, ajalikud Hescod ja ajatu kõrb.

Kogu selle kohatu tehnika, mundrite ja taevas valvet pidava tsepeliini iseloom paistab Keedusel viitavat ajutisusele. Sõda on ajutine, ajutised ka need majad, ajutised Hesco-aiad, ajutised mundris inimesed, ajutine polügoon. Ja kaadrist 2/3 — ehk loodus ja toimetavad kohalikud — on Keedusel „igavene".

Sõja, sekkumise ja *common good*'i toomise valge mehe poolt võtab Keedus minu meelest kokku filmi 16. minutil juhusliku elulise sketšiga, kus onni ees toimetava afgaanipere noorim võsu mänguliselt luua haarab ja otse kõrbeliivalt tolmu pühkida vihub. Luud lausa lendab toimeka poisikese käes ja selle raagude alt kerkib kaadrisse kõikemattev tolm, heljudes veidi aega kuumas värelevas õhus, et langeda seejärel tagasi endisele kohale. Pühitud pinnast kihutab samas üle mopeed kahe habemikuga sadulas. Tolm on uuesti õhus ja väike poiss haarab taas luua järele.

Samamoodi on traagilis-anekdootlikus ja võib öelda et sunnitult nõutus vaikelulises olustikupildis tabatud afgaani mees, kelle käru on takerdunud liitlastest maha jäänud uhiuude, ent lootusetult sõlmes lõiketraati.

Üldiselt käib aga pidev karjaajamine. Või on need põhiväärtused, mida afgaanikarjakud pikkade ritvadega ajavad? Vähemasti on kitsekari Keedusel sama aegumatu ja asendamatu kui kohalike siiras veendumus, et nad ei ela demokraatlikus ühiskonnas. Sõda on Keeduse filmis ühtaegu olustik ja stressor. Vist.

TEINE SÕDA. Mehe lugu

Janunedes tuigerdasin allikale orgu
Väsinuna, vägi-väsinuna
Silmileni lasin alla allikasse
Sinisesse, sire-sinisesse
Olid sire-allikas mu neiu hallid silmad
Hetkeks ainult kiindusin ma neisse
Hoop!
Lõi mul pea otsast
Otse allikasse
Punaudu sinise sest kattis
Kalle Istvan Eller

Eestlane on seesmiselt tegelikult väga tundeline, lausa emotsionaalne. Meie mees samuti. Ta võib olla teiste rahvusgruppidega võrreldes väliselt kiretu ja vaoshoitud, kuid mitte mingil juhul tuim — mulle meeldib näide ühe praktilise IT-rakenduse müümisest „külmadele" eestlastele ja „kuumadele" hispaanlastele. Äpi esitlused toimusid mõlemale rahvuspõhisele sihtgrupile eraldi ja samadel alustel — äpp sama, jutt sama, esitlus sama. Hispaanlased huilgasid juba esitluse ajal projekti kiita, karjuti „braavo!" ja „hiilgav!". Eesti publik kuulas tuimalt

ja nohinal esitluse ära. Ei mingeid märke entusiasmist. Siis küsiti mõlemalt grupilt hinnet skaalal 1–10. Hispaanlased andsid 6 ja eestlased 9. Kõik toimib vaikselt ja seda vägevamalt. Nagu trummisoolo läbi kõrvaklappide.

Ilma Keedusetagi on teada, et eesti mees ei saa oma hingehädadega hakkama ja professionaalset abi ta enamasti ei otsi — ei vaimsel ega füüsilisel tasandil. Isegi meie kodumaine filmikunst on terve viimase kümnendi löönud tantsu põhiliselt keskealise mehe valu ja sisekaemuse ümber. See on meil teema. Meil on liiga palju alkoholismi, narkomaaniat, lähisuhtevägivalda ja suitsiide. Perearsti regulaarne külastamine on juba kõva sõna, psühholoogi kardetakse — teised arvavad, et ma olen hull/nõrk/edasiseks karjääriks kõlbmatu. Psühhiaatri juurde tuleb konvoiga saata ja vaimulik hingehoidja on juba sama võõras kui mõni maaväline eluvorm. Nii kannatataksegi sageli seni, kuni on juba liiga hilja.

Kohati tundub mulle, et kõiges on süüdi A.H. Tammsaare ja tema teosed. Vana Andrese konksus sõrmedest räägib eesti poisikesele alates põhikoolist iga jumala eesti keele ja kirjanduse õpetaja. Sellega tagatakse meie identiteet ja samas purustatakse elusid. Töö, töö, töö ja võimalikult vähe armastust. Tulemuseks on õhuke, peaaegu läbipaistev inimene. Katku Villu sai oma isalt esimest korda kiita pärast vabasurma minekut — „esimene mehe temp sinu elus“ jne, jne.

Hanna sõnul oli Rivo „pealtnäha eht sõdur, suur ja tugev meesterahvas, sisemiselt aga…”. Väga õrn ja haavatud.

Õhukesest ja õrnast inimesest lähemalt. Kuidas õhenemine sageli toimub? Kujutame ette üht kiirtega palli, mis on nagu päike. Päikeseratas ise on meie minapilt, mis koosneb kiirte otsas olevatest väikestest pallikestest. Need väikesed pallikesed on meie minapildi osad, detailid, millest me moodus-

„Sõda”. Kaader filmist.

tume. Seal on vastused küsimusele, kes ma selline olen. Mis seal võib olla? Näiteks üks pall, mis teatab, et ma olen isa — palli peale on märgitud „perekond". Järgmise palli sees on kiri „töö" — olen sõdur või pagar. Seejärel tuleb pall, millel on kirjas mu religioosne kuuluvus; siis veel hobide pall, sõprade pall ja nii muudkui edasi ja edasi. Mida rohkem meie minapildi päikesel on palle kiirte otsas, seda tervem on meie „mina". Meie parimas tööeas inimesega juhtub aga see, et üksteise järel hakatakse neid ilusaid minapildi osiseid kustutama, ära lõikama, ohverdama. Kõige kurvemal juhul jääbki järele vaid üks või kaks kiire otsas olevat pallikest ja väga sageli on viimaseks identiteeti andvaks mina-palliks just töö pall. Sellisel juhul vastab inimene küsimusele „kes sa oled?": „Ma olen sõdur" või „Ma olen pagar". Terve minapildiga oleks lause konstruktsioon olnud „ma teenin sõdurina" või „ma töötan pagarina". Kild killu järel end ohverdades jääb inimene õhukeseks. Nagu tavaliselt, on põrgutee sillutatud heade kavatsustega ja meie kaasaegne, kes tahab ohverdada kõik muu tööelule, lõpuks läbipõlemise tõttu töötegemiseni ei jõuagi.

Sõjalised missioonid kestavad meil enamasti pool aastat. Sellised pooleaastased eemalviibimised kõigest harjumuspärasest teevad iga inimese õhukeseks. Mõneks ajaks saab siis oluliseks vaid amet ja kõik muud rutiinid astuvad sammu tahapoole. See loob olukorra, kus võimenduvad nõrkused, avalduvad häired. Me jääme nõrgemaks, mõned meist põlevad läbi ja kustuvad.

Lisaks on meie stereotüüpsed kujunemismallid minu meelest ohtlikult lapsikud. Pingeid ja masendust rõhutades taastoodame sakilisi soorolle. Meie poisslapsed kasvavad „tugevateks" meesteks, niisugusteks, kes ei nuta muidu kui täis peaga. Emotsioonid jäägu nõrkadele. Poiste mänguasjad on Supermän, Aironmän, Spaidermän. Mees on pere toitja. Superhiir. Ja väga tugev. Aamen.

Su lihased päästavad mu jälle, mis ma küll ilma sinuta teeks?
Vaiko Eplik, „Silvester otsustab surra"

Teatud mõttes paneb selline tugevusekultus eneselt küsima, kas ei või juhtuda nii, et süsteem meelitab mõnikord neid, kes nõrgemad, heroiseeritud erialadel endid tõestama. On selge, et iga riiklik moodustis heroiseerib ameteid, mida maatriks kõige rohkem vajab. Sõduriamet on üks esimeste seas. Mõni aasta tagasi ehtis meie pealinna tänavaid Kõrgema Sõjakooli reklaamikampaania, kus meelitati noori sõjakooli astuma. Piltidel olid lõunakorealikult umbisikulised vormimütsides pead. Inimesed ise olid uhkete mütside alt täiesti kadunud. Kunagi kuulsin anekdooti, kus laboritingimustes kasvavale inimajule unustati kogemata mõneks ajaks peale saksa sõduri kiiver ja sellest said — lõuad! See sõjakooli reklaamikampaania oli tõesti jube vaatepilt. PR-katastroof ja iga hingehoidja hirm. Vormimüts on muide elukutselise jaoks suhteliselt tüütu ese, ei midagi lahedat.

Väike näide teemal heroiseeritud erialad — riiklik tellimus. Natsi-Saksamaa allveelaevnike elu heroiseerimine Teise maailmasõja ajal. Kangelasteks tegi Kolmas Riik just selle valdkonna esindajad, mis oli kõige sitasem, alatum ja higisem. Erialad, kust eluga pensionile pääsenud inimesed olid

vaimselt kokku kukkunud või selle seisundi äärel. Hitlerliku Saksamaa kangelaslikkusega solgitud glamuuri müriseval taustal teavad vähesed, et keskmises Saksa allveelaevas oli terve meeskonna peale üks peldik, mida võis kasutada ainult siis, kui laev oli vee peal. Pesta sai ennast seintelt kogutava kondensatsioonivee või mootoriosi jahutava veelaadse ollusega. Allveesõja „õnneliku aja" pidulike sildumiste juures on harva teada tõsiasi, et sillatorni luugi avamise juures olnud vaimustunud vastuvõtjad põrkasid tagasi, kui kaane alt paiskus neile näkku veealuste kangelaste võigas metaan ja räpp. Lisagem siia veel kõik vee all kogetud õõv ja hirm. Masinavärk teeb kangelase seal, kus tarvis. Alati kangelaste arvelt ja vastavalt vajadusele. Kangelane pole kunagi indiviid, vaid riigi omand. Ta ei ole tavaliselt õnnelik — tal pole aega ega jaksu isiklikuks õnneks.

Olgu siis töö ja armastus, aga ometi peab inimene saama oma mure ära anda. See on põhiõigus. Katoliiklastel on selle tarbeks piht, meil aga enamasti purupurjus sõber või mõni juhututtav. Professionaalset abi, nagu juba öeldud, peljatakse.

Maailmas, kus argine toimetulekuvajadus ja kõrgendatud ootused üksikisiku suhtes annavad iga päev alust üha rohkem tööd rabada ja muretseda, on stress meie pidev kaaslane ja „läbikatsuja". Kas pead vastu ega lähe hulluks? Küsimus pole kas, vaid millal see juhtub. Ja siin pean ma silmas vaimselt täiesti terveid inimesi.

Jõustruktuurides näiteks on stressirohket tööd tegevate inimeste kokkuvarisemise ennetamiseks tööle võetud kaplanid. Enamasti kuulab kaplan inimeste lugusid, muret, paineid. Ta on ventiiliks, läbi tema kanaliseeritakse oma emotsionaalne ballast. Ta ei anna nõu, ei rakenda toimetulekumehhanisme. Kaplan ei ole psühholoog ega psühhiaater, vaid hingehoidja. Ta ei paku toimetulekuks ravimeid, ta kuu-

„Sõda". Kaader filmist.

lab, tunneb kaasa ja unustab. Kaplani ülesandeks on olla „see teine inimene", kes sageli lihtsalt puudu on. Ta on õppinud aktiivselt kuulama, ei räägi edasi, ei kuku ise jagatud murekoorma all kokku ja vajadusel suunab abivajaja psühholoogi või psühhiaatri juurde. Kurta kaplanile, nutta end tühjaks, naerda endast välja kogu vimm ja taak on minu meelest ainuõige ja tark lahendus. Ei ole mõtet vaevata oma pereliiget, parimat sõpra või tuttavat oma ängiga. Sageli saavad abikaasa, lapsed või vanemad aga koorma enda kaela ja vajavad varsti juba ise abi, elukutselist kuulajat, hingehoidjat või psühholoogi. Meeste puhul on elukaaslane-naine tavaliselt see, keda kasutatakse usaldusisikuna. See on esimese ringi abi. Mis saab aga siis, kui räägitud mure on sellesama naisega vahetult või kaudselt seotud?

Mida ma olen oma kaheteistkümneaastase hingehoiupraktika juures õppinud, on see, et *Estonians* on *„stonians"* (kivist mehed) ainult selle hetkeni, kuni nad täielikult murduvad, pildilt kaovad. Kangelast lüpsab süsteem, mis on alati suurem ja tugevam kuvatud heerosest. Vastuhaku korral oled McMurphy, tekitad katarsist ja värinaid teistele, kuid hukkud ise. Samas võib alati loota, et loobudes minast ja tehes, mida Suur Vend soovib, hoiad ära midagi palju hullemat kui peategelase isiklik lõpp. Surivoodil pole keegi minu teada kahetsenud, et näe, sai elu jooksul liiga vähe ületunde tehtud.

Igaühel meist on oma päästik. Midagi ikka leidub. Kui oleme vaimselt tugevad ja hoitud, on meid raskem kõigutada. Kui oleme „õhukesed", lipendame tuule ja tormi käes. Igaühe valulävi on erinev, aga olemas on ta kõigil. Ähvardavalt populaarne on tervisespordi asemel saavutussport, saavutus kui vajadus, tõestamine, *Estonian*s, *stonians* — kivist inimesed.

Olgu sellega, kuidas on, aga minu meelest ütleb Keedus vaatajale otse ära, et inimene peab oskama õigel ajal abi otsida. Hanna on see, kes mainib muu jutu sees, et Rivo ei lasknud endale kedagi eriti ligi. See vist ikkagi on tavalisem, kui arvatakse.

Olen mõnikord toonud oma hingehoiuloengutes näiteks olukorra, kus meie isiklikul autol süttib armatuurlaual mõni rikkest teatav hoiatustuluke. Kohe leitakse aeg, raha ja remonditöökoda ning aetakse asi joonde. Auto tehakse korda. Samal moel ja samasuguse kirega peaks hoolitsema oma vaimse ja füüsilise tervise eest. Kui meie isiklikul armatuurlaual tuluke süttib, peaksime kohe asuma professionaalset abi otsima.

Keedus ei teinud minu meelest filmi üksikjuhtudest. See pole Rivo ega Hanna, kellest lugu räägib. Need oleme meie kõik. Peame üksteisest rohkem hoolima — meie kollektiivne teadvus võiks õppida tajuma, kellele missugust raskust ühiskonnas asetada saab, kes talub rohkem, kes vähem. Sootsium võiks olla midagi superorganismi laadset; ühiskond peaks tundma oma lapsi, liikmeid, osiseid. Ühisväli oleks vastutav ja isikuline. Kas see on ulme? Tegelikult algab see kõik igaühe isiklikust vastutusest ja pilgust enda kõrval toimetavale lahingupaarilisele — kas temaga on kõik korras? Mitte luuramine, vaid hoolitsemine.

KOLMAS SÕDA. Naise lugu

Aastaid tagasi mereväekaplanina peretoetusprogramme luues ja läbi viies õppisin, et laevapere on alati kaks kor-

da nii suur kui meeskonnaliikmete arv. Alati peab arvestama, et missioonile saadetud lahinguüksuse pereliikmed on otsesõnu teine pool meeskonnast. Pardameeskond sõltub kogu missiooni vältel koduste heast või halvast käekäigust ja vastupidi. Eks samamoodi on ka maaväe missioonidega. Millegipärast aga arvatakse, et kojujäämine on kuidagi lihtsam kui sõttaminek. See on müüt mitmel põhjusel.

Esiteks: pikaajalisse lähetusse minev isik suunatakse teenistuspiirkonda täieliku logistilise toetusega. Iga järgnev samm on ette antud ja ära seletatud. Olme eest on enamasti hästi hoolitsetud, turvalisuse tagamiseks annavad oma parima väljaõppinud kaasteenijaskond ja ohvitserid, kes iga uue *draft*'itud sõduri puhul kasutavad oma olemasolevaid, pikaajalise praktika käigus omandatud kogemusi/teadmisi.

Teiseks: sõduri senine kodune rutiin asendatakse täielikult uue ja tiheda päevakavaga. Eriti alguses pole aega kodu väga taga igatseda — palju on tegemist uue eluga harjumisega, sellesse sisse elamisega. Peale kitsa, sinule usaldatud töö suurt midagi teha ei olegi — hoidku Jumal meid kõiki liiga aktiivsete *welfare officer*'ide eest!

Aga nüüd kodusest olukorrast. Iga pere on tervik, „üksus", kus kõigil liikmetel on oma ülesanded ja roll. Kui keegi lahkub, lõhutakse senine maailmakord. Rutiini tekib tühimik, mis tuleb täita. Mida väiksem on pere, seda suurem on lünk. Eemalolija senised ülesanded ja vastutus jagatakse ümber. See põhjustab muret ja pingeid. Samas on kodus kõik ka ju nagu enne, mõtted aga liiguvad kogu aeg sinna teadmatusse — ohtude ja tundmatuse alale, kus viibib kallis kaasa/järeltulija/vanem.

Hirm ja äng, mida põhjustavad mis tahes halvad uudised ükskõik kummalt poolt rajajoont (kas sõjast või kodust), tavaliselt võimendub. Tõukejõuks on siin teadmatus. Mõlemad osapooled kipuvad juurde mõtlema ja muretsema. Muretsemiseks on tavaliselt rohkem aega kodustel, kelle senine rutiin jätkub tavapärasel, etteaimataval moel ja kelle lähedase ümber on nüüd taustsüsteemina *terra incognita* koos kõigi selle ududega. Samas ei saa alahinnata kodunt „põllule" saabuvaid argielu puudutavaid teateid, seda, kui näiteks pesumasin või auto ei tööta või riita on ladumata koorem puid. Need on igapäevased ja väga tugevad painajad, kui sõdur on tuhandete kilomeetrite kaugusel ja seega võimetu midagi ette võtma. Tulemus on enese süüdistamine ja stress. Siin olen kojujääjatele hingehoidjana soovitanud mitte kurta sõdurile probleeme, mille lahendamiseks tal missioonipiirkonnas võimalus puudub. Sellistest olukordadest sõltub sageli sõduri tööhoog ja lõpuks kogu üksuse võitlusvõime.

Lisaks tuleb arvestada, et muret võivad valmistada ka nö poolikud sidepidamislahendused — pildiga/pildita telefoniühendus või kirjavahetusprogrammid, mis edastavad alati vaid pooliku sõnumi. Tihti tõuseb tüli suhtlejate vahel just seetõttu, et sidekanali eripärade tõttu jõuab sõnumist adressaadini vaid pool — puudub kehakeel, hääletoon, miimika, ja näe, ongi arusaamatus ning tüli majas!

Hanna kurtis, et Rivo tuli sõjast tagasi ega „lülitunud" enam ümber. Et jäigi otsekui sellesse Afganistani rutiinirattasse sisse. See võis tõesti nii olla — eks asjaosalised tea, mis ja kuidas sellega oli. Selle taustal ongi võimalus Keeduse kolmandas „sõjas", abikaasa

või elukaaslase sõjas, välja tuua, et eraldi õpitakse ka koduga kohanemist ja missioonirutiinist väljatulekut, koduse eluga haakumist. Tavaliselt esinevad siin vastupidised probleemid kui need, mis tekkisid missioonile minnes. Kui enne ei saanud minema, siis nüüd ei saa tulema. Kodune rutiin on poole aastaga uuel moel paika loksunud ja asjaosalistel tuleb nüüd oma ülesanded-rollid tagasi kätte võidelda. Seegi ei toimu niisama ja võtab sageli mitmeid nädalaid.

NELJAS SÕDA. Iseendaks jäämine

Purdelseisja,
ära pilla õit oma käest,
peegeldus kaob.
Kenko

Filmi lõpus jutustab üks keskealine Austraalia mees sõjakoledustest Jugoslaavias, mida ta nooruses sõdurina läbi elas. Temas ei saa aimata Rivo karakteri *alter ego* abstraktset teist poolt, teist võimalust, kuna vastupidiselt Rivole, kellele Hanna sõnul militaarsüsteem sobis, läks austraallane süsteemiga vastuollu. Tema valis isiklikud tõekspidamised, keeldudes arvatavasti täitmast mõnd „ülalt antud" käsku. Ja näitas sellega üht väga olulist asja — seda, et alati on võimalik rattalt maha astuda. Et ei pea ilmtingimata kõigega kaasa või lõpuni minema.

Keedus leiab selle Austraalia mehe näol lepituse. Ta näitab, et enamasti on võimalik asju läbi isikliku eetilise prisma vaadates sõjas süütundest priiks jääda. Elus on olulisemaid asju kui Jugoslaavia koos hoidmine. Mees ei toiminud oma tõekspidamiste vastu, jäi iseendaks, neelas alla teatava ekskommunikatsiooni, mis paratamatult ja loogiliselt järgneb käsu mittetäitmisele.

Keedusel leiab austraallane lunastuse lihtsas töös. Oma parimas eas korjab ta hosteli ees maast konisid, koristab prügi, on ühesõnaga valinud vabaduse ja aususe ega mängi Suure Vennaga kaasa rohkem kui hädavajalik. Nüüd me teame, et mingit ühtset Jugoslaaviat pole olemas. Tegelikult teavad paljud ka seda, et mingit ühtset Afganistani pole kunagi olemas olnud. Aga noh, „havi käsul" saab selle muidugi luua ja nii tehakse edaspidigi.

Muuseas, ootasin kogu filmi vältel, millal siis Pärti lastakse. Ei lastudki. Hoopis Riho Sibula nimi oli lõputiitrites. See oli hea.

Läbi aja rooman,
suurest Roomast toonast.
Kes ei mulle allu,
julmalt maha tallun.
„Masin", Herald

Viited:

[1] Tänapäeva relvastatud konflikt. Mõned mõtted levinud arusaamadest ja nende kasutamisest. — Diplomaatia. Oktoober 2007 nr 49/50. Tõlge inglise keelest Marek Laane.

[2] Afganistan — Vikipeedia, https://et.wikipedia.org/wiki/Afganistan

[3] Psühhopaatia — Vikipeedia, https://et. wikipedia.org/wiki/Ps%C3%BChhopaatia#cite_note-:0-2

[4] katkendeid Hanna blogist isemasedatahtsin.blogspot.com.au

TÕNIS KARK *(sündinud 19. oktoobril 1978) on Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku vaimulik.*

Lõpetas 2005 Tartu Ülikooli usuteaduskonna. 2006–2015 teenis kaplanina Eesti Kaitseväes, nii maa- kui mereväes. Alates 2015. aastast töötab Politsei- ja Piirivalveameti kaplanina.

ÕNDSAKSSAAMINE ON KÕIKIDE OLENDITE UNIVERSAALNE PÜÜD

INDREK TENNO

*„**Munk ja kurat**" („Monah i bes"). Režissöör: **Nikolai Dostal**. Stsenaristid: **Juri Arabov** ja **Nikolai Dostal**. Operaator: **Levan Kapanadze**. Helilooja: **Aleksander Sokolov**. Produtsendid: **Aleksander Dostal**, **Igor Tolstunov**, **Anna Kagarlitskaja** ja **Sergei Kozlov**. Kunstnik: **Pavel Parhomenko**. Osades: **Timofei Tribuntsev**, **Boriss Kamorzin**, **Georgi Fetisov**, **Nikita Tarasov**, **Roman Madjanov**, **Sergei Barkovski**, **Tagir Rahimov**, **Mihhail Milkis** jt. Värvifilm, 113 min. ©Etalon Film. Venemaa, 2016.*

2016. aasta andis maailmale väärika teoloogiateemalise mängufilmi Venemaalt. Tegemist ei ole järjekordse Jeesuse eluloo või mõne tuntuma piibliepisoodi traditsioonilise või isegi uuenurgalise ekraniseeringuga, vaid ainulaadse üllatusega religiooniteemaliste filmide žanris. Teos on saanud ka auhindu, näiteks Venemaa rahvusliku kinokriitika ja kinoajakirjanduse preemiate Valge Elevant jagamisel saadi lausa kolm auhinda: parim stsenaarium, parim meeskõrvalosatäitja — Boriss Kamorzin kloostriülema rolli

„Munk ja kurat", 2016. Režissöör Nikolai Dostal.
Ühesilmaline munk (Georgi Nazarenko) ja munk Ivan (Timofei Tribuntsev).

eest, ja parim meespeaosatäitja — Timofei Tribuntsev munga kehastamise eest. Lisaks mäekõrgune *grand prix* 14. õigeusufilmide festivalilt „Pokrov", mis toimus Kiievis 2016. aasta oktoobris. (2017 konkureeris film ka Vene rahvuslike filmipreemiate jagamisel, võites neli Nikat ja ühe Kuldse Kotka. — *Toim*)

Venekeelses pealkirjas olev *„бес"* ei vasta sisult täpselt eestikeelsele kuradile; sõnaraamatud annavad selle vasteks paharet, vanakuri või tont, tunnetuslikult paigutub lähedale ka vanahalb, kuid kõigil nendel sõnadel on eesti keeles oma alltähendused ja nüansid, mistõttu neist ühe väljavalimine riskiks liigse erimääratluse andmisega filmi teisele peategelasele kohe pealkirja kaudu. Praegu on kõik laiemalt kristluse konteksti paigutuvad eestikeelsed pahategelased alates vanapaganast kuni kurivaimu ja sarviktaadini koondatavad vajadusel sõnasse „kurat", mistõttu on mõistlik vene *„бес"* siinkohal süümepiinadeta kuradiks tõlkida.

„Munk ja kurat" on vene õigeusu teemaline film, kuid lubab endale rännakuid eri religioonides sarnaselt mõistetavatele hingemaastikele. Teoloogilised sõnumid pole vaataja jaoks kurnavalt peidetud, kuid episoodid on vabad etteaimatavatest lahendustest ja liiga traditsioonilistest sisuväljadest, mis teebki filmi kaasaegseks ja nauditavaks. Võttekohtadena tunneb vaataja vaevata ära Surnumere kaldad, Petra Jordaanias, aga Püha maa stseene filmiti ka Krimmis.

Julge ja teoloogiliselt pinev linateos ei muutu hoolimata suurte teemade käsitlemisest liiga abstraktseks või üldfilosoofiliseks ja seda tänu mängulisele stsenaariumile, mis ei luba kordagi minna kööki võileiba tegema. Filmi selgrooteema ei ole täiesti originaalne (aga mis üldse oleks uudne pärast Kogujat?!), sest munga ja kuradi vahekordi on ennegi lahatud. Pigem on munga ja kuradi heitluses ja dialoogis midagi universaalset, isegi argist, mis on omane inimestele üldiselt. Inimnäolises kuradis ei tohiks ju meie sajandil olla enam midagi üllatavat ega võõristavat. Filmi loojate sõnul on nad saanud inspiratsiooni 19. sajandi kõrbemunkadest ja Novgorodi püha Johannese eluloost. Hiljem avastati, et ka Puškinil on jutustuses „Munk" munga ja kuradi dialoog Pühale maale reisimisest.

Teost võib tinglikult jagada kaheks teineteisest üsna erinevaks osaks, millest osa A tegevus toimub Venemaa kolkakloostris, osa B pearõhk on aga reisil Pühale maale. Peategelasteks on munk Ivan Semjonovitš ja kurat Leegion (Georgi Fetisov). Kaheks tunnetuspoolikuks jagatud filmi osad on siiski omavahel sidusad, erinevaks teeb neid pelgalt tegevuskoha järsk muutus ja tonaalsuse üleminek humoorikast teoloogilisest vaatemängust tunduvalt tõsisemateks ja pöördelisteks sündmusteks filmi teises pooles. Peamine tegevusliin — munga ja kuradi paratamatu lahutamatus — säilib aga filmi esimestest sekunditest viimasteni.

Linateose keskmes on sügavas theosise seisundis viibiv munk, keda järjekindlalt püüab kiusata kurat. Mida lähemal on inimene jumalikustumisele, seda aktiivsemaks ja järelejätmatumaks muutub kurat tema vabanemise protsessi hävitamise püüdlustes. Theosise teel on kurat alati inimese kaaslane, kes kimbutab püüdlejat kuni viimase katsumuse läbimiseni. Jeesuse meelele anti kõrbepaastu ajal läbida

erinevaid kiusatusi, Buddhale pakuti veel vahetult enne virgumist maailma kauneimaid naisi kui inimmeele raskeimat katsumust. Filmi esimeses, kloostrikeskkonnas toimuvas osas annab kurat enda kohalolekust vaid aimu, ilmutades end näiteks igumeeni narriva ja paika paneva tundmatu patriarhina. Peamiselt ilmneb kuradi juuresolek läbi munk Ivani käitumise ja rääkimise — munga seestunud seisund tingib tema arusaamatu ja segadusttekitava oleku ja veidra, teisi munki ehmatava kõnepruugi. Seestumust tuleb siinkohal mõista hea ja halva alatise paratamatu kohalviibimisena kõigis olendites. Kuradi eesmärgiks on suruda Ivan kloostriülemaks, mis peaks olema pühadusseisundist ilmajäämist garanteeriv amet. Vaataja saab nautida humoorikaid stseene kloostrielust, mille eesmärgiks on kedagi hukka mõistmata näidata inimeste maailma lootusetut kaugust jumalast — ka mungaks olemine ja kloostris elamine ei pruugi muuta inimese põhiloomust, milleks on käega katsutava ja silmaga nähtava eelistamine nähtamatule jumala maailmale ja imede kahtluse alla seadmine isegi siis, kui need otse koju kätte tuuakse. Jeesuse vihjet sinepiivakesele ja usu puudumisele (Mt 17, 20) ei võta mungad selles filmis kuigi tõsiselt. Ivani imeteod — hiigelsuure kala püüdmine, kaevu imekiire puhastamine, pesu imetoimeline pesemine jne — leiavad aset otse teiste munkade silme all, kuid tema ühemõtteliselt

„Munk ja kurat". Kaader filmist.

pühameheks tunnistamiseks sellest ei piisa. Äkki on mängus kurat ise ja lihtsam on saata kahtlane tegelane pagendusse. Jeesustki süüdistati ju koostöös Peltsebuliga (Mt 12, 22 jj).

Munk Ivan on ehe pühendunu, kes ei muretse maise hakkamasaamise pärast, vaid laseb jumalal rahumeeli enda eest vastutada. Ta järgib mäejutluse sõnumit ja laseb universumil kogu selle täiuses enda eest hoolitseda. Tema õnnis zen-naeratus ja inspiratiivne toimimine tegevusväljal näitavad virgunud meelega kaasnevat kergust, mis lubab tal kõrvaltvaatajana suhestuda munkade peamurdmisega argiasjade pärast. Eks tõsimeelsete seas saabki palju nalja, kui mõista, et oma kehas ollakse vaid ajutiselt. Ivani sügav armastus kõigi inimeste, olendite ja isegi kloostri vaenlaste vastu on võltsego kütketest pääsenu manifestatsioon, mis hirmutab inimesi ja jääb mõistmatuks neile, kes näevad vaid oma nina ette. Kloostriülem seevastu panustab pigem materiaalse abi nõutamisele kui palvetele; püha imetegija suhtes puudub tal respekt, kuid juhuslikult kloostrisse sattunud tsaar Nikolai I ees langeb ta munkadega koos põlvili; imeline vankri kordasaamine tuleb ajus blokeerida, kuid selle eest tänutäheks loodetav smaragdsõrmus lööb tal silmad särama. Ivan peab isegi tsaari ees vaikima, et pühadus välja ei tuleks, kuid „pole raske vaikida, kui pole miskit öelda". Imetegija ilmumine on ebamugav vahejuhtum rutiinses argimuredega kloostrielus. Ivanist on sekelduste vältimiseks parem vabaneda, tavainimesel on pühaku juuresoleku peeneid võnkeid raske taluda. Tunne, et meie päevil enam imesid ei juhtu, kipub liigselt tegevusvälja kiindunutele omane olema kõigil aegadel.

Lõbusatest vahestseenidest hoolimata ei saa teost mingil juhul naljafilmiks pidada. Kogu alltekst on sügavalt religioosne, episoodid täidetud teoloogiliselt vahedate tekstide ja piltidega, mille jälgimine on omaette pingutus ning kõigist nüanssidest arusaamiseks tuleks filmi vaadata korduvalt. Filmi elegantseks sideaineks on kloostrielanike elust leitud väljendid, mis oma täpsusega asjade olemuse kohta võiksid liigituda lausa eraldi teoloogiliseks žanriks. Näiteks *„Честь ни есть сытым не будешь"* (Autult pühaks ei saa — *Toim)* või *„Нету леса, нету интереса" (*sõnamäng, mida võiks tõlkida ehk nii*:* puud puuduvad — huvi puudub – *Toim*). Need sünnivad nauditavalt, hetkes ootamatult ja on universaalselt ajatud nii sekulaarses kui religioosses võtmes. Nende ütluste ootamisest saab filmi vaatamise käigus omaette hasart.

Aga kurat võtab endale kindlaks jäävaid püüdlejaid tõsiselt; avardunud meelega pühendunu äraräkimiseks võtab Leegion ette mitmeid äkkproove. Inimese õnnisolek on kuradile piin ja kaotus, mille vastu ta otsustavalt tegutseb. Kuid tule vastu aitab taevane vihm (kaitse on alati valmis, kui ise jääd endale kindlaks), rikkalikku söögilauda võib probleemitult asendada lihtne kõhtu täitev leivatükk, kuratliku kavaluse vastu aitab valgustunu läbinägelikkus. Filmi osas B saab nautida kuradi ja inimese mõttevahetust, kus võimalused on mõlemal poolel. Alati on midagi, millele on raske vastu panna, sest ei ole nii püha inimest, keda isegi kurat kiusata ei saaks — püha linna nägemise nimel on Ivan valmis riskima oma hingeõnnistusega ja astuma võrdsete malemängu. Ometi saab ka kindlameelne inimene võimalusel

kuradil tooli alt ära tõmmata. Vanapagana ja Kaval-Antsu heitlus Vene ortodoksia kontekstis mõjub siinkohal eht-taoistlikult. Leegion ja Ivan ei ole pandud konflikti, vaid seisavad sõbralikult oma tõdede eest. Legiošaks saab kuradit hellitlevalt kutsuda vaid inimene, kes on loobunud dualistlikust väärvaatest. Filmi lihtne allsõnum, et keegi ega miski pole täiuslik lihtsalt iseenesest — hea ega halb printsiip pole absoluutsed —, saab ilmsiks Leegioni järkjärgulise antropomorfeerumisega. Isegi kõige pahelisem olend võib igatseda headust ja olemise terviktunnetus saab sündida läbi üksteisemõistmise. Tõeline õndsus sünnib rahunemise ja tõdemuse kaudu, et kõik on lõppkokkuvõttes sama.

Ivani märtrisurm teiste inimeste pahategude tõttu ja tema kirgastunud taevassetõusmine pühakute saatel toob esile tugeva paralleeli Jeesuse ohvrisurmaga. Tee taevariiki läheb läbi kitsa värava (Mt 7, 14), aga sissepääs pole kellelegi keelatud. Ka kuradil on vaba valik, kuhupoole kalduda. Pühaku suur ohvrimeelsus ja karjuvalt ebaõiglane surm annavad filmi epiloogis isegi Leegionile suunavõtuks vajalikku inspiratsiooni, sest „*В беде и бес монахом станет*" (vaevas ja kiusatuses sünnib mungaks kasvamine – *Toim*).

INDREK TENNO *on lõpetanud Tartu Ülikooli usuteaduskonna. Ettevõtja, vabamõtleja, maailmarändur. Hobideks on sakraalne maailm, ulme, meditatiivne seisund.*

„Munk ja kurat". Ivan (Timofei Tribuntsev) ja kurat Leegion (Georgi Fetisov).

JÜRI SILLARTI OMAAEGSE KAASTEELISENA „PÜHA JÜRI PÄEVAL"

TÕNU VIRVE

2004. aastal asus **Jüri Sillart** juhatama filmi ja video õppetooli Tallinna Pedagoogikaülikoolis. Paar aastat hiljem juhtis professor Sillart filmikunsti bakalaureuse- ja magistriõppe kavasid Balti Filmi- ja Meediakoolis. Pedagoogilist tööd motiveeris missioonitunne. Jüri koolitatud põlvkond on pungumas digiajastu Eesti filminduse teovõimsaks tegijaks. Manalamees Sillart ei väsinud kordamast nii riigiametnikele kui ka oma jüngritele, et anne on rahvuslik vara. Tal oli rohkem kui nelikümmend aastat kogemust režissööri ja operaatorina. Sillart oli sajandi lõpu üks huvitavamaid ja omapärasema kunstilise pildikirjaga operaatoreid, keda kõrvutatakse selliste kuulsustega nagu näiteks **Andrei Tarkovski** operaator **Georg Rerberg**.

Tallinnfilmi nimetasime Sillartiga isekeskis muigega Eesti Talufilmiks. Kümmekonna koostööaastaga moderniseerisime arhailise esteetika ja Eesti mängufilmi teatraalse vaimsuse kaasaegse rahvusvahelise vormikeelega filmikunstiks. Kõige soojemad suhted tekkisid stuudios laboratooriumi naistega. Veetsime Jüriga filmi ilmutamise tehniseeritud ruumides lugematuid tunde. Sain aru, et filmikunst on keemiline kunst. Operaatorile oli karmiks tsensoriks OTK. Maakeeles tähendasid need kolm tähte tehnilist kontrolli. Istusime enamuse vabast ajast selle pisikeses vaatesaalis. Vaatasime lõputult filmitud kaadreid ja analüüsisime duubleid. Ma ei mäleta, et oleksime Jüriga kunagi KuKu klubis käinud. Minul kui stammkülastajal oli punaste nahkkaantega tegevliikme kaart juba ERKI ajast. Jüri oli Moskva filmikooli mees ja Eesti rahvuslik kunstiklubi õhustik jäi talle võõraks. Oma bulgaarlannast tulevase naise **Julia Gutjevaga** tutvus ta VKIKis.

Jüri pühendas mind objektiivide tehnilisse poolde. Ta avas mulle filmikunstnikule olulisima teadmiste laeka — optika võimaluste müstilise maailma. ERKI andis maalikateedri juures õppivatele teatrikunstnikele lisaks maalikunsti oskustele ka kujunduskunstniku põhjaliku ja mitmekülgse erihariduse. Õppisime kostüümi-, kommete-, mööbli-, arhitektuuri-, maali- ja üldkunstiajalugu. Olin Tartu Pallase maalikoolkonna esindaja **Johannes Võerahansu** viimane õpilane. Minu utsitusel hakkasime analüüsima kaadrikompositsioone, dekoratsioonide ja kostüümide dramaturgilist suhestatust, valguse dramaturgiat portrees ning grimmi ja soengu võimalusi karakteri loomisel. Nii lõimusid Moskva maailmatasemel filmikooli ja Eesti kõrgkunstikooli õpetused. Meie tipprežissöörid maadlesid samal ajal poliitilise järelevalve üksuses — Tallinnfilmi toimetuses. Nad võitlesid oma ja ka meie loominguvabaduse eest.

Tipplavastaja **Grigori Kromanov** ei saanud hüperrealismist ja popkunstist eriti aru. Kuid ta usaldas meid, sest

Mängufilmi „Hukkunud Alpinisti hotell" (1979) proovivõtted.
Tiit Härm, Galina Abdrahamova, paremal operaator Jüri Sillart.
Viktor Menduneni foto

operaatori ja kunstniku, **Sillarti** ja **Virve** tandem aitas Kaljo Kiisa mängufilmile „**Surma hinda küsi surnutelt**" (1977) tuua üleliidulise peaauhinna. Ulmefilmi „**Hukkunud Alpinisti hotelli**" (1979) stilistikat arutasime Jüriga päris pingeliselt. Kõik kolm — režissöör, operaator, kunstnik — olid maksimalistid, jäärapäiselt enesekesksed, ning igaüks kompas oma võimaluste piire. Leidsin, et ainult koostöö oma ala parimatega võib viia filmi visuaalselt maksimaalse tulemuseni. Kui eelmises filmis kavandasin ka kostüümid, siis nüüd kutsusin meeskonda eriala tipu, Moskva Moemaja peakunstniku **Vjatšeslav Zaitsevi**. Assistendina nõustus osalema Tallinna Moemaja peakunstnik **Ell-Maaja Randküla**. Nad võimaldasid mul pühenduda üldkontseptsioonile ja dekoratsioonide valdkonnale. Slava Zaitsev on praegu maailmakuulus vene esimoelooja.

Hotelli välisdekoratsiooni ehitasin Almatõ lähistele — kõrgmägedesse. Kogu materjal toodi Eestist. Puitmaterjal viidi ehitusplatsile helikopteritega. Kord vajus meie veoauto mägiteel kuristikku ja Tallinnfilmi kogenud dekoratsioonide ehitusjuht **Saavo Raist** sai üsna tõsiselt viga. Hotellitoad ehitasin stuudio paviljoni, kuid kõrge halli ja lumise sisehoovikompleksi Kadrioru vastvalminud tennisehalli. Aktsioonis osales üle tuhande inimese, sealhulgas palju ettevõtteid. Näiteks puhuti sajad jääpurikad tehases Tarbeklaas. Tänu Jüri tundlikule operaatoritööle pälvis taies üleilmsel ulmefilmide festivalil Itaalias kunstnikupreemia. Seljatasin isegi ameeriklaste võistlustöö! Filmiajaloolane Õie Orav rääkis, et oli omal ajal näinud Moskva Kinokomitees itaallaste auhinnakarikat, millele oli graveeritud minu nimi.

„**Püha Jüri päeva**" korraldusmeeskonnas on BFMi III kursuse filmitudengid **Rauno Kuusik** ja **Hanna Kruu-**

si. Neil tekkis idee ehitada kooli filmipaviljoni üks osa „Hukkunud Alpinisti hotellist". Loomulikult on hea tunne, kui uued põlvkonnad peavad ulmekat oma lapsepõlve kultusfilmiks. Iga sugupõlv otsib oma tunnustähte. Põnev, kui nad tunnevad huvi ka mõttemustrite vastu minevikust. Läksin huvi pärast filmipaviljoni kaema. Õppejõud **Toomas Sääs** rääkis koolipaviljoni saamise lugu. Mulle ei jäänud keeruline „stoori" meelde. Tegin Sääsile ja tudeng **Aivo Jäägerile** kiire tagasivaate Eesti filmipaviljonide arenguloost. Tallinnfilmi paviljoniks oli Kaupmehe, tollasel Hans Pöögelmanni tänaval asunud endise vennastekoguduse palvela kooriruum. Kui leedukad ehitasid seitsmekümnendatel Moskva keskvõimu rahadega Vilniusse moodsa superpaviljoni, siis Eesti filmiametnikud vaidlesid ja vaidlesid, kuni lõpuks hankisid Hiiule filmilinnakuks eraldatud suurele maa-alale paar juurviljalao plekkangaari. Eriala proffe otsustamiseks ligi ei lastud. Võimalus läks intriigide nahka.

Tänapäeval kasutatakse suuri paviljone rahvusvaheliste teleseriaalide tootmiseks. Interjöörid, tänavad, tantsuplatsid ehitatakse komplekssena, mis võimaldab meelelahutuslike telesarjade konveiertootmist. Riigid üle maailma jahivad tulusaid äriprojekte oma maal tootmiseks. Konkurentsi muudab ägedaks rebimiseks suur äri, filmikunstiga pole siin suurt midagi pistmist. Filmitootmise taristu on kompleksne süsteem ja seotud tehnoloogia pideva arenguga. Tehnilised muutused on mõjutanud audiovisuaalloomingu kõiki valdkondi. Praegu dinosaurustena mõjuvaid kaarleekprožektoreid polnud võimalik paigaldada interjööridesse. LEDi-ajastu on tehnilised takistused kaotanud. Kunstnik ja operaator eelistavad paviljonile ehedat interjööri. Naturaalsus võimendab visuaalset tõepära, süvendades vaatajas emotsiooni. Eelmise sajandi tehniline piiratus ajas filmiloojad suurtesse paviljonidesse. Praegu on tee avatud filmikunsti visuaalsümbolistlikule realismikirele. Seitsmekümne viie aastane austria lavastaja **Michael Haneke** on kasutanud maksimaalselt tänapäeva arvutigraafika võimalusi täiusliku, aistingulise mõju saavutamiseks. Kuid audiovisuaalset universumit jääb alati vahendama operaatori ükssilm. Nimetan Haneke filme „lõhnafilmideks", mille pärliks on „**Valge pael**" (2009).

Tänavu 29. mail toimus juba kuuendat korda Tallinna Ülikoolis püha Jüri päev **Triin Kadaja** juhtimisel. Sillarti mälestusele pühendatud üritusel oli näha tulevasi ja praeguseid filmitegijad. Päev algas visiidiga Metsakalmistule, Sillarti hauale, kelle sage küsimus „mis on selle filmi lõhn?" on endistviisi õhus. Pärast seda toimus filmikooli kinosaalis sellest Sillarti küsimusest inspireeritud, filmikunstile pühendatud esinduslik konverents „Filmi lõhn", moderaatoriks ETV parima saatejuhi tiitliga pärjatud, filosoofilisi üldistusi armastav **Joonas Hellermaa**.

Filmikunstnik **Katrin Sipelgas** rääkis ajast, mis jääb kunstnikul reaalse maailma ja loodava (filmi)maailma vahele. Kuidas tekib impulss ja kui oluline on iga „tõmmatud joone" mõtestatus ja kujund. **Michael Pärt** paistab muusikatoimetajana maailmas silma ereda tähena. Ta on ettevõtte Michael Pärt Musik OÜ asutaja ja ka oma isa Arvo Pärdi keskuse kaasasutaja. Oma ettekandes rääkis ta muusika ülesannetest filmis ja sellest, kuidas see mõjutab publiku emotsioone. See põhjalik ette-

Mängufilmi „Nipernaadi" (1983) võtted. Ees režissöör Kaljo Kiisk, kaamera taga Jüri Sillart, paremal stsenarist Juhan Viiding.
Mikk Rande foto

kanne selgitas filmimuusika dramaturgilisi kihte ja nende sisulisi eesmärke. Kostüümikunstnik **Mare Raidma** avas aja fenomeni filmikostüümis: „Iga film viib meid mingi loo sisse — maailma, kus toimub midagi, kuskil ja millalgi. Kuhu nimelt me vaatajana satume, saame teada ennekõike stilistikast ja tegelaste välimusest. Filmis voolab aeg nii narratiivselt kui stilistiliselt. Ilma aja fenomenita ei sünni filmikujunduses olnut, olevat ega tulevat." Orimattilanimelises väikelinnas sündinud **Aki Kaurismäkil** on õnnestunud Soome filmikunst oma süüdimatu empaatiavõimega maailma autorikino kaardile kanda. Üle kolmekümne aasta filme teinud mees on üks tuntumaid Soome ekspordiartikleid. Režissöör kajastab oma linateostes ülima siirusega reaalsust, mis on meile kõigile tuttav, kuid siiski kuidagi eriskummaliselt nihkes. Kaurismäki lavastuskunstnik **Marku Pätilä** avas oma ettekandes saladusi, kuidas sünnib Kaurismäki filmide atmosfäär. Filmikunstniku ükssilm on operaator. Vaataja tajub kunstniku loovust läbi operaatori pildikvaliteedi. Kaameramees juhendab võtteplatsil valguskunstnike loodud režiid. Ülla-

tav oli vaadata Pätilä esitluses ja suurel ekraanil, kuidas Kaurismäki oma ideid kunstnikule ja operaatorile selgitas. Mõnes visandis oli paika pandud ka valguse suund.

Filmisemiootika spetsialist **Katre Pärn** keskendus aja mitmekihilisusele filmiuniversumis. „Filmi eripära on nähtud ühelt poolt võimaluses taasluua maailma ajalisust algupärasemalt, kui seda saavad teha teised kunstid, teisalt võimaluses luua uut, kinematograafilist ajalisust, ajalisi *Gestalt*'e ja aja kogemise viise, mis ei oleks väljaspool filmikunsti võimalik," kommenteeris Tartu Ülikooli teadlane. Oma ettekandes uuris Pärn, kuidas need erinevad kihid filmi ajalisust mõjutavad, selles osalevad ja väljenduvad. Režissöör **Sulev Keedus** arutles oma ettekandes *genius loci*, kohavaimu üle: kuidas tajuda seda atmosfääris? Filmi lõhn — kas meeltesegadus, manipulatsioon või sõnamaagia? Keedus rääkis oma loos veel ühest temale olulisest Jürist Jüri Sillarti kõrval.

Dokumentaalfilmide režissöör ja mängufilmide montaažirežissöör **Liis Nimik** võttis oma teema „Ootamatuse jõud" kokku järgnevalt: „Oma raamatus „Camera lucida" toob Roland Barthes välja, et vaataja võtab fotot alati vastu kahel tasandil — ja nimetab need tasandid *studium*'iks ja *punctum*'iks." Nimik arutles, kas fotole mõeldud teooriat on võimalik üle tuua ka dokfilmi ja veelgi enam mängufilmi?[1]

Kust siis on saanud alguse Jüri „filmi lõhna" mõiste? Saatuse juhused on loovuse olulised teekonnakaaslased. Liigume ajas tagasi möödunud sajandi seitsmekümnendatesse aastatesse, kui õppisin ERKIs. Kooli ajal põlesin kirest telemeedia vastu, sest juhuse tahtel sattusin Eesti Televisiooni uue laine noortekampa — **Mati Talvik**, **Andres Vihalem**, **Tiina Alla**, **Rein Karemäe**, **Enn Eesmaa**, **Heimar Lenk**, **Mark Soosaar**. Meedia-alaseid alusteadmisi jagasid **Valdo Pant** ja **Hardi Tiidus**. Kujundasin tuhatkond saadet. Uue aja mõtlemise ja filmikunsti olemuse mõistmiseks oli teletöö oluline. Kooli lõpuaastal kutsus **Kaarel Kilvet** mu teatrilavastuse „**Valendab üksik puri**" (1974) kunstnikuks. Selle esietendusel esitas värske peanäitejuht **Kalju Komissarov** saatusliku kutse — tulla Noorsooteatrisse peakunstnikuks. Armusin kõrvuni vaimsusest pakatavasse teatrikunsti. Kujundasin dekoratsioone ja lõin kostüüme sajale mitmes žanris lavateosele. Töötasin kodu- ja välismaal parimate lavastajatega. Kuid teatri ühel intiimsel saunapeol võrgutas mu salakesi Filmikunst.

Peanäitejuht Komissarov oli Tallinnfilmis lavastanud juba mitu mängufilmi. Nüüd oli ta kokku kutsunud potentsiaalse filmigrupi. Teatri dramaturg **Mati Unt** kirjutas juba mitu aastat analüüsivat poliitfilosoofilist stsenaariumi „Surma hinda küsi surnutelt". Komissarov kavatses lavastada ajaloolist detsembrimässu eksistentsialistlikus modernismivõtmes. Friedrich Engelsi habemega operaator Sillart oli kõva vihtleja. Vihamütsatuste saatel filosofeeris habemik filmikunsti olemusest ja objektiivide hingeelust. Just saunalaval tegin **Lepo Sumerale** ettepaneku kirjutada elu ja surma liisuviskamise stseenile proovimuusika. „Et oleks tajutav jäneste kohalolek, kes on purjus ristikheina lõhnast," tsiteerisin kinnituseks millegipärast **Paul-Eerik Rummot**, kes oli mu lemmikpoeet. „Aa, lõhnafilm," noogutas Lepo mõistvalt ja hakkas saunalaval ümisedes viisikatkeid pakkuma. „Lõhnafilm, lõhnafilm," kinni-

Mängufilmi „Metskannikesed" (1980) võtted. Paremal režissöör Kaljo Kiisk, kaameraga Jüri Sillart.
Viktor Menduneni foto

tas higine Jüri vihtlemise sekka. Lepo kirjutaski proovimuusika, mis jäi kogu filmi leitmotiiviks. Helilooja kaasamine loome algperioodil oli avangardistlik samm. Minu teada esimene ja ka viimane selline juhtum Eesti filmikunsti ajaloos. Jaanipäevastseen, mille filmimiseks Lepo muusika lõi, kujunes eriliseks episoodiks. Mati ei olnud vihtleja tüüp. Tuli küll lavale, et asja arutada, aga ei võtnud pintsakutki seljast. Mina kunstnikuna püüdsin stseene visualiseerida. Rääkisin meestele, et leidsin salastatud eriarhiivist poliitilise kihutusloosungiga „Privet rabotšim zapada!" („Tervitus lääne töölistele!") Eesti Vabariigi ja Nõukogude Liidu Komorovka piiripunkti foto. „Paneme filmi — et kommunistidele sinimustvalget näidata," kihistas mustas ülikonnas autor saunalaval naeru. Lubas kirjutada stsenaariumisse stseeni — poliitvangide vahetamine Eesti-Vene piiripunktis. Ka see stseen jäi filmi.

Partei keskkomitee, mis asus majas, kus praegu on välisministeerium, keelas Komissarovil filmi lavastamise. Paar aastat hiljem võttis asja oma kätte **Kaljo Kiisk**. Tootmise protsessi jooksul tekkis üsna palju pingeid.

Jüri Sillart 29. V. 1943 — 10. IX. 2011.

Vilunud diplomaadina silus Kiisk filmigrupis tekkinud loomingulisi konflikte ja skandaale juhtkonnaga. Grupis oli alati stuudio juhtkonnale kaebajaid. Olid ka poliitilised nuhid, kes tegid ettekandeid sinna, kuhu vaja. Taoline seltskond kuulus enamasti assistentuuri hulka. See oli andetu, kunstiloomingus läbi kukkunud ja sellest kibestunud inimrämps. Meie kiibitsejaid ei teadnud. Nimesid on välja tulnud alles aastaid hiljem.

Olime Jüriga noored maksimalistid. Võtteplatsil tuli tihti teha ise näitlejatele grimmi, sest stuudio palgatööliste stiiliarusaamad mulle ei sobinud. Kord pidin kirjutama seletuskirja, et mustad püksid musta seina foonil on kunstiline taotlus. Nimelt tunnistas OTK filmikaadri praagiks, kuna näitleja pükse ei olnud näha. Nii tekkis ajapikku kunstiline koostöö meie ja laboratooriumi töötajate vahel. Nad olid abivalmis ja kaasatud loomingulisse protsessi. Koos Jüriga oli Moskvas õppinud labori juhataja **Anne Alla**. Teda hakkas filmi tootmise protsess nii huvitama, et ta tuli „**Nipernaadile**" (1983) direktoriks ja jäigi sellesse ametisse. Maagiline filmikunst ja koostöö Jüriga imes mu märkamatult endasse. Koos Jüriga tõime Eesti filmikunsti uue filosoofia. Loomulikult oli avangardiks olemisel oma hind. Meie tandem muutus ohtlikuks, kontrollile allumatuks. Lõpuks meie ühistöö keelustati. „Nipernaadi" jäi meie viimaseks koostööfilmiks. Mind suunati **Leida Laiuse** mängufilmi kunstnikuks.

Kuid meil Jüriga oli juba plaanis hakata ise mängufilme lavastama. Haiglaselt armukade elavate piltide varjumaailm ei salli enda kõrval ühtegi teist kiindumust. Erinevate kunstide lummav kooslus ahmib kõik endasse. Ka loojate isikliku elu. Filmiinimesed üle maailma elasid siis ja elavad ka praegu mustlase rändurielu. Filmivaldkonna panevad helisema avangardistlikud ja loovusele rajatud väikestuudiod. Aga eelkõige siiski inimesed ja loovusele rajatud eksperimentaal- ning *art house*-filmiprojektid.

Kommentaar:

1. Roland Barthes oli prantsuse kirjanduskriitik, kirjandus- ja ühiskonnateoreetik ning semiootik. Eesti kultuuriajakirjades on tõlgitud rida tema artikleid. Eesti keeles on saadaval ka teadlase raamatud „Autori surm: valik kirjandusteoreetilisi esseid", „Mütoloogiad", „Tekstimõnu" ja „Camera lucida: Märkmeid fotograafiast".

TAGASI 90-NDATESSE

FILIPP KRUUSVALL

Lühifilmikassett ***„Paha lugu"****. © Kuukulgur Film. Kestus: 85 min. Esilinastus 12. I. 2018. Sisaldab viit lühifilmi.*

„Nissan Patrol"*. Režissöörid ja stsenaristid* ***Katrin*** *ja* ***Andres Maimik****, operaator* ***Mihkel Soe****, produtsent ja monteerija* ***Andres Maimik****, kunstnik* ***Adele Thele Robam****, helilooja* ***Sten Šeripov****, osades* ***Lauli Otsar****,* ***Ott Raidmets****.*

„Varakevad"*. Režissöörid* ***Gustaf Boman Bränngård*** *ja* ***Rain Tolk****, stsenarist* ***Gustaf Boman Bränngård****, operaator* ***Madis Reimund****, produtsent Alvar Reinumägi, kunstnik* ***Getter Vahar****, monteerijad* ***Helis Hirve*** *ja* ***Rain Tolk****, osades* ***Joseph Mattias Metsala****,* ***Teet Tammelaan****,* ***Katariina Kilk****,* ***Rauno Gutman*** *jt.*

„Jõulumüsteerium"*. Režissöörid ja stsenaristid* ***Katrin ja Andres Maimik****, operaator* ***Mihkel Soe****, produtsent* ***Maario Maasing****, kunstnik ja kostüüm* ***Katrin Sipelgas****, monteerijad* ***Andres Maimik*** *ja* ***Helis Hirve****, osades* ***Maria Avdjuško****,* ***Markus Habakukk*** *jt.*

„Nõiutud"*. Režissöör ja stsenarist* ***Maria Avdjuško****, operaator* ***Ants Tammik****, produtsent* ***Andres Maimik****, kunstnik* ***Carolin Saan****, helilooja* ***Tõnu Kõrvits****, monteerija* ***Sander-Kalle Somma****, osades* ***Ester Kuntu****,* ***Margus Prangel****,* ***Piret Kalda****,* ***Adele Taska****,* ***Bert Raudsepp****.*

„Kokkulepe"*. Režissöörid, stsenaristid ja monteerijad* ***Andres Maimik*** *ja* ***Rain Tolk****, operaator* ***Mihkel Soe****, produtsent* ***Alvar Reinumägi****, kunstnik* ***Anneli Arusaar****, osades* ***Annabrith Heinmaa****,* ***Rain Tolk****,* ***Katre Kaseleht****,* ***Maria Peterson****,* ***Alvar Reinumägi*** *jt.*

Lühifilm on keeruline žanr, mis võib olla küll väga efektne ja sisukas, ent millel pole lihtne leida oma kohta ja vaatajat. Võiks arvata, et praegusel klipiliku mõtlemise ja kõige kiiresti edasi kerimise ajal tõuseb just lühivorm populaarsuse tippu, ent on läinud vastupidi ja hoopis ajamahukas seriaal leiab vaatajaid rohkem kui kunagi varem. Seega on lühifilmi koht endiselt festivalil või siis tuleb leiutada mingi kaval moodus, kuidas mahutada see mõne täispika filmi ette või panna teles mõnda tühimikku täitma. Ja on veel üks võimalus, mida Eestiski korduvalt kasutatud, nimelt panna lühikad kokku ühte terviklikku kassetti ja näidata neid kinos koos. „Karikakramäng" (1977) sai sel viisil lausa legendaarseks, taasiseseisvumisajast on tuntumad „Kass kukub käppadele" (1999) ja „Tabamata ime" (2006).

Viimastel aastatel on keskmiselt tasemelt oluliselt kõrgemale tõusnud Eesti mängufilmiga ühte jalga käinud ka selle lühivorm. Näiteks 2011. aastal nomineeriti Tanel Toomi „Pihtimus" parima lühifilmi kategoorias lausa Oscarile. 2012. aastal linastus maineka Locarno festivali lühimängufilmide võistlusprogrammis Janno Jürgensi „Distants". Rahalise külje pealt võiks märkida, et eelmisel aastal toetati meil lühifilme ligi 80 000 euroga — see pole küll teab mis palju, ent annab siiski manööverdamisruumi.

Lühifilmikasseti „Paha lugu" taga pole kuigi suurejoonelist produktsiooni, pigem on see sõprade mikroeelar-

„Nissan Patrol", 2017. Režissöörid Katrin ja Andres Maimik. Hääletaja (Lauli Otsar) ja Autojuht (Ott Raidmets).

veline soov viimastel aastatel tehtud filmid sahtlist suurele ekraanile tuua. Kuna autoriteks on sellised tuntud tegijad nagu Andres ja Katrin Maimik, Rain Tolk ja Maria Avdjuško, võiks ju olla õigustatud ootus, et siinsed lühikad saaksid uut taset tähistavaks verstapostiks üha veenvamas ja muu maailmaga sammu pidavas Eesti filmis, isegi kui režissööridel endil sellist väljakutsuvat ambitsiooni ei olnud. Paraku jätab viie lühinovelli kooslus mulje, nagu oleksid ekraanil mingid kajad kaugetest, tinglikult öeldes 90-ndatest aastatest. Seda, et aeg on vahepeal edasi liikunud, reedab vaid lendlev kergus, millega on tehtud kunagi ulmena tundunud droonivõtted.

Eesti film on taasiseseisvumisajal läbi teinud pika teekonna, muutudes tehniliselt tugevaks ja jõudes lõpuks veenvuseni ka stsenaariumis: karakterid on terviklikud, nende motivatsioon mõistetav ja dialoogidki ilma piinlikkustundeta kuulatavad. Järjest harvemini kohtab olukorda, kus väärtfilmi tegemine on piirdunud vaid välise *arthouse*'i matkimisega. Selline „sügava filmi" jäljendamine on ikka tähendanud tegelaste ja tegevuse rõhutatud veidrust, hullust ja grotesksust, ilma et selle taga peitunuks loomutruud ja loogilist psühholoogilist konstruktsiooni. Kui üks hea filmi tunnustest on see, et olgu süžee ükskõik kui segane või minimalistlik, tagantjärele võib ikkagi avastada selle alt sisemise loo või siis suurema üldistusvõimega kujundid ja allegooriad, siis Eesti filmi on pahatihti jälitanud stsenaristiline toorus, loo puudulik sisemine psühholoogia, mis siis, et pealispinnal tegutsevad tõelised friigid ja veidrikud.

„„Paha lugu" viib meid omamoodi tagasi 90-ndate veidi rohmakasse ja poolikusse filmimaailma, perioodi, kus asju tehti sageli põlve otsas ja stsenaarium sündis hetkeimpulsside ajel. Ega filmitegijad teegi saladust, et näiteks kasseti esimene lugu „Nissan Patrol" tekkis vajadusest neid eelmise filmi juures teeninud samanimelisest autost lahti saada ja teha seda kinematograafilise efektsusega. Auto dramaatiline lõpp oli valmis mõeldud ja siis

„Varakevad", 2017. Režissöörid Gustaf Boman Bränngård ja Rain Tolk. Sander (Joseph Mattias Metsala) vastamisi kiusajatega.

tuli ka idee, kuidas lugu alustada. Rain Tolgi „Kokkulepe" sündis aga muude tööde vahel, teiste kommertsprojektide võtteplatsidel ja 0-eurose eelarvega. Lugu pärines otse elust, tõestisündinud isiklikust vahejuhtumist. Lisandus ka Maimikute lavastatud „Jõulumüsteerium", millest omakorda kasvas välja pakkumine eelmises loos peaosa mänginud Maria Avdjuškole lavastada lühifilmide kasseti tarbeks ka üks endapoolne episood. Tema valik langes Indrek Hargla novellile „Minu päevad Liinaga", millest kujunes kasseti pikim, ligi kakskümmend minutit kestev lühifilm „Nõiutud". Kasseti viienda filmi „Varakevad" taga on Eestis elanud rootsi režissöör Gustaf Boman Bränngård.

Pooleldi naljaga võttes, ja eks (must) huumor olegi ju tihti lühifilmižanrit iseloomustavaks jooneks, toob kassett „Paha lugu" taas esile nii mitmedki Eesti väärtfilmi iseloomustavad hirmutavad klišeed. Kui võtta aluseks Kristina Kutsari ja Hanna Linda Korpi hiljuti koostatud „21. sajandi Eesti filmi bingo", siis lähevad kassetti vaadates täppi nii märksõnad „kaader kellegi mõtlemisest", „vana maamaja" kui ka „väga järsku ilmuv alasti naisekeha" ja „suvalisena mõjuv lõpp". Mis on aga tõeliselt hetketrendi tabav, on filmide temaatika või õigemini see, kuidas neid esitletakse ja millise sõnastusega serveeritakse. Lühitutvustuses antakse teada, et kõik viis lühifilmi uurivad eri nurkade alt ahistamist, andes ülevaate selle vormidest ja küsides ühel või teisel moel ka, miks sellised olukorrad üldse tekivad ja millised inimesed nende taga seisavad. Kahjuks tuleb vaatajana omamoodi kurvalt tõdeda, et „Pahas loos" pole teravust; teemad on, nagu 90-ndatel, lihtsalt kiiresti ja möödaminnes markeeritud. Samas, käsitletav teema annab ju praktiliselt piiramatuid kunstilisi võimalusi, sisaldades nii dramaatikat kui ka reljeefseid karaktereid. Ka ühiskonnas on nõudlust selle järele, et kunst võtaks peegeldada ja kõrvalpilguga vaadata sellist kohati vastuolulist nähtust nagu ahistamine — olgu siis tegu traagilise ohvriloo, poliitilise trilleri või võltspoliitkorrektsust paljastava musta ko-

„Jõulumüsteerium", 2017. Režissöörid Katrin ja Andres Maimik. Jõuluvana (Markus Habakukk) ja Naine (Maria Avdjuško).

möödiaga. Midagi „Pahas loos" ahistamisest nagu oli, aga kuidagi sügavamalt ja laiemalt sellest rääkida ei anna, aines on liiga napp. Sellest on kahju, sest autoritel on vastav võimekus täiesti olemas. Esiteks on ju Andres Maimik olnud tegija sellistel hoogsatel, mahlastel ja huumorit täis lühifilmikassettidel nagu „Kass kukub käppadele" (1999), „Tabamata ime" (2006) ja „Karikakramäng II" (2013). „Karikakramängu" osa nimega „Hõbepulm" on musta huumorit täis täiuslik novell, ahistamine ja peen perevägivald *à la* Eesti. Samuti oli Maimik see, kes tõstatas omal ajal skandaali tekitanud moel koolivägivalla teema dokis „Päkapikudisko" (2001). Rääkimata Katrin ja Andres Maimiku mängufilmist „Minu näoga onu", mis on eluterve, veenvate karakteritega ja psühholoogiliselt usutav suhtefilm, millest äärtpidi käivad läbi ka vägivald ja ahistamine.

Kuid kassetil paistavad silma kaks filmi, mis toovad meeleolu 90-ndatest tänapäeva. Esiteks rootslase Gustaf Boman Bränngårdi „Varakevad", kogu koosluse ainus film, mis on tehtud n-ö korralikult — on läbinud stsenaariumi arendamise etapid, saanud rahastuse ja peaaegu nädalase võttegraafiku. Kuigi filmi kulminatsioon jääb lõpuks lahjaks, suutsid Boman Bränngård ja Rain Tolk siiski luua tõeliselt pineva õhkkonna, mis valitseb teismeliste noorukite seltskonnas. Seda, kuidas tobedavõitu vahejuhtumi tõttu saab kellestki seltskonna peksupoiss või kuidas justkui tühja koha pealt kerkib esile äärmine julmus või millised dilemmad seab gruppikuuluvus inimese ette, on näidatud väga veenvalt. Siin jätkuks igati ainest, et teha pikem film ja keerata sündmustikule veelgi vinti ja pinget peale. Eks novell olegi nii kinos kui ka kirjanduses üks kõige peenem ja miks mitte ka aristokraatlikum žanr. Selles saab oskaja ju kõik ära öelda, kas või kogu maakera sinna sisse mahutada, ent ühtlasi on seda kompaktse vormi tõttu kõige keerulisem teha.

Teiseks positiivseks üllatuseks oli Maria Avdjuško „Nõiutud". Esiteks tõi see sisse Eesti filmi jaoks täiesti uue, abitu perekonna tüübi, mis mõ-

„Nõiutud", 2017. Režissöör Maria Avdjuško. Liina (Ester Kuntu) ja pereisa Rainar (Margus Prangel).

nikümmend aastat tagasi poleks meil usutavgi olnud. Nimelt sõidavad mees ja naine koos oma teismelise tütrega matkabussiga loodusesse, roheluses avastavad aga, et on toidukorvi koju unustanud, ja on siis tõeliselt abitud ja nutitelefonidest sõltuvad. See perekond on nagu nende sõiduvahend — kuigi autosuvila tüüpi luksuslik matkabuss pole Eestis teab mis levinud, ei mõju see enam ka päris võõristavalt. Keskklassi eestlase olemus on muutunud, see on nüüd samasugune naiivne ja abitu nagu skandinaavlasel mõnes Ruben Östlundi filmis. Enam ei minda suvitama tallu või suvilasse, vaid sõidetakse matkabussiga loodusesse. Kaasa pole aga võetud mitte kott kartuleid, vaid piknikukorv ja selle kadumine tekitab tõsist segadust. Eluvõõraste linnainimestena lähevad isa ja tütar lähedal asuvast talust piknikukorvile vahvat asendust otsima. Kui „Keskea rõõmude" aegsel Eestimaal olnuks see ehk isegi põhjendatud, siis mida mindi nüüd otsima poollagunenud metsatalust? Edasi tuleb mängu salapärane naiskunstnik-fuuria, kelle karakterisse puhub elu sisse suurepärane Ester Kuntu. Kui seda rolli oleks mänginud mõni tuntum vana kooli näitleja, oleks tulemuseks ilmselt veel üks tüüpiline tume väärtfilm, ent Ester Kuntu suudab filmi tuua mingit väga värskelt mõjuvat, vaat et välismaist sensuaalsust ja kirge ning teiste tegelaste „sulamine" tema veetluse mõjul tundub korraga usutav. Avastuseks on siin ka tütre osa mängiv Adele Taska, kes pole küll professionaal ja kuuldavasti tuli võtteplatsilegi vastumeelselt, ent kes mõjub vägagi kinematograafiliselt ja just nimelt kaasaegselt, tuues sisse eelnimetatud skandinaaviapärast vaibi. „Nõiutud" on täitsa hea õudus-lugu; ta on kasseti filmidest pikim ja mõjub kõige terviklikumalt. Kuigi taas oleks finaali tahtnud midagi teravamat, oli siin vähemalt kulminatsioon, mitte tasane äravajumine.

Lõpuks tõstatab Eesti filmi ulja noorusaja meenutamine, eriti Tolgi ja Maimiku kontekstis, küsimuse, kas nalja ka sai? Kasinalt. Nagu eespool mainitud, oli „Paha lugu" tehtud pigem tõsisema väärtfilmi võtmes. Maimiku la-

„Kokkulepe", 2017. Režissöörid Rain Tolk ja Andres Maimik. Annabel (Annabrith Heinmaa) ja Režissöör (Rain Tolk).

vastatud „Jõulumüsteeriumis" oli küll ka naerukohti, ent põhirõhk läks sellele, et kujundada Maria Avdjuško mängitud karakterist tõeline veidrik, jõuluvana ahistav täielik friik, kes mõjus liiga jaburalt selleks, et karta või kaasa naerda. Abiks olnuks selgus, kes ta siis ikkagi on, kas koloriitne nümfomaan või meeleheitel ärinaine. Tundub, et antud karakter tekkis nõnda, et mängiti spontaanselt, nagu välja kukkus. Oleks „Jõulumüsteeriumi" stsenaariumi veidi rohkem arendanud, oleks sellest saanud päris kobeda nalja- ja õudusnovelli. Praegu mõjub Maimiku jutustus analoogilisest olukorrast tema enda elus vaat et humoorikamaltki.

Ka Tolgi „Kokkuleppes" leidub situatsioonikoomikat ja väga hästi on õnnestunud produtsendi kuju, keda mängib halenaljakalt või siis lihtsalt iseendaks jäädes filmi produtsent Alvar Reinumägi. Aga jällegi, „Kokkulepe" on vaid kümnekordne lahjendus sellest, mida Maimik ja Tolk on oma varasemates filmides juba näidanud. Enda ja oma elukutse üle nad juba nalja teha oskavad, siin aga jagasid nad vaatajaga ainult imepisikest laastukest.

90-ndad oli ka aeg nihutada piire ja teha seda, mida varem polnud tehtud. Näiteks „Nissan Patrolis" köidab tähelepanu vägistamisstseen, mida nii ehedalt ja alasti polegi vist Eesti filmis varem olnud. Tuleb imetleda noori näitlejaid Lauli Otsarit ja Ott Raidmetsa, kes selle ülikeerulise ja nii psüühiliselt kui ka füüsiliselt nõudliku stseeni ära tegid. Tavaliselt annavad näitlejad oma keha selliseks eneseületamist nõudvaks rollisoorituseks mõne suurema projekti nimel, ent väärib tunnustust, et siin tehti seda lühika jaoks. Tõeliselt kirglikud ja kompromissitud näitlejad, midagi pole öelda.

Tegelikult mõjus kassett „Paha lugu" õrritavalt, andes aimu, kui hea võiks olla Eesti lühifilm. Kuigi praegu jäi veel puudu kunstilisest teravusest ja terviklikust kooslusest, võib siiski loota, et publikul, kel õnneks avanes taas võimalus näha lühifilmi suurelt ekraanilt, tekkis janu uute lugude järele. Eks hea lühifilm olegi ju nagu ime, tuleb järsku, mõjub ja kaob.

EESTI LOOD 2017

PEETER SAUTER

Kas paremini töötab läbiv positiivsus või mitmekihilisus ja irooniline morbiidsus?

„Täideviija"
Režissöör ***Roald Johannson****, operaator* ***Madis Reimund****, montaažirežissöör* ***Vladlen Pobjarzin****, helilooja* ***Lauri-Dag Tüür****, tõlge* ***Tom Karik****, produtsendi assistent* ***Piret Eero****, produtsent* ***Roald Johannson****. Tootja John Rambo OÜ. Kestus 28'37''.*

Lugu kohtutäitur Risto Sepast.

Intriig kohe algul üleval. Kas ametimees, keda nähes ükski klient ei saa etteantult õnnelik olla, võib osutuda eetiliseks, inimsõbralikuks ja karismaatiliseks? Kas timukas võib olla humanist? See on tore küsimus. Ja filmist selgub, et võib. Aga ei selgu põmm ja kohe. Vaid asja käigus. Lugu veab nii hästi, et ma unustan jälgida operaatoritööd, valgust ja kaadrikompasid. See on hea loo tunnus.

Loo jooksul saab koduvalt järele mõelda inimlike aspektide üle. Kohtutäitur ei saa olla sentimentaalne, ta peab tegutsedes olema konkreetne ja karm. Kui vaja, tuleb välja tõsta üürivõlgnikke, sisse murda korterisse, kust pole kaua kippu ega kõppu kuulda (aga võib olla laip või võidakse sissemurdmisel rünnata), nõuda sisse võlg egiptlasest restoranipidajalt, kes majaomanikule üüri ei maksa. Kõik juhtumid on veidi erinevad.

Risto Sepp on kõikjal rahulik, nagu Clint Eastwood korda loomas. Jah, näidatakse, kuidas ta palvetab kirikus ja teeb taipoksi trenni. Sõidab nii peene kokkupandava jalgratta kui G-klassi Mercedesega. Kannab alati peent käsitsi seotud kikilipsu. Aga kõik see ei mõju vaataja äraostmisena. Ilmselt seetõttu, et peategelane ei tundu edvistavat.

Samas näeme, kuidas ta käib oma endist klienti Tanjat aitamas. Üsna räämas pisikeses korterikeses, kus, nutsakud siin-seal, elab üksildane vana Tanja, kes on murdnud käeluu. Aga ta on suutnud ära maksta oma üürivõla. Kristlasena on Risto Sepp hakanud vana naist abistama. Viib toitu, viib Tanja röntgenisse. Vanamemm on tänulik, aga kuna Risto ei sentimentaalitse, siis ei poeta pisarat ka memm. Respekteeritakse teineteist. Ollakse rahulikud, kuigi hoolivad.

Kui erinev on see film ametniku portreest Meelis Muhu 2015. aasta Eesti loos „Kiirtee kordnik", mis portreteeris tsiklipolitseinikku, ent jäi pildireaks, mis ei avanud inimest, kus polnud suhteid, sündmusi ega dramaatikat. Kuigi portreteeritaval oli kohtutäituriga sarnaseid omadusi.

Läbini positiivsest inimesest ongi raske filmi teha. Ometi, nagu näha, võimalik.

On ka väikesi häid leide, mis ei mõju tehtult. Filmi keskel näeme Risto Seppa Jaani kirikus, kuulamas Jaan Tammsalu jutlust Johannese evangeeliumist. Finaalis aga üsna jõhkrate löökidega taipoksi harjutamas. Taustaks samamoodi õpetaja Tammsalu kristlik

„Täideviija", 2017. Režissöör Roald Johannson. Kohtutäitur Risto Sepp (vasakul) töökohustusi täitmas.

jutlus. Ja siis poetab kangelane kopsakad hambakaitsed suust poksikindasse. Jaan Tammsalult kõlab aga filmi viimane repliik: „Aamen."

Lõbus, täpne, puudutav.

Filmitud on pikema aja jooksul. Tundub, et ligi aasta. Nii leiab ka materjali. On konsulteeritud vanemate kolleegide Jaak Kilmi ja Marianne Kõrveriga. (Paradoksaalselt on Kilmi ise teinud paar Eesti lugu, mis on üles võetud ühe päeva jooksul ja mõjuvad lati alt läbijooksmise, haltuurana — „Konnade tee" ja „Jaanipäev". Aga eks tal ole palju tööd.)

Johanssoni voorus on kaasata proffe erinevate töölõikude peale ja mitte üritada kõike ise teha. Pinget hoidva originaalmuusika kirjutab Lauri-Dag Tüür, pildi võtab üles Madis Reimund. Johansson küll produtseerib, aga võtab kaaprodutsendi. Samuti monteerija, kuigi selge on, et ta ise on kõige juures ja kättpidi sees.

Algajad, esimese filmi tegijad panevad tihti rohkem tööd, aega ja energiat sisse ja saavad ka tulemuse. (Et saaks uue filmi — aga Kilmil on tööd nagunii üle pea.) Samamoodi kenasti töötas ja jäi meelde Marta Pulga „Zoopark" (2017), millest kirjutasin möödunud korral.

Tõsi, Roald Johanssonil on seljataga korralik telepraktika.

„Taotleja"

*Kõike teeb **Ken Saan**. Filmib, vajadusel mängib, teeb režiid, stsenaariumi ja muud, mis vajalik. Tootja Alpi Film OÜ. Kestus 28′ 30′′.*

Võtame „Täideviija" järel „Taotleja". Mitte küll sellepärast, et rahataotlustega manipuleeriv Ken Saan võiks

kunagi kokku puutuda raharaiskajaid liistule tõmbava Risto Sepaga. Siis oleks näha, kes seekord filmi teeb ja kumb kangelane peale jääb. Ometi kuulub Ken Saan oma karakterilt ja tegevuselt justkui Risto Sepa elu vastaspoolusele.

Ja filmgi on mõneti vastandlik. Kerge ja muretu on Saan ja selline on ka film. Raha ta seekord ei saa ja sõidab reipalt ära Keeniasse (kus ta on siiamaani) ja ega siis raha ilmast otsas ole. Ja kui Eestis näpuga järge aetakse ja rahaga koonerdatakse, siis Keenias ei pruugi nii olla. Keenias kaasprodutseeris Saan ka oma markantse „Soome marssali" Mannerheimist (režissöör keenialane Gilbert Lukalia), kus Soome vene kooliga väepealikust sai must mees mustade maal. Idee missugune. Ja sealtpeale on ka Saanist saanud poolkeenialane, kes väntab Keenias valdavalt reklaame.

Ken Saani „Taotleja" on ökonoomselt ühemehefilm. Ken Saan lavastab, filmib, produtseerib. Nii hästi, et pole vaja filmile isegi tiitreid teha. Sest tiitrites oleks ju igas ametis Ken Saan. Olgu peale, ehk on siiski tegemist perefilmiga, sest peakangelane on Arlin, Keni naine, kellele sekundeerib nende armas tütar.

Filmi teema on, kuidas saada PRIA toetusi ja eurotoetusi. Arlin ja Ken neid taotlevad.

Kedagi peaks ju veel näitama, mitte ainult ennast? Aga heal Arlinil ongi võtta Räpina aianduskoolist, kus ta õppis, veinientusiast Tiina, viinamarjakasvataja Kairi, noortalunik Merike.

Hm, peaks kaadris rohkem asjalikke inimesi olema. Ja nad tulevadki. Tuleb projektiproff (selline on kiri ekraanil) Marek Säinas, kellega koos Ken Saan asub projekti esitama, millest aga ometi asja ei saa, sest Ken Saanil on kadunud ID-kaardi koodid ja Marek Säinal puudub Afrovisioon OÜ esindusõigus!

Selleks ajaks on Ken Saan, kes üritas koos partner Arliniga Laulasmaale uut klaaskuplitega Lilleorgu teha —

„Taotleja", 2017. Režisöör Ken Saan. PRIA toetuse taotleja Ken Saan (vasakul) plaani pidamas.

sellist, kust saab tähti ja linde vaadata —, juba Keenias.

Film on tore, soovitan vaadata. Aga mitte suurema tõsidusega kui Ken Saani muud toodangut.

Isegi nüüd, kui olen kaks korda filmi läbi vaadanud, pole ma kindel, kas Saan tõesti taotles PRIA raha või tegi seda vaid selleks, et teha dokki. Tundub, et tubli kalamees viskab mitu õnge sisse ja kuskil ehk näkkab.

Aga film kippus telesaateks. (Tõsi, näiteks Kristina Norman — lugu „Pagulasega elutoas" — viitab, et Eesti lood ongi teleformaat. Ja teles neid ju näidatakse. Ometi kerkivad mitmed lood kiiruga tehtud telesaatest kõrgemale.)

Film oli tehtud paraku lohvkalt ja ülejala. Sellest on kahju. Tükk tööd oli sisse pandud. Võinuks teha kobeda vaatemängu. Aga see pole vist Ken Saani natuur ja ega me teda ju muuta soovi?

„Jaanipäev"

Režissöörid, operaatorid ja stsenaristid ***Aleksandr Heifets*** *ja* ***Jaak Kilmi****. Tootja Taiga Film OÜ. Kestus 28′ 32′′.*

See on üks film, mida ma südamest võin kiruda, kuigi hindan nii Kilmit kui Heifetsit. Tühi ja sõnumita lugu. Et läheme Virtsu sadamasse ja võtame paari tunni jooksul üles, kuidas inimesed sõidavad Saaremaale jaanipäevale.

Tore mõte! Aga oleks seal siis mõnegi inimese lugu. Mõnigi väljajoonistuv persoon. Mõne praamimehe, keerulise eluga saarlase, kas või piletimüüja elu ja lugu, millega saaksime samastuda. No ei ole. Inimeste leidmiseks, kontakti saavutamiseks peaks ilmselt ivake rohkem kohal käima.

On vaid poisid, kes müüvad kuivatatud kala ja vahel teenivad, siis jälle ei teeni. On kenad neiud, kes istuvad autokapotil ja on lihtsalt ilusad.

Kõik ootavad praami.

„Jaanipäev", 2017. Režissöörid Aleksandr Heifets ja Jaak Kilmi. Praamijärjekorras tantsu vihtumas…

„Jaanipäev", 2017. …ja vaatlejatena õlut rüüpamas.

Tõepoolest ei ole minu rida, aga ma pakun, et oleks võinud otsida ja oodata, kuidas ja mil moel Saaremaale jaanipäevale sõitjad jaanipäeva veedavad või sealt poolpidusena tagasi tulevad. Aga head filmimehed on teadnud, et keskenduda tuleb ühele motiivile. Mis on tõsi. Aga mitte ainus tõde — ja ei õigusta nõrka filmi.

Pealkiri paneb tahmatult seostama filmi Andres Söödi „Jaanipäevaga" (1978) ja sellega võrdlemist ei kannata ta kuidagi välja. Kilmi ja Heifets on head tegijad. Heifetsi „Lõuendilinn" (2015) Tartu grafitikunstnikest läks korda, sest läks korda Heifetsile. Kilmi teeneid ma ei hakka ette lugema. Nimekiri tuleks pikk. Aga see pole õigustus, et võtta raha ja mitte eriti pingutada. Et mis see üks Eesti lugu siis teha pole.

Ma ei tea asjaolusid. Võimalik, et tegijaid on kaua palutud ja nad on öelnud, et meil on palju tööd, ja siis on kokku lepitud, et võib teha sellise ühepäevafilmi. Et kõik lood ei pea olema ühtviisi põhjalikud vaatlused.

Kõik kaadrid on südamlikud. On tempo ja rütm, mis lasevad mugavalt vaadata. Kõik jookseb kenasti. Tegijad on profid. Lugu on maitsekas, korrektne, tasakaalus, ei kangutata iga hinna eest probleeme sealt, kus neid pole. Aga mida kahjuks kah pole, on film. Oli vaid kena pildijada, panoraam, mis ei öelnud suurt midagi. Eks me ole kõik praamijärjekorras oodanud. Nii see umbes toimub jah. Mulle ei jõudnud kohale, kas mulle ka midagi öelda sooviti, ja kui, siis mis see sõnum oli.

Kas ma ei annaks neile järgmiseks Eesti looks raha? Annaksin. Raudselt. Isegi kui Kilmi teeb uue „Konnade tee" (2015) sutsaka (mis oli samuti käimekorra-ära-ja-teeme-doki stiilis film) või „Jaanipäeva". Ega siis kõik dokid pea pikad ja põhjalikud olema. Peaasi, et on stiilsed, esteetilised, inimlikud.

Aga pisike uba võiks igas kaunas siiski olla. Ja kui küsida, kas film on film või telesaade, on „Jaanipäev" kena telesaade või ilupilt. Olgu, miks ka mitte. Iga film ei pea olema urgitsemine ja kangutamine. „*Just point the camera at life*", nagu soovitas Andy Warhol, ja tulebki film.

„Õuemängud"
Režissöör, operaator, helioperaator ja produtsent ***Urmas Reisberg****. Helirežissöör* ***Martin Hein****, monteerija* ***Katri Rannastu****, helilooja* ***Karl Petti****, kujundaja-animeerija* ***Anna Ring****, toimetaja* ***Edina Güllög****. Tootja Plank Film 2016. Kestus 28′ 21′′.*

Suuresti ühemehefilm üheksa naise toredast õuelastehoiu-ettevõttest. Reklaamfilm nii, et lase aga olla. Loodetavasti töötab hästi, lastehoidu tuuakse lapsi juurde ja juurde.

Kimbuke Tartu naisi, kel väiksed lapsed, keda nad nagunii kordamööda hoiavad, teevad lastehoiu ja saavad selleks vahendeid. Tore. (Vanasti me hoidsime üksteise lapsi ilma seda MTÜks vormistamata. Helen elas meie juures mitu kuud ja tore oli. Aga miks mitte selleks MTÜ teha?)

Naised köögis asja arutamas on loomulikult hingeminev. Ja pooleteise aasta pärast saab oma laste hoidmise MTÜ nii edukaks, et järjekorras on viiskümmend last ja pärast filmi näitamist arv ilmselt tõuseb mühinal. See kõik on ju kena ja lugupidamisväärne, aga… kas filmi jaoks piisav? Intriigi juskui pole.

Millest siis lugu on? Lugu on südamlik. Armsad lapsed askeldavad valdavalt õues, matkavad ja mängivad. Isad püstitavad indiaanitelki. Emad on toimekad ja tarmukad. Hoiavad koos oma lapsi ja kõik saavad hästi läbi. Tegevus liidab. Igati tore projekt. (Mõnusat ja nännutusvaba suhtumist ja õpetust näitavad pisidetailid: lastega on juttu sellest, et herilane sööb ka liha ja rebane võib siilile peale pissida, et siilist lõunasöök saada. Selge, et suhtumine lastesse on mitmekülgne, avar, lastekeskne. Kuna hoitakse omi ja mitte võõraid lapsi, siis käib see tunde ja mitte reeglite järgi. Ei tule ju ükski lapsevanem ütlema, et miks te mu lapsega nii või naa käitute, kõik on omavahel sõbrad. Aga see võib ära kaduda, kui õuehoid kasvab suureks, mis tundubki olevat äriplaan.)

„Õuemängud", 2017. Režissöör Urmas Reisberg.
Kodune õuelasteaed.

„Õuemängud". Kodune õuelasteaed.

Jällegi, lugu õieti pole. On illustratsioon ja dekoratsioon ja pakazuhha. Sest lähenemine pole neutraalne ja sisusse tungida püüdev, vaid lakeeriv. Tõsi, Urmas Reisberg ütleb intervjuus, et tahabki teha läbinisti positiivset filmi. Et meie filmid on liiga morbiidsed, negativistlikud. Olgu, sellega tuleb nõustuda, kuid reservatsioonidega.

Probleemideta elus on ainukesed kitsaskohad, et õppevahendeid napib ja tervisekaitse inspektor ei pruugi oludega rahule jääda. Ametnik Jelena Laarin loeb malbelt ette, mis tingimusi lastehoid nõuab. Aga tarmukad naised on eluterve mõtlemisega, lähtuvad eelkõige laste enesetundest ja selge, et hoiavad lapsi hästi. Ega siis igas kodus ole ka alati kõike, mis tervisekaitseamet nõuab. (Kas mu vanas suvilas oli viiel lapsel igaühel 2,5 m põrandapinda? Ei olnud. Aga meilgi käis elu suuresti õues. Söödi õues ja tihti ka magati. Ses pole ju miskit uut.) Kaire Haugas, kes suuresti filmi veab ja teksti annab, meenutab, et lapsena jooksis ta päevad läbi õues ringi ilma igasuguse hoiu ja regulatsioonideta. Ehk oleks siin olnud veidi suurem teema peidus? Kas elada Bullerbys või teha MTÜ?

Talvel külmaga jäetakse mõneks ajaks oma jõe ja matkarajaga laagripaik maha ja piirdutakse linnapargiga. Mis on märk, et õuehoid ei tööta alati ja asi kasvab vahel üle pea. (Pole ka ime.) Aga sellest libisetakse filmis üle. Probleeme filmis välditakse, nagu polekski neid olemas.

Eks võib ka nii. Aga film jääb siis natuke igavaks ega mõju elulähedaselt. Loodan, et eksin ja et Tartu õuelastehoid ongi väike paradiis, mis töötab laitmatult ja kus naised pole iial väsinud või milleski kahtlevad.

Urmas Reisberg on kadestusväärselt usin, proovib erinevaid filmitehnikaid ja kirjutab stsenaariume (näiteks „Liblikmees" ja „Vanameeste näppaja"). Küllap ta alles otsib oma suurt filmi ja kindlasti ka leiab.

(*Järgneb*)

Maria Kõrvits jaanuaris 2018.
Harri Rospu foto

PERSONA GRATA
MARIA KÕRVITS

Maria Kõrvits on praegu vabakutseline helilooja. Ta on õppinud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias Helena Tulve ja Tõnu Kõrvitsa juures ja täiendanud end Fabio Niederi juures Triestes. Maria on kirjutanud valdavalt kammer- ja koorimuusikat, valminud on ka kaks orkestriteost. Neist viimane, 2016. aastal Eesti muusika päevadel esiettekandele tulnud teos „langedes ülespoole, taeva kaarjasse kaussi" võitis samal aastal Wrocławis Rostrumi noortekategoorias esikoha ja jõudis ka üldarvestuses kümne tugevama teose hulka. Samal aastal pälvis Maria eduka loomingulise tegevuse eest Eesti Kultuurkapitali helikunsti sihtkapitali aastapreemia. Tema muusika on kõlanud peale Eesti ka Soomes, Itaalias, Sloveenias, Saksamaal ja Kanadas. Maria teoseid on ette kandnud Eesti Riiklik Sümfooniaorkester, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia sümfooniaorkester, kammernaiskoor Sireen, segakoor HUIK!, SaxEst jt. Maria on kirjutanud ka filmi-, tantsu-, näituse- ja installatsioonimuusikat. Selles vallas seob teda koostöö Eesti Kunstiakadeemiaga ning mitmete kunstnike ja koreograafidega.

Maria, kes õieti on tänapäeval helilooja?

Mulle tundub, et helilooja on keegi, kes mõtestab maailma muusika kaudu. Võimalik, et see kõlab liiga resoluutselt, aga mina tegelen küsimustega, mis mulle olulised tunduvad. Helilooming on meedium, mille kaudu ma oskan end väljendada ja leida vastuseid mingitele sügavamatele küsimustele. See, mida ma otsin, ei ole sõnastatav, see on abstraktne ja pigem tunnetuslik.

Kuidas kirjeldaksid oma loomingulist käekirja, näiteks Rostrumil võitnud teose „langedes ülespoole, taeva kaarjasse kaussi" puhul?

Iseenda loomingut on raske kõrvaltvaataja pilguga näha, nii et pigem proovin siis kirjeldada oma loomeprotsessi. Otsin algimpulssi, mis võib olla näiteks mingi looduses ilmnev protsess või mingi mu enda sisemine protsess. Riho Maimets on selle väga hästi sõnastanud: enne kirjutamist toimub millegi meenutamine — teost ei kirjutata tühjusest — ja siis paneb helilooja selle kirja. Minu meelest on see üks viis loomeprotsessi kirjeldada. Mul endal on selline tunne, et mina ei loo, vaid justkui toimin vahendava kanalina. Otsin abi luuletustest ja kirjandusteostest, mis aitaksid sõnastada seda, mida ma muusikasse kirjutan. See aitab hoida pidet. Seejärel hakkan pusima, otsima, kangast kuduma. Tuleb leida niidiots. Kui see läheb pusasse, tuleb tehtu üles harutada ja uuesti punuda. Kanga kudumine ja lahtiharutamine on minu meelest loomeprotsessi märksõnad. Vahel on pusa taotluslik. Minu jaoks on muusikas oluline osa värvidel. Ja mingitel tekstuuridel ja tekstuuri vahetumisel ja muutumisel, ühest tekstuurist teisele üleminekul. Minu helikeel ei ole kindlasti veel välja kujunenud ja ma otsin pidevalt. Iga teosega üritan jõuda lähemale sellele, mis on sel hetkel oluline. Või mis saab oluliseks teose loomise ajal. Teose algfaasis on mul üldjuhul rohkem materjali; töö käigus see väheneb ja esi-

algsest mõttest jääb järele vaid rakuke. Minu teosed on kõik välja kukkunud nõnda, et seal ei ole väga suuri kontraste, vaid neid saab vaadelda ühe pika kaarena.

Olen kirjutanud alles kaks orkestriteost ja seda koosseisu ma ikka veel kombin, sest mul ei ole nii palju kogemusi ja võimalusi, et ennast selles väga koduselt tunda. Olen otsinud tehnilisi lahendusi, et mingid liinid jooksma hakkaksid. Näiteks kuidas jõuda teatud tekstuuris märkamatult punktist a punkti b. Orkestratsioonis väldin kontraste erinevate pillirühmade vahel. Mulle meeldib mängida orkestris ruumi ja pilli kombinatsioonidega, meeldivad sellised udustamised, tajuga mängimine, mitte liiga selge kõlapilt; taotlen värvide segunemist, et ei oleks liiga selged värvid. Kõik ei pruugi muidugi alati õnnestuda, aga taotlus loeb. Ka looduses ei ole palju selgepiirilisust, pigem on selline põimitus.

Senini olen loonud rohkem kammerlikumat muusikat. Kirjutaksin hea meelega ka orkestriteoseid, kuid see nõuab väga palju energiat ja keskendumist. Enne kui ma kirjutama asun, toimub nähtamatus sfääris — otsimise ja mõtte tasandil — loomisprotsess ja see kestab kaua aega. Mulle on otsingud väga olulised, isegi kui ma ei tea, mida ma otsin. Tähtis on esitada küsimusi. Olen pigem aeglane kui kiire kirjutaja. See oleneb teemast, millega ma teoses tegelen, mitte niivõrd koosseisust.

Õppisid Tallinna Muusikakeskkoolis. Mis pilliga sa muusikaõpinguid alustasid ja kuidas jõudsid heliloomingu juurde?

Ehkki minu mõlemad vanemad on lõpetanud Kunstiakadeemia — isa on hariduselt arhitekt ja ema lõpetanud kujunduskunsti eriala —, otsustasid nad nii minu kui ka minu venna panna õppima Tallinna Muusikakeskkooli. Minu vend Joosep Kõrvits hakkas õppima tšellot ja mina alustasin klaveriõpinguid. Klaver ei olnud päris minu pill. Siin rääkis kaasa mitu asja. Esiteks ei olnud mul lavanärvi, vajadust olla laval, ja ka mängitav repertuaar ei sobinud. Mulle meeldis mängida näiteks Hindemithi, Bartóki ja Štšedrini teoseid — see kõlamaailm sümpatiseeris. 9. klassis oli võimalus valida ka kompositsioonieriala. Minu sügavam huvi heliloomingu vastu sai alguse süvendatud muusikaajaloo tundidest. Tol ajal ei olnud igasugused muusikakeskkonnad, nt Youtube või Spotify, veel nii levinud ja muusika ei olnud nii kättesaadav kui praegu.

Minu esimene õpetaja oli Alo Põldmäe. Soe inimene ja õpetajana väga toetav esimeste sammude puhul. Ta oskas anda jõukohaseid ülesandeid ja ma sain katsetada klassikaliste vormidega. Ta andis universaalseid nõuandeid, kuidas midagi kirja panna, ja õpetas näiteks, et meloodia ja liin peavad kuhugi välja viima. Minu ülesandeks oli kirja panna mõte nii, nagu ma seda ette kujutasin. Need esimesed katsetused on mul muidugi alles. Mul oli võimalus kirjutada neid erinevatele instrumentidele. Kahjuks puudus toona koostöö samas koolis tegutsevate kooridega ja ansamblitega — see on nüüd palju paremas seisus.

Sinu õpingud jätkusid EMTAs Helena Tulve ja Tõnu Kõrvitsa käe all. Kelleks sa nende suunamisel kujunesid?

Minu jaoks oli üsna loomulik jätkata 2006. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias ja tundus, et Helena Tulve

võiks olla see, kelle juures õppida. Aga kuna tal oli minu õpingute alguses vaba semester, õppisin pool aastat Tõnu Kõrvitsa juures.

Esialgu oli EMTAs raske. Siin tuli juba ise leida teose algimpulss. Tulvega oli huvitav vestelda; võisin minna tundi ka tühjade kätega ja siis me arutlesime põhitõdede ja muusika üle üldisemalt, näiteks sügisfestivalil või Eesti Muusika Päevadel mind kõnetanud teoste üle, et mõtestada lahti, mis mind muusikas puudutab ja mis on mulle kuulajana oluline. Üldiselt läks EMTAs õppides minu muusikaline maailmapilt väga kirjuks, lisandus palju uusi heliloojaid, kelle loominguga ma polnud varem kokku puutunud, ja seetõttu kadus mul fookus, millega ise tegelda või milline see minu loodud muusika olema peaks.

EMTA kolmandal kursusel sattusin tegema koostööd Eesti Kunstiakadeemia stsenograafiaosakonnaga. Tudengite grupitööd juhendas Lilja Blumenfeld. EKA tudengid tegid kümneminutise tummfilmi Shakespeare'i „Veneetsia kaupmehe" põhjal. Mina kirjutasin muusika juba valmis filmile, aga olin nendega kaasas algusest peale. See oli huvitav, et ma ei pidanud seda päris üksi tegema.

Kellega koos sa muusikaakadeemias õppisid? Kes olid su kursusekaaslased?

Kursust alustas rohkem inimesi, kuid lõpuks jäi peale minu alles vaid kaks — Riho Maimets ja Evelin Seppar, kellega oleme jäänud senini mõttekaaslasteks. Oleme helikeele mõttes üsna erinevad. Samas jagame ka praegu mõtteid ükskõik millistel teemadel; need võivad olla kas mingid olmelised asjad või filosoofilised mõtted või eksistentsiaalsed küsimused või lihtsalt elu üle arutamine. Mulle tundub, et loominguga tegeleval inimesel pole pääsu suurtest küsimustest, et enda jaoks elu mõtestada, ja see mõtestamise perspektiiv on mul pidevas muutumises. Hea on heliloominguliste küsimustega oma mõttekaaslaste poole pöörduda, oma teoseid neile näidata. Kuna nad tunnevad mind n-ö algusest peale ja teavad, kes ma olen, siis ei tunne ma nende ees piinlikkust. Nendega arutledes on võimalik näha pingeid tekitanud olukorras eri tahke. Üldiselt kipub ju minema nii, et oma loo puhul lähed niivõrd selle sisse, et teatud punktis ei saa enam aru, mis toimib ja mis mitte. Võimalik, et siin aitaks „ihuinterpreet", kes tajub ka su teose materjali teistmoodi kui helilooja.

Sa oled osalenud mitmetel meistrikursustel — Pärdi, Tormise, Tüüri, Ole Lützow-Holmi, Adriana Hölzky, Louis Andriesseni, Rafael Reina kursustel; 2011. aastal osalesid Ensemble Moderni ja Péter Eötvösi meistriklassis Frankfurdis. Millise tõuke sa neist said?

Nendest meistrikursustest on meelde jäänud põgusad fragmendid. Arvo Pärt andis EMTAs mõned eratunnid ja mul oli võimalus neis osaleda. Tema nõuanded ei olnud otseselt heliloominguga seotud. Ta ütles muu hulgas, et helilooming on nagu söögi või tule tegemine, peab teatud kihid õigesti panema, et nende vahele jääks piisavalt õhku või et maitsed oleksid tasakaalus ja sobiksid omavahel. Muusika loomisel peab olema tundlik. Oma teostega meistriklassi minnes tabab mind hirm või häbi. Eriti siis, kui mõte on veel poolik. Usun, et see on nii igasuguse loominguga, sellega inimeste ette minna ei ole mugav.

Kas sulle meeldiks, et helilooja oleks anonüümne?
Võiks olla küll. Ensemble Moderni meistriklassi vorm meeldis mulle väga. Euroopast olid kokku kutsutud noored heliloojad. Nad kõnelesid oma teostest ja ansambel harjutas neid teiste osalejate ees. Nii oli võimalik prooviprotsessis aru saada, mis toimib ja mis mitte, ja kogeda, kui erinev on heliloojate lähenemine muusikale. Huvitav on näha tööprotsessis olevaid teoseid. Sellest õpib väga palju, kui näed poolikut teost ja siis lõpptulemust. Heliloojad nokitsevad oma asju paljuski üksi, aga minu meelest õpib grupitunnis palju rohkem. Grupitunnis tekib suhestumine, näed ja kuuled, mis võiks toimida. Mõtiskled selle üle, mis on muusikas oluline ja mis jääb tagaplaanile, ning sul kujuneb välja oma esteetika. Kui tuleb liiga palju infot väljastpoolt, peab leidma tasakaalu omaenda mõtteliini ja väliste mõjutajate vahel.

Mul on vaja kirjutamiseks kindlasti eraldi kabinetti; on vaja eristada ruumi, kus on olmeasjad, ja ruumi, kus teen tööd. Alati muidugi pole seda võimalust ja peab lihtsalt suutma keskenduda. Kodus aeg justkui hajub, töötoas tekib illusioon piiratud ajast. Olen pigem ööinimene. Loominguga tegelen vastavalt sellele, kuidas päev küpseb ja kuidas olen selleks valmis. Tihti kulubki rohkem aega mõtlemisele ja selle äratundmishetke otsimisele, reaalne kirjutamise aeg on päris lühike. Äsja lõpetasin Rostrumi tellimusteose, mis tuleb veebruaris esiettekandele Rootsis.

Kas sulle meeldib käia oma teoste ettekannete proove kuulamas?
Ega sellest pääsu pole. Kui oled teosega nii kaua üksi töötanud, on prooviperiood paratamatu. Olen teose enda jaoks valmis saanud, paberile pannud. Esitus on selle järellainetus. Kirjutamise ajal tegelen teosega idee tasandil ning proovis ja ettekandel saan tagasisidet, kas need protsessid toimivad, kas nad kõnetavad.

Tean, et oled laulnud mitmes kooris. Milliseid kogemusi on see sulle andnud?
Olen laulnud kooris Noored Eesti Hääled, kooris Voces Musicales, Tallinna Muusikakeskkooli kammerkooris ja noortekooris. Praegu ma ei laula. Mulle ei sobi eesmärgipärane kontserdiks valmistumine. Olen käinud vahel niisama Maria Staagi juures laulmas; istume ümber laua, vaatame noote ja laulame lihtsalt enda jaoks — selline musitseerimise vorm meeldib mulle rohkem. Vanamuusika repertuaar on mulle südamelähedasem. Ja see on üsna sarnane sellega, mida oleme teinud koos minu mõttekaaslastest heliloojate Riho ja Eveliniga — oleme võtnud raamatukogust erinevate ajastute partituure ja neid n-ö köögilaua ümber laulnud ja ümisenud. Kuna heliloojana ei ole ma muusika esitamisega ise seotud, siis see toidab tühimikku; mul on vajadus ise muusikat teha ja olla reaalse muusikaga kontaktis. Mõneti on see ka meelelahutuse vorm.

Keda sa oma kolleegidest hindad — Eesti kontekstis, rahvusvahelises kontekstis?
Ma hindan seda, kui loomingut tehakse sisemisest vajadusest; mulle on oluline loominguline ausus. Pean eeskujuks näiteks oma õpetajat Helena Tulvet ja Tatjana Kozlova-Johannest. Olen neilt õppinud loomingulist eneseväljendust ja mulle on huvitav, kui-

das nad maailma tajuvad ja oskavad teatud asjade suhtes tähelepanelikud olla. Mind köidab nende tundlikkus maailma suhtes ja ka see, kuidas nad muusikat loovad. Mind on kõnetanud Kaija Saariaho, Tristan Murail' ja Luxembourgi päritolu Georges Lentzi looming. Lentzi muusika puudutab mind. Ta on salapärane helilooja, kahjuks ei ole tema partituurid eriti kättesaadavad. Salvestused muidugi on kättesaadavad. Lentzi huvitab astronoomia ja aborigeenide kunst, ta tegeleb eksistentsiaalsete küsimuste, uskumuste ja kahtlustega. Näiteks on ta kirjutanud alates 1989. aastast ühte pikka teost, mis jaguneb väiksemateks osadeks erinevatele koosseisudele.

Üldiselt on kõikidelt heliloojatelt võimalik õppida ja vahel aitab edasi põgus paarisõnaline vestlus. Mind ei pruugi kõnetada otseselt helilooja teos, aga mulle annab jõudu ja perspektiivi mõttevahetus temaga.

Oled osalenud Eesti Muusika Päevadel mitme Tatjana Kozlova teose ettekandel — „Prelüüd luudadele. Suurpuhastus" (2016) ja „Kuni lõpen mina ja lõpeb see…" (2017).

Tatjana teos on eraldi teos, loodud ainult koorile. Tegelikult tegime viimasel EMPil heliobjektidel umbes neljakümneminutise sissejuhatuse Vox Clamantise kontserdile. Mulle meeldis väga selles protsessis osaleda ja see haakub ka minu eelmise jutuga, et mul on vaja olla muusikaga kontaktis. See protsess oli mulle kuidagi väga südamelähedane; see oli nagu teiste inimeste juuresolekul toimunud meditatsioon. Osalesin heliobjektidel ka kontserdil Niguliste kirikus. Teosel oli kindel raamistik ja muusika loomine toimus reaalajas etteantud piirides. See õpetas, kuidas olla tähelepanelik ja tundlik tekkivate helide suhtes ja kuidas ajastada õigesti mingisuguseid helisündmusi. Aasta varem toimunud aktsioon Vabaduse väljakul oli väga mõnus tegevus, kus kõiki meeli tuli hoida aktiivsena. Projekt kandis tantsulavastuse nime — liikumine, helide tekitamine, tundlikkus. Osalejad pidid valima, millal hakata kividega üle platsi kõndima. Mõned asjad olid jäetud enda otsustada. Osalemine nendes projektides leevendab helilooja üksindust ja annab koostegemise rõõmu.

Mis sul praegu käsil on?

Praegu ootab mu töölaual päris mitu teost. Need on alles mõttestaadiumis, tegelen otsimise, setitamise, algimpulsi leidmisega. Olen avastanud, et mulle pakub huvi olemasoleva materjali ümber- või ülekirjutamine. Mitte niivõrd muusikalise materjali ümberkirjutamine kui sama protsessi eri punktidest vaadatuna uuesti üles ehitamine. Leida ühes materjalis eri kihid, mida saab vaadelda eri nurga alt, pannes rõhu erinevatesse punktidesse. Näiteks olen kasutanud oma viimaste teoste alusena ühte Virginia Woolfi tekstikatkendit novellist „Lained", mis annab päris mitmeid võimalusi, vähemalt minu enda jaoks. Tunnen, et see ei ole veel ennast ammendanud.

Vestelnud MIRJE MÄNDLA

1918. aasta 23. veebruari õhtul luges Eesti Maapäeva saadik Hugo Kuusner Pärnus Endla teatri rõdul ette Eesti Vabariigi iseseisvusmanifesti „Manifest kõigile Eestimaa rahvastele". Manifesti koostamiseks oli 18. veebruaril moodustatud komisjon, kuhu kuulusid Maapäeva liikmed Karl Ast, Jüri Jaakson, Jüri Vilms ja Juhan Kukk, viimane oli ka teksti põhiautor. Manifest võeti vastu 21. veebruaril. Pärnu Maakonnakomitee esimees August Jürmann tellis Aleksander Jürvetsoni trükikojalt teksti trükkimise ja manifest kleebiti Pärnus üles. 24. veebruaril luges Viljandis manifesti ette linnapea Gustav Talts, 25. veebruaril Tallinnas peaminister Konstantin Päts ja Paides Eesti polgu pataljoniülem Jaan Maide.

Manifest Eestimaa rahwastele.

Eesti rahwas ei ole aastasadade jooksul kaotanud tungi iseseiswuse järele. Põlwest-põlwe on temas kestnud salajane lootus, et hoolimata pimedast orja öösst ja wöeraste rahwaste wägiwalla walitsusest, weel kord Eestis aeg tuleb, mis „kõik peerud kahel otsal lausa lööwad lökendama" ja et kord Kalew koju jõuab oma lastel önne tooma.

Nüüd on see aeg käes.

Ennekuulmata rahwaste heitlus on Wene tsaaririigi pehastanud alustoed põhjani purustanud. Üle Sarmatia lagendiku laiutab end häwitaw korralagedus, ähwardades oma alla matta kõiki rahwaid, kes endise Weneriigi piirides asuwad. Lääne poolt lähenewad Saksamaa wöidukad wäed, et Wenemaa pärandusest omale osa nõuda ja kõige päält just Baltimere rannamaid oma alla wöta.

Sell saatuslikul tunnil on Eesti Maapäew, kui maa ja rahwa seaduslik esitaja, ühemeelsele otsusele jõudes rahwawolituse alusel seiswate Eesti politiliste parteidega ja organisatsionidega, toetades rahwaste enesemääramise õiguse päále, tarwilikuks tunnistanud, Eesti maa ja rahwa saatuse määramiseks järgmisi otsutstawaid samme astuda:

Eestimaa, tema ajaloolistes ja etnografilistes piirides, kuulutatakse tänasest päále iseseiswaks demokratliseks wabariigiks.

Iseseiswa Eesti wabariigi piiridesse kuuluwad: Harjumaa, Läänemaa, Järwamaa, Wirumaa ühes Narwa linna ja tema ümbruskonnaga. Tartumaa, Wõrumaa, Wiljandimaa ja Pärnumaa ühes Läänemere saartega — Saare — Hiiu ja Muhumaaga ja teistega, kus Eestirahwas suures enamuses põliselt asumas. Wabariigi piiride lõpulik ja ütsikasjalik kindlaks määramine Lätimaa ja Weneriigi piiriärsetes maakohtades sünnib rahwahääletamise teel, kui praegune ilmasõda lõppenud.

Eeltähendatud maakohtades on ainsamaks kõrgemaks ja korraldawaks wõimuks Eesti Maapäewa poolt loodud rahwawõim Eestimaa päästmise komitee näol.

Kõigi wabariikide ja rahwaste wastu tahab Eesti wabariik täielikku politilist erapooletust pidada, ja loodab ühtlasi kindlasti, et tema erapooletus nende poolt niisama ka täielikku erapooletusega wastatakse.

Eesti sõjawägi wähendatakse selle määrani, mis sisemise korra alalhoidmiseks tarwilik. Eesti sõjamehed, kes Wene wägedes teeniwad, kutsutakse koju ja demobiliseeritakse.

Kuni Eesti Ajutawa Kogu, kes üleüldise, otsekohese, salajase ja proportsionaalse hääletamise põhjal kokku astub, maawalitsemise korra lõpulikult kindlaks määrab, jääb kõik walitsemise ja seduse andmise wõim Eesti Maapäewa ja selle poolt loodud Eesti Ajutise Walitsuse kätte, kes omas tegewuses järgmiste juhtmõtete järele peab käima:

1) Kõik Eesti wabariigi kodanikud, usu, rahwuse ja politilise ilmawaate päále waatamata, leiawad ühtlast kaitset wabariigi seaduste ja kohtute ees.

2) Wabariigi piirides elawatele rahwuslistele wähemustele wenelastele, sakslastele, rootslastele, juutidele ja teistele kindlustatakse nende rahwuskulturilised autonomia õigused.

3) Kõik kodaniku wabadused, sõna-, trüki-, usu-, koosolekute, ühisuste, liitude ja streigide wabadused, niisamma isiku ja kodukolde puutumatus peawad kogu Eesti riigi piirides wääramata maksma seaduste alusel, mida walitsus wiibimata peab wälja töötama.

4) Ajutisele Walitsule tehtakse ülesandeks wiibimata kohtuasutusi sisse seada kodanikkude julgeoleku kaitseks. Kõik politilised wangid tulewad otsekohe wabastada.

5) Linna-maakoana ja walla omawalitsuse asutused kutsutakse wiibimata wägiwaldselt katkestatud tööd jatkama.

6) Omawalitsuste all seisew rahwamiilits tuleb awaliku korra alalhoidmiseks otsekohe elusse kutsuda, niisama ka kodanikkude enesekaitse organisatsionid linnades ja maal.

7) Ajutisele Walitsule tehtakse ülesandeks wiibimata seduse eelnõud wäljatöötada maaküsimuse, töölisteküsimuse, toitlusasjanduse ja rahwasjanduse küsimuste lahendamiseks laialistel demokratlistel alustel.

Eesti! Sa seisad lootusrikka tulewiku läwel, kus sa wabalt ja iseseiswalt oma saatust määrata ja juhtida wõid! Asu ehitama oma kodu, kus kord ja õigus walitseks, et olla wääriliseks liikmeks kultura-rahwaste peres! Kõik kodumaa posad ja tütred, ühinege kui üks mees kodumaa ehitamise pühas töös! Meie esiwanemate weri ja higi, mis selle maa eest walatud, nõuab seda, meie järeltulewad põlwed kohustawad meid selleks.

Su üle Jumal walwaku
Ja wõtku rohkest õnnista
Mis tial ette wõtad sa
Mu kallis isamaa!

Elagu iseseisew demokraatline Eesti wabariik!
Elagu rahwaste rahu!

Eesti Maapäewa Wanemate Nõukogu.

Tallinnas, 21 weebruaril 1918.

Eesti Ajutise Valitsuse esimene koosseis.
Foto: Karl Akeli fond, Filmiarhiiv

Vabadussõda. 6. nda jalaväepolgu osa.

TÖÖLISTE LAUL

LEONHARD NEUMAN[1]

Mis on tööliste laul ja millal laulab tööline?

Kas ei ole ka laul viimaks — tühi kodanlik lõbu ja mõtteta ajaviide?

Miks siis tööline üldse laulab?

Ja kui tema laulab, kas ei peaks siis tema ainult tööliste laulu laulma?

Mõne päeva eest lugesin ma „Sotsiaaldemokraadist" raudteetööliste koosoleku kirjeldust, kus koosolijad lõpuks „Mu isamaa, mu õnn ja rõõm" laulnud on. Lehe sõnumisaatja ütleski oma teate lõpus, tema oleks parema meelega tööliste laulu kuulnud, mis töölisi ühendaks ja kokku liidaks.

Nii on siis laulul oma mõte — ja tema võib isegi partei kihutuse tööd teha, võib hüüda: „Seltsimehed, ühinege!"

Muidugi võib tema seda. Ja tema võib seda paremini, suurema mõju ja jõuga kui kõige osavama poliitikategelase sõnad — laul ühendab ja vaimustab iseäranis neil silmapilkudel, kus hulgad täiest südamest, meeled erkvil, säravate silmadega üheskoos laulavad.

Ja kui hulgad ise seda teevad, kui hulgad ise niimoodi laulavad, siis ei maksa parteitegelasel enam soovi avaldada, kuidas tema parema meelega teatavat laulu kuulnud oleks, siis ei maksa minul laulu muusika seisukohalt arvustama minna, kuigi laul muusikalisest küljest nõrk on ja muusikalist arvustust välja ei kannata.

Kui hulgad südamest ja vaimustuses laulavad, siis ei tohi meie neid oma külma arvustusega segama minna — ükspuha, missugusest seisukohast keegi arvustab.

Mis on siis õieti rahvalaul?

Või õigemini, millal laulab rahvas? Rahvas laulab siis, kui tal süda rõõmust ehk kurbusest üle keeb, kui rõõmu ehk kurbuse tunded endid laulus avaldama hakkavad.

Ja siin on mõõduandvad olud ja ümbrus ning otsustav aeg ja koht.

Kui raudteetöölised — koosolijad „Estonia" saalis kontserdiõhtul laulnud oleks, siis oleksin mina ütelnud: „Parema meelega oleksin mina mõnda teist laulu kuulnud, mis kontserdi eeskavaga rohkem kokku sünnib ja muusikaliselt väärtuslikum, muusikaliselt rohkem kaasa kisub." Kui raudteetöölised — koosolijad partei koosolekul, kus neid võitlusesse kapitalismi vastu üles kutsuti „Mu isamaa, mu õnn ja rõõm" laulnud oleks, siis võiks parteitegelane õigusega parema meelega mõnda teist laulu nõuda, mis koosoleku meeleolule rohkem vastab.

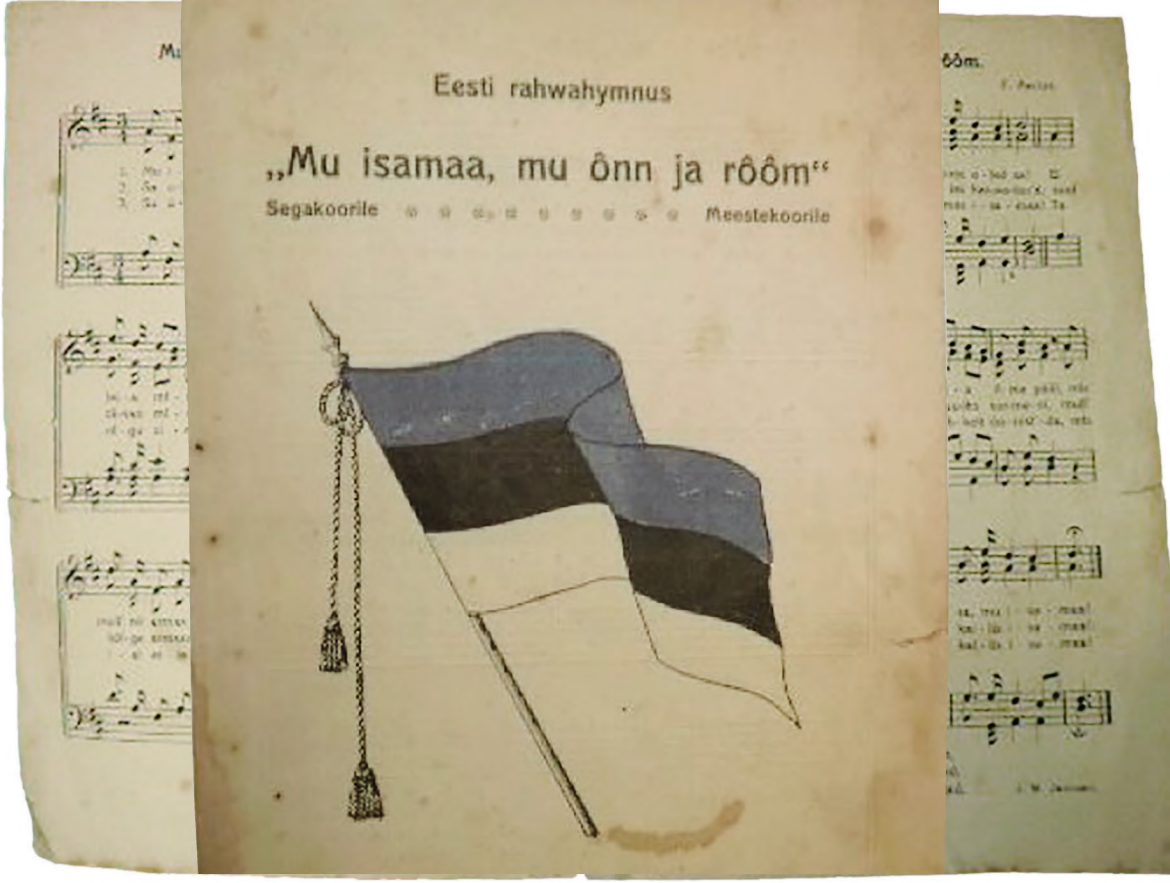
Tööline ei tarvitse aga ikka ja aina ainult tööliste laulu laulda. Kui tema oma seltsimehe pulma läheb, siis võib tema laulda: „Poisid, kas veel pill ei hüüa, mina tahan kepsu lüüa."

Kui tema pärast rasket nädalatööd suvisel pühapäeva hommikul vabasse loodusesse läheb, siis laulab tema: „Mingem üles mägedele!"

Seekord laulsid töölised aga „Mu isamaa, mu õnn ja rõõm".

Ja neil oli õigus seda teha.

Meie isamaa, meie iseseisev Eesti saagu kõigile eestlastele selleks pinnaks, kus õnn ja rõõm iga eesti soost inimest parema tuleviku jaoks kosutab ja edasi viib.



Miks ei peaks siis tööline praegu, nüüdsetel ajaloosilmapilkudel ka isamaalane olema, kes vaba iseseisvat Eestit kaasa ehitada ja armastada tahab? Ega tema sellega oma parteid ei salga.

Tööline ei ole mitte ainult partei liige, tema on kõigepealt elav inimene, kelle süda ka ülendavaist silmapilkudest ennast kaasa kiskuda laseb. Sellepärast — ärgem kartkem ühtigi, kui tööline „Mu isamaa on minu arm" laulab, iseäranis praegu laulab, kodanlasega kõrvu seistes. „Mu isamaa" ei ole kodanlase laul. Tema on eesti laul.

Praegu tõmbavad kõik arusaajad eestlased üheskoos, mees mehe kõrval iseseisva, parema Eesti sihis edasi.

Iseseisvad peavad iseseisvas Eestis ka inimesed olema oma tunnetes ja tegudes, vabad olgu süda ja südame hääl.

Las laulavad siis töölised, kuidas nende süda kutsub.

Artikkel on ilmunud ajalehes Sotsiaaldemokraat 26. XI 1918 ja kogumikus Leonhard Neuman, „Kõrge vaim on meie vari". – Eesti mõttelugu 64. Koostanud Maris Kirme. Tartu: Ilmamaa, 2005.

Kommentaar:

Leonhard Neuman (1885–1933) oli Eesti laulja (bassbariton), laulupedagoog, kooridirigent (1928. aasta üldlaulupeo üldjuhte), muusikapublitsist (aastast 1921 pseudonüümiga Leenart Helisalu), helilooja ja diplomaat (Eesti diplomaat Roomas aastatel 1921–1922).

Mu isamaa, mu õnn ja room.

Maelodi. — W. Pacius.

1. Mu i-sa-maa, mu õnn ja-rõõm, kui kal-lis o-led sa! Ei
2. Ei-ga-led mind ju sün-ni-tand, ja ü-les kas-wa-tand; Sind
3. Set ü-le Ju-mal wal-wa-ku, mu ar-mas i-sa-maa! Ta

lei a mi-na i-al teal see suu-re loi-a il-ma peal, mis
tänan mi-na a-la-ti ja jään sul truuiks sur-ma-ni; mul
ol-gu si-nu kaitse-ja ja wõt-ku rohkest õn-nis-ta, mis

mul nii ar-mas o-leks ka, kui sa mu i-sa-maa.
kõi-ge armsam o-led sa mu kal-lis i-sa-maa.
i-al et-te wõ-tad sa, mu kal-lis i-sa-maa.

Mis mul nii armas ka, kui
Mul kõi-ge armsam sa mu
Mis i-al wõ-tad sa mu

Renate Keerdi „Tahe". Esietendus 21. X 2017 Tartu Uues Teatris.
Vt lk 3 ja 14.
Gabriela Liivamäe fotod

ISSN-0207-653
9 770207 653026 02
Hind 2.85 eurot

Vaata ka **Teater. Muusika. Kino** e-versiooni:
www.temuki.ee