TMK
Teater. Muusika. Kino
oktoober 2018

Reimo
Sagor

„NO30 KIHNU JÕNN"
LOOMEMAJAD JA PRODUKTSIOONIMAJAD

VASTAB MADIS KOLK
ERSO JA PEETER LILJE I

LIINA TRIŠKINA-VANHATALO „VÕTA VÕI JÄTA"
FILMID ISA VELLOST JA VÜRST VOLKONSKIST

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
86703 Sindi,
Pärnu mnt 58

AJAKIRI TEATER. MUUSIKA. KINO ILMUB EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI TOEL.

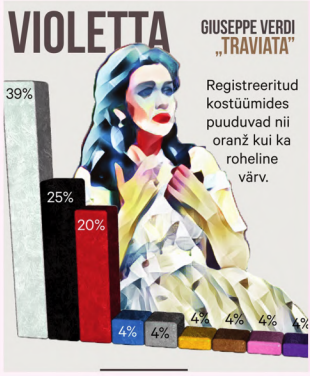
Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Sulev Keedus, Katrin Kissa, Kerri Kotta, Mait Laas, Sten Lassmann, Alvar Loog, Helena Tulve, Kaili Viidas.

Koduleheküg **www.temuki.ee**

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17

Näitleja
Reimo Sagor.
Vt lk 84.
Harri Rospu foto

„NO30 Kihnu Jõnn".
Vt lk 20.
Tiit Ojasoo foto



Värvistereotüüpidest 19. sajandi ooperite tänapäevastes lavastustes.
Vt lk 75.

„Viimane vürst", 2018.
Režissöör Kaupo Kruusiauk.
Vt lk 103.

TMK

XXXVII aastakäik

oktoober 2018

Madis Kolk — **Avaveerg**
Kultuurivanameeste kultusest 3

Vastab
Madis Kolk 4

Persona grata
Helen Reitsnik 123

teater

Meelis Oidsalu — Tuleme kokku ja kuseme peale
Tiit Ojasoo „Kihnu Jõnn" teatris NO99 20

Deivi Tuppits — Kui su laev on teele läinud, oled sa juba kohal
Rainer Sarneti „Öö lõpp" Vabal Laval 25

Erle Loonurm, Rait Avestik — Katsed kunstiga ja näited elust
Kui vaba ja millest vaba on Vaba Lava 30

Kaja Kann — Residentuuride ajutine aeg
Eesti kunstiresidentuurid 37

Heie Marie Treier — Teatrikunstnike treeninguprogramm
Näitus „Võõrad" Niguliste muuseumis 47

tants

Heili Einasto — Aeg tulla, olla ja minna
Mõtisklusi Rahvusballeti lavastustest „Jazz-balleti klubi", „Libahunt" ja „Aeg" 55

muusika

Tiina Mattisen — Tormiline teekond noore peadirigendiga I
ERSO ja Peeter Lilje 1980–1990 63

Madis Nurms Toon toonis
Värvistereotüüpidest 19. sajandi ooperite tänapäevastes lavastustes 75

kino

Tõnis Kark *The beat is on repeat*
Liina Triškina-Vanhatalo mängufilm „Võta või jäta" 84

James Thurlow „Ristiisa" triloogia
Francis Ford Coppola mängufilmitriloogia „Ristiisa" 92

Madis Kolk Mineviku tähtsustamine oleviku arvelt
Kaupo Kruusiaugu dokumentaalfilm „Viimane vürst" 103

Kõrgel ja sügaval
Jaak Johansoni, Jaan-Eik Tulve ja Donald Tombergi vestlusring Jaan Tootseni dokumentaalfilmist „Vello Salo. Igapäevaelu müstika" 109

KULTUURIVANAMEESTE KULTUSEST

Nii käesolevas ajakirjanumbris kui ka mitmes teises väljaandes hindavad kriitikud Kaupo Kruusiaugu dokumentaalfilmi „Viimane vürst" nõrgaks, aga ometi oluliseks. Siinkohal tuleb teha vahet ja saada aru, mida täpselt silmas peetakse: kas aristokraadist teatrimeest, muusikut ja tõlkijat ehk Volkonskit ennast või Kruusiaugu saavutatud — ehk siis pigem saavutamata — vaadet temale.

Dokumentaalfilm peaks justkui kajastama tõelist elu; samas teame, et absoluudis pole see teostatav. Vastukajad filmile ütleksid justkui, et film on nõrk, aga Volkonski ise tugev ja tähtis. Aga millist Volkonskit siin silmas peetakse? Kas režissööri ülesfilmitut või päris Volkonskit koos tema minevikuga, ükskõik kuidas keegi seda ette kujutab.

Selles seoses kõlab kummaliselt Katariina Rebase üldistus Eesti Päevalehes: „„Viimane vürst" paneb mõtlema, miks lokkab Eestis, vabandust väljenduse pärast, kultuuri-vanameeste kultus? Mida pikem habe, mida ärajoodum või suitsetatum hääl, šovinistlikum olek või enesehävituslikum eluviis, seda tähtsam kulturnik?"[1] *Lisaks heidab ta ette liialt vähest naiste portreteerimist eesti dokfilmis ja toob Arvo Kukumäe näiteks meie justkui kummalisest kombest kummardada kultuurivanamehi.*

Mõistan, kuidas eelmainitu toimis Andres Maimiku Kukumäe-filmis. See töötas tõesti nii ja vaatamata dokis välja joonistunud vastuolulisele kuvandile Kukust oli film igati õnnestunud. Aga kuna Kruusiaugu „Viimane vürst" ei näidanud meile eriti mitte midagi, siis ei saa siin olla tegu vanade meeste kultusega, kui mitte silmas pidada valikut, kellest üldse on mõtet filmi teha. Kultus nõuaks ju ikkagi kangelase pimesi kummardamist ja kõrgustesse tõstmist. Seda aga ei suutnud ju kõnealune dokk ka Rebase enda sõnul teha. Mis tähendab, et see film pigem vähendas vanameestekultust.

Teater. Muusika. Kino oktoobrinumbris saame osa teistegi kultuurivanameeste kultusest, esindagu seda siis Jaak Johansoni, Jaan Eik Tulve ja Donald Tombergi arutelu Jaan Tootseni dokumentaalfilmist „Vello Salo. Igapäevaelu müstika" või Erkki-Sven Tüüriga vestelnud Madis Kolk („Vastab Madis Kolk"). Õnneks ei ole meie praeguses kultuuripoliitikas (vist) veel kvoote, mis sunniksid — nagu 1930-ndate tööeestluse propageerimise kampaania — dokumentaliste oma ainevalda valima, olgu siis portreteeritava soo või eluviiside tervislikkuse alusel. Kuigi miks mitte teha südame-veresoonkonna tervise teemaline hoiatusfilm näiteks Raivo E. Tammest. Küll aga on tõepoolest kahju, et Dolores Hoffmanni kõrval ei ole filmidokumentaliste seni inspireerinud näiteks Tiiu-Ester Loitme, Tiina Mägi jpt naissoost kultuurigurud. Seda mehekeskset hoiakut on aastaid kultiveerinud ka (naiste loodud ja toimetatud) kultuurisaade „OP". Uue hooaja esimeste saadete ägedad vestlused Lola Liivati ja Kärt Hellermaga tuletavad seda tühikut aga teravalt meelde ja koputavad dokumentalistide südametunnistusele.

MADIS KOLK

Viide:

[1] Katariina Rebane 2018. Kurvamaiguline lugu viimasest vürstist. — Eesti Päevaleht 27. IX. http://epl.delfi.ee/news/kultuur/kurvamaiguline-lugu-viimasest-vurstist?id=83790593

Madis Kolk septembris 2018.
Harri Rospu foto

VASTAB
MADIS KOLK

Madis Kolk (1953) on lõpeta*nud Moskva Konservatooriumi ja esinenud kontsertpianistina. Oli Teater. Muusika. Kino muusikatoimetaja ajakirja algusaastatel ja Eesti Ekspressi esimese toimetuse kultuuritoimetaja. On ka ise avaldanud mitmeid auhindu pälvinud artikleid. On töötanud üle kahekümne aasta Eesti Kontserdis – algatanud festivale, vahendanud ligi kahesaja uue heliteose tellimust ja olnud rohkem kui kahe tuhande kontserdi produtsent.*

Aastal 1991 haarasime üheskoos kinni Eesti iseseisvumisega saabunud võimalusest korraldada Tallinnas rahvusvaheline uue muusika festival, mis sai nimeks NYYD. Kuidas vaatad tagasi NYYDi algusele?

See pidi olema 1990. aasta suvi või sügis, kui sellest fantaseerisime ning kui kerkis üles tollal pöörasena tundunud idee. Isegi see hetk on meeles — ma nagu mäletaksin, et poleeritud lauaplaat Kuku klubi koopas oli meeldivalt jahe. Kaalusime festivalile igasuguseid nimesid, ja jäi sinu pakutud NYYD. Steve Reich ütles saabudes juba lennuväljal, et teab, mis on NYPD, aga NYYDi kohta tuleb pähe ainult New York Youth Department.

Koos programmi arutada oli tore. Ühel perioodil astus kampa Olari Elts. Eesti Kontserdil oli korraldamisega kõvasti maadlemist, palju tollal harjumatuid tegevusi. Praegu on nüüdismuusika festival igas riigis või suurlinnas endastmõistetav. Eks festivale oli ka siis, käisime ju mõlemad „Varssavi sügisel", aga minu arvates sündis see mõte küll suhteliselt tühjalt kohalt. Kuidas sina mäletad?

Olime Lepo Sumeraga külastanud 1989. aastal Torontos uue muusika festivali „Border Crossings"; selle vabameelsus žanriülestel otsingutel oli mulle väga inspireeriv. Sestap ajasingi oma joru, et tehkem midagi, mis vaataks ettepoole ja püüaks leida nähtusi, mis nende päritolumaadelgi alles võrsetena sirgumas ja etableerumata.

Kas meenutaksid ehk NYYDide hetki, mis olid sulle endale erakordsed ja rõõmustavad?

Vast kõige sügavama jälje on jätnud maailmatasemel suundi kujundanud heliloojate visiidid. Eriti kui nad siin millegagi ise aktsioonis olid. Nagu Philip Glass, kes mängis oma ansambliga Tallinna Linnahallis „Koyaanisqatsi" filmi muusikat. Või Steve Reich, kes lõi kaasa oma suures „Drummingus". Alvin Lucier konverteeris heliteoseks oma aju alfalaineid. Gavin Bryars ühines kontrabassil NYYD Ensemble'iga. James MacMillan ja HK Gruber dirigeerisid oma helitöid ERSO ees. Tristan Murail, Magnus Lindberg, Mark-Anthony Turnage ja Kaija Saariaho on meeles oma meistriklasside ja publikuvestlustega.

Esiettekannete seast paistab väga erilisena välja Lepo Sumera karmi saatusepitseriga „Südameasjad", kus ta kasutab omaenda südame skaneerimise pilti ja heli. Samuti Helena Tulve orkestriteos „Sula", mis hiljem võitis Pariisis rostrumi.

Olari Eltsi ansambli ülesastumisest 1993. aastal sündis NYYD Ensemble. 1995. aastal avastas festival kultuuri jaoks Mari Vihmandi, Alo Mattiiseni ja Raimo Kangro kammerooperitega Rotermanni soolalao.

Silmapaistvamat uuenduslikku muusikateatrit rahvusvaheliselt areenilt poleks osanud soovida kui Heiner Goebbelsi „Eraritjaritjaka", mille võtmehetkel tundus, et reaalsus tahab paigast nihkuda, ja Michel van der Aa kammerooper „One", solistiks nüüdisooperi tunnustatud staar Barbara Hannigan.

Stockhauseni tähtteos „Stimmung" Gregory Rose'i ansambli Singcircle esituses Mustpeade maja hämaras saalis mõjus šamanistliku salakogunemisena. Stockhausenit ennast me ei suutnudki festivalile tuua, samuti mitte Boulezi, kuigi püüdsime ju korduvalt. Vähemalt käis siin oma mitmekülgse tutvustusprogrammiga Boulezi asutatud IRCAM, juhtiv uute muusikatehnoloogiate arenduskeskus.

„Gooti kolmnurka" mängisite, teose autor Peeter Vähi, Lepo ja sina, igaüks omaette tornitipust — Kiek in de Kök, Niguliste ja Raekoda. Alustasite vist raadio täpse aja signaali järgi? N-ö solistiks oli all Vilde monumendi ees paarikümnekraadises pakases Alvin Lucier oma „Hõbedase trammi sümfooniaga".

Küsin vastu. 2011. aastal, viimase NYYDi eel ütlesid, et üritus on end sel kujul sinu jaoks ammendanud. Kuidas tunned praegu?

Kahekümne aastaga muutuvad nii mõnedki prioriteedid. Kaob nooruslik tuhin, fookus koondub üha rohkem oma raja leidmisele ja sellel püsimisele. Festivali kaaskujundamisest oli tekkinud teatav küllastumine — peaaegu kõik mulle isiklikult olulised heliloojad, keda olin väga tahtnud meie publikule tutvustada, olid siin juba käinud või oli siin nende muusika kõlanud.
Mina omalt poolt tõdesin, et rahvusvahelise nüüdismuusikategevuse tühik Eestis oli täitumas. See, mis oli taasiseseisvumise algul erutav, hakkas muutuma tavapäraseks. Palju noori oli juba õppinud läänes ja oli tuttav uue muusika kõrgtasemega. Ka avangardismus ise kaotas ajapikku energiat. Lahendusena näis, et NYYD võiks tõusta uuele astmele, võttes rohkem appi teatri ja visuaalkultuuri vahendeid. „Aadama passioonist" lootsingi NYYDi 2.0 peasündmust. Ettevalmistusaastate käigus kujunes aga nii, et kõrvale enam midagi ei mahtunud.

Kuidas sündis „Aadama passioon"?
2012. aasta algul oli võimalus küsida Arvo Pärdilt nõu. Olin haudunud nägemust koostööprojektist Pärdi muusika ja teiste kunstide vahel, mis suudaks ulatuda üle kõige mõjukamate lavade läve. Arvo Pärt rääkiski lahkelt oma mõne aja eest Vatikanis toimunud kohtumisest Robert Wilsoniga.

Kohtusin Wilsoniga samal kevadel Londonis, kui Barbicanis esitati tema ja Philip Glassi ikoonilist ooperit „Einstein on the Beach". Wilsoni kutsel läksime juba suve lõpul koos projekti muusikajuhi Tõnu Kaljustega tema teatrikeskusse New Yorgi lähedal. Skype'i teel ühines ka Pärt ning „Aadama passioon" sai oma algse kuju.

Kolmest järgnevast aastast vaevu piisas ettevalmistusteks. Õige mitu korda oli projekt katkemise äärel. Aga alati leidus uusi toetajaid, kõige olulisem neist

Paavo Nõgene. Kahtlen, kas leidub palju asutuste juhte, kes julgeksid, nagu Jüri Leiten, tulla kaasa sellises mõõtkavas ning sedavõrd uudse ettevõtmisega. EASi formaatide pitsitus aitas sõnastada projekti üldisemat eesmärki: Eestimaa ja eesti kultuuri nähtavamaks tegemine maailmas sellisel tasemel koostööpartnerluse kaudu Arvo Pärdiga, mis ei saa märkamata jääda.

Algseks unistuseks oli jõuda ühte Põhjamaade telekanalisse. Kuni Heidi Pruuli ERRist tõi paati Saksa meediakompanii Accentus Music ja avanesid täiesti uued horisondid. Ainuüksi Noblessneri valukoja esietendust samal, 2015. aastal ja dokki selle tegemisest näitasid üksteist suurt telekanalit, sh BBC, NHK ja Arte. Sellest kokku poolemiljardisest auditooriumist jagus „Aadama passioonile" vähemalt paarkümmend miljonit vaatajat. Väärib tähelepanu, et pärsiakeelses regioonis oli selgelt kristliku kontekstiga teose vaatajaarv BBC hinnangul kuni viis miljonit. Esietendust kajastas põhjalikult ka kirjutav meedia Euroopas ja kaugemalgi. Etenduse väljatoomisel osales üle kahesaja loomingulise ja tehnilise professionaali, siinsed parimad kõrvuti tipptegijatega rohkem kui kümnelt maalt. Tahaksin tänada kõiki, aga selge, et looming tuli ennekõike Arvo Pärdilt (kes ühtlasi loobus lavastuse jaoks komponeeritud „Sequentia" honorarist), Robert Wilsonilt ja Tõnu Kaljustelt. Teostuse südamikus olid Tiiu Valper tegevprodutsendina, tehnilised direktorid Janek Reimal ja Arno Jevgrafov, EK partneri Milano CPA poolelt produtsent Elisabetta di Mambro.

„Aadama passioon" Berliini Konzerthausis märtsis 2018.
Louis Dengleri foto

Sel kevadel mängisime „Aadama passiooni" Berliini Konzerthausis — kolm välja müüdud etendust. Euroopa ühe kaunima kontserdisaali ümberehitamisel Wilsoni maksimalismile vastavaks teatripaigaks pingutas kogu Konzerthausi rahvas. Seestpoolt nägi, millise õhinaga.

Festivale ja keskusi, mis on väljendanud aktiivset huvi ringreiside vastu, on olnud palju, sh kõige nimekamate seast. On ka praegu. Läbirääkimised pole lihtsad.

Projekti olemuseks on püüd planeerida ka ringreisile võimalikult rohkem meie esinejaid, et suunata, lisaks Pärdi muusikale, veelgi rohkem tähelepanu Eestile. Samas tõusevad niimoodi vastuvõtja kulud.

Oled ka ise laval.

Jah, sokutasin ennast. Sellega oli iseäralik lugu. Wilsoni teatrikeskuses oli „Aadama passiooni" kõrval töös produktsioone üle maailma. Üks neist oli „Old Woman", kaheinimesetükk kuulsale balletitantsijale Mihhail Barõšnikovile ja filmitähele Willem Dafoele. Dafoe polnud veel saabunud ja proovis vaatas Wilson, keda pealtvaatajate hulgast kutsuda teda asendama. Ju minu soni hakkas silma. Nii sattusingi Barõšnikoviga kahekesi proovilavale. Kuidagi vist sinna sobisin. Kaljuste on vahel nöökinud, et ega Hollywoodist pole veel helistatud. „Aadama passiooni" esmasel prooviperioodil Tallinnas pani Wilson mu kohe lavale. Püüdsin aupaklikult taganeda, aga polnud minust Wilsoni tahtele vastast. Sellise suurvormi keskel, laval ja lavataguses on muidugi ülipõnev.

Eesti Kontserdi produtsendina oled meie publikuni toonud tohutul hulgal fantastilisi muusikuid.

Projekte Eesti interpreetidega on olnud teadagi palju-palju rohkem. Tegelikult ei tahakski väga vahet teha. Korraldajana ripud elamustulemuse otsas, sõltumata esineja kuuluvusest, nimekusest, projekti mõõtudest. Tunnetad teravalt lavalolija ebakindlushetke või seda, kas tal on vaim peal. Tähtis on see, kuidas suudetakse programmiga veenda, milline temperatuur valitseb publikus.

Siiski kuuluvad omaette tasandile sümfooniaorkestrite külaskäigud. See on, nagu jõuaks suur laev tulede säras sadamasse. Igal visiidil on pikk eellugu — pinged eelarvetega, kooskõlastamised, riskid. On juhtunud, et hoolimata kõigist eelnevatest ülekontrollimistest selgub alles lennukisse laadimisel, et mõned pillikastid sentimeetri jagu ei mahu ja vaja on kohe lisalennuk rentida.

Sümfooniaorkestrite siia toomiseks on seni võimekust olnud enamasti ainult Eesti Kontserdil, mõistagi tänu sihtfinantseerimisele. Olen olnud tegev päris paljude juures. Neist silmapaistvamad on olnud Londoni Kuninglik Filharmooniaorkester, dirigendiks Charles Dutoit, Iisraeli Filharmoonikud ja Zubin Mehta, Prantsuse Rahvusorkester ja Kurt Masur, Tšehhi Rahvusorkester ja Zdenek Mácal, Collegium Vocale Genti koor ja orkester Philippe Herreweghega, Jaapani Filharmoonikud ja Kenichiro Kobayashi ning Neeme Järvi, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ja Thomas Dausgaard, WDR Sinfonieorchester ja Jukka-Pekka Saraste.

Välissoliste on olnud väga häid. Aga tullakse-minnakse hetkeks ja käigus oleva kavaga. Võib küll lisanduda meeldiv kontserdijärgne vennastumine

õhtusöögilauas, ometi jääb inimlik kontakt tavaliselt põgusaks. Erandliku kingitusena meenub, kuidas võrratu virtuoos Arcadi Volodos mängis pärast kontserti prooviruumis rohkem kui tunni klaverirepertuaari hiilgenumbreid — terve eksklusiivse kontserdi paarile kuulajale. Ju tal hooratas ei tahtnud peatuda. Siinsete muusikute projektide puhul tunned aga tihti, et oled sattunud asja sünni juurde, mõttekaaslasena ja julgustajana.

Ehk meenutaksidki rõõmu teinud koostöid.
Peep Lassmanni kunagine hiigeltöö, Messiaeni „20 pilku Jeesuslapsele", millele järgnes ka teine Messiaeni monumentaalne tsükkel „Lindude kataloog". Lauri Väinmaa sari kõigi Beethoveni klaverisonaatidega ühel hooajal. Krzysztof Penderecki võimas oratoorium „Jeruusalemma seitse väravat" Andres Mustoneni juhatusel. Aastatuhande vahetuse festival „Sünnisõnad" koos Tõnu Kaljustega, mille kava hõlmas Veljo Tormise samanimelise oratooriumi esiettekannet ja 1905. aasta monumendi ümber püstitatud Vilen Künnapu arhitektooni. Wagneri kava Paul Mägi juhatusel, mis tõi siia Wagneri lapselapse Wolfgang Wagneri. Ülo Kriguli suure lava ooper „Luigeluulinn". Ansambli U: Stockhauseni-sari Leho Karini ja Anne Türnpu eestvedamisel, unikaalsete etendustega „Herbstmusik", „Tierkreis" ja „Mantra".

Hiljutistest — Gérard Grisey keerukas „Vortex temporum" noorte muusikute ansambli esituses ja mitte vähem säravalt kui ühel NYYDil Pariisi tippansambel Court-circuit. Grisey ja kogu spektralismi tähtsamaid teoseid, tsükkel „Akustilised ruumid" koostöös ansambliga U:, ERSO ja EMTAga. Noorte produtsentide konkursi „EK:Labor" andekad võidutööd — rühmituse AudioKinetica ja Aleksandr Žedeljovi eksperimentaalne multimeedialavastus „Mehhaaniline klaver" ning Marianna Liigi innovatiivne „Kommentaarium".

EK vahvas mitmeharulises tiimis on palju ühist vedamist ja vaimsust. Kõige tähtsamaks kaasvõitlejaks on olnud Tiiu Valper, erakordselt suutlik tegija.

Ka minule oli Grisey „Akustiliste ruumide" ettekanne üks viimaste aegade meeliülendavamaid muusikasündmusi. Aga sa oled olnud aktiivne ka Eesti muusikute välismaale viimisel.
Tasub alati püüelda filharmooniliste lavade poole. Need on interpreedile arendavad, teevad ta nähtavamaks professionaalidele ja meediale. Ka Eesti kultuurist jääb tugevam jälg. Samas on esindussaalid ennekõike juhtivate rahvusvaheliste agentuuride mängumaa. Juurdepääs nõuab enamasti põhjalikku suhete loomist, kohalolu võrgustikes, mitmekordselt tööd.

Omas ajas läbimurdeline oli ERSO esimene ulatuslikum kontserdireis läände — Rootsi linnadesse 1990. aastal. Vahetusprogrammi „Upbeat" raames esines kuue aasta jooksul arvukalt noori interpreete Rootsis, Norras ja Balti riikides. Hea meel on olnud Eesti peateemast Varssavi festivalil „Ogrody Muzyczne" ja Sydney Kevadfestivalil, NYYD Ensemble'i esinemistest „Varssavi sügisel" ja Berliini Filharmoonias, Ansamblist U: Viini Muusikateatripäevadel, YXUSest festivalil „Nordwind".

Kõige kaalukamaks peaksin esimest suuremahulist Eesti kollektiivide esitlust

Hiinas aastal 2014, enne kui Hiinast sai nii kuum sihtriik, nagu ta on praegu — üle kahekümne kontserdi Shanghais, Pekingis, Guangzhous jt tähtsamates linnades, mille epiloogiks kujunes Rein Rannapi *come-back*-ringreis 2016. aastal.

Pöörduks nüüd su enda muusikaliste algusaegade juurde. Mis võis olla kaalukeeleks, kui valisid muusikaõpingud? Kas su ema Helju Taugi mõju?
Helju ümber käis tõeline muusikategemiste karussell. Õpilased, kontserdid, raadio- ja telesaated, öised artiklikirjutamised. Proovide intensiivsus ansamblipartneritega. Heliloojad tutvustamas oma teoseid — Eino Tamberg, Veljo Tormis, René Eespere. On meeles, kui hämmastavalt tugeva mulje võis suurest oratooriumist tekitada autor, vahenditeks vaid klaver ja omaenda hääl.

Palju toimus kas meie kodus, hubases ühiskorteris, mida jagasime kaua kahe vene perega, või siis võeti mind kuhugi ühes. Ega ma, poisinaga, osanud seda kõike eriliseks pidada, aga mõju see küllap ikka avaldas. Alles hiljem taipasin, kui võimekas oli Helju muusikaliselt. Sõjajärgsel vaesel ajal õpingute kõrvalt mitmel töökohal rabades käe lootusetult üle mänginud, suutis ta puhtalt muusika mõistmise ja tahtejõuga olla tipptasemel ansamblist. Elutarkus, suutmine hoolida, nii sai temast nõuandja tervetele põlvkondadele. Mitte, et see ta elu lihtsamaks oleks teinud.

Mul endal oli kahjuks Helju nõuannete vastu tüüpiline pubeka tõrjereaktsioon. Olin ka muusikaandelt mitu korrust allpool. Klaveri õppimine tundus siiski endastmõistetav.

Lõpetasid muusikakeskkooli teada-tuntud lennus. Kuidas kirjeldaksid seda õhkkonda ja sünergiat?
René Eespere, Andres Mustonen, Paul Mägi, Rein Rannap, Urmas Vulp — tõepoolest lausa *mogutšaja kutška*. Õhkkond oli nii inspireeriv kui ka täiskasvanulikult terava võistlusvaimuga. Õpetajatele pingeline, tihti okkad vastakuti püsti. Ei peetud stiilseks välja näidata agarust õpingutes, pigem pandi rõhku sõltumatule eneseväljendusele ja huvidele.

Üldained tulid kergelt, sain lõpuklassides loa tundides istumise asemel harjutada. Raiskasin seda kallihinnalist aega lugemislõbule, korvpallile, kõiksugu teismelise huvidele. Kuigi mu klaveriõpetajaks oli Heljo Sepp, erakordne interpreediisiksus, kes võinuks maailma vallutada, kui sovetiaeg poleks teid sulgenud.

Rein juba konkureeris parimate pianistide tasemel, aga veel suuremat sensatsiooni põhjustas see kuueteistkümneaastane koolipoiss džässpianisti ja laululoojana. Andres alustas teed vanamuusika poole modernismist, tegi Eesti esimesi *happening*'e. Otsisime infot kaasaegse lääne muusika ja kunsti kohta, kust vähegi sai. Abiks oli isegi kurikuulus vene keelest tõlgitud raamatuke „Aheldatud kunst", kus läbi propagandasõimu sai mingigi ettekujutuse uutest kunstivooludest. Mina käisin kaks aastat kunstiinstituudi ettevalmistuses, ühes rühmas Georg Bogatkini, Vladimir Taigeri ja Urmas Kibuspuuga.

Käest kätte levisid Visarid, Tartu kunstikabineti laualehed. Kirjutasin endale sealt huvitavamaid artikleid kümnete lehekülgede kaupa käsitsi ümber. Väga

põnev oli lugeda näiteks ameerika minimalismi esiisa La Monte Youngi tutvustust. Aastakümneid hiljem käisin tema New Yorgi kodus, mille kõrval stuudios mängib tema ja ta abikaasa Marian Zarzeela ainulaadne heli- ja valgusinstallatsioon „Dream House". See peaks olema seal nüüdki külastatav, soovitan väga — kogemus helide nähtamatust, kuid selgelt tajutavast ruumilisest arhitektuurist. Jüri Rent oli tookord laulupeo üldjuhte ja me arutasime, mis saaks, kui laulupeo ühendkoor esitaks Youngi legendaarset kauakestvat „Helitööd 1960 nr 7".

Kuidas sulle mõjus tolleaegne üldine ideoloogiline surutis? Eesti oli ikkagi teatud mõttes oaas kogu ülejäänud Nõukogude Liiduga võrreldes.
Oaasvangla! Siin oli pragusid, kust imbus värsket õhku, seetõttu võis ahistus tunduda hullemgi. „Saabas näol, igaveseks" on Orwelli kujund. Ja täiesti paistis,

Emaga Moskvas.
Foto erakogust

et igaveseks. Praegu üks ja teine annab teada, et oli salaja veendunud, et saame varsti vabaks. Minu tutvusringkonnas selliseid inimesi sama hästi kui polnud.

Mu ema osales aktiivselt sõpruskonnas, mille liikmed saatsid 1972. aastal ÜRO Peaassambleele memorandumi üleskutsega taastada Eesti omariiklus. See oli üks esimesi valguskiiri raudeesriide tagant, tookord veel vältimatu repressiooniriskiga kõigile, kes lähedal. 1975. aastal pandigi mitu sellega seotud inimest vangi. Helju vallandati konservatooriumist ja talle määrati tähtajatu avaldamis- ning esinemiskeeld. Kultuurirahva hulgas oli küll neidki, kes pidasid sellist tegevust asjatuks paadikõigutamiseks.

Kuidas hindad Moskva Konservatooriumi kogemust? Heliloomingut polnud mul omal ajal mingit tahtmist seal edasi õppida, instrumendiõpetuses on aga Moskva konss väga hinnatud.

Vaatame kas või tollaseid klaveriprofessoreid — Gilels, Naumov, Flier, Zak, Gornostajeva, Baškirov, Davidovitš. Minuga samal ajal õppisid Pletnjov, Gavrilov, Pogorelić, Demidenko.

Lev Vlassenko, mu esimene Moskva õpetaja oli samuti autoriteetne professor. Teati, et ta oli planeeritud kõige esimese Tšaikovski konkursi võitjaks. Van Cliburni plahvatuslikku menu ei julgetud aga pidurdada. Väidetavalt kooskõlastati tema peapreemia Hruštšovi enesega ja Vlassenko jäi teiseks. Igatahes rääkis ta heal meelel oma sõprusest Cliburniga, kuidas Cliburni arvates oli kõige parem kuulata klaveri all istudes, ja nii nad teineteisele mängisidki.

Olin algul õppinud kaks aastat Tallinna konsis. Moskva konsi põhitsüklis olin enda teada esimesi eestlasi, rohkem tuldi aspirandiks. Ka ise jätkasin aspirantuuris, ametliku terminiga assistentuur-stažuuris. Koos ajateenistusega olin kaheksa aastat Venemaal. Pianismi fanaatik sai minust siiski alles siis, kui pääsesin Eliso Virsaladze klassi. Virsaladze mõjus Moskva koolkonna taustal rabavalt läänelikult, ühendades hõõguva temperamendi intellektuaalsuse ja peene stiilitundega. Ühiselamu kangemad harjutajad istusid pilli taga üle kümne tunni päevas. Selgus, et see on lihtne, kui motivatsiooni jätkub. Omaenda mäng hakkas peaaegu meeldimagi.

Kindlasti sai Moskvas kuulata tippmuusikuid igalt poolt maailmast?

Neid käis tõepoolest palju. Aga minu meelest kõrgus üks mäetipp üle kõigi teiste — Svjatoslav Richter! Ühel täiesti unustamatul kontserdil konservatooriumi suures saalis mängis ta Mjaskovski ja Prokofjevi kapitaalseid sonaate. Tohutu kontsentratsiooniga kuulav, viimseni täis saal titaani haardes, vulkaaniline jõud! Käisin pärast mitu päeva ringi nagu kuutõbine. Usun senini, et Richteril oli tema parimail päevil midagi interpretatsioonist enamat. Mingi raske hüpnootiline vägi.

Kui Dietrich Fischer-Dieskau esines koos Richteriga Tšaikovski saalis kahe kontserdiga, sain imekombel pileti nende Wolfi-kavale. Sellise duo sisendusjõudu on raske sõnades kirjeldada. Saal oli pooltühi, kuuldavasti oli hulk kohti reserveeritud parajasti toimuva parteikongressi delegaatidele. Kontserdi lõpus, enne kui esinejad lava tagant uuesti kummardama ilmusid, kostis saalist vali hüüe: „Richterit!" Sama olevat juhtunud Rostropovitšiga. Mängib uudismaal bajaani saatel veoauto kastis, ja karjutakse: „Las bajaan mängib!"

Vapustava mulje jättis kaheksateistkümneaastane Pierre-Laurent Aimard Messiaeni tsükli „Kakskümmend pilku Jeesuslapsele" tervikesitusega. 1998. aastal olin korralduspoolel tema esinemisel meie klaverifestivalil. Hiljuti kuulsin temaga uuesti „Pilke" Londonis Barbicanis. Pingekruvi tungis samamoodi järjest sügavamale nagu neljakümne aasta eest.

Silme ees on noor ja särav Zubin Mehta New Yorgi Filharmoonikute ees „Kevadpühitsust" juhatamas. Hea oli seda meenutada korraldajana, kui väärikas maestro oli hiljuti Iisraeli Filharmoonikutega Tallinnas.

Oli palju ka muud. Suured muuseumid, külalisnäitused. Tagankal asus ülemriigiline väliskirjanduse raamatukogu, olgugi et filtreeritud kirjavaraga. Gorki tänaval sotsmaade raamatupoest „Družba" sai kopikate eest idasaksa Reclami kirjastuse klassikaväljaandeid; neid on mul terve riiulitäis.

Kas nii kaua aega kodust eemal viibides raskeks ei läinud?

Õnneks kasvas eestlaste esindus ühiselamus üsna arvukaks. Hoiti kokku ja toetati üksteist.

Sõbrustasin poolpõrandaaluse kunstiavangardiga, nende hulgas nüüdsed maailmanimed Andrei Monastõrski ja Ira Nahhova. Andrei jätkab ka praegu oma Moskva kontseptualismi klassikaks kujunenud väljasõiduaktsioone. Hiljuti toimunul käisin kaasas. Sündmuse jooksul lõpliku vormi saanud hinnalise teose loosimisel Yijing mind küll ei soosinud. Tudengiajal olin ehmunud nagu kõik, kui Ira rüüstas oma elutoa seinad, kattes need üleni rebitud kujunditega. Mõne aja pärast uuesti ja uuesti. Nüüd võib lugeda, et tegu oli teedrajavate „totaalsete installatsioonidega". Üks neist on hiljuti täismõõdus taastatud ja Tate Moderni uues tiivas püsivalt üleval. Loodan, et tekib võimalus see ära näha.

Oli lahedaid seiklusi koos filmiinstituudis õppiva Ilmar Taskaga ja tulevase kuulsa lavastaja Eimuntas Nekrošiusega. Väga lähedane sõber oli Teofils Biķis, silmapaistev Läti pianist. Seda, et olime temaga Moskva konsi paljutuhandelise üliõpilaskonna seas ilmselt ainsad mittekomsomolid, seal imelikul kombel kummagagi meist kõneks ei võetud. Pigem oli mõlemal ebameeldivusi kodulinna konservatooriumiga.

Nõukaarmee sürreaalne-masendav kogemus minul puudub. Sina oled sealsetest vasktorudest läbi käinud.

Eluõpetus missugune! Ainult et suure tüki võttis, üle viiesaja päeva, ühe veniva päeva kaupa. Poole ajast olin impeeriumi kõige tähtsamas sõjaväeorkestris Pervõi Otdelnõi Pokazatelnõi Orkestr Ministerstva Oboronõ SSSR. Peadirigent kindralmajor Nikolai Mihhailov oli ühtlasi kogu riigi sõjaväemuusika ülem.

Orkestri mängukvaliteet oli ülikõrge, esmakordselt proovi minnes ei uskunud ma oma kõrvu. Mängijate seas oli konkursside laureaate, näiteks fagotist Aleksandr Kletševski, hilisem Spivakovi orkestri kontsertmeister ning tippsolist. Samas oli tegu ehtsa armeeteenistusega — rividrill, poliittunnid, lõputu põrandaküürimine.

Orkester valmistus ringreisiks Norras, pidin seal nendega mängima Griegi kontserti. Äkitselt, täiesti selgest taevast tuli korraldus: mind viiakse Moskvast

Skopinis. Pikemad puhuvad tagantpoolt.
Foto erakogust

üle pärapõrgusse, Skopini väikelinna. Oskan vaid oletada, et Norra sõidu eel vaadati põhjalikumalt minu toimikut.

Kohe, kui pärale jõudsin, pandi mind paljakäsi mürske laadima. Õnneks oli väeosas väike puhkpilliorkester. Õppisin paari nädalaga ära tenori, keegi näitas, kuidas heliredel käib.

Õhkkond oli päris tige, valitses nooremaid orjastav *dedovštšina*. Saunas võis tagumikel näha verekorpas viisnurki, üks omakohtu karistusi oli peks rihmapandlaga. Pääsesin tõsisest vägivallast õige napilt. Aga kohtas ka südamlikkust ja kultuurihuvi. Vahest kaitses see, et olin kasulik. Õpetasin sõduribändile poplugusid — kirjutasin lindilt maha ja mängisin igaühele partiid ette, kuni meelde jäi. „Hotel California" uhke kitarrisoolo on senini peas.

Tutvusime minu mäletamist mööda 1980. aastate alguses. Igatahes 1983. aasta sügisest olid sa mu üldklaveriõpetaja konsi viimasel kursusel.
Moskvast naastes õpetasin konservatooriumis muusikaajalugu ning heliloojatele ja muusikateadlastele klaverit. Nende hulgas olid näiteks Alo Mattiisen ja Helena Tulve. Sinu puhul on mul meeles, kuidas sa tegid Czerny igavatest etüüdidest iroonilised kontsertnumbrid.

Olen sinu klaveriõhtutest saanud tugevaid laenguid. Siiski lõpetasid sa kontsertpianistina tegutsemise.
Mõned akadeemilised kavad jõudsin Estonia kontserdisaalis mängida. Liszti Sonaat, „Kreisleriana", Mozart, Debussy. Arvustuste hulgas olid mõned küllalt lahked Bruno Lukilt.

Viimane suurem esinemine oli meeldejääval aastal 1986. Olime tšellisti Teet Järviga ringreisil Ukrainas, peateosena kavas Francki püstiraske duosonaat. Tagasilennul juhtus imelik asi. Lennuki kere krigises ehk paarkümmend minutit, nagu lohiseks läbi liiva. Tallinnas olid vastas murelikud lähedased: läänes lüüakse häirekella, Ukrainas on juhtunud midagi kohutavat. Veel ei teatud Tšernobõli nime. Hiljem teadjamad lohutasid, et kui see ka oli radioaktiivne pilv, siis lennuki kahekordne metallkest pidi meid selle eest kaitsma.

Lõpetasin, kuna hakkasid rusuma nii enda lagi kui ka esinemisvõimaluste vähesus. Oma lae lähedal püsimine eeldas täielikult klaverile pühendunud eluviisi. Töötasin samal ajal juba ajakirjanikuna, uus sfäär paelus omasoodu. Väljasõidukeeld mõjus ka. Olin Mikk Mikiveri lavastatud „Viru laulikus" Draamateatri laval klaveri taga, kõrvuti suurepäraste Heino Mandri ja Meeli Söödiga. Üsna palju muusikat, Schumann ja Schubert. Etendasime seda oma kuuskümmend viis korda. Vahel oli tegu, et teist vaatust õigel ajal alustada, kui vaheaja malepartii Mandriga ei tahtnud lõppeda. Lavastus kutsuti Rootsi, oli isegi variant, et saaksin seal omaette kontserdid. Mina jäin maha. Kuku klubi jutt oli, et Rein Ristlaan vihastanud, miks minusuguse toimik talle üldse lauale pannakse. Kas see tõsi on, ei tea. Minu väljasõidutoimik on kadunud.

Mul on ka siiani alles 80. aastate alguses saadud kutsed In Spele, nii Rootsi kui Soome… Eks ta ole.

Muusika- ja kultuuriajakirjanikuna oled sa tegutsenud mitmete väljaannete juures, alustades 1980. aastal Sirbist ja Vasarast ja paar aastat hiljem TMKst ning lõpetades 1996. aastal Eesti Päevalehes, vahepealsetel murrangulistel aastatel Eesti Ekspress ja Eesti Aeg.

Sirbi tööd pakuti ootamatult, kui olin veel konsis, paari juhusliku artikli põhjal. Toimetuses olin nooruke uustulnuk, püüdsin ettevaatlikult kohaneda. TMKs olin selle sünnist peale seitse aastat. See oli küll oaas keset sovetireaalsust, isegi kui üks peatoimetaja võttis füüsiliselt valvelseisangu, kui helistati „valgest majast". Purki suletud elus oli kõigil töö kõrvalt aega, kuigi koos Mare Põldmäega võtsime muusikaosa vägagi tõsiselt. Marele, suurele pühendujale mõtlen sageli. Toimetuse seltskonnaga sai lõputult arutada ilmaasju, filosofeerida ja välku mängida. Nagu mõni *arthouse*´i film, neid ju ongi toimetustest. Vaimukate inimeste omavahelised aasimised ja suhtedraamad.

Eesti Ekspressi asutamise plaani jagas Hans H. Luik ühel suvepeol. Tundus uskumatu. Olin väljaandes vist esimene palgale võetud ajakirjanik. Toimetuse esialgsed ruumid olid paaris pisikeses hotellitoas. Mälupilt — Luik juhtib koosolekut läbi praokil ukse vannist. Uued formaadid ja žanrid, mida pidi kobamisi leiutama. Soliidsemast kultuurirahvast suhtusid paljud sellesse mitte kui vaba ajakirjanduse sündi, vaid kui kollasesse ja kommertslikku lehte. Tõestus kvaliteedist tuli pikkamööda.

Eest NSV Riikliku Filharmoonia nime muutmine Eesti Kontserdiks toimus samuti murdeajal. Oled olnud meie suurimas kontserdiasutuses algusest peale. Vahepeal küll ära Londonis, kus su abikaasa Reet Remmel oli kultuuriatašee.

Kontsert-
pianistina.
Kalju Suure foto

Kuidas on produtsenditöö selle aja jooksul muutunud?
Kui alustasin 1989. aastal EKs, esialgu veel Eesti Ekspressi ja hiljem EPLi kõrvalt, pidasid teleksid pisikeses toas mürinal sidet Moskva ja teiste sovetivabariikidega. Välisesinejad käisid Goskontserdi ja Sojuzkontserdi kaudu. Aga väga ruttu tekkisid ühendused naaberriikidega ja rahvusvaheliste võrgustikega. Peamise arenguhüppe taga oli Aivar Mäe, kes teostas kas või läbi halli kivi oma strateegilist nägemust rajada ajakohased filharmoonilised saalid riigi igasse piirkonda. EK produtsentide ülesanded ei ole selle kolmandiku sajandi kestel muutunud, niisamuti nende hoolimine oma ettevõtmistest. Vastutus esinejate ja kuulajate ees, kogu valdkonna ees meie euroopalikus kultuurriigis. EK viie kontserdimaja rahvas on teinud üüratu hulga kunsti teenimise tööd, nii vundamendi kui ka tippude tasemel.

Kuidas vaatad tagasi Londoni aastatele?
Sealse kultuurimaastiku rikkused on muidugi üldteada, pikemal sukeldumisel aga lausa hullutavad. Peaaegu iga päev järjestikku staarsolistid, tähtsaimad orkestrid, rahvusvahelise kõlapinnaga näitused ja teatrisündmused. Särtsakad sõltumatud trupid ja salongid, mis kerkivad ja kaovad. Kummaliste ajalooliste ühenduste ja seltside rohkus. Jooksingi, keel vestil, igas suunas.

Side koduga ei katkenud. Jätkasin tööd NYYDide koostamisel, olin kultuuripealinna programminõukogus, IMC ülemaailmse muusikafoorumi korraldajate hulgas. Eesti kunstisündmused sealses konkurentsis — selles oli alati eriline elekter! Reeda eestvedamisel toimusid Ühendkuningriigis suured Eesti festivalid professionaalsetes paikades — Londonis Kings Place'is, Walesis.

Rändad omajagu ringi. Oled öelnud, et igas linnas otsid kõigepealt üles uue kunsti muuseumi. Mina teen tihti sama.
Päris maailmaränduritele, nagu sõbrad-kolleegid Tiina Jokinen ja Peeter Vähi, ei ulatu ma ligilähedalegi. Ka Rannapid, kui lähevad, siis vahel mitmeks kuuks. Meie Reedaga oleme mõõdukamad, ometi oleme saanud näha väga palju. Loodus, kunst, templid. Mõnele erilisele müsteeriumimängule oleme sattunud. Kunagi ei tüdi matkamisest jõukohastes mägedes. Uusimad ooperi- ja kontserdimajad on meie aja katedraalid ja samuti paeluv reisisiht, nii oma programmiga kui ka arhitektuurifenomenidena. Näiteks Gehry ja Nouveli loodu.

Arvan, et avatud maailm püsib imetlusväärselt värske, kuna praeguseks veel rohkem kui pool minu elust on möödunud müüri taga. Teisalt, vahel tundub, et kui ahistav ka polnud too aeg (noorel inimesel oli muidugi sealgi rõõme), on minu põlvkonnale antud eriline privileeg: kogeda kaht nii erinevat elusüsteemi, lausa erinevat tsivilisatsiooni. Sündisin Stalini surma aastal, ja mis on nüüd! Tõsi, neostalinlik retoorika on tõusuteel.

Ka mina olen mõelnud, et kuulun haruldasse põlvkonda — olen elanud täiskasvanuna üle kiire ühiskondliku formatsiooni vahetumise ning seda vägivallatult ja mitte ahistavas suunas. Projitseerides seda pikemale ajateljele — küllaltki haruldane elukäik…
Pole võimatu, et meie põlvkond jõuab ära oodata veel kolmandagi tsivilisatsiooni. Nagu praegune trendikas ajastutõlgendaja Yuval Noah Harari, nii väidab oma äsja ilmunud raamatus „On the Future" ka kuninglik astronoom Martin Rees, et võib-olla just praegu on inimsoo ajaloo tähtsaim pöördehetk. Ootan suure huviga.

Kas on muusikastiile või -nähtusi, mille poole ise erilist tõmmet tunned?
Paistab, et olen innukas omnivoor. Võin nautida ka kõige rohkem mängitavat klassikat, soovikontserdi lugusid. Tore, kui esitus on hiilgav, aga sobib ka lihtne, kuid hingestatud mäng. Mingitel eluperioodidel on tekkinud aastaid püsinud vaimustuslained seoses ühe või teise suurkujuga, Bachist Wagneri, Debussy ja mitme teise kaudu Šostakovitšini. Igaühe loomingut ja konteksti võiks uurida terve elu. Iselaadset rahuldust pakub kõige keerukamaid struktuure kuhjav nüüdismuusika — ihub taju ja tähelepanu maksimaalselt teravaks. Boulezi grandioosne „Répons" on üks elu elamusi. Samas on alati kütkestanud ka ääremaad, marginaalid, maverikud. Tegelesin veel õppurina agaralt vana kooli värvimuusikaga, mille aluseks peetakse nägemust sfääride muusikast ja Skrjabini „Prometheust", ning erilises fookuses on sünesteesia.

Võib-olla kõige ekstsentrilisem valdkond, millel on minu elus oluline, vahel lausa igapäevane koht, on väga aeglase voolu või hingamisega muusika. Samuti mammutkestvusega helitööd, sh suurte tsüklite tervikesitused, mida võib ju vaadelda kui aeglase vooluga vormi. Magus piin ja eneseületus nii mängijale kui kuulajale. Sunnib süvahäälestuma. Nii spetsiifilistele nähtustele normaalses muusikaelus palju ruumi ei ole. Ühe kõige märkimisväärsema sellise teose esitusele haudusin sobivat konteksti aastaid. Ja jäin hiljaks. Olnuks Eesti esiettekanne, kuigi kirjutatud 19. sajandi lõpus. Satie' „Vexations" on klaveriteos, mille kestus

Koos Krzysztof Pendereckiga augustis 1998.
Foto erakogust

võib ulatuda ööpäeva ligi ja ülegi. Esitatakse tavaliselt vahelduvate mängijatega. Kolleeg Neeme Punder nõustus võtma selle klaverifestivali kavasse, arutasime, keda noortest ja vanadest pianistidest osalema kutsuda. Just enne festivali väljakuulutamist tuli teade, et ette jõuab ansambel U:. Mängisid vahvalt, huvitavas seades.

Niisugused hüpnootilised hiiglased on ka Cage'i „Austraalia etüüdid", mille materjaliks on lõunapoolkera täheatlas, varem nimetatud Messiaeni tsüklid ja „Stimmung", La Monte Youngi kuuetunnine „Well-tuned Piano", mis on hoopis midagi muud kui Bachi samanimeline tsükkel. Siia kuuluvad samuti teatud heliloojate hilisstiilid, askeetlikud ja tserebraalsed. Ennekõike Liszt, näiteks tema „Via crucis", mille suurepärane esitaja on Vox Clamantis.

Feldmani ei väsi ma kuulamast, samuti Pärdi „Passiot". Samalaadse ajast välja mineva mõõtme avavad Becketti ja Fosse näidendid, visuaalkunstnikud Turrell ja Viola. Viola kontoriga oli kunagi jutuks tema näitus Tallinnas, aga asjaolud libisesid eest ära. Üldiselt ma ei põe asjatu töö pärast, kui sai katsetada millegi ägeda või isegi utoopilisega.

Tõeliselt eriskummaline kogemus oli New Yorgi teatrikompanii Elevator Repair Service lavastus „Gatz". Esitatakse ja mängitakse läbi Scott Fitzgeraldi romaani „Suur Gatsby" kogu täpne tekst, ligi 50 000 sõna. Kuus tundi pluss lõunapaus. Tegevus on üle kantud täiesti uude keskkonda, tänapäevasesse ametiasutusse. Nii vaimukalt, et etendus elab ja särab.

Kaks kõige pikemat helitööd, mida tean, on veel kaua oma toimumise alguses. Teadmine, et need kestavad veel õige kaua, mõjub kuidagi rahustavalt. John Cage'i teost „Organ^2/ASLSP (As Slow as Possible)" mängib automatiseeritud

orel ühes kirikus Halberstadtis. Ettekanne algas aastal 2001 ja lõpeb aastal 2640. Praegu püsivat kooskõla moduleeritakse kahe aasta pärast. „Longplayer" on Jem Fineri kompositsioon, mida algoritmi järgides jooksvalt loob ning esitab arvuti, mis asub väheldases tuletornis Thamesi suudmealal. Käisin ja vaatasin tunnijagu. Teos algas aastal 1999 ja on arvutatud kestma, midagi kordamata, tuhat aastat. Seejärel algab otsast peale. Mõlemad esitused on kõigile kättesaadavad nii *live*-netiülekandes kui ka kohapeal.

Vahel tunnistan endale, et mu muusika- ja kunstihuvi on õige eklektiline ja friigilik. Ja teistpidi ehk vaba. Võib-olla aitab see puudutada ajastu hinge. Ja ajatut.

Tundub, et järjest rohkem on tõusnud su huviorbiiti ooper?
Noore snoobina pidasin ooperit banaalseks. Suur muutus ooperiteatris oli minu meelest ülatiitrite kasutuselevõtt. Varem ei pääsenud jooksva teksti detailid ja tähendused peaaegu üldse mõjule, sest ega libretot pähe ju ei õpi. Olen muide veendunud, et isegi *Lied*, kammerlaul, võidaks tekstiprojektsioonist, rääkimata siis oratooriumidest. Mõne korra olen seda ka algatanud. Teine tooniandev areng — ooperis näeb maailmatasemel teatrikunsti, järjest tänapäevasemaid, lõiketeraga lavastusi.

Lõplikult võrgutatuna tundsin end Londonis, kui sattusin Olivier' preemiate muusikateatri žüriisse. Žürii ülejäänud liikmed olid Londoni teatrielu siseringi inimesed, hindamisprotsess oli ääretult põnev. Arusaadavalt kaasnes kohustus ära vaadata üle kolmekümne tolle aasta uue lavastuse.

Äsja Salzburgi festivalil nägin Romeo Castellucci visuaalselt-teatraalselt vapustavat Straussi „Salomed". Võimsa nägemusega on ka Ivo van Hove aasta tagasi Amsterdamis välja tulnud „Salome". Mõlemad etendused loovad, kumbki omal kombel, poleeritult elegantse, estetiseeritud lavakeskkonna, kus heitlevad inimlikkuse piire rebivad kujundid ja karakterid. Mõlemas on hiilgavad nimitegelased, vastavalt Asmik Grigorian ja Malin Byström. Lõpustseen on mõlemas judinaid tekitav nekrofiiliaekstaas, kuningatütre kättemaks van Hovel veel tõmblevale ja veritsevale, Castelluccil juba vahajale peata kehale. Põhjatu julmuse teater.

Kuhu ma tahtsingi jõuda? Tasub käia praegu ooperis. Tõmbab ja tõukab. Peegeldab meie üliküpseid naudinguid ja hirme. Moodsas sõna- ja eksperimentaalteatris võib sattuda pretensioonika tühisuse otsa, ooperi massiivse aparaadiga nii kergesti ei vigurda. Tänu neti-, tele- ja kinoülekannetele on ligipääs rahvusvahelisele ooperiareenile lihtsam kui kunagi varem.

Tasub näiteks märkida kalendrisse järgmise aasta „Holland Festival", kus on kavas haruldus — esmakordselt nii ulatuslikus mahus ettekandele tulev koondversioon Stockhauseni igihaljalt radikaalsest ooperitsüklist „Licht". Helikopterite kvartett kaasa arvatud.

Aitäh, Madis, alati on olnud vaimu virgutav sinuga koos mõtteränakuile minna!
Aitäh!

Vestelnud ERKKI-SVEN TÜÜR

TULEME KOKKU JA KUSEME PEALE

MEELIS OIDSALU

Juhan Smuul, „Kihnu Jõnn". *Lavastajakunstnik:* ***Tiit Ojasoo****. Muusikaline kujundus:* ***Jakob Juhkam*** *ja* ***Tiit Ojasoo****. Valguskunstnik:* ***Petri Tuhkanen*** (Jalostamo²). *Kostüümikunstnik:* ***Ene-Liis Semper****. Laval:* ***Marika Vaarik****,* ***Eva Koldits****,* ***Rea Lest****,* ***Gert Raudsep****,* ***Rasmus Kaljujärv****,* ***Simeoni Sundja****,* ***Jörgen Liik****,* ***Ragnar Uustal*** ja ***Anna Lipponen*** *(Jalostamo²). Esietendus 7. IX 2018 teatris NO99.*

19. sajandi *well-made* näidendites esines sageli tegelane, kes kõneles näitekirjaniku nimel, arutles näidendi sisuliseks keskmeks olnud teemal. Sellist tegelast kutsutakse prantsuse keeli *raisonneur*'iks (mõtestajaks-õigustajaks) ja sageli polnud see üldsegi mitte protagonist, vaid mõni teisejärguline tegelinski, kes olukorra mõtestamiseks oma vahekommentaare esitas. Teatri NO99 „Kihnu Jõnnis" on nimitegelane (Jörgen Liik) taandatud samuti tegelinskiks, lavastaja täbara enesetunde *raisonneur*'iks ning protagonisti roll langeb hoopis erinevaid väikseid rolle võimsalt kehastavale Marika Vaarikule.

Fortuuna kapten Jõnn seisab keset kõige suuremat kriisi jõuetult „trupi" ees ja keeldub palvetki lugemast (lastes Vaarikul enda eest ergutuskõne pidada, kirjakohti otsida). La(e)vameeskonna ripakilolek, tegevusetus on osutav. Üleüldse tundub lavastus olevat osuti ja pole vaja tunda tõlgendusnälga, nägemaks osuti teises otsas Ojasoo paariaks kuulutamist ihanud avalikkust (pean silmas 104 kirja vabariigi presidendile, milles kutsuti üles loobuma Tiit Ojasoo teenetest presidendi vastuvõtu kontsertaktuse lavastajana). „Mul on kriis, mu teater võitleb ellujäämise nimel, aga ise te ju tahtsite seda, vahtige nüüd," näivad nii Jõnn kui Ojasoo vaatajaile ütlevat. Kunstniku isiklik kriis on osa tema loomingulisest minast, heal juhul sünnib kriisi ajel ja ajal suur kunst. Tiit Ojasoo pihtimustšakra aga jääb „Jõnnis" poolumbe. Lavastus on energiline, kohati leidlik, trupp tippvormis, aga tervik on ebaühtlane, segane ja huupi, sihitult süüdistav. Nagu Eminemi viimane album. Ojasoost tehti sümbol, patukott, topis, tema isiklikust feilist vormiti avalik protsessioon. Miks peaks ta omakorda avalikkust säästma vastuprotsessioonist — teatri kriisi läbimängust laval? Siin on aga kategooriaviga. Milleks karistada NO99 publikut avalikkuse pähe? Ojasoo on ka talle raskel ajal kunstnikuristi ise vedada võtnud ja selle ees müts maha. Isiklikku suhet kunstiga, arusaama, et isiklik on poliitiline, võib lugeda NO99 kreedoks. Aga kui poliitiline teater ei saa olla enam poliitiline, sest on kaotanud kogu usalduskrediidi? Kas see õigustab vastikut, üldistusjõuetut isiklikkust? Pärast „Heasoovijaid" ja „Hüsteeriat" on „Kihnu Jõnni" osutavus liig mis liig.

Teatri NO99 lavastuse „Fortuuna" meeskond on asunud teele, riskides sellega, et mingit *raison*'i, õigustust või selgitust juhtunule kriisi teatraliseeritud artikulatsiooni kaudu ei leitagi, aga see risk on trupi, mitte lavastaja

oma. „Millega sa sõidad?" küsitakse Jõnnilt. „Usuga! Ma sõidan puhtalt usu pealt! Ma sõidan puhta usu pealt!" „Aga kui peopesad lõhki lähevad, siis tuleme kokku ja kuseme peale!" Jõnni usk ei veena. On üllas kõnelda usust või kunstniku moraalsest sättumusest, pimedast usaldusest juhi ja trupi vahel, mis ka sellises olukorras võimaldab sadamast teadmata suunas lahkuda. See on julm söakus. Vapustavat töömoraali näitav kogenud trupp väärib märksa enamat enese viktimiseerimise palaganist juba kolmandat lavastust järjest. „Kihnu Jõnnil" pole moraalses plaanis midagi öelda peale teeleasumise-julmuse tõdemise ja selle, et endise kunstilise juhi kibeduskrambid takistavad energilisel ja ilmselgelt edasi minna soovival trupil vabalt edasi liikumast.

Ülekohtune oleks lavastust vaid eelöeldule taandada. NO99 on alati silma paistnud vormiliste ulakustega. Ka „Kihnu Jõnni" laval domineerib eelneva üle leidlik vorm, täpsemalt lava ise: lõbustuspargi atraktsioonina „lainetab" täispuhutavale kõigutamisseadmele tõstetud lavapind peaaegu pool etendust; tegelased püüavad jalgealuse kõikumisega kuidagimoodi hakkama saada, aga on tempost kogu aeg veidi maas. Jalgealuse kõikumise metafoor on nii vahetult teostatud,

„Mul on kriis, mu teater võitleb ellujäämise nimel, aga ise te ju tahtsite seda, vahtige nüüd," näivad nii Jõnn (Jörgen Liik) kui Ojasoo vaatajaile ütlevat.

Fortuuna — Anna Lipponen ja Kihnu Jõnn — Jörgen Liik.

et metafoorne erutus raugeb eos, tehes ruumi füüsilisele peapööritusele. Etenduse ajal meenus kujutava kunsti maailmast Martin Creedi 2000. aastal valminud ja Turner Prize'i võitnud teos „The Light's Going On and Off", mis on tühi näituseruum Tate Moderni muuseumis, mille valgustus mõnesekundise intervalliga lõputult sisse-välja lülitub. Teater NO99 on võtnud samuti ühe tavapärase teatrietenduse toimimise eelduse — enam-vähem rõhtne ja stabiilne jalgealune — ning „lülitab" seda etenduse käigus sisse-välja. Väga ootasin, et lava ükskord täitsa vertikaali tõuseks ja trupi enda küljest lahti raputaks. Hetkiti tundus lavapõrandaga vehkimine hüsteerilise katsena lava kineetilist energiat lavastuseks moondada.

Lavastuse teine vormiline omapära (olgu taotluslik või mitte) avaneb dramaturgias. Lavatekst ei püsi tegelaste küljes kinni, liigub nagu laenatud näts ühe karakteri suust teise suhu, võimaldamata pikemat pidevust, rollide teket, nii et lisaks posttraumaatilisele lavastusele on tegemist postdramaatilise teatri eheda näitega. Dramaturgiliselt ongi laval vaid kaks tegelast (Jörgen Liigi Jõnn ja Marika Vaariku ühenaiserolliansambel), ülejäänud näitlejatel on teksti ja tegevust vaid mõne napi karakterihelgi jagu. Puudub ideeline pidevus, näitlejaid hoiavad koos groteskseid-humoorikad välised detailid (Ragnar Uustal esitab lavalise karikatuuri ainuüksi rinna alla tõmmatud dressipükstes ulakalt võbelevate tagapalgetega) ja tingimatu kohalolek ka olukorras, kus neile pole vaevutudki väärilist lavategevust leidma. Ma ei kahtlusta kogenud lavastajat selles, et ta suuremale osale trupist andeväärilist tegevust ei leidnud. Ojasoo jättis nad meelega tola tegema, laval massina seisundeid esile hängima.

Victor Turner tegi 1950-ndatel antropoloogias revolutsiooni sellega, et valis välja ühe konkreetse aafriklase ja järgnes talle, kaardistades tema eluolukordi nii, et ühe inimese loo kaudu paljastada hõimule omased ühiselulised draamad, aga ka see, kuidas

Fortuuna — Anna Lipponen, Lõõtspill — Marika Vaarik, Vanamees — Eva Koldits ja Kihnu Jõnn — Jörgen Liik.
Tiit Ojasoo fotod

indiviiditi või grupiti ühiselulisi norme eirati või nendega omatahtsi manipuleeriti. „Kihnu Jõnni" jälgides oli mul sarnane tunne — et ma ei jälgi Ojasoo tõlgendust Juhan Smuuli kangekaelsest kaptenist, vaid konkreetse lavastaja, tema ühiselulise trauma lugu, millel puudub taiesele hädavajalik üldistustaotlus. Kavalehel toodud viited Michel Foucault' narride laevale või Platoni „Riigi" tsitaat ei mõju veenvalt. Need on sinna külge luuletatud. Kultuuriantropoloogilises plaanis on tegu huvitava, ent inimlikus plaanis kurva teosega. Jörgen Liigi Jõnni keeldumine osutuda täisvereliseks kapteniks, peaosaliseks „Kihnu Jõnni" nimelises lavastuses, ei kandnud endas kutset mingi ühiselulise tõe avastamiseks. Kui, siis võisime tõdeda, et tipus ollakse üksi, et juhtimine ja suunaseadmine on üksikala, ent isegi tuntud HBO maffiaseriaalis „Sopranod" leiab maailma kõige üksildasemat — maffiabossi — ametit pidav Tony Soprano tee terapeudi juurde. Üksildane, kibestunud, väsinud tippjuht ja tema nälgiv meeskond jõllitavad laval üksteist, kaua, kõnetult. Katkisi inimesi on ka varem nähtud puhta tahte toel loomas midagi võimast, minemas läbi kivi ja jõudmas seeläbi ägeda ja elava kunstilise resultaadini. Erinevalt Smuuli näidendist ei ole Ojasoo „Kihnu Jõnnis" midagi heroilist, seal ei minda läbi kivi, ei sukelduta külma kaevu pimedasse põhja, et kaasa tuua mõni kuldmünt. „Fortuuna" kapten kivistub kriisi ajal ja keskendub suhtekorraldusele. Lava ei tohiks olla suhtekorraldustöö platvorm. Mingil hetkel ütleks ilmselt ka kõige ustavam NO99 jünger, et varsti on juba kolm aastat kogu sellest jamast, saage üle, ja kui ise ei jaksa teatrit teha, siis kutsuge keegi õnnelik, traumeerimata tüüp väljast lavastama, nii nagu varemgi on kutsutud, kui ise ei suuda või ei taha. Teatri NO99 viimase peal trupp väärib paremat.

P. S. Kui olin arvustuse toimetusse ära saatnud, nägin elavat und: istusin Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasooga teatri NO99 inimtühjas saalis ja nutsime, kaua. Sain aru, et ma pole tegelikult vihane, vaid väga kurb.

P. P. S. Kolleeg Ott rääkis töö juures (töötan NO-teatriga samas majas), et kuulis „Kihnu Jõnni" plakati ees (seal kujutatakse punnsilmset ja vuntsilist kaptenit uppumas) kaht vene mammit omavahel kõnelemas: „Näe, kuidas mõnitavad meie Peeter Esimest."

KUI SU LAEV ON TEELE LÄINUD, OLED SA JUBA KOHAL

DEIVI TUPPITS

François Mauriac*, *„Öö lõpp"*.** *Lavastaja ja dramatiseerija:* ***Rainer Sarnet*. Helilooja* ***Ann Reimann****. Kunstnik ja valguskunstnik:* ***Kristjan Suits****. Liikumisjuht:* ***Tiina Mölder****. Helikunstnik:* ***Sebastian Talmar****. Valgustehnik:* ***Petri Parrik****. Osades:* ***Maria Peterson****,* ***Maria Koff****,* ***Karl Robert Saaremäe****,* ***Linda Kolde*** *ja* ***Sander Roosimägi****. Esietendus 24. I 2018 Vabal Laval.*

Ilmselt ajal, mil François Mauriac pani 1935. aastal punkti oma romaanile „Öö lõpp", oleks peetud ootamatuks, et teos rohkem kui kaheksakümmend aastat hiljem kedagi kõnetab. Ja veelgi enam, et tekst, mis keskendub valdavalt kirjaniku enda eetilis-religioossete veendumuste mõtestamisele ja ilmestamisele, võiks omandada üldisema asjakohasuse ajastul, mil katolitsism ja provintsikodanluse hääbumine pole mingil moel päevakohane teema. „Tõejärgsust" ja feminismi võidukäiku Nobeli preemia laureaat Mauriac siiski ette ei ennustanud. Ometigi näib lugu moraalidogmade ja subjektiivse tõe piirimail heitlevast Thérèse'ist pakkuvat Rainer Sarnetile rohkem kui piisavalt ainest lavastuseks Vaba Lava kuraatoriprogrammis, mis käesoleval hooajal on teist aastat keskendunud frankofooniale.

Lavastaja ise on öelnud, et „Öö lõpp" räägib pärispatust ja tõe leidmisest just läbi naisekuju.[1] Dramatiseering järgib üsna üheselt romaani kulgu, mille keskne tegelane Thérèse Desqueyroux (Maria Peterson) ilmub Mauriacil juba varem samanimelises romaanis, mis on „Öö lõpule" justkui mõtteliseks eellooks. See kirjeldab naise elukäiku ja traagilist saatust abikaasa ja emana, kuid ei leia oma järjes pikemat selgitust, mistõttu ei ava ka lavastus peategelase eetiliste kannatuste tagamaid. Thérèse, kes noore, vabaduse espriist kantud naisena on üritanud väikeste mürgidoosidega tappa oma kodanlikku ning tüütult konservatiivset abikaasat, tõmbub eraklusse Pariisi stuudiokorterisse, kus ainus inimene, kellega ta lävib, on teenijatüdruk Anna (Eliann Tulve). Minevikutaak on teinud Thérèse'ist neurasteeniku ja sellest haigusest saab omamoodi märgiline raamsituatsioon romaanis, aga ennekõike just lavastuses.

Haigus, mis looritab Thérèse'i ega luba tal kodust lahkuda, kellegagi suhelda või inimestele otsa vaadata, on lavastuses nii stilistiliseks kui ka loo tuuma kätkevaks võtmeks. Ühest küljest on tegemist vormivõttega — Maria Petersoni kehastatud peategelase alati ära pööratud niiske pale, suletud, justkui valguse suhtes ülitundlikud silmad, pidev käeseljaga näo varjamine ja kõverdatud poos muutuvad Thérèse'i iseloomulikeks joonteks. See mänguvorm annab peategelasele hapra elegantsi, mis teisalt aga viitab millelegi sisulisele, sümptomaatika põhjustele — mis on see, mis ühe nai-

se selliseks muudab? Thérèse'i näib vaevavat moraalne lõhestumine, mis sunnib teda tõukama eemale oma küllasõitnud tütart (Maria Koff), kellega ta ihkab suuremat lähedust, kuid keda ta kardab oma süütegude ilmsikstulekul kaotada. Paradoksaalselt juhib see naise aga tütre armastatu Georges'ini (Karl-Robert Saaremäe), kellega tal viimaks tekib hukatuslik afäär, mis omakorda toidab uut kimbatustunnet. Olemuslikult on need süümepiinad sama puu viljad — (päris)patu tulemid, kus ainsaks tõeliselt edasiviivaks jõuks on kirg ja armastus. Georges'is leiab Thérèse oma hingekaaslase, kellegi, kes pöörab talle tähelepanu ja armub temasse, vaatamata naise haigusele, s.o süüle ja selle tegelikule põhjusele. Tema kiindumuse kaudu püüab Thérèse lunastada oma minevikku, hakata vastu endale sisendatud tõdemusele, et ta on naise ja emana ebaõnnestunud.

Traagika, mis sünnib Thérèse'i ja Georges'i suutmatusest oma tunnetele vastust ja rahu leida, on tingitud moraalsetest kammitsatest, mille on neisse istutanud ühiskondlikud tõekspidamised oma religioossete, hea ja kurjani ulatuvate juurtega. Paraku on tegemist nietzscheliku armastusega — „mida armastusest tehakse, see sünnib alati sealpool head ja kurja."[2] Nietzsche kummutab igasuguse moraliseeriva dogmatismi, mille vaenulikkust meelelise inimese vastu Mauriac vaid vihjamisi ning ka Sarnet üksnes peene läbiva joonena kujutab. „Me oleme oma olemuse poolest, ammustest aegadest peale — *harjunud* valetama. Või kui

Anna — Eliann Tulve ja Thérèse — Maria Peterson.

seda vooruslikumalt ja silmakirjalikumalt, teisisõnu meeldivamalt väljendada: inimene on palju rohkem kunstnik, kui ta teab."[3] Pettus kui kunst. Tõde, mida Thérèse arvab end oma armastatute eest peitvat ning end hukutavat, on niisiis moraalne tõde, millel pole talle kui iseseisvale ja meelelist vabadust ihkavale naisele mingit tähtsust. Kuid „Öö lõpus" on sellest pärispatu taagast, naise ületamatust petlikkusest tingitud kannatus paratamatu, dekadents vältimatu.

Dekadentsi võibki pidada lavastuse peamiseks märksõnaks. Kristlik maailmavaade mõistab dekadentsi kui mingit aimdust aja lõppemisest, kui ajalist kriisi, lõpu lähenemist, mis paneb inimesed käituma isekalt. Prantsuse dekadents seevastu on rohkem esteetiline kategooria, mis seostub pigem (üle) külluse ja teatava (elu)stiiliga. „Öö lõpp" tekstina esindab pigem esimest lähenemist, lavatööna ent vaieldamatult viimast. Sarnet, kes on paistnud peaasjalikult silma oma visuaalsete ja vormi väärtustavate teostega (nii teatrilaval kui kinolinal), jätkab selleski lavastuses loo mängulise stilistikaga jutustamist. Kristjan Suitsu loodud nelinurkne piiratud mänguruum, mis oma igast küljest avatuse ja lavaraami rõhutava valguslahendusega on äärmiselt minimalistlik, aitab kindlasti kaasa lugu läbiva rõhutuse tunde ja ärevuse tekitamisele ja ängistava atmosfääri loomisele. Näitlejad, kes saavad kasutada vaid *catwalk'*ilikku lavaäärt või lava keskossa jäävat auku, on painutatud kummalistesse poosi-

Marie — Maria Koff ja Thérèse — Maria Peterson.

Georges — Karl Robert Saaremäe ja Thérèse — Maria Peterson.
Gabriela Liivamäe fotod

desse ettelükatud puusa või antiiksetele skulptuuridele omase kätehoiuga. Kostüümid aga on tunduvalt vähem stiliseeritud, osalt lausa ootamatult romaanitruud. Mürkroheline kleit Thérèse'i seljas mõjub isegi liiga otsese referentsina. Tegelaste mängus pole taotletud ülemäärast psühhologismi ega pingutatud nüüdisaegsust — lavastuses on valdav siiski dekadentsi stiilne illustratsioon.

Psühholoogiliselt vast kõige tõetruum on Georges'i roll Karl-Robert Saaremäelt, kelle lavaline olek mõjub vahetult ja maneerivabalt. Range, kuid loomulik oma kõnes, heitlik, kuid loomult kaalutlev — Georges'i tegelaskujust saab lavastuses nagu kodurand, kuhu tahetakse jõuda ja kust leitavast rahust unistatakse. Eliann Tulvele ja Karl Valknale jäävad paraku kõrvalised rollid — saladusliku Anna ja snobistliku Mondoux roll, keda näidatakse publikule vaid paar korda, et nad siis taas kaotada ja Thérèse'i literatuurselt keerukatele sisemonoloogidele ruumi teha.

Esmakordsel kohtumisel Georges'iga ütleb Thérèse noormehele, kes rõhutas alles äsja oma noorust: „Niipea kui su laev on teele läinud, oled juba niisama hästi kui päral." See on järjekordne dekadentsi tempel, mis vajutatakse kõigele lootusrikkale ja puhtale, ehk teisisõnu, süü saab teoks hetkel, mil langeb otsus süüteost mõelda. Niisiis püüab Thérèse vabaneda ettemääratusest, leida vastumürki pärispatule, ise seda ometi ilmestades ja jutlustades. Ka vestluses Georges'i

sõbra Mondoux'ga püüab Thérèse tollele muljet avaldada just teadlikkusega kannatuse paratamatusest ja võtab teemaks ettemääratuse ja kurjuse. Mondoux sellest aga tuld ei võta, näidates naise vastu üles pigem vastumeelset haletsust. Georges näib viimaks naise öeldud sõnu mõistvat, mõeldes: „Kohutavad salajased pisiteod, mida me sooritame üksinduses ja kõige kindlamas julgeolekus, määratlevad meid paremini kui suured roimad." See äratundmine ei kehti mitte üksnes Thérèse'i, vaid kõigi Mauriaci tegelaste puhul — tema tegelastel puudub piir hea ja kurja, kavatsuse ja teo vahel. Keegi ei pääse sellest ebamäärasest ängist, mis käib inimeseks olemise juurde. Või üldisemalt — hetkel, mil oled ellu astunud, algab paratamatu allakäik. Armastus ei ole tingimata pahe, kuid nagu ütleb Thérèse: „Pahe on eriti kohutav siis, kui näilinegi armastus seda ei maskeeri." Temale jääb armastus lõpuni ainsaks edasikandvaks ja päästvaks jõuks, kuid selles maailmas, mille tõdesid dikteerivad dogmad, tekitab piiridest välja murdmise soov paratamatult kannatust ja süütunnet.

Nagu Mauriac nii ei anna ka Sarnet oma tegelastele hinnanguid — keegi pole teistest parem, kõik asetsevad väljaspool head ja halba, olles oma puudustega ühtaegu ka vooruslikud. Küll aga ei leia keegi neist õnne ega vabane ka oma taagast. Ainus pääsetee maisest rusuvusest on pöörduda poeetilisse üksindusse, vaadata sissepoole ja leida lunastust üksluisest melanhooliast. Nõnda ei paku lavastus ka otseseid vastuseid, vaid kõnetab meie kaasaega pigem isiklikul tasandil — tõdesid on palju ja ükski neist pole õigem kui teine, keegi meist pole parem ega halvem ülejäänutest. Oma kummalisel moel tekitab etenduse nägemine tahtmise juua õhtukleidis šampanjat ja lihtsalt vaadata, kuidas maailm põleb. Aitäh, kõikevõitev dekadents!

Viited:

[1] Rainer Sarnet: On oluline, et suurte ühiskondlike otsuste juures viibiks rohkem naisi. — http://publik.delfi.ee/news/teater/rainer-sarnet-on-oluline-et-suurte-uhiskondlike-otsuste-juures-viibiks-rohkem-naisi?id=80988049

[2] Friedrich Nietzsche 2017. Sealpool head ja kurja. Tulevikufilosoofia eelmäng. Tartu: Ilmamaa, lk 96.

[3] Sealsamas, lk 111.

KATSED KUNSTIGA JA NÄITED ELUST

Kui vaba ja millest vaba on Vaba Lava?

ERLE LOONURM, RAIT AVESTIK

Teatrikeskus Vaba Lava alustas sel sügisel oma viiendat hooaega. See on igati piisav vanus, et kogu ettevõtmisele veidi üldistavamalt vaadata. Nagu teame, koostavad Vaba Lava repertuaari kuraatorid. Esimesel hooajal (2014/15) olid nendeks Oleg Lojevski Venemaalt ja Madis Kolk, kahel järgneval hooajal (2015/16 ja 2016/17) Thomas Frank Austriast ja Madli Pesti ning eelmisel (2017/18) ja käesoleval (2018/19) hooajal José Alfarroba ja Tristan Barani Prantsusmaalt. Konsultandiks on olnud Vaba Lava juht Kristiina Reidolv. Igal hooajal on publiku ette jõudnud keskmiselt kaheksa uuslavastust nii kohalikelt kui ka välismaistelt tegijatelt. Need on siis lavastused, mis on sündinud paberil olevatest kavanditest, mille kuraatorid on paljude teiste hulgast välja valinud. Ilmselt pole vaja mainidagi, et kogu loominguline pool on kantud alternatiivsuse ihalusest. Vaba Lava eesmärgiks ongi pakkuda erinevatele (teatri)kooslustele võimalust katsetusteks ja rikastada seeläbi meie teatrimaastikku, arendada ja ergutada kohalikku teatritegijat ja -vaatajat, tuulutada Eesti teatrit uute tuultega.

Kokkuleppel Teater. Muusika. Kino toimetusega olin valmis Vaba Lava kolmanda hooaja lavastused ära vaatama ja ülevaate kirjutama. Samuti oli Erle Loonurm valmis kirjutama äsja lõppenud neljandast hooajast. Mitmetel põhjustel kirjatükk viibis ja varsti mõistsin, et see viivitus on kuidagi sisuline. Kummaline, kuid midagi sarnast tundis ka Loonurm ja toimetuse heakskiidul otsustasime teha ühise teksti. Pärast mitmeid omavahelisi teemakohaseid vestlusi sai selgeks, et me ei kirjuta eriti konkreetsetest lavastustest-katsetustest, küll aga tõusid esile mitmed küsimused ja mõtted Vaba Lava tegevusest või olemusest üldisemalt. Ja need vähem või rohkem retoorilised küsimused-hüüatused on tõukunud ainult kuraatoriprogrammide raames nähtud loometöödest — ehk siis Vaba Lava muule tegevusele, olgu siis majanduslikule või administratiivsele, me tähelepanu ei pööra. Kui midagi väga meeldib või ei meeldi, kerkib ikka üles maitseküsimus. Kerkib nüüdki, kuid selle kategoorilise maitseküsimuse õõnestamiseks, mis justkui võluväel lahendaks kõik probleemid, rõhutan veel kord: siinkirjutajate seisukohad-tähelepanekud kattusid pea täielikult, hoolimata sellest, et vaatasime erinevate kuraatorite erinevaid hooaegu, et oleme eri soost, eri vanuses, erineva teatrivaatamise kogemusega ja üleüldse tutvusime alles selle kirjatöö projekti raames.

Esiteks on raske mitte tunnustada Vaba Lava juhi Kristiina Reidolvi ja tema väikese tiimi ennastsalgavat tööd teatrikeskuse juhtimisel. See, kuidas väheste inimestega hoitakse toimimas

Ivar Sild, Jürgen Rooste ja Kaur Riismaa. „sugu: M". Lavastaja Jürgen Rooste. Esietendus 19. IX 2016.

aktiivne, rahvusvahelise haardega kultuurimaja, kutsub esile imestust ja väärib imetlust. Rääkimata sellest, et nüüd on selline ka Narvas. Lõhnab elutöö järele. Üldse tundub kultuurimaja vorm tänapäevast elukorraldust silmas pidades väga jätkusuutlik. Paindlikkuse, mobiilsuse ja valdkondadevahelise läbikäimise olulisust ei saa ka teatrimaailmas alahinnata. Ehk nagu Vaba Lava juht viiendat hooaega tutvustavas erilehes ütles, viib tänapäeva maailmas palju huvitavama tulemuseni strateegia mitte positsioneerida end suure kalana väikeses tiigis, vaid väikese kalana suures ookeanis.

Arvestades seda, et Vaba Lava repertuaari panevad kokku rahvusvahelised tandemid, ja seda, et teatrikeskuse maja ja selle asukoht on soodsad igasugusteks teatrialasteks väljakutseteks, olin Vaba Lava oma peas arvamusliider-teatriks ennustanud. Tundus, et kõik eeldused selleks on olemas. Võib-olla mingis kontekstis, mis pole ehk veel täielikult selgunud, ongi Vaba Lava arvamusliidri staatuses: Vaba Lava kui erinevaid kogukondi ühendav tempel, miks mitte ka mingi elustiili arendaja, suunanäitaja, koondaja. Mis puutub aga kuraatoriprogrammi valikutesse ja tulemustesse ehk teatrisse, siis selles osas ei paista kõik nii olevat, nagu, vähemalt siinkõnelejate arvates, võiks olla.

Kuigi Kristiina Reidolv on eespool mainitud uut hooaega tutvustavas lehes neile küsimustele justkui vastanud, küsin retooriliselt veel kord: kas Vaba Lava tegijad — nii juhtiv tiim, kuraatorid kui ka teatripraktikud — on nelja aastaga jõudnud sinna, kuhu nad on tahtnud jõuda? Kas nende ideed ja unistused on täitunud? Organisatoorses mõttes ilmselt küll, aga kas ka sisulises, teatrikunsti puutuvas mõttes?

See on üldistus, mõnest vaatevinklist lausa ebaõiglanegi, sest päris ühe vitsaga ei saa kõnealuste hooaegade lavastusi lüüa. Aga kui me postdramaatilisel ajastul teatrist rääkides kasutaksime selliseid sõnu nagu kvaliteet, meisterlikkus, geniaalne idee, särav lahendus, näitleja töö, näitlejatöö, elamus, emotsioon, mõtlemapanev, siis selles kontekstis jätab Vaba Lava repertuaar pihud võrdlemisi tühjaks. Kuna me ei ole aga ei Vaba Lava ega seda vedava seltskonna vastu ükskõiksed, siis sooviksime oma küsimuste ja tähelepanekutega selle müsteeriumi lahendamisse panustada.

Esmalt tuleb mängu ootushorisont: kui pihud jääksid tühjaks mõnes provintsiteatris või monoteatris, siis oleks kahju, kuid kehitaksime lihtsalt õlgu — ju neil pole rahalisi ja/või loomingulisi ressursse. Vaba Lavaga on vastupidi: kõike nagu on, kõike on nagu liigagi palju. Ei saa öelda, et kuraatoriprogrammide lavastused vähemalt mingi hetkeni põnevad ei oleks. Põnevus kaob aga tihtipeale juba etenduse algusfaasis, kui info on kätte saadud ja sind tabab miks-küsimuste tulv, kusjuures suurem osa neist ei puuduta otseselt laval toimuvat.

Miks see nii on või miks see nii tundub? Miks on selline tunne, et tegemist on pigem näidetega, visanditega teatrist? On tõesti põnev aduda, et teatrit saab teha ka niimoodi, et üks või teine lahendus või idee on päris paljulubav jne. Ja ongi kõik!? Etendus läbi, aga koduteele kaasa ei saa nagu midagi. Muidugi võib küsimus olla ka maitses. Küsimus võib olla ka teatri kaasaegsuses — äkki viljeletakse Vabal Laval niivõrd kaasaegset teatrit, et olen rongist maha jäämas või juba jäänud. Või tahtnudki jääda. Terake tõtt siin vahest ongi, kuid küsimus ei ole selles. Hea asja tunneb ära. Hea asi ei pea meeldima, aga tunneb ära, et see on hästi tehtud. Ei väsi kordamast, et kõiki lavastusi ei saa ühe vitsaga lüüa, aga see tähendab, et lavastuste tase on väga kõikuv.

Kindlasti on ebaühtluse üheks oluliseks tekitajaks see, et valik tehakse kirjalike tööde põhjal. Valitakse kont-

Mari-Liis Lill. „Ma pigem tantsiksin sinuga". Lavastaja Oleg Soulimenko. Esietendus 1. X 2016.

Aarne Soro ja Peeter Rästas. „Furby tagasitulek". Lavastaja Urmas Vadi. Esietendus 18. IV 2017.
Mats Õuna fotod

septsioone, ideede algeid, meisterlikult lihvitud lauseid. Valitakse projekte. Projekte kirjutatakse aga selleks, et saada rahastust. Ja just projektid tuuaksegi lavale. Me ei näe sisemisest sunnist tekkinud sõnumirikkaid ja kaalukaid lavastusi, vaid projekte. Paberil on kontseptsioon, mida hakatakse lavastama, aga kontseptsiooni ei saa ju lavastada.

Võib-olla on küsimus hoopis kuraatorites. Aasta tagasi kirjutas Meelis Oidsalu Vaba Lava neljanda hooaja esimese lavastuse kontekstis, et vaatamata riigi üsna suurele rahalisele toetusele on Vaba Lava senini „meie teatripilti rikastatud [kõigest] omamaiste teise või kolmanda järgu lavastuste või eesti publiku huvidest informeerimata välismaiste kuraatorite avantüüridega. Ehk oleks vahelduseks mõistlik väliskuraatorist loobuda ning järgmisel aastal proovida kuraatorina mõnd eesti teatraali, kellel ka Euroopa teatris toimuvast pilt ees. [---] Vaba Lava on platvormina väärtuslik, paar aastat kogemust on nüüd samuti salves, oleks aeg selle platvormi eesti teatri mitmekesisust ja väikeproduktsioone võimestav potentsiaal realiseerida, ning seda senisest veidi toetavamal, avatumal moel."[1]

Paraku tuleb sellise „nõudmisega" nõustuda. Ja eriti just nüüd, kui kuraatoriteks on ainult välismaalased. Asi polegi ju välismaisuses, vaid selles, et kuraatorite valikud tekitavad järjest rohkem küsimusi. Kuraatoriprogrammi idee oli luua ka koostööplatvorm kohalikele ja rahvusvahelistele tegijatele. Kas aga võhivõõraid saab omavahel kokku panna kunsti looma? Kunst põhineb vabatahtlikkusel ja vabadusel, jõuga seda teha ei saa. Keeruline mõõ-

ta, aga oma pitseri tulemusele on vajutanud ka n-ö etteantud teemad. Kas väljastpoolt tulev impulss, ette seatud raamistik ei tekita loomes mingit vastuolu? Viimaste hooaegade teemad „In/Out", „Big Data", „Post-Truth" kõlavad kuraatorite suust (õigemini pressiteadetest) väga tõsiseltvõetavalt ja inspireerivalt. Paraku on reaalne elu näidanud, et lavastuste ja teemade suhe ei ole kuigi tõsiseks kujunenud. Kõik on sõnastamise küsimus ehk paberi peal on kõik ilus. Kui mõelda tagasi neljale hooajale, siis kas teemade püstitused on meie ühiskonnale või kultuurimaastikule midagi andnud, uusi väärtusi loonud, tekitanud mingeid nihkeid?

Öeldakse, et hea teos on targem kui selle autor. Kui vaadelda Vaba Lava viimasel hooajal loodud teemapüstituse kontseptsiooni kui teost — programmi alapealkiri oli tõlkes „Tõejärgne ajastu" —, siis on ebatõenäoline, et teater oskas aimata, et ta võib paradoksaalsel moel ise selle parimaks näiteks muutuda, justkui kaubaks omaenda loodud väärtushinnangute turul. Kui pidada Vaba Lava arvamusliider-teatriks ja seda nn tõejärgsel ajastul, siis tekib küsimus, kes või mis on praegusel ajal arvamusliider, mis on tõde ja kes selle autor. Milline on ja peaks olema kunst, selle loomeprotsess ja kunsti roll tõejärgsel ajastul?

Pole ju võimatu, et Vaba Lava on selle tõejärgsusega tegelnud lausa metatasandil ja et viimase hooaja lavastused ei ole tõukunud mitte etteantud teemast, vaid nad ongi tõejärgse ajastu produktid — ehk siis teatrikunst, mis on võimetu inimest sügavalt puudutama.

Eespool mainitud Meelis Oidsalu sõnavõtule kirjutas Kristiina Reidolv ka vastulause, öeldes, et neile on kõige olulisem olla selline teatrikeskus, „kus

Jarmo Reha. „Big Data". Lavastaja Alexandre Zeff. Esietendus 19. IX 2017.
Kris Moori foto

Ivo Uukkivi ja Laura Peterson. „(Teisitimõtleja)". Lavastaja Andri Luup. Esietendus 5. XI 2017. *Aurelia Minevi foto*

võib katsetada ja eksperimenteerida, ilma et loojatel tuleks kindla peale tulemust toota. [---] Lavastused peavad saama nii õnnestuda kui ebaõnnestuda, see on kunstnike arenguteel tähtis. Kindlasti on see seotud riskiga, ent pikas perspektiivis on sellise teatrikeskuse olemasolu, kus saab katsetada uusi ja ebatraditsioonilisi teatrivorme, väga oluline."[2] Jah, sellega saab ainult nõustuda. Kuid probleem ei olegi (teatri-) kunstis, millesse on risk ebaõnnestuda juba niikuinii sisse kodeeritud. Eksimine ja katsetamine on kunsti sisse kirjutatud, aga see ei peaks olema sisse kirjutatud teatrimajja või õigemini otseselt teatriloomesse puutuvatesse organisatoorsetesse küsimustesse.

Üks risk, mida teatrid endale mitmel põhjusel järjest tihedamini võtavad (see on lausa ajastu märk), on näitlejate kõrval mittenäitlejate, n-ö tavaliste inimeste lavale toomine. Seda ei tohiks segamini ajada kutseliste ja harrastusnäitlejate koosloomega, mis toimub veidi teistsugustel alustel. *Youtuber´*ite ajastul on harrastuslikkus ja kutselisus muidugi iganenud terminid. Selles, et Vaba Lava kuraatorid on välja valinud projekte, kus üsna suur osa on olnud kanda nn tavalistel inimestel, ei ole midagi erakordset ega taunimisväärset. On lavastusi, kus selline naturalism on ennast õigustanud. Omaette teema on muidugi mittenäitleja iseolemine laval. Diletantlust ei ravi aga ei suulise ega kirjaliku tekstiga. Ühesõnaga, meisterlikkuse defitsiit on suur. Ja seda eriti näitlejatöid silmas pidades. Kuid see on tõesti omaette suur teema ega puuduta ainult Vaba Lava. Mittenäitlejate pidev eksponeerimine võib publiku pinnapealsusega ära harjutada. Publik hakkab arvama, et kui näitleja on juba laval, siis ta teab, mida teeb, ja küllap see ongi siis teatrikunst. Eneseteadvuse tõus on meie aja märk. Käime kõik lavalt läbi, rahuneme maha ja vast siis midagi selgineb-puhastub. Küllap jõuab kunagi taas kätte meistrite aeg.

Üks asi kripeldab veel. Nagu me oleme aru saanud, loodi Vaba Lava eelkõige selleks, et väiketeatritel ja teistel sellistel kooslustel, kellel puudub oma

maja ja sellega kaasnevad võimalused ja hüved, saaksid oma loomingulist tegevust sõna otseses mõttes tänapäevase katuse all teha. On arusaamatu, miks need teatrid (kas või need, kes selle sama sihtasutuse lõid) pole tahtnud-saanud Vabale Lavale tulla. See küsimus tõukub tegelikult sellest, et kummalisel kombel on Vaba Lava kuraatoriprogrammides sees välismaiste truppide külalisetendused. Kas see teater, kes annab Tallinnas paar külalisetendust, olles samal ajal ka täieõiguslik osaleja kuraatoriprogrammis, ei võta ära üht väärtuslikku võimalust ühelt Eesti väiketeatrilt, kelle panus meie teatriellu (teatrilukku) oleks mitmeid kordi suurem?

Siiski jääb ka võimalus, et Vaba Lava programmidega on kõik korras. Lihtsalt see teater, mida kuraatorid ja nende väljavalitud pakuvad, on uus, huvitav, maailmapilti avardav ning mõtteainet pakkuv noorele ja/või vähese teatrivaatamise kogemusega etenduskunstihuvilisele. Sellisel juhul pakub Vaba Lava avastamist küllaga.

Lisaks neile arvukatele küsimustele näitab Vaba Lava kuraatoriprogramm veel üht: seda, et arutelu kunsti olemuse üle on meie ajal ja ühiskonnas jätkuvalt aktuaalne ja vajalik. Vaba Lava kogemuse kaudu näeme, et kunst ei ole kaotanud oma põhiolemust: seda ei saa teha jõuga, sellesse on sisse kirjutatud vabadus. Ning hea asi räägib iseenda eest. Vaatamata kõigele eelöeldule, oleme ka meie Vabalt Lavalt selliseid kogemusi saanud.

Viited:

[1] Meelis Oidsalu 2017. Palju andmeid, vähe annet. Sirp 6. X — http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/palju-andmeid-vahe-annet/

[2] Kristiina Reidolv 2017. Vastulause. Sirp 13. X — http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/vastulause-7/

„Kevadine ärkamine". Lavastaja Armel Roussel. Esietendus 10. IV 2018. *Hubert Amieli foto*

RESIDENTUURIDE AJUTINE AEG

KAJA KANN

Eesti residentuuride kohtumine Eesti Kunstiakadeemia Narva kunstiresidentuuris 14.–15. VIII 2018.

Premiere'19 avalik ettenäitamine 14. IX 2018 Sõltumatu Tantsu Laval.

Augusti keskel kutsus kultuuriministeerium Narvas kokku Eestis tegutsevate loomemajade inimesed, andmaks märku, et residentuure on märgatud, ja küsimaks, kuidas riik saaks nende seljatagust kindlustada. „Kunstiresidentuurid on loovisikute mobiilsust toetavad kindla programmiga rahvusvahelised üksused, mille eesmärk on tagada kunstiprofessionaalidele loometööle keskendumiseks, uute impulsside ja teadmiste kogumiseks ning kontaktide arendamiseks parimad tingimused." Nii sõnastab residentuuri olemuse kultuuriministeeriumi koduleht, lisades veel, et residentuurid võimaldavad kunstnikele ajutiselt aega, kohta ja ressurssi, et nood saaksid loometöösse süveneda ja ka kohalikku elu mitmekesistada. Väga selgelt on kodulehel kirjas ka see, et ministeerium residentuure ei rahasta.

Kogunemise võõrustajaks oli aasta tagasi avatud, Ann Mirjam Vaikla juhitav Eesti Kunstiakadeemia Narva kunstiresidentuur, vestlusi modereeris kultuuriministeeriumi kunstinõunik Maria-Kristiina Soomre. Teisel päeval osalesid arutelus ka kultuuriministeeriumi kunstide asekantsler Hillar Sein ja Narva kohalikud kultuuritegelased. Residentuuridest olid esindatud Tartu linnavalitsuse ja kohalike loomeasutuste koostöös toimiv kunstiresidentuur TAiR, Eesti Kunstnike Liidule kuuluv Muhu A. I. Kunstitalu, Kanuti Gildi SAALi etenduskunstide residentuur, Häädemeeste vallas Massiarus tegutsev Massia, Maajaam Otepäält, Rae vallas toimetav Vaskjala residentuur, Viljandi Teatrihoov Koidu seltsimajas, tänavu suvel Hiiumaal käivitatud Kordon ja juba 2001. aastal Põlvamaal algatatud MoKS ehk Mooste külalisstuudio. Ise esindasin kohtumisel Viru-Nigulas paiknevat Pardimäe Lokaali.

Narvas kuuldu ja räägitu põhjal saab öelda, et see residendile pakutav „ajutine aeg" võib ulatuda kümnest päevast kolme kuuni. Residentuuris viibimise ajal võib — aga ei pruugi — valmida esitlemisvalmis kunstiteos. Tegemist on justkui laagriga, kuhu kunstnik läheb kas omal algatusel või kutse peale, et teha tööd. Rahastamismudeli järgi saab residentuure jagada laias laastus kaheks. Ühel juhul tuleb tegevustoetus Euroopa või Eesti maksumaksjalt, teisel juhul on aga tegemist erakapitaliga. Narva kunstiresidentuuri, Kanuti Gildi SAALi ja ka näiteks Sõltumatu Tantsu Lava töötajate tasu garanteerib riik, TAiRi ja Vaskjala residentuuri töötasu aga kohalik omavalitsus. Samas jäävad residentuuri baasi ehk maja kulud erakapitali kanda. MoKSi haare ja ka rahastus on ilmselt kõige mitmekesisem, sest osaletakse nii rahvusvahelistes kui ka kohaliku tasandi võrgustikes.

Residentuuri võib pidada ka metseenist eraisik, kellele kuulub kinnisvara ja kes maksab ka suurema osa igapäevakuludest. Niimoodi tegutsevad Maajaam, Kordon ja ka Pardimäe Lokaal. Erilisena saab välja tuua kaks aastat tagasi Massiaru vanasse koolimajja loodud Massia, mille erainvestoriks on Hollandi lavastaja Jan Ritsema. Tulevik on plaanitud isemajandava üksusena, kus residentuuris pikemat või lühemat aega olevad kunstnikud saavad ise ka osanikeks. Selline radikaalne struktuur on ennast juba õigustanud Jan Ritsema poolt varem ellu kutsutud residentuurimajas PAF (Performing Arts Forum) Prantsusmaal; seega pole põhjust karta, et selline struktuur Eestis ei tööta. Massia on eksperimendiplatvorm, et võtta riske tegemistes ja ambitsioonides, mis katavad suuremaid vajadusi kui ainult kunstniku enda omad. Seega täielik vastand Pardimäe Lokaalile, kus on oluliseks eraomand, privaatsus ja inimene ise.

Sageli toimib aga rahastamine mitme allika sümbioosis ja raske on selget vahet teha, mida rahastaja oma raha eest täpselt taotleb. Ka kunstnike endi rahastus varieerub, mõnel juhul maksavad nad ise, mõnel juhul makstakse aga fondide kaudu hoopis neile. Vestlusringis jäi kõlama see, et Eestimaa talved on külmad, seega kulukad. Nii mõnigi residentuur on avatud vaid maist oktoobrini. Kindlasti on Eestis veel nii mõnigi paik, millest ei mina

Residendid Pardimäel. Kaja Kann, Sanghoon Lee, Anni Zupping, Nicole Michalla, Laura Witzleben, Grėtė Šmitaitė ja Jana Jacuka.

ega ka kultuuriministeerium ei tea, kuid mis hoiab end kunstnikele lahti ja majandab end mõne veel põnevama struktuuri kaudu. Üks, milles me kõik kokkuleppele jõudsime, on arusaam, et palju kirutud loomemajandusega pole siin midagi pistmist. Pigem võib seda nimetada loome majandamiseks. Kõik püüavad luua ja korraldada paremat maailma oma isiklike tõekspidamiste ja programmide järgi.

Pardimäe, mis on tegelikult minu kodutalu, on samal ajal ka mittetulundusühing Pardimäe Lokaal. Kõik väline ja füüsiline, millega rustikaalsetes tingimustes tegeldakse ja millest sõltutakse, on üsna koormav: kaevust vee tassimine, maja ja sauna kütmine, lume lükkamine — ühesõnaga, elu ise. Selle kõige kõrval jääb piisavalt aega üksinduses oma sisemaailma süüvida, kuna välise võrdlemise, kogukonnaga suhtlemise, konkureerimise ja enesereklaamiga siin ei tegelda, avalikke üritusi ei korraldata. Alguses, kui püüdsin oma tegemisi mingisse juriidilisse korda sättida, sain aru, et ma ei tegele majandusega, seega ei saa ma vormistada osaühingut, sest OÜ eesmärgiks on nõue toota kasumit. Kasum tähendab aga raha, mis pidevalt paljuneb ja kasvab. Mina ei tahtnud kasvu, isegi raha ei tahtnud, tahtsin avatud keskkonda, mis on totaalselt privaatne, kus võib olla raske ja ebamugav, aga mõttekas ja ülioluline. Mõtlesin, et kunstnik ei peaks sõltuma välisest ja alati kõike väljanäitusele pakkuma.

Kaja Kann, Sanghoon Lee, Jana Jacuka, Nicole Michalla, Anni Zupping ja Grėtė Šmitaitė.
Madis Kolga fotod

Loodud sai see puhtalt isiklikust vajadusest. Oli vaja, et keegi toidaks kassi ja kütaks maja, kui mina mitmes linnas kunstiturul tööd raban, sest kui koha peal keegi ei ela, siis läheb kass metsa ja vana talumaja sureb ära. Teisalt olin aga ise kogenud võimalust üksinduses mõelda, olla ja töötada. Need mõtted, mis tekivad igavusest, on hoopis teistsugused kui need, mis lähtuvad vajadusest tähtaja surve all rahvale järjekordset projekti toota. Residentuuris viibitud kahe nädala mõju ei pruugi avalduda kohe, vaid kõikides järgmistes töödes, inimeseks olemises tervikuna. Siiani on Pardimäel seda võimalust kasutanud kaheksateist üksikisikut ja kümme meeskonda.

Residentuurid on valdkondadeülesed ja rahvusvahelised

Tänavukevadised residendid tulid Pardimäe Lokaali koostöös Sõltumatu Tantsu Lava uute tulijate platvormiga Premiere'19. Tegemist on ettevõtmisega, kus STL valis rahvusvahelise konkursi korras kõikjalt maailmast saadetud saja taotluse seast välja kuus kõnekaimat debüütlavastuse ideed kuuelt noorelt tantsukunstnikult, kes töötasid oma projekti esimeses faasis ühe maikuu nädala Pardimäel. Vaid kolm neist taotlustest tuli Eesti tantsukunstnikelt. Väljavalituks osutusid Argentiina päritolu Nicole Michalla, Hollandis sündinud Laura Witzleben ja leedulane Grėtė Šmitaitė (kõik tegutsevad praegu Saksamaal), Londonis õppinud lõunakorealane Danghoon Lee, ukraina juurtega lätlane Jana Jacuka ja eestlane Anni Zupping.

Püüdsime aru saada, mis toimub noorte koreograafide peas, miks nad üldse kunsti teevad, kellele seda vaja on ja kui on, siis millist kunsti. Teisel tööetapil hargnesid koreograafid töö kallale oma mentorite käe all. Neli kunstnikku said aja lavastuse väljaarendamiseks STLi ruumides, kaks aga Riia Gertudi tänava teatris. 14. septembril kogunesid kõik taas Sõltumatu Tantsu Laval, et oma loomingut esitleda ja teiste tehtut vaadata. Järgmiseks etapiks valiti neist välja kaks, kes saavad STLi toel oma lavastused lõpule viia ja 2019. aasta veebruaris neid valmis kujul Eesti publikule näidata. Edasi aitab STL neid ka turundada ja tuuritada.

Kunst, millega need noored tegelevad, on tohutult mitmekesine. Töötatakse kehaga, koreograafiaga, helidega, materjalidega, objektidega, tsirkusega, visuaalkunstiga, videoga, teooriatega, antropoloogiliste uuringutega, tekstiili ja moega. Toetudes Pardimäel nähtule ja kuuldule ning ka Narva kohtumisele, saab öelda, et nüüdiskunstnikud on valdkondadeülesed, töötavad suhete ja kontekstidega. Paradoksaalne on see, et residentuur on tihedalt seotud paigaga ja need paigad on üle Eesti laiali, sageli väiksemates kohtades, kuid kunst, mis seal tehakse, on lisaks valdkondadevahelisusele ka väga rahvusvaheline. Seal tekib Narva elanikul võimalus kohtuda New Yorgi inimesega ja berliinikal moostekaga. Jääb vaid üle loota, et selline vastasmõju ei hajuta selget mõtet ega tekita mingit segaselt ebamäärast keskmist. Tänavuse 13. Balti triennaali lõpetamise puhul Tallinna Kunstihoones korraldatud tuuril sõnas näituse üks kuraatoreid, et see kunst, mida me täna siin näeme, on rahvusvaheline kunst, mis oma põhiloomult on korratu, segane (*messy*). See kõlas nagu žanrimääratlus, mis võib viia mõtte eksiteele, lubades justkui kunsti, millel polegi

fookust. Nüüdiskunst asetab rõhu küll elektripostide vahel toimuvale (kontekstile), kuid just võimalikult erinevate kontekstide kõrvutamine annab võimaluse ja õiguse ka igal postil enesekindlalt ja täieõiguslikult olemas olla. Ilma selleta ju postide vahel midagi ei toimukski. Residentuure ei saa suruda ühe valdkonna alla. Samas on aga selge, miks kultuuriministeeriumi kodulehel on residentuurid paigutatud kujutava kunsti lahtrisse. Eesti teater elab hoopis teistsuguse süsteemi järgi kui kujutav kunst. Eesti teatritegijatel on, erinevalt kujutavatest kunstnikest, olemas riigi rahastatud töökohad ja sellest sõltuvalt sõnastatud ka väga selge, mõõdikutega mõõdetav eesmärk.

Loomemaja näide teatrimaailmast

Ka teatril on Koolimäe loomemaja näol olemas oma residentuur, mida majandab Teatriliit ja rahastab kultuuriministeerium, kuid mis oli mingil põhjusel Narva kohtumiselt kõrvale jäetud või jäänud. Koolimäe koduleht ütleb lühidalt, et loomemaja on mõeldud loominguliseks tööks ja puhkuseks nii teatriinimestele kui ka teistele huvilistele. Selle all on kohe ka hinnakiri, kust saame teada, et Teatriliidu liikmele maksab ööpäev loomemajas 16 eurot, mitteliikmele aga poole rohkem. Lapsed kuni viienda eluaastani on tasuta, kuni kaheksateistkümneaastastele aga 10 eurot. Korvitäis küttepuid maksab 4. 20, raamatukogu üürimine üheks päevaks 250 eurot. Kodukorras on mainitud veel, et loomemaja varasse tuleb suhtuda heaperemehelikult, kasutada seda ettenähtud otstarbel ja et mööblit ei tohi majas ümber paigutada. Kui panna Google'isse otsisõna „Koolimäe loomemaja", tuleb sealt riburada äripinna üürimise kuulutusi. Püha müristus! Ja siis väidetakse, et tegemist on loomingulise majaga. Toole ei tohi ümber tõsta! Huvitav, kas töötavale kunstnikule on rendihind teistsugune kui puhkavale kunstnikule? See oleks nagu vanal nõukaajal loomeliitude organiseeritud „odav" hotell kultuurieliidile. Ja siin ilmnebki suur vahe Narvas kogunenud residentuurimajade ja Eesti teatrimaailma ontoloogilise põhja vahel. Koolimäe projektijuhiks on olnud Rahvusooper Estonia juht Aivar Mäe ja ehitajaks kultuuriministeerium. Kodulehelt ei paista silma mitte mingisugust loomemaja programmilist ideed, enesemääratluseks on „majutusasutus".

Millised saaksid olla residentuuri programmilised ideed? Näiteks Timo Tootsi eraalgatuslikus korras loodud Maajaamas kohtuvad kunst ja tehnoloogia, Narva kunstiresidentuur on eri kultuuride ja kunstivaldkondade ülest koostööd soosiv platvorm. Kõige ekstreemsemalt kirjeldab residentuuride olemust ehk Massia: see on koht radikaalseks muutuseks. Miski tuleb muuta millekski teiseks, olgu see poliitika, kunst, haridus, vangla, majandus või miski muu. Kutsutakse üles riskima ilma igasuguse autoritaarsuse ja järelevalveta. Tegemist ei ole alternatiivse elamise eksperimendiga, vaid see on koht töötamiseks, loomiseks ja õppimiseks.

Kokkuvõtvalt tegeleb riigiteatri süsteemis toimetav Koolimäe kinnisvara üürimisega, aga omaalgatuslikud ja kunstisüsteemis töötavad residentuurid püüavad luua uusi maailmu.

Tulemus ja sündmus

Premiere'i sellesuvises Pardimäe Lokaali residentuuris oli minu kui kriitilise mentori ülesanne sundida noori

loobuma, et nad ei sooviks pärast residentuuri lõppu toota järjekordset keskmist tantsuteost, mis kellelegi korda ei lähe, vaid sõidaksid rahulikult koju tagasi oma igapäevatoimetusi tegema. Ehk siis residentuuriprotsessi ja seal tehtud töö käigus tekkiv tulemus, mida mina plaanisin ja lootsin, oleks olnud mittesündmus. Minu meelest ei tule kunsti teha mitte sellepärast, et nii ju tehakse ja seda ma ju oskan, vaid ainult siis, kui teisiti ei saa. Viimasel ajal räägitakse palju maailma ülerahvastumisest, liigsest metsaraiumisest ja tohutust hulgast kunstisündmustest, mida keegi vaadata ei jaksa. Selles olukorras oleks sündmuseks, kui veel üks laps ei sünniks, veel üks metsalapp jääks raiumata ja teatrilavastus loomata. See oleks midagi erilist, tõeline sündmus: vähem ja paremat kunsti. See oli minu kui mentori programm. Ideaalne residentuuri tulemus ehk kvantitatiivne mõõdik on vähem keskpärast kunsti, sest saavutuste- ja rahaorjus ei vii ühiskonda edasi. Kvalitatiivne mõõdik ilmneb hiljem, terve, vaba ja sõltumatult oma teost tegeva kunstniku näol, kes loob paremat kunsti.

Pean tunnistama, et kukkusin läbi. Kõik kuus kunstnikku jätkasid enesekindlalt lõppeesmärgi poole liikumist, saamata aru, mis jura ma ajan. Miks nähakse nii palju vaeva ja kulutatakse ressursse sellele, et midagi ei toimuks? Samasugust suhtumist kogesin ka Narva kohtumisel, kus asekantsler Hillar Sein kehastus rahva hääleks ja avaldas nördimust selle üle, et kunstnikele pakutakse võimalust „sõrmega aialippidel libistamiseks ja nende kokkulugemiseks" ning mitte midagi tegemiseks.

Teatrimaailmas ei nimetata tööks — või vähemalt ei väljendata seda töötasus ega ka tööks ettenähtud ajas —, kui lavastaja (kunstnik) leiab ja püstitab probleemi, mida ta koos interpreetidest meeskonnaliikmetega hiljem prooviprotsessi käigus teostama hakkab. Muidugi peavad ka viimased olema loomingulised, kuid neil kahel protsessil on erinev iseloom. Selleks, et lavastaja palju kiidetud ja hästi rahastatud teatrisüsteemis ellu jääks, peab ta tootma vähemalt neli lavastust aastas. Mõistan, kuidas on võimalik lavastada neli lavastust aastas, aga selleks, et leida üles probleem ja luua materjal, mille põhjal üldse lavastama hakata, jääb kaheteistkümnest kuust väheks.

Kui inimesel on probleem, siis peab tegelema probleemiga, mitte lahenduse leidmisega. Need on kaks täiesti ise asja. Kui hakkad kohe lahendusega tegelema, on tulemuseks üks teine asi. Kui tahad mõista janu, siis tuleks januga tegelda, mitte kohe vee järele joosta. Kust janu tuleb, mida janu minuga teeb — need küsimused võivad välja viia millegi uue tekkeni. See, et vesi lahendab olukorra, on meile ammu teada tõde. Kui tahad raha, siis mine tee raha, mitte ära tegele kunstiga. Leides üles selle tõeliselt põletava probleemi, tuleb lahendus iseenesest. Just selliseks tööks annab residentuurimaja võimaluse. Siin ongi selge vahe produktsioonimaja ja loomemaja vahel: esimene tegeleb lahenduse ja teine probleemiga. Samas pole ma kindel, kas üldse on hea mõte hakata rahastama kunstniku mõttetööd ja vaba aega, olgu selleks rahastajaks siis riik või eraisik. Vaba aja all ei pea ma silmas mitte puhkust ega „aialippide lugemist", vaid just seda protsessi, kus maailmast leitakse üles probleem ja hakatakse sellega mõtte tasandil tegelema. Kunstniku

probleem ei tohiks olla võimalikult paljude vaatajate teenindamine. Seoses vabadusega tekib ka isiklik vastutus. Hiljem tulevad lavastamise käigus mängu käsitööoskused.

Kas sõltuvus- või orjasuhe?

Me suhtume kriitiliselt ärihaidesse, kes toodavad ja müüvad mõttetut kräppi, kuid kunstnikena teeme seda ka ise, põhjendusega, et maksumaksja raha eest peab midagi ühiskonnale tagasi andma. Oleks justkui vaikiv kokkulepe, et loomeprotsessile peab järgnema avalik ettenäitamine, ja sellest on tingitud ka suhtumine, et palju kunsti on parem kui vähe. Kuid ärimaailmast pärinevate mõõdikutega suudame mõõta ainult välist ja avalikku. Igal hetkel peab olema tunnistaja, muidu pole seda hetke olnudki. Kuid kunstniku töö on privaatne asi, kus tunnistajaks on vaid jumal. Avalik raha toob kas või juba alateadlikult kaasa nõude midagi näidata, kuid residentuur ei ole näitus, vaid elu kui protsess, kus sündmuseks võib olla nii see, et korealasest koreograaf külastab külapoodi ja vestleb poemüüjaga kohalikust toidust, kui see, et privaatselt tehtud töö pannakse hiljem kohalikule või rahvusvahelisele kogukonnale vaatamiseks. Või ka hoopis see, et kunsti hakkab inimeste tegutsemise kaudu elus rohkem olema, sest ka kunstnike kogukond on kogukond. Nii kultuuriministeeriumi kui ka kultuuritegija olemise põhjus ja eesmärk pole mitte teenindada teisi — vaatajaid —, vaid tegelda iseenda ehk kunstiga. Iga sündmuse vahel peab

Sanghoon Lee Sõltumatu Tantsu Laval.

olema pikem või lühem aeg süvenemiseks ja töö tegemiseks.

Residentuur pole ka nälgiva kunstniku päästeprojekt ega sotsiaalmaja. Igal majal on omad põhimõtted ja maailma loomise mudelid, mida rakendatakse. Rahastust need majad, ahjud ja inimesed siiski vajavad. Kultuurkapital avas teatrivaldkonna all küll rea, kust teatriresidentuurid saavad eelkõige kunstnikule toetust taotleda, kuid aasta pärast lisati taotlejale kitsendusi, täpsustusi ja tingimusi. Narvas sõnastati tuleviku tarbeks täiesti vastupidine tingimus, nimelt et residentuuride rahastamise mudel peab olema valdkondadeülene ja ei ole hea ette ära määrata, milleks raha kasutatakse. Olgu see siis kunstnikule töö eest, majale kommunaalkulude katteks või organiseerijatele töötasuks — iga üksik residentuur teab täpselt, millega ta tegeleb, ja on oma vajalikkust oma olemise kaudu juba varem tõestanud. Rahastajal on valik, kas usaldada seda kõike või mitte.

Hillar Seina välja toodud oht, et nii tekitame üha rohkem Kulka-sõltlasi, olgu nendeks siis kunstnikud või organisatsioonid, on olemas küll. Sõltlane on keegi, kes ei suuda ilma sõltuvust tekitava aineta elada ja vajab järjest suuremaid koguseid. Kogu kapitalism põhineb sõltuvusel ja annuste suurendamisel. Tegemist on võluva metafooriga, kuid konks, mille otsa inimene jääb, on kõnealuses süsteemis raha. Kulka pole mitte kunagi mitte kellelegi andnud palju ja veel rohkem raha. Tegemist on ellujäämisega, mitte dooside suurendamisega. Kas tõesti arvab kultuuriministeerium, et tänapäeval on võimalik elada ilma rahata? Et see, et kunstnik vajab raha, on oht ühiskonnakorrale? Jätkates Seina mõtet, nimetaksin ma Kulka-sõltlase ümber Kulka-orjaks. Kunstimaailmas tegutsevad enamjaolt vabakutselised ja nad on objektistatud, neid vaadeldakse kui söövaid, joovad, magavaid ja Kulkat tülitavaid pahalasi. Varem loodud struktuur pole tekitanud mitte Kulka-sõltlasi, vaid Kulka-orjad, kel puudub täielikult muu võimalus oma tööd rahastada. Jah, on veel üks oht — juba on tekkinud terve trobikond kunstnikke, kes elavadki ühest residentuurist teiseni. Kuid see orjus pole vabatahtlik staatus, vaid orjapidaja tekitatud olukord, kus nii ori ise kui ka tema töö saadused kuuluvad omanikule. Omaniku all ei pea ma silmas Kulkat, vaid ikka seda va rahvast, maksumaksjast publikut. Orjust tekitatakse just töö tulemuse ja raha seose kaudu ja sageli on selle tekitajaks rahasaaja ise; tekib enesetsensuur, sest kes siis ikka tahaks olla teiste kulul elav, ilma õigusteta parasiit. Kunstnik tunneb, et on ühiskonnale võlgu ja et ta peab seda võlga eluaeg tasuma. Tänapäeval on residentuurimajad riigile, omavalitsusele ja kogukonnale võrdväärsed partnerid, kes pole veel raha kaudu sõltuvusahelasse kinni jäänud.

Kui Maria-Kristiina Soomre tegi esimese kohtumispäeva õhtul ettepaneku rääkida rahast, ei võtnud ükski residentuuri organiseerija vedu. Raha ei ole huvitav teema. Räägime kunstist, räägime tööst, mõtleme edasi, mis see täpselt on, mida me teeme, mis veel puudu on, võimendame oma erisusi ja toome välja sarnasused. Praegu annavad residentuurid võimaluse kunstnikuvabaduseks, millega kaasneb ka vastutus. Kunstnik või kunstiga tegelev maja võib olla vaene, aga ta ei tohiks olla vilets, täidetud hädа- ja alaväärsustundest. Selle tunde suutis

Grėtė Šmitaitė Sõltumatu Tantsu Laval.
Kris Moori fotod

kogunemine meie pea kohalt ära pühkida. Järjest selgemaks sai meie töö vajalikkus ja samas ka ohud, mis kaasnevad rahastamisega.

Pardimäe Lokaali näide

Kunst ei ole lahus ühiskondlikest protsessidest. Oli minulgi kord võimalus taotleda Kulkalt raha. Soovisin tõesti, et kunstnikud saaksid oma töö eest tasu. Kunstnikuga oli asi lihtne, Kulka annab otsestipendiumi, aga residentuurimaja kuludeks mõeldud 150 euro aruandlusega jäin ma hätta. Olin kinnitanud, et kulutan toetuse küttele, veele ja internetile. Interneti kohta aru andmine oli lihtne, sest tegemist on teenusega, mida tõesti igal kuul kasutan ja tasun ka arve. Kui aga küttekulude kohta aru hakkasin andma, tabas mind üllatus: isegi minusugune vana taotlejahunt ei olnud taibanud, et siit hargneb suur jama. Sain aru, et olen need konkreetsed ahju läinud puud juba kaks aastat tagasi ise teinud, harvendusraie käigus oma isiklikust metsast. Aruanne nõuab aga raha kulutamist projekti teostamise perioodi jooksul. Tõesti, olen ostnud sae ja kirve, samuti kulub bensiini, sest resident tuleb autoga külapoodi või bussi peale viia, aga kõik need kulud on ammu tehtud. Pole ime, et Koolimäe, mis on loodud kultuuriministeeriumi reeglite järgi, on pannud küttepuude hinnaks Statoili võrguhinna. Struktuur ei tekita mitte ainult Kulka-sõltuvust, vaid kapitalismiorjust. Nii, nagu rõhutab Massia residentuurimaja — et tegemist on paigaga, kus tuleb kriitiliselt kõik eelnev

ümber mõtestada —, nii ragistasime ka meie koos kunstnikega ajusid.

Selle tulemusel ostsime kaks õunapuud, mis on siiski puud ja saja aasta pärast lähevad kindlasti ka kütteks, kuid mitte nüüd ja kohe. Teater on kaduv kunst, mis eksisteerib vaid siin ja praegu. Täpselt sama mudel rakendub ka elule: kuluta puud ära — siin ja praegu! Aga elu pole ju teater. Eks õunapuu ole ju ka puu, ainult funktsioon on teistsugune ja ajas muutuv. Nüüd saavad tulevased residendid õunu ja saja aasta pärast ka paar ahjutäit sooja. Kui oleksin ostnud võrguga Statoilist puid, oleksin olnud rahastaja silmis tubli tüdruk, aga tulevikus oleks minu ahjudes haigutanud tühjus.

Ettenäitamine STLis

Pardimäe Lokaali kevadiste residentide töö tulemusi näidati 14. septembril, eesmärgiga valida välja need kaks kõige paljulubavamat teost. Need kaks, millele antakse õigus valmis saada. Vaatajale oli tegemist raske õhtuga, liiga pika, liiga väsitava, liiga mitmekesisega. Aga kuna probleemipüstitus oli paigas, keskenduti kunstnikele, mitte vaatajale, ja seega oli piin igati põhjendatud. Tajusin iga üksiku looja ja idee olulisust, seda mitte mulle, vaid kunstnikule endale ja tema ikka veel poolikule teosele.

STL on oma üleskutses väljendanud selgelt kaht kriteeriumi: fookus peab olema liikumiskesksel tantsukunstil ja taustsüsteemiks on rahvusvaheline konkurents. Nii selge sõnastus ja etteantud mõõdikud tekitasid taas probleeme. Lõpptulemusena ei valitud kõige rohkem koreograafiaga tegelevat tööd, küll aga jäi rahvusvahelise konkurentsi tulemusena välja ainuke eesti tantsukunstnik. Tagantjärele analüüsides võib väita, et valiku määrasid puhta kunsti kriteerium ja kunstniku tohutu tahe ajada oma asja. Kaks kunstnikku, Grėtė Šmitaitė ja Sanghoon Lee võivad küll hoolida ühiskonnast, vaatajatest ja maailmast üldiselt, kuid laval kehtestasid nad jõuliselt omaenda egoistliku sisemaailma. Polnud tunda kalkuleerimist, mis võiks publikule, rahvale või maksumaksjale oluline olla — nad tegelesid oma asjaga ja lootsid, et see kedagi huvitab. Tehtud valikuga viskas žürii kinda nii korraldajatele kui ka tulevasele publikule. Võtke või jätke, 2019. aasta veebruaris on STLis oodata puhast kunsti.

TEATRIKUNSTNIKE TREENINGUPROGRAMM

HEIE MARIE TREIER

Näitus ***„Võõrad"****. Kuraatorid:* ***Arthur Arula*** *ja* ***Maret Tamme****. Produtsent:* ***Ere Naat-Tammepuu****. Kunstnikud:* ***Vladimir Anšon, Lilja Blumenfeld, Liisi Eelmaa, Pille Jänes, Mari-Liis Küla, Marge Martin, Rosita Raud, Inga Vares*** *ja* ***Emer Värk****. Eesti Lavastuskunstnike Liidu näitus 31. VIII – 30. IX 2018 Niguliste muuseumis.*

Niguliste muuseum-kontserdisaali internetilehel tutvustatakse näitust nii: „Eesti Lavastuskunstnike Liit käivitas 2017. aastal näitusesarja „1:10", mille teine näitus toimub Tallinna vanalinnas Niguliste muuseumis. Näitusesarja eesmärk on tutvustada kõnealust eriala — stsenograafiat — laiemale kogejaskonnale ja kaasata kunstnikke mitmest põlvkonnast."

Sõna „kogejaskond" on hea leid. Nagu ikka, tekitab pressiteade mingeid kindlaid ootusi näituse osas. Uudishimu käivitub umbes selliste küsimustega: kas need väga nimekad teatrikunstnikud esitavad fragmente oma lavakunstitöödest või on nad Niguliste konteksti loonud uue töö? Mis valikuid nad teevad niivõrd tugeva, eri funktsioonides sisse töötatud ruumilise keskkonna allutamisel? Kas kohtame sümboolse võitluse mudelit või dialoogi mudelit?

Kiriku valimisel nüüdiskunsti näituse asukohaks on laias laastus kaks võimalust. Kas kunstnikud lähevad sinna protestima ja mässama (mis on eriti levinud katoliiklikes maades ja Venemaal, kus kunstnikud ründavad kiriku kui hoone ja institutsiooni kaudu tegelikult erinevaid võimuinstantse ja nende kuritarvitusi; Eesti kunstnikud on nimetatud kirikus varemgi esinenud, sealhulgas üsna paganliku *performance*'iga) või lähevad sinna siiralt, et otsida sisulist kontakti sakraalsusega. Kui on tegemist tegutseva kirikuhoonega, siis kogudused enamasti väga valivad, millist kunsti nad oma seinte vahele lubavad. Tänapäeva Euroopas ilmneb aga tendents, et tegevuse lõpetanud kirikutele antakse järjest uusi funktsioone, sealhulgas muuseumi või kunstigaleriina. Samas võidakse ka avastada 20. sajandi kunstistaaride ootamatuid seoseid religiooniga. Nii näiteks on praegu välja reklaamitud Andy Warholi tulevane näitus, milles kunstiteadlased analüüsivad „popkunsti paavsti" suhet Jumalaga.

Niguliste näituse pealkiri „Võõrad" (ingliskeelne „Aliens" annab võimaluse viidata veelgi kummastavamalt „Tulnukatele" vms) kõlab nii, nagu tunneksid stsenograafid end kirikuhoone kontekstis kuidagi ebamugavalt ja võõralt. Näituse kureerimine on tänapäeval muutunud omaette erialaks ja lausa teaduseks, seda on hakatud 2018. aasta sügisel õpetama Eesti Kunstiakadeemias. Hea pealkirja leidmine näitusele on justkui eraldi žanr, millele pööratakse suurt tähelepanu. Erialaliidu algatatud näituste puhul

Mari-Liis Küla „Kõrrepõld".

on aga eesmärk veidi teine, pigem erialakeskne, et ergutada liidu liikmeid aktiivsusele ja tutvustada laiemalt nii kunstnikke kui nende tegevusalasid. Võib oletada, et siin valitsevad mingid teised koodid ka pealkirja osas.

Näituse tegelikkus osutus aga oodatule vastupidiseks. Paari tööd ei leidnudki üles, selleks pidi saalitöötajaga konsulteerima. Altari ette oli Pärdi festivali puhuks seatud muusikute lava, millel asetses neli skulpturaalset pead, mis aga, vastupidi eeldustele, ei kuulunud ühegi stsenograafi installatsiooni koosseisu. Paar stsenograafide tööd osutusid sedavõrd delikaatseks ja kiriku interjööris kompetentseks, et kokkuvõttes kasvas austus kunstnike vastu veelgi. Nii kujunes näitusel käimisest orienteerumisülesanne kaardi abil, selline, nagu enamasti linnaruumikunsti näitustel, kus ka ei pruugi kõiki töid alati üles leida. Seda nimetatakse kontseptuaalseks kunstiks.

Teatrist lähtuvad kõige rohkem Mari-Liis Küla ja Pille Jänese installatsioonid, mis asuvad täpselt sümmeetriliselt kiriku pikihoone telje kummaski otsas. Need on pigem erialakesksed, st tõukuvad teatrilavastustest. Mari-Liis Küla „Kõrrepõld" lavastusest „Tants aurukatla ümber" (1973) on ruudukujuline puitalus, millesse on löödud tihedad read raudnaelu. Raudnaelad ise tekitavad kiriku interjööris assotsiatsioone ristilöömisega, ent siin

Vladimir Anšoni „Valguse substants. Kristus okaskrooniga".

on neid jälle liiga palju, sest lähtutakse setu traditsioonist ja lavastuse keelest. Ruudul kui geomeetrilisel kujundil on kristlikus kunstis ja arhitektuuris Maa tähendus. Pille Jänese „Couture Morte" (kipsist jäljend, klaasist laud, kleit, punased piirded ja kuldnuppudega postid) eksponeerib valget kleiti lavastusest „Peiarite õhtunäitus" (1997), mis aga installatsiooni kontekstis peab kujutama iroonilist viidet matusemoe kasvavale rahvusvahelisele ärile. See kummituslik kompositsioon on eksponeeritud keskaegse altari taga, ühelt poolt varjatuna, teiselt poolt üsna edevana ja tähelepanu nõudvana.

Niisiis tegelevad need ja ka teised stsenograafide tööd inimelu vertikaalse teljega — elu ja surm, igavik, pärinemine, hing, vaim, vastav sümboolika. Lilja Blumenfeldi objekt „H" (puit, antiikpuit, vineer, klaas, juuksed, LED-lambid) meenutab hauakambrit, nagu neid kirikutes ikka leidub. See annab aga väga isikliku kommentaari kunstniku suguvõsale ja pärinemisele.

Rosita Raud kasutas ära kaht kõrgel asuvat tühja nišši, paigutades kummassegi peaaegu abstraktse skulptuuri, just nagu Madonna („Vertigo") ja just nagu südame („Vide cor meum"). Mõlemad on katoliiklikus traditsioonis levinud kui armastuse ja emaduse visualiseeringud. Oli ju Niguliste kirik algselt, enne rüüstet katoliiklik. Skulptuuride puhul on kõnekad eelkõige

siiski materjalid, millest need on tehtud (metall, plastik, PVC, vahtpolüstürool, hõbepaber). Intelligentne viide tänapäevale, teatrikunstile, samas ka kiriku minevikku vajunud funktsioonile, mis on keskaegsetesse müüridesse salvestunult kohal.

Südamed on kesksed ka Marge Martini installatsioonis „Punkt" (puit, peegel, tamiil, akrüülvärv, liiv, polüuretaan, lateks), ent siin ei tundu olevat lähtutud niivõrd katoliiklikust traditsioonist selle suure kirglikkuse ja südantlõhestava armastuse tähenduses. Tegemist on distantseerituma ja mõistuslikuma lähenemisega, kus tamiili pidi suunduvad taevasse üsna realistlikud südamed, tekitades vertikaalse joone ja liikumise, mis võib tähistada pigem igatsust või soovi.

Sissepääsu kohal kõrgel lendlevad Liisi Eelmaa kolm kergemeelset ja elegantset pintslilööki „Õhus õrnalt", viidates maalikunstile ja kas või maalija Michel Sittowi selle suve erakordselt menukale näitusele KUMUs.

Inga Varese „Tala" (betoon, värv) on aga peaaegu nähtamatu installatsioon — risti markeering, mis hõlmab tervet interjööri. Betoonist risti otsad, mis meenutavad päevinäinud puitu ja on kinnitatud põranda külge, tähed A ja O (alfa ja oomega, algus ja ots) ja teravate servadega naelad, see kõik markeerib Jeesuse ristisurma. See leidis aset sajandeid tagasi kaugel maal, ent kõik kirikud üle maailma kujutavad seda nii, nagu see oleks toimunud siin kohapeal ja praegu. Iga põlvkond on kandnud selle sündmuse uuesti üle oma kaasaega ja kollektiivsesse mällu. „Tala" on järelikult praegune versioon kontseptuaalsest lähenemisest.

Vladimir Anšoni installatsioonis on minu jaoks huvitavaim osa ikoon „Kristus okaskrooniga" (79,5x79,5 cm; puit, krunt, kuld, tempera, õli, 2015). Kunstnik on ruudukujulisele puitalusele maalinud ikooni, milles osa elemente pärineb idakiriku ja osa läänekiriku visuaalsest traditsioonist. Need kaks traditsiooni ei taha eriti seguneda, ehkki esindavad sama usku. Nii näeme realistlikult kujutatud kannatava Jeesuse nägu ja punast verenire — kujutusviis, mis on omane läänekiriku kunstile. Samas asub portree keset kuldset tausta ja tinglikumalt maalitud ikooni, mis on ainuomane idakiriku traditsioonile. Siin püütakse ilmselt lahendada kunstiajaloolist ja teoloogilist vastuolu, mis pikema mõtlemise järel polegi vastuolu. Ikooni ette on asetatud aga installatsioon pühendusega Eesti Vabariigi 100. aastapäevale, mis tekitab sellises koosluses omakorda uue sõnumi, võib-olla siis aupaklikkuse.

Viimaks näituse kõige raputavam töö. Emer Värki „Punane täpp taevas 001" (LED-ekraanid, stereoheli, terastross, puit) ripub võlvide all nagu aken taevasse, seda peab vaatama alt üles. Kahel videol on aeglaselt liikuvad pilved (valged, helehallid, sünksinised). Aeg-ajalt ilmub taevasse punane täpp nagu laserikiir, mis liigub aeglases tempos üle ekraani ja kaob. Installatsiooni kohta pole sõnagi saateteksti. Ja siis juhib saalitöötaja tähelepanu kõrvaklappidele, mis on mõeldud ainult ühele inimesele. Kui püüda kirjeldada kõrvaklappidest kostvat heli või muusikat, siis see on tungiv, närvikava läbistav, pulseeriv. Läbilõikavate metalsete toonidega karmid helid on katkematud, ent aeg-ajalt sulanduvad neisse kaugete alltoonidena õrn linnulaul või muretu jazz, et asenduda taas plahvatuste ja kärgatustega. See kõik

Emer Värki „Punane täpp taevas 001". *Sten Eltermaa fotod*

ei ole ähvardav ega kuri, kuid ometi täis meelevalda ja midagi suurt.

Nii võiks välja näha ilmutusraamatu lõpuaegade reaalsus. Inimene otsigu kartusega prohvetlikku märki taevast. Kas ja millal see ilmub, ta ette ei tea. Inimene mõistku, et temast väljaspool on suurem jõud, kes on suveräänne ega pea kellelegi aru andma. Inimesel oleks siiski kasulik tema kohta uurida. See jõud on suurem kui mis tahes maapealne kirik või olend. Sellele alluvad kõik. Personaalne sõnum jõuab aga üksnes üheni, kes otsustas kõrvaklapid pähe panna. Teised jalutavad kirikus ringi ega näe laserikiirt ega kuule kärgatusi. Heli ja laserikiir on olemas kogu aeg, inimese roll on üles vaadata. Gooti arhitektuuris täitsid seda rolli võlvid, mis sümboliseerisid Taevast ja sealset võimsust. Täpsemini rihitud sõnumit ja metafoori Jumala vihapäevade hoiatusest annab nüüdiskunstis otsida. Stereoheli ja video haaravad kaasa üleni, luues ruumilise reaalsuse.

Kui näitusesari „1:10" on mõeldud omapärase treeninguprogrammina teatrikunstnikele, siis ilmselt on ees veel kaheksa näitust. Küllap valitakse igale näitusele erinevad kontekstid. Nii saab oma treeningu kätte ka publik.

ELAR KUIV

4. X 1959 — 2. IX 2018

Viiuldaja Elar Kuiv lõpetas Tallinna Muusikakeskkooli Ene Pedaste ja Tallinna Riikliku Konservatooriumi Tõnu Reimanni klassis ning täiendas end Moskva konservatooriumis Galina Barinova juhendamisel. 1981. aastal pälvis ta II koha Eesti viiuldajate konkursil. 1980-ndail noore virtuoosina ellu astunud, töötas ta kaks hooaega ERSOs. Sellele järgnenud aastaid Hortus Musicuses meenutatakse tänaseni tema loomingulise kõrgajana. Andeka ja õppimisalti multiinstrumentalistina mängis ta lisaks viiulile ka viola da gamba*'t ja teisi pille.*

1991. aastal asus Elar Kuiv elama Soome, kus töötas Rovaniemi Linnaorkestri, seejärel 2017. aasta suveni Keski-Pohjanmaa Kammerorkestri kontsertmeistrina. Sidemed Eestiga tihenesid taas 2006. aastal, kui ta sagedamini üle lahe sõitma hakkas ja temast sai kuueks hooajaks ERSO kontsertmeister kõrvuti Arvo Leiburiga. Hooajal 1996/97 oli ta ühtlasi ka Tallinna Kammerorkestri ning suviti Tallinna Barokkorkestri kontsertmeister.

http://www.erso.ee/2018/09/in-memoriam-elar-kuiv/; EMBL 2007.

Elar Kuiv on väga intelligentne, sisukas ja tehniliselt tugev mängija. Sisulise süvenemise ja mängu intensiivistumise alal on ta areng olnud märkimisväärne. Meelde on jäänud mõjuv viiuliõhtu koos Lauri Väinmaaga Kadrioru lossis (eriti Prokofjevi 1. sonaat), Mendelssohni kontsert koos ERSO ja Igor Bezrodnõiga, kuid eriti võluv oli Bartóki 1. kontsert koos ERSO ja Peeter Liljega.

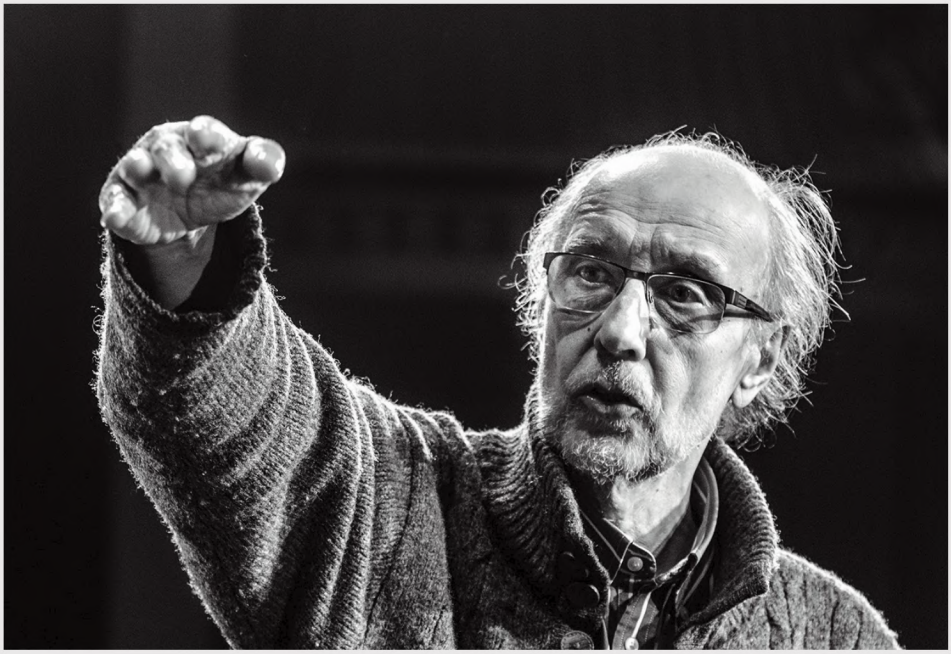
Endel Lippus. Nendest, kes juba olemas. — Teater. Muusika. Kino 1989, nr 3.

TOOMAS KREEN

15. V 1959 — 26. VIII 2018

Kolleegide ja kaasteeliste jaoks oli Toomas Kreen töömurdja, kõhklematult abivalmis inimene, kelle poole pöörduti, kui teatris oli tarvis lahendada mõni kiiret otsustusvõimet ja jõulist tegutsemist nõudev probleem. Ta oli väsimatu tegutseja, kes lisaks teatritööle jõudis teha sporti, ehitada, paadiga merel sõita, laulda, olla kindlaks toeks oma perele. Ta oli suure südamega mees, kes arvestas oma raskes ametis kõigiga. Läbi ja lõhki teatriinimene ning teatri patrioot — kollektiivi asendamatu liige nii argi- kui ka pidupäevadel, jäädes meelde maailma parima jõuluvanana ja traditsioonide eest seisjana.

NUKU teater, Eesti Teatriliit, Eesti Näitlejate Liit



ROMAN BASKIN

25. XII 1954 — 13. IX 2018

Ma tean väga täpselt, mida ma näitlejalt kätte saada tahan, kuhu ma tahaksin, et asi läheks. Mulle ei meeldi eriti mõliseda, mulle ei meeldi kaks korda näiteks üht ja sama asja öelda. Brooki „Nihkuva vaatepunkti" lõpp on minu jaoks selles mõttes tähenduslik — teatri päästab huvi… Tahe või huvi, selle olemist või mitteolemist on tunda. Kui huvi on olemas, siis näitleja ei ütle, et mulle öeldi vähe. Või ma ei saanud aru. Või ma ei kuulnud. Siis ta on tähelepanu ise, näitab ta seda välja või ei. Järvet näitas kogu aeg välja, et tal on kama. Aga ta oli üks suur tähelepanu ise, kes mängis väga hästi seda, et ta on ükskõikne.

Lõpuks taandub kõik usaldusele näitleja ja lavastaja vahel. Profil näitlejal on niivõrd hea taju, niivõrd absoluutne kuulmine, et ta saab niikuinii kohe aru, kes see vend on, kes saali tuli ja õpetama kipub. Kehv näitleja ei taju mitte midagi — ei oma saamatust ega oma lollust. Tema hakkab lavastajat kontrollima ja provotseerima: kas sa seda tead? mida see tähendab? Sisuliselt on see näitleja enesekaitse. Järvet armastas ka küsida, et kui minu roll välja kärpida, mis siis juhtub? Aga see on teise taseme küsimus.

Üks barjäär, mis ilmselt näitlejat segab, on see, et laval enam ei tohi karta loll olla. Viidingu Juss ikka rääkis, et küll on pull: vaatad etendust ja tunned — issand, kui loll ta on. Etendus lõpeb ära, mõtled järele — issand, kui tark näitleja. Teine vastupidine variant — vaatad: issand, kui tark. Etendus lõpeb ära, mõtled — issand, kui loll näitleja see oli.

Vastab Roman Baskin. Teater. Muusika. Kino 1996, nr 5.

AEG TULLA, OLLA JA MINNA
Mõtisklusi Rahvusballeti lavastustest „Jazz-balleti klubi", „Libahunt" ja „Aeg"

HEILI EINASTO

Sõnad ja fraasid, mis said etenduste ajal ja pärast etendusi muljete mõtestamiseks paberile kribatud, on laiali paberilehtedel mu ees, kuid kaotanud oma kõnekuse. Nad on trotslikult tummad ja vaikivad ega lase end segada arvustuse valmimiseks antud aja halastamatu kiirusega kahanemisest. Tahaks olla luuletaja, et etendustel sündinud imelised impressioonid võiksid vormuda millekski muuks kui analüütilisteks lauseteks, mis haruharva suudavad vahendada kehade kõneldud keelt.

Üks hetk, üks viiv, üks silmapilk
on püsiv kõik, on eht –
ja juba kukub kastetilk
ja juba langeb leht.[1]

Tantsija looming elab hetkes, siin ja praegu. Kultuurimällu jäämiseks on vaja vahendajaid, fotot või filmi, mis omakorda vajavad saatesõna, mis kirjeldab ja mõtestab salvestatud silmapilku tuleviku jaoks. Keegi ei tea, mis jääb sellest alles, kuid iga tegu saab vundamendiks tulevikule, mida olevikuhetkedega pidevalt luuakse.

Üksainus sekund oksi puul
seob habras härmalõng,
siinsamas latva rapsab tuul
ja hajub õiehõng.[2]

Tantsija looming sõltub koreograafist, teatrist, õnnest. Märkamisest. Juhusest. On hea, kui tema esimene hooaeg teatris võimaldab tal luua tervikkaraktereid ja annab mõne suurema osa kui tagumise rea luik. **Triinu** ja **Sergei Upkini „Jazz-balleti klubis"** tegid märtsi lõpul oma esimesed teatrirollid Anna Roberta Lahesoo ja Laura Ragel, Tallinna Balletikooli läinudaastased vilistlased.

Üks harras hetk, üks vaikne viiv
on vaba jooksuhoost,
siis murdub oks, siis vajub liiv,
kõik jälle kukub koost.[3]

Kammerlava katuse alla on loodud 1920. aastate suurlinna hullutav klubi. Džässansambel JBB (Raul Sööt, Allan Järve, Aleksander Paal, Paavo Piiparinen, Rain Rämmal, Toivo Unt, Toomas Rull, Martin Trudnikov ja Edmunds Altmanis) loob tausta klubile, kus kohtuvad Maffiaboss (Anatoli Arhangelski), tema seksikas abikaasa (Anna Roberta Lahesoo) ja hullutav tütar (Marta Navasardyan) ning mustergangsterid (Jevgeni Grib ja Carlos Campo Vecino). Maffiaboss on vaevu jõudnud selgitada gangsteritele laual kätega mustreid joonistades röövimisplaani, kui klubisse sisenevad juhuslikud noored (Sergei Upkin ja Laura Ragel), kes nähtavasti külastavad

Triinu ja Sergei Upkini „Jazz-balleti klubi". Eesti Rahvusballett, 2017. Gangster — Daniel Kirspuu, Maffiabossi naine — Marika Muiste, Maffiaboss — Anatoli Arhangelski, Maffiabossi tütar —Marta Navasardyan ja Mustergangster — Jevgeni Grib.

sedasorti kohta esimest korda. Nad naudivad klubi atmosfääri, aimamata selle kuritegelikku allhoovust, kuni kuritegelik kamp otsustab naiivsevõitu noored oma plaanidesse mässida. Esmalt tõmmatakse kaasa neiu, kellele mehed osutavad tähelepanu ja imetlust rohkem, kui ta ilmselt kogu oma senises elus tunda on saanud. Naised toetavad mehi, andes neiule mõista, et eksisteerib hoopis glamuursem ja sensuaalselt naudinguterohkem elu, kui ta aimatagi oskab, ja noormehe ehmatuseks haarab neiu pakutust innukalt kinni. Noormees tõugatakse uimasti abil mängust välja ja seejärel läheb käiku loo alguses kavandatud pangaröövi plaan. Kergelt tulnud raha ajab kogu seltskonna pöördesse, kuni politseisireen selle tralli katkestab. Lõpplahendus jääb lahtiseks, andes mõista, et eri osapooled on kokku mänginud ning vahele saab tõmmata täiesti asjassepuutumatuid naiivseid seiklejaid, samas kui suured sulid kogu loost puhtalt välja tulevad.

Kuid nagu tantsujutustuste puhul ikka, pole peamine mitte lugu, vaid olukordade kaudu avanev tegelaste sisemaailm ja olemus. Estonia balleti tugevus on selle loomisest peale olnud näitlejameisterlikkus, mida toetab tantsutehnika (ja mitte vastupidi). Nii siingi: kuigi džässtants annab alati võimaluse piirduda žanrile omase erootilis-sensuaalse plastikaga, on abikaasadest koreograafitandem kasutanud tantsu karakterite väljajoonistamiseks:

„Jazz-balleti klubi". Neiu — Helen Bogach ja Noormees — Sergei Upkin.
Fotod Rahvusooper Estonia kogust

kuritegeliku maailma nõtke ja looklev liikumismuster demonstreerib nende suutlikkust igast olukorrast siuglevalt välja libiseda, kuid igal tegelasel on ka oma viis seda teha. Kõike tehakse elegantse enesestmõistetavusega, mis on üks viis meelitada enda juurde naiivseid noori, kelle liikumine on lihtsakoelisem ja vähem libe. Oli meeldiv tõdeda, et Lahesoo ja Ragel, kellele Maffiabossi naine ja Neiu olid esimesed suuremad rollid teatris, suutsid nii plastikas kui ka näitlejameisterlikkuses pakkuda võrdväärset partnerlust trupi vanale kaardiväele (Arhangelski, Grib, Upkin) ja kogenenumale Vecinole. Pööningusaali väike, intiimne ruum, kus publik on tantsijatele väga lähedal, nõuab pidevat kohalolu ega võimalda puhkepause. See tegi Lahesoo ja Rageli eduka debüüdi eriti rõõmustavaks — eesti balleti isikupära toetatakse balletikooli tasandil ja see kestab. Noored tantsijad lõid värvikad ja nüansirikkad rollid; Lahesoo suutis leida endas ja näidata välja võrgutavat pahelisust, Ragel aga naiivse tütarlapse kaasaminekut välise atraktiivsusega, pisut kiusakat krutskilikkust ja oma erootilise mina leidmist seda soodustavas keskkonnas. Jääb loota, et esimesed korrad ei jää viimasteks ja et lavastus püsib mängukavas — see on trupi praeguses repertuaaris üks parimaid teoseid näitlejameisterlikkuse arendamiseks, rollinüansside väljatöötamiseks ja liigutuste mõtestamiseks.

Üks põgus hetk, mis kestma peaks,
üks lapsepõlvehõik.

Kuid selle suure hetke heaks
võib ohverdada kõik.[4]

Kui möödunud hooaeg võimaldas lähitutvust kolme noore naistantsijaga — eelnimetatud Anna Roberta Lahesoo, Laura Rageli ja neist paar aastat varem balletikooli lõpetanud Ketlin Ojaga (kellest on plaanis teha pikem lugu) —, siis Eve Andrele ja Luana Georgile jäi see hooaeg tantsijatena viimaseks. Kuna Georgist on pikem lugu äsja ilmunud Teatrielus[5], siis puudutan vaid **Eve Andre** lahkumisetendust, **Marina Kesleri „Libahunti"**, mille esietendus toimus üksteist aastat tagasi.

Kahe kuldlöögi vahele mahub
vabalt kogu su elu,
üürike armuaeg —
trots,
joovastus, valu ja rahu.
Armust antud on see.
Sünnist saati saatust sa kannad
salapaelatsi kaelas kui kallist
talismani, kus tallel
armust kantud su tee —
tõeotsing,
otsus ja ots,
põrmust võetud kui kee.[6]

„Libahundi" valik Andre lavakarjääri kokkuvõtteks oli ülimalt õnnestunud, sest Tiina on omamoodi koondportree Andre mitmekülgsest loomingust. Esmapilgul on ehk isegi ootamatu, kui mitmepalgelisi rolle on loonud see väikesekasvuline ja lapselike proportsioonidega tantsijanna. Suured siirad lapsesilmad, millega ülemeelik ja vallatu Tiina maailma vaatab, meeled avali, uusi kogemusi endasse ahmi-

Marina Kesleri „Libahunt". Eesti Rahvusballett, 2007. Margus — Aleksandr Prigorovski ja Tiina — Eve Andre.

Tiina — Eve Andre.

des, on tuttavad „Pähklipureja" siira Marie, „Rosalinde" lustaka teenijanna Adele ja „Coppélia" rõõmsameelse Swanilda rollist. Tiina kirglikku ja erootilist loomust võis kohata ka Andre sensuaalsetes osatäitmistes Russell Adamsi ja Robert Baloghi džässballettides. Tiina traagiline suurus ja kompromissitus avaldusid Mai Murdmaa Andrele loodud Antigones ning „Kuritöö ja karistuse" Sonjas — rollides, mida Andre puhul oodata ei osanuks. Antigone kindlameelsus ja Sonja kõikevõitev tingimusteta armastus värvivad liikumatut Tiinat „Libahundi" viimases stseenis.

Rollide sisulise mitmekesisuse juures valdab Eve Andre suurepäraselt ka mitmekülgset stilistikat. Ta tajub täpselt 19. sajandi Taani klassiku Auguste Bournonville'i romantilist stiili, mis rõhutab kiiret ja viimistletud jalgade

Eve Andre ja Jonathan Hanks Tiit Helimetsa balletis „Aeg". Eesti Rahvusballett, 2007.

tööd, erinevaid sähvatavaid hüppeid ja ülakeha positsioone (nimiosa balletis „Sülfiid", solist duetis „Lillede pidu Genzanos"), aga sama kergusega tantsib ta ka Lev Ivanovi või Marius Petipa akadeemilisemat ja mastaapsemat klassikat „Luikede järves" või „Bajadeeris" ja 20. sajandi meistreid. Lisaks klassikale valdab Andre džässtantsu, mille erootiline sensuaalsus jääb balletitantsijatele sageli kättesaamatuks, ja nüüdiskoreograafiat, olgu siis ballettmeistriteks meie oma Marina Kesler või Tiit Helimets või välismaalased, nagu Uwe Scholz ja Wayne McGregor.

Viib sünnieelsest unest surmaunne
meid vikerkaarevärviline kriis.
Ma arvasin, et armastus on tunne;
nüüd tean, et tegu – viibimise viis.
Sust hoian nagu ihu hoiab valust
veel kinni viimse tuimumise eel.
Ma aiman, see, mil maa pääl pole alust,
saab taevatrepiks uinumise teel.

Ma mõtlen tões. Jah, ma räägin ilust.
Ja hoian Sinust nagu vili puust.
Ma tean, et sel, kes tulvil teisest elust,
s i i n elus võetakse kõik sõnad suust.[7]

Marina Kesleri „Libahunt", mis tõukub August Kitzbergi näidendist, kuid ei lasku ümberjutustuseni, on loonud pingelise isikudraama, milles Tiina kui katalüsaator toob esile Marguses peituva igatsuse millegi enama järele kui see, mida tema keskkond talle pakub, kuigi mehes puudub julgus seda järgida. Margus ei ole „Sülfiidi" James, kes järgneb õhuvaimu (ka se-

„Aeg". Esiplaanil Eve Andre ja Seili Loorits-Kämbre, tagaplaanil Jonathan Hanks. *Harri Rospu fotod*

da rolli on Andre tantsinud) kutsele ja lahkub omaenese pulmapeolt. Margus jääb talle mõeldud pruudi juurde (kes aitab võõrast — Tiinat — tõrjuda), kuid õnne ei too tema paigale jäämine kellelegi. Tiina põgeneb huntide juurde, Kesleri loos hoopis teise dimensiooni, teispoolsusesse. See osa balletist on kõige abstraktsem, ilma jutustuseta, ja jällegi sobiv Andrele, kes on väga edukalt tantsinud modernseid süžeetuid ballette, nagu Uwe Scholzi „Suur missa", Teet Kase „Ursula X" või Tiit Helimetsa „Aeg". Ja teispoolsusest vaatab Tiina Marguse ja Mari teineteisest mööda elatavat elu, liikumatult, isetu kaastunde ja kurbusega. Ta jääb igaveseks varjuks Mari ja Marguse vahele, igaveseks meenutuseks millestki suuremast ja võimsamast, kui pakub asine, üksnes ihu vajadusi rahuldav elu.

Ma lähen ma tulen ma olen ma seisan alati paigal
Lastes enda kaudu millelgi mille nime ma ei tea
saada eluks seisan ma paigal
Olen tahetu tummade aerulöökide ees
mis viivad edasi
mu paati laial ja tumedal veel Ma ei näe enda
ümber kaldaid ma ei teagi kas neid on
Kui paistab kuu on tema mu seltsiline
kahvatuna vaatab ta mulle vastu
kui kummardun alla ning tal on minu

nägu
tumeda jõe nägu ja tilkadena langeb ta silmadele
vesi mu aerudelt
Paat libiseb jõel millel pole algust ega lõppu
Kõnelen sõnu millel pole tähendust
kõnelen palju ja kaua
Kui lõpetan taipan et see oli paat jõgi ja mina
seal keskel ning ma ei mäleta millal ma ütlesin seda.[8]

Aeg, ütlevad kultuuriantropoloogid, on inimese kujutlustes loodud kontseptsioon. Aeg kui kordumatu ja ainulaadne liikumine minekust tulevikku, aeg kui väärtus iseeneses, mida saab hoida või raisata, on modernse ühiskonna tunnus.[9] **Tiit Helimetsa** 2011. aastal loodud **ballett „Aeg"** Paula Matthuseni muusikale on neljaosaline teos, mis autori sõnul uurib ajatunnetuse erinevusi, aja kulgemise erinevat tajumist. Olen kirjutanud „Ajast" seitse aastat tagasi[10] ega oska sellele suurt midagi lisada. Nii nagu toona, jäin ka nüüd kinni lavastuse vormi: liikumisjooniste teravusse, äärmuseni venitatud liigutustesse ja poosidesse, mis kehade kokkupuudetes mõjusid oma isetuses peaaegu mehaanilisena. Seekord küll meenusid Kyliáni asemel kaua aega Frankfurdis töötanud William Forsythe, meiegi laval nähtud Wayne McGregor ja San Franciscos tegutsev Alonzo King. Paberilehtedele kritseldatud märksõnad ja mõttekatked on laiali mu ees, kuid need ei aita taastada seoseid, mis tekkisid vaadates. Need on kadunud mälusoppide sügavusse. Ja siiski…

Kõik jääb kuhugi alles,
kõik käib maailmas ringi,
kõik on kusagil tallel,
murrab ja muudab hingi. [11]

Viited ja kommetaarid:

[1] Vladimir Beekman 2010. Tasakaaluhetk. Tallinn: Tänapäev.
[2] Sealsamas.
[3] Sealsamas.
[4] Sealsamas.
[5] Vt Alice Laanemägi 2018. Kahe balletiartisti portreed: Jevgeni Grib ja Luana Georg. — Teatrielu. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2017, lk 220–236.
[6] Doris Kareva.
[7] Doris Kareva.
[8] Ene Mihkelson.
[9] Vt Jonas Frykman ja Orvar Löfgren 2015. Kultuurne inimene. Tallinn: TLU kirjastus.
[10] Heili Einasto 2011. Aeg kui voolavate kehade muster. — Sirp 13 X. http://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/aeg-kui-voolavate-kehade-muster/
[11] Valeeria Villandi. Kõik jääb alles.

TORMILINE TEEKOND NOORE PEADIRIGENDIGA I
ERSO ja Peeter Lilje 1980–1990

TIINA MATTISEN

Vt ka Ivalo Randalu artikleid TMKs 2013, nr 8, 9 ja 12 ja 2014, nr 1 ja 2; Maia Lilje artikleid TMKs 2014, nr 3, 4, 5 ja 12 ning Maris Kirme artikleid TMKs 2016, nr 12 ja 2017, nr 2, 3, 4, 6 ja 9.

„Küsimus, milline periood ERSO tegevusloos on olnud kõige edasiviivam, ei eelda kindlasti ühtainsat vastust. Mingil määral on õigus neil, kelle arvates on orkester just lähiminevikus saavutanud uue taseme ja tõeline tõusulaine alles tuleb. Siiski tundub, et meie esindusorkestri mängus on harva olnud sellist sädet ja sihiteadlikkust nagu aastatel 1980–1990, mil peadirigent oli Peeter Lilje," arutleb Aare Tool.[1]

Oktoobri lõpus möödub juba kakskümmend viis aastat Peeter Lilje traagilisest lahkumisest. Sel puhul on ilmunud raamat „Peeter Lilje. Elu kui paljutõotav algus" (Tallinn: Eesti Riiklik Sümfooniaorkester, 2018), mille jaoks olen Lilje ja ERSO ühised aastad korra juba läbi kirjutanud. Kuigi jään siingi meenekildudest, artiklikatketest, kirjaridadest ja kavalehtedest minevikku taasloovat mosaiiki laduma, olen mahukat materjali oluliselt kontsentreerinud ja lisanud vastukaja teiste dirigentidega tehtule. Kaalukauss jääb igal juhul tugevasti kaldu peadirigent Lilje poole, sest tema juhatatud kontsertide hulk on hooajati ja ilmselt ka jääb ERSO ajaloos rekordiliseks. Meie esindusorkester on andnud Peeter Lilje (1950–1993) käe all kokku enam kui nelisada kontserti ja salvestanud Eesti Raadiole ligi paarsada eesti helitööd. Lilje repertuaaris oli rohkem kui nelikümmend vokaalsümfoonilist teost ja üle kolmekümne ooperi. Lilje jõudis oma neljakümne kolme eluaastaga „absoluutse muusika tuuma juurde ja tuhandetesse südametesse", nagu on öelnud Paul-Eerik Rummo.[2]

Peadirigendita hooaeg

„Neeme Järvi periood lõppes meil 1979. aastal; 1. oktoobril oli viimane kontsert, järgnes juhatamise keeld. Järvi lahkus Eestist 10. jaanuaril 1980 kell 6. 37 Minski rongiga. Meie saime saladuse katte all pärast teada, et nüüd läks,"[3] meenutab orkestri inspektor Rein Mälksoo. Järvi oli vabastatud ERSO peadirigendi kohalt „omal soovil" 24. oktoobril 1979. Leningradi Konservatooriumi viimase kursuse dirigeerimise eriala tudeng Peeter Lilje oli saanud samal kuul kahekümne üheksa aastaseks ja töötas juba seitsmendat(!) aastat Estonias. Ta oli juhatanud stiililt ja helikeelelt erinevaid oopereid Mozartist Tambergini ja äratanud tähelepanu nii kodumaal kui ka Venemaal Leningradis. „Lilje ampluaa aga ei piirdu teatriga, temataolise dirigendi haare

Hooaeg 1979/80 pidi jätkuma, nagu kavandatud… Peeter Lilje ja ERSO.
Foto ETMMi arhiivist

on laiem,"[4] on Järvi olnud ettenägelik juba 1976. aastal, arvates, et korra ka ERSOt juhatanud Lilje võiks sel alal rohkem tegev olla.

Lilje tegi ERSO ees debüüdi Tallinna Muusikakeskkooli kontsertaktusel 21. juunil 1975 Estonia kontserdisaalis. Tol aastal lõpetas TMKK ka Kalle Randalu. „Kohtusime Peetriga 1975. aastal orkestriproovis — esmakordselt elus tohtisin muusikakeskkooli lõpuaktusel orkestriga mängida Beethoveni Neljanda klaverikontserdi esimest osa. Sõprus kasvas välja pika aja jooksul, tihedamalt hakkasime lävima hiljem. Peeter oli tuhandeprotsendine muusik. Romantiline unistaja," on Randalu tagasivaates hinnanud.[5] Siit said alguse mõttekaaslus ja sõprus ning tihe koostöö, mille viimaseks lüliks jäi Griegi klaverikontserdi ettekanne Soomes Kuopios. Oli oktoober 1993. Randalu sõnul jäi nende aastate sisse palju ühiseid esinemisi, elamusi, õnnelikku koostööd ja ülevaid hetki. Randalu aga on jäänud ERSO armastatud partneriks tänini, ehkki koosesinemise rekord jääb Lilje kümnendisse.

Järgmine kord astus Lilje ERSOga üles 1976. aasta 7. mail Vanemuise kontserdisaalis, kui ootamatult külalisesinemistele kiirustav Neeme Järvi usaldas Tallinna kontserdi korduse Tartus oma noorele kolleegile. Tähelepanuväärselt oli selle kava peateoseks Eduard Tubina 9. sümfoonia Eesti esiettekanne — kavas veel sama helilooja kontsertiino ja Dvořáki Tšellokontsert, solistideks Ada Kuuseoks ja Peeter Paemurru, ning Elleri sümfooniline poeem „Videvik" — ja kohal oli ka autor ise. Nii tõi õnnelik juhus kahekümne viie aastase Leningradi Konservatooriumi esmakursuslase Eduard Tubina muusika juurde. Vardo Rumessen, kes tabas Liljes „Tubina när-

vi", on hiljem meenutanud: „Tema juhatatud üheksandat sümfooniat mäletan juba 1976. aastast, Tubingi märkis tookord ühes intervjuus, et Peeter on paljutõotav noor dirigent, kel on Järviga küll sama üldkontseptsioon, kuid on tunda omagi nägemust. Tubin suhtus temasse kohe sooja poolehoiuga."[6]

Ada Kuuseoks, kellele Tubina Klaverikontsertiino esitused (ka kuus aastat hiljem „ERSO stuudiotunnis") jäid ainsaks koostööks Liljega, mäletab, et ootamatu dirigendivahetuse tõttu „ei saanudki Tartu kontserdiks ettevalmistust olla, sest seoses sõiduga polnud orkestri tööplaanis mingit proovi ette nähtud. Nii et mul tuli Vanemuise kontserdisaali lavale minna noore Peetriga eksprompt! Pidasin tookord vajalikuks talle lava taga noodis näidata mõned minu jaoks olulised kohad, kus mängin pisut teisiti. Ta arvestas minu soovidega ja ettekanne kujunes elamuslikuks. Üllatav-üllatav, mängida oli tunduvalt parem kui eelmisel päeval Tallinnas!"[7] Kahele kontserdile järgnes telesaate „Klaverimängud" salvestus, kus usutletud Tubin lausus prohvetlikud sõnad: „Lilje on tulevikumees, kindlasti. Hoidke seda meest nagu pihu peal. Temast saab teile üks väga hea asendaja, kui Neeme Järvi enese siit kodumaalt päris ära poetab kusagile mujale."[8]

Paaril järgmisel hooajal anti Liljele juhatada kontsert või paar. Järvi soov, et Lilje võiks sellel alal rohkem hõivatud olla, läks täide 1979. aastal, mil ta juhatas juba kuutteist kontserti, sh kahte „ERSO stuudiotundi" (27. I ja 27. X) ning kahte suvise muusikafestivali „Pärnu-79" kontserti. Põhjuseks mõistagi ERSO jäämine peadirigendita, kuid hooaeg 1979/80 pidi jätkuma, nagu kavandatud. „Aga (…) töös mingit auku ei tekkinud," meenutab senini ERSOs vioolat mängiv Toomas Veenre. „Kuigi see oli kohutav, millist koormat ta järsku kandma pidi — kõik Neemele planeeritud kavad. Peeter polnud neist ju praktiliselt midagi teinud. Aga ta sai selle kõigega hakkama, ükski kava ei jäänud ära. Uskumatu, müts maha!"[9]

Saatuslike juhuste ahel aga jätkus: abonemendi „Maailma muusikaliteratuuri šedöövreid" kontserti 15. novembril pidi juhatama Maksim Šostakovitš, kes viimasel hetkel leppest taganes. Seda ikka juhtus, kui (välismaalt) tuli n-ö parem pakkumine. Äsja peadirigendita jäänud orkestri ette tuli astuda Peeter Liljel. Kava oli justkui talle loodud: Brahmsi „Traagiline avamäng", Beethoveni Viiulikontsert Tšaikovski konkursi võitja (1958) Valeri Klimoviga ja Tšaikovski 6. sümfoonia. Need kolm klassikut kuuluvad mõistagi sümfooniaorkestrite põhi- ja püsirepertuaari, ent nüüd teame, et Tšaikovski Kuues saatis dirigenti hiljemgi tema elu olulistel hetkedel, olgu esimesel väliskontserdil Viini Musikvereinis või viimaseks jäänud välisesinemisel Versailles's.

Šedöövrite kava analüüsinud Mark Rais (toona noor helilooja, praegu Iisraelis staažikas muusikakriitik) keskendus dirigenditööle: „Peab kohe ütlema, et see kontsert oli noore dirigendi suur saavutus. Brahmsi „Traagiline avamäng" kõlas tema käe all väga terviklikult ja samal ajal ahastavalt: laineline vormiareng oli täpselt edasi antud, kõik kulminatsioonid reljeefsed. [---] Beethoveni teose puhul oli dirigendi tõlgendus nõrgem võib-olla ka sellepärast, et solist Valeri Klimov mängis väga tasakaalustatult. Kuigi tema esinemine iseenesest oli stiilne,

Peeter Lilje ja Valeri Klimov ERSO proovis 1979.
Foto ERSO kogust

oli dirigendile niisugune tõlgitsus küllap veidi võõras, sest ansambli pärast pidi ta oma individuaalsusest midagi ohverdama."[10] Rais hindas esinemise tipuks Tšaikovski 6. sümfooniat: „Dirigent andis teose ekspressionistliku tõlgitsuse, näidates seoseid Tšaikovski ja Mahleri vahel. Samal ajal oli kõik orgaaniline, loomulik nagu Brahmsi „Traagilises avamänguski". Me justkui ei märganudki, et sümfoonia kontrastid olid teritatud, kiired tempod palju kiiremad ja peaaegu alati *accelerando*'ga, aeglased tempod aga veidi aeglasemad. Kui *forte* oli reeglipäraselt suure tõusu tulemuseks, siis järgnev *piano* või *mezzopiano* tuli *subito*, nagu ootamatult. Väga selgesti tõusis esile koraaliepisood esimese osa töötluses, kuigi see teema ei tule tavaliselt kuuldavale isegi vene dirigentide puhul. Alati, kui võimalik, eraldab Lilje üksikuid puhk- või isegi löökpille (tamtamm IV osas), vastandades neid pillirühmale. Kontraste nüansside vahel oli rohkem, kui partituuris märgitud. Kõik see andis kokkuvõttes Peeter Lilje interpretatsioonile originaalsuse,

mida iga noor dirigent selles teoses ei saavuta."

Kriitik on märganud olulisi nüansse, millele orkestri direktor René Hammer lisas raadiousutluses emotsionaalsust: „Kõik, kes kontserdil olid, said elamuse. Paljud nutsid. See oli tähtteos, mis lõi Peetri tulevikule orkestris tugipunkti."[11]

Lilje ise mõtles juba järgmistele sihtidele: „Tšaikovski 6. sümfoonia meelitas kaua, nüüd on algus tehtud, kuid tahaksin teha kõiki kolme viimast. Mõttes on Brahmsi neli sümfooniat. Omaseks pean Brucknerit, kelle ees on küll veidi kõhe: praeguse elutempo juures võib tema muusika tunduda raskepärase ja pikatoimelisena. Ise olen küll vaimustunud ja arvan, et suudan nende partituuride väärtustes veenda ka orkestrit. Loodetavasti nakatub ka kuulajaskond. Tegema kutsuvad need helindid, mille ettekande õnnestumises on dirigendil oluline osa, mis ei lase kõike proovides fikseerida. Mozartist näiteks pean väga lugu, ent kontserdil jääb dirigendi ülesandeks vahest ainult õhkkonna loomine. Sibelius seevastu — kas või need pikad *accelerando*'d, neid ei rehkenda kuidagimoodi ette välja. Ikka langeb kogu vastutus kontserdile, tekib lausa hasart, kas ja kuidas järgmisse temposse välja jõuad."[12]

Kas 1979. aasta sügisel täideti ka ERSO vabanenud dirigendikoht? Kes ja kuidas otsustas valiku? Kuuldavasti jäid orkestri käekäigu ja oma järglase pärast muretsevale Neeme Järvile siiski hoovad otsust mõjutada ja just 15. novembri raske kava üllatavalt mõjuv teostus, mida maestro jälgis raadioülekandes, tagas Peeter Lilje kinnitamise 6. detsembril sümfooniaorkestri dirigendi ametikohale töötasuga 225 rubla, lisaks 25 rubla personaaltasu.[13] Selsamal kuul oli tal juhatada viis kontserti.

Eesti publik, kes on ikka armastanud vokaalsümfoonilisi suurvorme, sai detsembris valida kahe suurteose vahel: 13. detsembril kõlas Berliozi dramaatiline sümfoonia „Romeo ja Julia", kaastegevad Leili Tammel, Hendrik Krumm, Mati Palm ning Eesti Televisiooni ja Raadio segakoor, ja 20. detsembril Orffi „Carmina burana" Kaie Konradi, Laine Mustasaare, Väino Puura ja Tallinna Polütehnilise Instituudi kooridega ning Beethoveni Kontsert klaverile, viiulile ja tšellole, Moskvast solistideks abielupaar Natalia Zertsalova ja Igor Oistrahh ning Jevgeni Altmann.

Kuna enamik repertuaarist oli noorele dirigendile uus, äratab suurt imetlust ka tema töö- ja õppimisvõime. Berliozi suurteose ettekandele pühendatud arvustuses viitab ka Mark Rais probleemidele, mis tuli dirigendil lahendada, ja lõpetab tõdemusega: „Berliozi „Romeo ja Julia" ettekanne on kangelastegu noorelt dirigendilt, orkestrile hea kool programmilise muusika mängimiseks, sest meie muusikud on harjunud rohkem brahmsilike sümfooniatega. Teos peab jääma ERSO repertuaari."[14]

Toonane Berliozi esitus on siiani eredalt mälus paljudel, sealhulgas ERSO trompetirühma toonasel kontsertmeistril Loit Lepalaanel: „Pärast viimase akordi kõlamist täitus saal esinejate ja eelkõige dirigendi kiituseks võimsa ovatsiooniga, mis kestis harjumatult pikalt ja ei tahtnudki lõppeda. [---] See oli Peetri võit!"[15]

Nädal hiljem kõlanud Orffi „Carmina burana" arvustuses leidus ka kriitilisi noote, ent Peeter Perens tunnustas Liljed, kes „juhatas esmakord-

selt komplitseeritud vokaalsümfoonilist suurvormi, tegi seda partituuri täpselt järgides, koore ja soliste arvestades. Kontakt orkestriga on kujunemas, mitte alati ei mõista dirigendi temposid puhkpillid, vahel kõmatas ka löökpillide suurest patareist midagi kõrva lähedalt mööda."[16]

Jätkus ka vana-aastaõhtu kontsertide traditsioon. 1979. aasta viimasel õhtul olid kavas Mozarti „Väike öömuusika" ja „Credo missa" (Anu Kaal, Leili Tammel, Ants Kollo, Harri Ilves, RAMi poistekoor) ning Haydni „Lahkumissümfoonia". Publiku huvi, aga muidugi ka praegusest märksa hõredam muusikamaastik võimaldasid noil aegadel anda korduskontserte. Nii tulid Mozarti „Credo missa" ja Orffi „Carmina burana" taas ettekandele uue aasta 9. jaanuaril ning Berliozi „Romeo ja Julia" 29. jaanuaril.

Suurvormide rida jätkus uue aasta algul. 24. jaanuaril oli publiku ees Roman Matsov Kreegi Reekviemiga (kaastegev Eesti TV ja Raadio segakoor), kavas ka Beethoveni 3. sümfoonia, ja 14. veebruaril Lilje Rossini „Stabat materiga" (solistid Jenny Anvelt, Leili Tammel, Konstantin Plužnikov ja Mati Palm, kaastegev Eesti TV ja Raadio segakoor). Ettekandele tulid veel Beethoveni „Coriolanus" ja Mozarti Klarnetikontsert Hannes Altrovi soleerimisel. Matsovi kavast tõstab Ines Rannap esile Reekviemi esitust: „Teose muusikalised väärtused pakkusid ERSO ning Eesti TV ja Raadio segakoori küpses esituses suurt rõõmu. Oli tunda, et esitajad võtsid seda küllaltki rasket ülesannet täie tõsidusega, allusid nõtkelt Roman Matsovi taktikepile ja teenisid täiusliku polüfoonilise teostuse ja hingestatud musitseerimise eest kuulajate tugeva tänuaplausi."[17]

Lilje kavast jäi Mark Rais eriti rahule „Stabat materi" esitusega: „Peeter Lilje suutis sellele muusikale anda sügavalt dramaatilise sisu, näidates samal ajal ka solistihäälte virtuoossust. Dirigent saavutas ühtsuse kõigepealt orkestri ja vokaali vastandamisega. Orkester on tema trakteeringus palju aktiivsem, kui on mõelnud helilooja; see pole mitte ainult saade, vaid jõuline kontrast ilusatele vokaalnumbritele. Pidev areng tegi teistest numbritest omapärase sidematerjali, kõige rohkem tajusime teost kui ühtset tervikut."[18] Rais tunnustab nii Hannes Altrovit, kes esitas Mozarti teost „sentimentaalsuseta, täpselt ja targalt" kui ka dirigenti, kes „juhatab orkestrit just nii, et solist oleks alati esiplaanil. Ka orkestri mängule oli siin omane tagasihoidlik maneer, kusjuures kõik liinid olid selgesti läbi viidud ja kulminatsioonid alla kriipsutatud. See oli omapärane dirigeerimisnauding vormi ilu kõiksuses."

Lilje valmisolek solisti tema kavatsustes toetada lubas teda hiljemgi hinnata kui suurepärast saatjat. Just seda kvaliteeti on esile toonud paljud temaga mänginud solistid Kalle Randalust Mihhail Pletnjovini ja Jaak Sepast Stadlerini. Kalle Randalu on seda aga lihtsalt ja tabavalt nimetanud professionaalsuseks: „Ta oli hämmastav professionaal, temaga oli väga-väga kerge koos mängida, kerge ja kindel tunne oli. Seda on mulle öelnud paljud kolleegid, ka Estonia teatri muusikud. Põhjus oli lihtne: ta oskas seda väga hästi."[19] Lilje dirigenditöö seda tugevat külge märkas varakult ka Merike Vaitmaa: „Ongi iseloomulik, et instrumentaalkontsertide ettekandel või ooperiteatris soolonumbrite ajal pole Lilje kunagi „saatja", vaid ansamblis

Jevgeni Svetlanov. Tagaplaanil Mati Kärmas ja Jaak Sepp
Foto ERSO kogust

osaleja. Puhttehnilisel saatmisel-jälgimisel on tal toredasti kiire reaktsioon, millest oleneb koosmängu korrektsus. Aga see on üksnes alus, millele toetub ühiselt muusikat tegev ansambel; *ensemble* — kõik koos."[20]

Liiduvabariikide muusikaelus oli tavaks, et peadirigendid n-ö vahetasid positsioone. Nii tõi 1980. aasta Liljele kohe jaanuaris ka esimese gastrolli: 21. jaanuaril juhatas ta Thbilisi Konservatooriumi suures saalis Gruusia Riiklikku Sümfooniaorkestrit, solistina ERSOst kaasas Jaan Õun Mozarti Flöödikontserdiga *G*-duur, kavas veel Brahmsi „Traagiline avamäng" ja Dvořáki 8. sümfoonia. Tallinn võõrustas omakorda külalisdirigente, kellest 1980. aastal oli esimene orkestrile sümpaatne David Handžjan, kes juhatas siin 17. jaanuaril süiti Hatšaturjani balletist „Gajane", Prokofjevi 5. klaverikontserti, solistiks Aleksandra Juozapėnaitė-Eesmaa, ja Šostakovitši 8. sümfooniat. „Tunnen ERSOt hästi — see on väga aktiivne organism, väga

ühtlane koosseis. Tähti ei hakkakski esile tooma, kuigi neid on puhkpillirühmas. Keelpillirühm kõlab väga kompaktselt — kohe näha, et orkestril on head traditsioonid. Töötan teie orkestriga meelsasti, meil on hea kontakt, töö edeneb kergelt ja rahulikult," tunnustas Handžjan mulle antud ammuses raadiointervjuus.

Kevadtalvine külalisdirigentide rohkus — 21. veebruaril Vladimir Verbitski, 28. veebruaril Maksim Šostakovitš (kavas mh Tšaikovski 1. klaverikontsert Kalle Randaluga), 6. märtsil Džansug Kahhidze ja 13. märtsil teinegi Gruusia dirigent, Gruusia TV ja Raadio sümfooniaorkestri peadirigent Vadim Šubladze, 10. aprillil hooaja mainekaim külalisdirigent Jevgeni Svetlanov ning hooaja lõpul eksootiline võõras Carmen Moral Peruust — võis olla tingitud sellestki, et Lilje valmistus samal ajal lõpetama Leningradi Konservatooriumi. Ometi oli ta igal kuul korduvalt ka ERSO ees: jaanuaris neljal, veebruaris ja aprillis kahel, märtsis kolmel ja mais koguni viiel kontserdil.

Kui kriitika jälgis üsna tähelepanelikult Lilje tegemisi, siis külalisdirigentide kontsert jäi sageli arvustuseta, ja nii ka eelnimetatute puhul. Küll aga on Jevgeni Svetlanovi siinviibimist jäänud märkima tema intervjuu, mille lõpus dirigent kõneles oma kontaktidest Eestiga: „Eesti Riiklikku Sümfooniaorkestrit tunnen hästi juba mitu aastakümmet. Olen külastanud tema kontserte Tallinnas ja teisteski linnades, läbi kuulanud hulga helisalvestisi ja raadiosaateid. Ning lõpuks olen korduvalt kaasa elanud orkestri külalisesinemistele Moskvas. Sel kollektiivil on teenitult esmaklassilise ansambli suur autoriteet. [---] Mõtlesin kaua, kuidas koostada Tallinna kontserdi kava ja jõudsin järeldusele, et tingimata tuleb valida eesti heliloomingut. Seda enam, et leidsin küllalt huvitava kooskõla: eesti muusika klassik Heino Eller ja üks tema andekamaid õpilasi Boriss Parsadanjan. Viimase kuuendat sümfooniat hindan kui silmapaistvat teost, mis peegeldab autori loomingulist kasvu. Ja Tšaikovski kuuenda sümfoonia võtsin kontserdi kavva orkestri palvel, millele meelsasti vastu tulin."[21] Olgu öeldud, et Parsadanjani loomingule jagus tähelepanu ka Liljel. Parsadanjani 6.–11. sümfoonia tema repertuaaris näitavad, et dirigent tunnustas Parsadanjani šostakovitšilikult tõsist väljenduslaadi ja meisterlikku orkestrikäsitsust.

Hooaeg 1979/80 oli jätnud tugeva mulje. Nii aitab Ene Pilliroo artikkel meenutada, et „27. märtsi sümfooniakontsert kujunes tähelepanuväärseks muusikasündmuseks kahel põhjusel: esmakordselt sai teoks neljal kanalil värvitelevisiooni ja stereofooniline raadioülekanne, mis oli jälgitav nii meil kui ka Soomemaal; kordumatuks tegid kontserdi veel ka Jean Sibeliuse 2. sümfoonia ja Eino Tambergi sümfoonia hiiglaslikud ja elujulged ettekanded, mille eest oleme tänuvõlglased dirigent Peeter Lilje ja ERSO õnnestunud, teineteist mõistvalt toetanud koostööle. [---] Rohkem kui varasematel hooaegadel on kavades olnud harvamängitavaid, probleemikamaid teoseid, mida ka juba eakad, vähemasti suuremate kogemustega dirigendid naljalt ei söanda repertuaari võtta. Ja keskpäraseid kontserte pole Peeter Liljel olnud, on olnud head. Dirigent on suutnud vägevale töökoormusele vaatamata jääda iseendaks, teha kõike veendumusega ning olla konkreetne nõudmistes enda ja orkestri vastu."[22]

ELKNÜ kirjandus- ja kunstipreemia laureaadid 1980. Vasakult: Margus Oopkaup, Kalle Randalu, Peeter Lilje ja Jüri Krjukov.
Kalju Suure foto

Palju Sibeliuse esitusi oli veel ees, üks väga oluline juba samal kevadel Leningradis. Ent enne, 15. mail sai Lilje käe all teoks „ERSO solistide paraad", kus soleerisid Hannes Altrov Debussy „Rapsoodias", Jaan Õun Mozarti Flöödikontserdis *G*-duur, Jaak Sepp Chaussoni „Poeemis" ja Andrus Järvi Telemanni vioolakontserdis, orkestrilt lisaks Artur Kapi avamäng „Don Carlos" ja Raveli „Bolero". Ines Rannapile meeldis, „kuidas Peeter Lilje, tulnud hästi toime kõigi solistide isikupära ja interpreteerimislaadi respekteerivate saadetega, tükk aega keskendus ja alustas siis „Bolerot" sellises *piano*'s, et tahtmatult küünitusid kuulama: kas nii vaiksed helid tõesti sünnivad siinsamas saalis?" Ka tunnistas ta, „et Lilje ebainimlik töökoormus lõppeval hooajal on kardetud kahju asemel toonud hoopis kuhjaga tulu, ja mitte üksnes kogemuste, vaid ka tundehoogsuse, emotsionaalse lahtimineku mõttes."[23] Direktor Hammer aga andis teada kavatsusest muuta esmakordne ERSO solistide kontsert koostöös Eesti NSV Riikliku Filharmooniaga heaks traditsiooniks.

ERSO selle hooaja kulminatsiooniks saanud kontserdid Leningradis olid Liljele ühtlasi ja võib-olla isegi eeskätt Leningradi Konservatooriumi efektne lõpueksam. Mõistagi oli juba 1979. aasta sügisel tähelepanu äratanud uudis, et „veel enne konservatooriumi lõpetamist oli Lilje kutsutud Tallinnas orkestri dirigendiks. Rõõmustas, et meie õpilane osutus võimeliseks juhtima orkestrit — see on väga vastutusrikas ja tõsine töö. [---] Mul on mälestus temast kui suurepärasest dirigendist ja inimesest, kes oli tõeliselt

Rein Rannap Estonia kontserdisaalis proovis 1980.
Foto ETMMi arhiivist

andunud oma tööle,"[24] oli professor Mussin aastaid hiljemgi liigutatud.

Tõsi, Eesti NSV Riiklik Sümfooniaorkester oli Leningradi kontsertide traditsiooni alustanud aastal 1976 toonase peadirigendi Neeme Järviga. „Korraga neli või kuus kontserti, kusjuures kõikidel kordadel olid saalid puupüsti täis. Närveerimist oli palju, isegi sellised vanad kalad nagu Šagal või Laansoo närveerisid lava taga,"[25] on Rein Mälksoo meenutanud aastani 1986 toimunud regulaarseid esinemisi Leningradis. Eksamikevadel anti Leningradis küll kaks kontserti. Arvata võib, et seekord ärgitas huvi ka kumu Neeme Järvi emigreerumisest, igatahes olid mõlemad kontserdid aegsasti välja müüdud. Aga esinejad olid selleks valmis. „Me olime neiks kontsertideks tõesti hoolikalt valmistunud — ja mitte ainult rohkete proovidega. Enamik lugusid oli juba varem kodusaalis ette kantud. See vabastas orkestri asjatust närvipingest, mis „tooreste" teoste puhul ikka tunda annab,"[26] kinnitas ERSO toonane kontsertmeister Mati Kärmas. Reisi kaasa teinud Virve Normet leidis, et „see oli suur iseseisvuseksam orkestrile, omaenese maine ja positsiooni kaitsmise eksam Leningradi kultuurse ja väga nõudliku publiku ees; see oli päriseksam Peeter Liljele, sest Sibeliuse 2. sümfoonia oli tema diplomitööks Leningradi Riikliku Konservatooriumi lõpetamisel ja 28. mai kontserti kuulas ka riigieksami komisjon. Kalle Randalu — Peeter Lilje — ERSO ansambel oli täiuslik."[27] Legendaarne Mussin tunnustas: „Liljele paistab Sibelius sobivat. Ta suutis tõesti teha terviku, mis ei tundunud ei pikk, ei igav, ei raske. Hindan seda esitust üheks parimaist, mis ma Sibeliusest kuulnud olen!"[28]

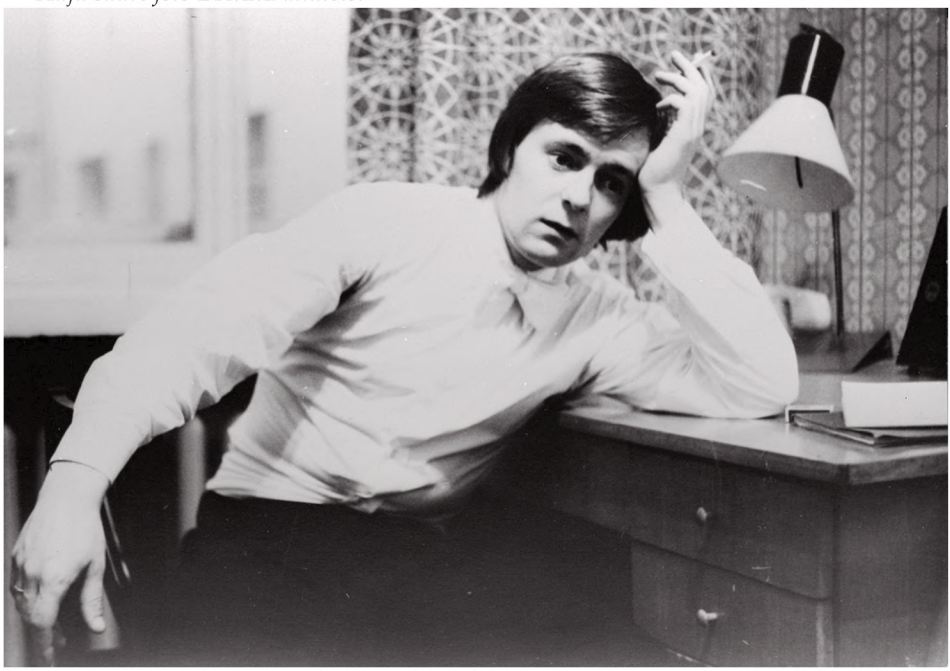
Hooajale tagasi vaadates tõi direktor Hammer esile sündmuse olulisuse orkestri seisukohalt: „Nüüd juba iga-aastastel Leningradi võõruskontsertidel on meie loomingulises töös

eriline koht, kuna peame Leningradi filharmoonia Suurt saali kõikide komponentide poolest, kaasa arvatud kuulajaskond, parimaks kontserdipoodiumiks Nõukogude Liidus. Kontsertide kavad olid ehk pisut tavalisemad eelmiste sõitude omadest, suurimaks uudsuseks neile oli muidugi see, et esmakordselt seisis ERSO ees dirigendina Peeter Lilje."[29]

Kõik eeltoodu kõlab kui kokkuvõte murrangulisest hooajast, mil ERSO tegevus jätkus väljakujunenud rütmis ning uus dirigent teenis kuulajate ja kriitikute poolehoiu. Kokkuvõteteks oli siiski veel vara, sest hooaeg venis seekord harilikust pikemaks, kuna juulis tuli osaleda festivalil „Pärnu-80" kahe (1. ja 7. VII) ning olümpiaregati kultuuriprogrammis koguni kolme kontserdiga (17. ja 29. VII ning 3. VIII). Viimaste kohta leiab ajakirjandusest veerukese, mis tuletab meelde, et juuli lõpu kontserdi avas Ester Mägi Sümfoonia. „Teos on küll nappide mõõtmetega, kuid sealjuures ometi äärmiselt mõtterikas. Ettekanne oleks võinud olla ehk veel erksam," soovis arvustaja Mart Kuus. Järgnes Prokofjevi 1. viiulikontsert Irina Botškova soleerimisel, kus „Skertso hoog ja särts olid nii suured, et kukutasid dirigendil kepigi käest."[30] Kontserdi lõpetanud Orffi „Carmina burana" puhul kiitis Kuus koore ja soliste.

3. augusti kontserdil astus Peeter Lilje esimest korda pulti peadirigendina. Taas alustati kava eesti muusikaga, kõlamas Raimo Kangro Klaverikontsert Rein Rannapi soleerimisel. Orkes-

Järvi oli vabastatud ERSO peadirigendi kohalt „omal soovil" 24. oktoobril 1979. Leningradi Konservatooriumi viimase kursuse dirigeerimise eriala tudeng Peeter Lilje oli saanud samal kuul kahekümne üheksa aastaseks ja töötas juba seitsmendat(!) aastat Estonias.
Kalju suure foto ETMMi arhiivist



ter jätkas Eino Tambergi „Concerto grossoga", milles kriitik ootas orkestrilt „suuremat täpsust ning mõningate vahekordade korrigeerimist". „Kontserdi lõpetas Tšaikovski sümfoonia nr 6," jäi Kuus napisõnaliseks.[31] Artikli ilmumisajaks oli orkester lõpuks puhkusel. „Kuna hooaeg kestis 11 kuud, oli ka avalike kontsertide arv suur — kokku 51. Neile lisandusid veel kaheksa „ERSO stuudiotundi" kvadrosaadete sarjas Eesti TVle ja Raadiole. Hinnang orkestri mängutasemele on meile ka sel hooajal soodne olnud," võttis kokku Hammeri aruanne hooajast 1979/80.[32] Lisagem, et Lilje juhatas oma esimesel hooajal ERSOga kahtkümmend üheksat kontserti (püstitades seejuures kuue „ERSO stuudiotunniga" rekordi, mida järgmistel hooaegadel ei korranud), enamik neist, s.o kakskümmend üks, jäid hooaja teise poolde.

(Järgneb)

Viited ja kommentaarid:

[1] Aare Tool 2013. Lilje juhatab Tubina sümfooniaid. — Sirp, 1. XI.

[2] Paul-Eerik Rummo 1993. Hüvastijätukõnest 1. XI 1993 Estonia kontserdisaalis. — Sirp, 5. XI.

[3] Ivalo Randalu 2001. ERSOga eilsest tänasesse. — TMK, nr 12.

[4] Helle Kulo 1976. Tallinn-Leningrad-Tallinn. — Noorte Hääl, 19. II.

[5] Kristina Kõrver 2006. Mõeldes Peeter Liljele. — Muusika, nr 10.

[6] Ivalo Randalu 2001. Peeter Liljest ja Eduard Tubinast. — TMK, nr 6.

[7] Ada Kuuseoksa kirjast Tiina Mattisenile 3. XI 2016.

[8] Eduard Tubina intervjuust saates „Klaverimängud". — ETV, 8. V 1976.

[9] Vestlusest Toomas Veenrega 10. IV 2018.

[10] Mark Rais 1979. Sümfooniakontserdilt. — Sirp ja Vasar, 21. XII.

[11] Kolmveerandsajand ERSOga. — ETV, 2001.

[12] Madis Kolk 1980. Proovi ja etenduse vahepeal. — Sirp ja Vasar, 14. XI.

[13] ENSV Ministrite Nõukogu Riikliku Televisiooni ja Raadio Komitee esimehe käskkiri 256-k p. 6.

[14] Mark Rais 1980. Kontserdisaalist. — Sirp ja Vasar, 18. I.

[15] Loit Lepalaane kirjast Tiina Mattisenile 26. X 2016.

[16] Peeter Perens 1980. Kontserdisaalist. — Sirp ja Vasar, 11. I.

[17] Ines Rannap 1980. Kontserdipanoraam. — Sirp ja Vasar, 8. II.

[18] Mark Rais 1980. Kontserdisaalist. — Sirp ja Vasar, 22. II.

[19] Kalle Randalu vestluses T. M.-le 10. XII 2016.

[20] Merike Vaitmaa 1980. Anne ja ametioskus. — Noorte Hääl, 3. XII.

[21] Tiina Mattisen 1980. Jevgeni Svetlanov — dirigent ja muusik. — Sirp ja Vasar, 8. II.

[22] Ene Pilliroog 1980. Kontserdipanoraam. — Sirp ja Vasar, 11. IV.

[23] Ines Rannap 1980. Kontserdipanoraam. — Sirp ja Vasar, 23. V.

[24] Ilja Mussini intervjuust saatele „Uue tee lävel". — ETV, 1994.

[25] Ivalo Randalu 2001. Eilsest tänasesse Rein Mälksoo pilgu läbi. — TMK, nr 12.

[26] Kontserdistuudio. — Eesti Raadio, 1980.

[27] Virve Normet 1980. ERSO Leningradis. — Sirp ja Vasar, 13. VI.

[28] Sealsamas.

[29] ERSO möödunud hooajal. — Kodumaa, 17. IX 1980.

[30] Mart Kuus 1980. Kontserdisaalist. — Sirp ja Vasar, 15. VIII.

[31] Sealsamas.

[32] René Hammeri sõnavõtust partei aruande- ja valimiskoosolekult 22. X 1980. Käsikiri. ERSO arhiiv.

TOON TOONIS
Värvistereotüüpidest 19. sajandi ooperite tänapäevastes lavastustes

MADIS NURMS

Värv mõjutab otseselt meie hinge. Värv on klaviatuur, silmad on haamrikesed, hing on paljude keeltega klaver. Kunstnik on pianisti käsi, mis puudutab sihilikult üht või teist klahvi, et hing helisema panna.
Vassili Kandinsky

Niipea kui artist valgusvihku ilmub, juba enne, kui ta suu avada jõuab, aimab publik, milline võiks olla tema tegelaskuju iseloom. Kostüümikunst on seega rolliloomes võtmetähtsusega, nagu ka artisti kehakeel, sest just visuaalsed impulsid, nagu näiteks rõivastuse värv või kuju, annavad meile esmase info selle kohta, kuidas suhtuda lavale toodud karakterisse — kas tegu on sangari või hoopis lurjusega. Üks huvitav aspekt, mis mind stsenograafina teiste kunstnike valikute juures alati paelub, on seosed tegelaste iseloomu ja värvide vahel. Mõne rolli puhul on märgata selgeid seaduspärasid selles, milliseid toone kunstnikud nende kujutamisel eelistavad. Nii saame rääkida väljakujunenud värvistereotüüpidest. Kui tuua paar lihtsat näidet, siis jõuluvana on meie teadvuses ju ikka punane ja mõrsja valge.

Samasugused seosed leiame oletatavasti ka teatrilavalt. Esimene samm värvistereotüüpide fenomeni uurimisel võikski olla nimetatud assotsiatsioonide kaardistamine, et nende olemasolu ka faktidega tõestada. Seejärel saab juba edasi liikuda ja uurida, mis võib olla tekkinud seoste põhjuseks. Ja mis veel põnevam, katsetada, kuidas suhtub publik karakteritesse, kui värvistereotüüpe eksperimendi korras tahtlikult rikutakse. Nii on võimalik pikemas perspektiivis uurida, milline on väljakujunenud värviassotsiatsioonide ülesanne teatris — kas need on meile vajalikud, et tegelaskujusid „lahti muukida" või paremini mõista.

Aga läheneme sellele küsimusele sammhaaval. Uuritavast selge pildi saamiseks on otstarbekas seda piiritleda. Romantilised ooperid pakuvad värvistereotüüpide uurimiseks soodsat pinnast, sest nad sisaldavad mitmeid populaarseid tüüpkaraktereid. Neis saab kunstnike värvieelistusi vaadelda nii tegelaskujude kaudu kui ka laiemalt tüübipõhiselt. Keskendun eelkõige naiskarakteritele, sest nende kostüümide puhul käivad kunstnikud värvidega palju julgemalt ringi kui meestegelaste puhul. Olgu siin teejuhiks väike läbilõige ooperiliteratuuri karakteritest, keda kas isikuomadused või tegevustiku kesksed sündmused seovad kimpu teiste sarnaste rollidega (vt tabel 1).

Nendest menukatest lavakujudest lähtudes tegin, esmalt naljaviluks, algust uuringuga, kus registreerin ooperite lavastused ja nende peategelaste kos-

tüümide värvused. Selleks lõin võrgupõhise andmekogumise vormi, kus saab registreerida tegelase kostüümi tooni erinevatel etendustel. Allikmaterjaliks on olnud nii vahetult nähtud etendused kui ka lavastuste dokumentatsioon fotode või videote kujul. Selguse mõttes kasutasin värvieelistuste kaardistamisel eesti keeles olevaid põhivärvide nimesid. Neid on teatavasti üksteist: valge, must, punane, kollane, roheline, sinine, pruun, hall, lilla, oranž ja roosa. Nii jäid tulemuste töötlemise huvides valikust välja sellised värvinimed nagu näiteks heleroheline, beež või türkiis. Samas on andmete kogumisel võimalus määratleda kostüümi värv ka kui „muu" (juhul, kui toon ei sobi ühegi põhivärvi nimetuse alla), täpsustades seejärel, mis värvusega täpselt tegu on. Andmete kogumisel on olnud mulle abiks nii Tartu Kunstikooli stilistika kui Eesti Kunstiakadeemia stsenograafia eriala õpilased. Kokku on seni registreeritud 34 ooperi 299 tänapäevast lavastust. Neist varaseim on 1952. aastal Pariisi Opéra Comique'is lavale toodud „Pelléas ja Mélisande", mille kostüümid on tänini tallel Prantsusmaa Rahvuslikus Lava-

Tüüpkarakterid on stereotüüpsed tegelaskujud, kes ilmuvad perioodilise järjekindlusega kirjanduslikes allikates või rahvapärimuses ja on seetõttu publikule kergesti äratuntavad. Kindlate tüüpkarakterite olemasolu on iseloomulik mitmetele žanridele. Populaarsete ooperite karakterite põhjal võiks luua näiteks järgneva süsteemi:

TÜÜP	KIRJELDUS	NÄITED
Femme fatale (võrgutaja või kokett)	Ahvatlev naine, kes juhib oma armastatu riskantsetesse või eluohtlikesse olukordadesse	Dalila (Saint-Saëns "Samson et Dalila") Salome (Strauss "Salome") Carmen (Bizet "Carmen") Lulu (Berg "Lulu") Kundry (Wagner "Parsifal") Manon (Massenet "Manon") Musetta (Puccini "Boheem") Manon (Puccini "Manon Lescaut")
Võimuahne	Ambitsioonikas karakter, kes trooni kindlustamisel vahendeid ei vali	Leedi Macbeth (Verdi "Macbeth") Poppea (Monteverdi "Poppea kroonimine") Agrippina (Händel "Agrippina") Abigaille (Verdi "Nabucco")
Üllas barbar	Õilsa iseloomu aga metsiku päritoluga autsaider	Sélika ja Nélusko (Meyerbeer "L'Africaine") Otello (Verdi "Otello") Attila (Verdi "Attila") Aida ja Amonasro (Verdi "Aida")
Femme fragile (Hullunud neidis)	Emotsionaalselt habras naine, kes kaotab mõistuse	Marfa (Rimski-Korsakov "Tsaari mõrsja") Lucia (Donizetti "Lucia di Lammermoor") Elvira (Bellini "Puritaanid") Leedi Macbeth (Verdi "Macbeth") Ophélie (Thomas "Hamlet")
Femme enfant (lapsnaine või ohver)	Nõrk või passiivne süütu kes (läbi pühendunud armastuse) võidab vastuarmastuse või kaotab elu	Agathe (Weber "Nõidkütt") Liù (Puccini "Turandot") Gilda (Verdi "Rigoletto") Giulietta (Bellini "I Capuleti e i Montecchi") Micaela (Bizet "Carmen") Mireille (Gounod "Mireille") Rusalka (Dvořák "Näkineid") Mimi (Puccini "Boheem")
Dominantne ema	Mõistev ja kannatlik või tugeva omandiinstinktiga emafiguur	Fidès (Meyerbeer "Prohvet") Lucrezia Borgia (Donizetti "Lucrezia Borgia") Azucena (Verdi "Trubaduur") Louise' ema (Charpentier "Louise") Kostelnička (Janáček "Jenůfa")
Otsusekindel	Särtsakas naiskarakter, kes haarab probleemide lahendamiseks ohjad oma kätte. Enamasti koomilises ooperis	Rosina (Rossini "Sevilla habemeajaja") Norina (Donizetti "Don Pasquale") Susanna ja Krahvinna (Mozart "Figaro pulm") Péricholе (Offenbach "La Périchole") Lauretta (Puccini "Gianni Schicci") Elena (Rossini "La Donna del Lago") Adele ja Rosalinde (Strauss "Nahkhiir") Leonore (Beethoven "Fidelio")
Muusa	Loomepuhangu sütitaja ja kangelastegude inspiratsioon	Euridice (Cluck "Orphée et Eurydice") Euridice (Monteverdi "L'Orfeo") Pamina (Mozart "Võluflööt") Senta (Wagner "Lendav hollandlane") Antonia (Offenbach "Hoffmanni lood")
Guerriere Kangelanna-väejuht	Naine, kes tõstab relva kodumaa kaitseks	Jeanne d'Arc (Tšaikovski "Orléansi neitsi") Giovanna (Verdi "Giovanna d'Arco") Odabella (Verdi "Attila") Veremonda (Cavalli "Veremonda, l'amazzone di Aragona") Bradamante (Händel "Alcina")

Tabel 1.

kostüümide Keskuses, ent valdav enamik registreeritud lavastuste esietendustest jääb ajavahemikku 2011–2017.

Merekarva *femme enfant* ja verev *femme fatale*

Alustagem siis algusest… A, B, C… „Carmen", Georges Bizet' tuline tähteos, mis hoiab kindlalt oma kohta enimmängitud ooperite seas. Muusikateadlased on tähelepanu juhtinud, et ooperi esietenduse ajal oli selle nimitegelane täiesti uudne naiskarakter. Sinisilmsete sopranitega harjunud publik oli rabatud, kui lavale ilmus naine, kelle armastus pole süütu, kes on „vaba nagu lind", kes on samavõrd kirglik kui kapriisne. Registreeritud andmeid analüüsides näeme, et üsna ootuspäraselt domineerib Carmeni tegelaskuju kostüümides punane värv. Sellele sekundeerivad must ja valge, kõik ülejäänud värvitoonid jäävad kasutustiheduselt neile kolmele märgatavalt alla. Aga miks kujutatakse seda isepäist mustlannat just verevas rüüs?

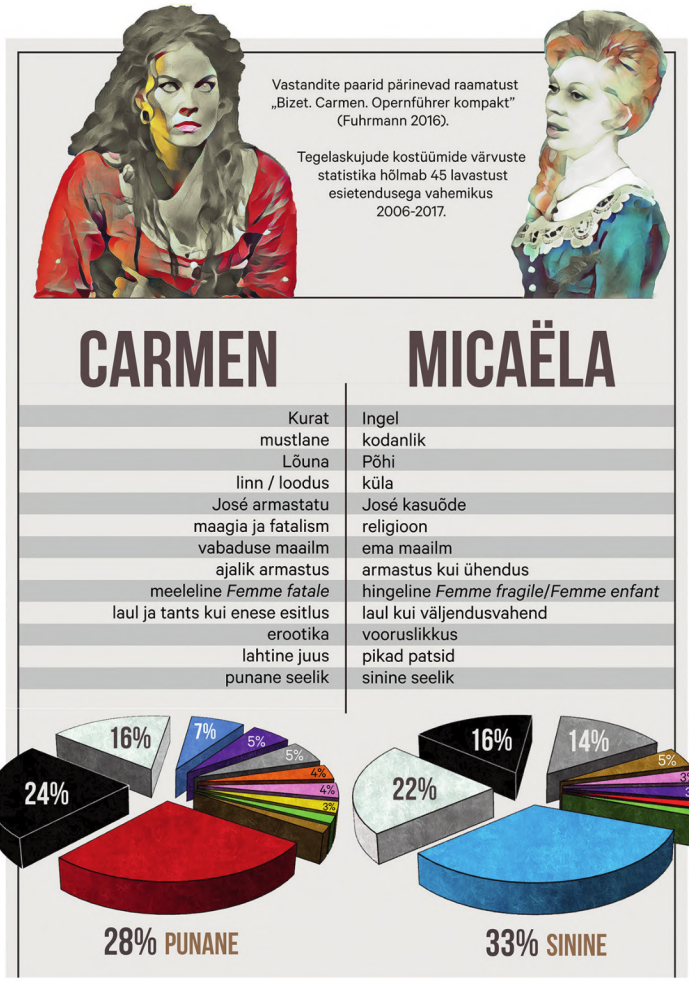
Marje Tammert on teinud tänuväärse töö, uurides eestlaste värviassotsiatsioone ja kõrvutades neid Saksamaal ja Prantsusmaal tehtud uuringutega. Katsete käigus pidid testisikud seostama omavahel värvinimed ja võtmesõnad. Punasega seostusid eelkõige mõisted „agressiivne", „energiline", „armastus", „erootika", „seksuaalsus" ja „kirg" (Tammert 2002: 113). Olemuslikult paistavad olevat omavahel seotud punasega assotsieeruvad mõisted ja arhetüüpne naiskarakter koondnimega *femme fatale* — salapärane võrgutaja, ohtlik sireen. **Susan McClary** kirjeldab põnevalt selle kultuurilise kujundi teket 19. sajandi viimastel kümnenditel (McClary 1992: 37). Keskklassi naise ideaalkujule vastandub ühtäkki kütkestav, seksuaalne, iseteadlik karakter, kes ilmub romaanidesse, maalidele ja lõpuks ka ooperilavale. Tänini nähakse Carmeni tegelaskuju ennekõike „tüüpilise *femme fatale*'ina, eksootilis-erootilise persoonina, sfinksina, kes hävitab need õnnetud, kes tema võludele vastu panna ei suuda" (Pels ja Crébas 1988: 579). Nii on ka seos kuumava punasega kergesti mõistetav ja kogutud andmeid uurides selgub, et verev toon ei löö laineid üksnes Carmeni kujutamisel, vaid on olulisel kohal ka teiste *femme fatale*'i kategooriasse sobivate tegelaskujude garderoobis. Olgu Carmeni näitele toeks veel mõned saatuslikud naised: Delila Camille Saint-Saënsi ooperist „Simson ja Delila", kes samuti tihti verevat kostüümi kannab, või leedi Macbeth, kellest edaspidi lähemalt juttu tuleb. Manon Lescaut, kes on olemuselt pigem kokett kui *femme fatale*, kannab aga pigem pehmema iseloomuga roosat või ihukarva tooni kostüüme.

„Carmeni" nimitegelane pole selles ooperis ainus naistegelane. Talle vastandub Micaëla, kes kehastab oma ajastu ideaalnaist — kodust, vooruslikku ja kuulekat. Ka see on stereotüüp, millel oli 19. sajandi ooperites suur menu. Ta on süütu, puhas ja tagasihoidlik, valmis end armastatu nimel ohvriks tooma (võrdluseks ka Liù, Gilda, Ophélie või Desdemona). Nende kahe tüübi erinevus saab selgeks kohe, kui võrdleme kahe naise muusikalist karakterit: kõrvutame näiteks Carmeni „Habanerat" Micaëla ja Don José duetiga. Helikeelelt meenutab Micaëla vokaalpartii Charles Gounoud' lüürilisi oopereid, samas kui Carmeni särtsakad numbrid on mõjutatud rahvaviisidest ja nende terav iseloom võis omal ajal näida ooperi nimirolli kandjale

sobimatu. Kui Carmenile on armastus vaid mäng, siis Micaëla toob sõnumi abielust. Karakterite vastandamine teenib siin selget eesmärki — need romantilised konstruktsioonid illustreerivad naistele sobivaks või sobimatuks peetud käitumist. Ega ilmaaegu polnud Micaëla aaria ainus number, mis ooperi esmaettekandel positiivselt vastu võeti. **Wolfgang Fuhrmann** toob oma värskes analüüsis (Fuhrmann 2016) välja punktid, milles Carmen ja Micaëla diametraalselt vastanduvad. Ta osutab näidete kaudu sellele, et Micaëla tegelaskuju põhiline ülesanne on olla Carmeni absoluutne antipood. Oma analüüsi lõpetab ta tähelepanuväärselt vastandite paariga sinine *versus* punane kostüüm *(ibid*: 42). Ka minu kogutud andmed kinnitavad seda: kui Carmeni kujutamise meelisvärvid on punane ja must, siis Micaëla on enamasti rüütatud sinisesse ja valgesse. Igapäevaelus oleme harjunud mõtlema äärmuslike vastanduste abil ja opositsioonide tabel annab hea ülevaate, millist rada mööda on selle ooperi lavastused jõudnud sinise ja punase vastandamiseni. Kui kirjanduses võtab populaarse *femme enfant*'i kuju vastandina 19. sajandi lõpus ühtäkki naise stereotüüpse representatsioonina tuld *femme fatale* — varjamatult seksuaalne figuur —, võetaksegi kunstnike töödes madonnasinisele vastukaaluks „hoorapunane". Sünnib seos, mis püsib vankumatult tänapäevani.

Juba 12. sajandil pani roomakatoliku kirik itaalia maalikunstnikele kohustuse kasutada Jumalaema kujutamisel kalleimat värvainet, Afganistanist toodud ultramariini. Ka liturgias võeti mitmel pool maailmas sinine värv kasutusele neitsi Maarjaga seotud tähtpäevade puhul. Nii levis see seos kiiresti kogu kristlikus maailmas ja sinist hakati nägema tagasihoidliku ja vooruslikuna — omadused, mis on määrava tähtsusega ka Micaëla kui eluvõõra lapsnaise rolli puhul. Ka mitmed teised ooperikangelannad, süütud kannatajad — Gilda „Rigolettos", nimiosaline „Aidas" ja Mimi „Boheemis" — astuvad märkimisväärselt tihti meie ette taevakarva rüüs. See näitab, kui tihedalt on meie värviassotsiatsioonid seotud kultuuriajalooga, sest näiteks traditsioonilises hiina ooperis on sinisesse rüütatud hoopis ebaausad riigimehed. Vastanduse Carmen *versus* Micaëla puhul on ka huvitav märkida, et punane ja sinine ei ole mitte alati olnud loogilised vastandid. Euroopa visuaalkultuuri uurinud ajaloolane **Michel Pastoureau** näitab oma töödes, et sinine värv on meie kultuuriloos olnud tegelikult üsna ebaoluline kuni 12. sajandini, ning jutustab ka haaravalt lahti selle, kuidas sai alguse sinise ja punase vastandumise lugu (Pastoureau 2013: 54). „Carmeniga" analoogse värviskeemi poolest paistab aga teiste ooperite seast silma Puccini „Boheem", kus Mimi sinisele või valgele sätitakse tihti vastukaaluks just punane Musetta.

Tasub ka mainida, et Micaëla on ainus karakter, kelle välimusele on ooperi libretos antud selged suunised. Nii kirjeldatakse naist ooperi dialoogidega originaalversioonis järgmiselt: „…korralikult riietatud, sinises seelikus, palmikpatsid õlgadele langemas." Ka ooperi aluseks olev Mérimée novell viitab sellele kui talutüdrukute tavalisele rõivastumisstiilile Navarras ja baski provintsides: „Olin tollal nooruke, mõtteis alati oma kodukohas ja minu meelest ei saanud tütarlaps olla ilus ilma sinise seeliku ja õlgadele langevate patsideta." (Mérimée 1990: 127)



Tabel 2.

Põnev on aga see, et kui Micaëla läbi lavastuste üsna staatiline värvilahendus võib tõesti olla otseselt inspireeritud Mérimée jutustusest, siis ooperi meespeaosalise don José kujutamist see ei paista mõjutavat. Nimelt avaldab seesama raamatuke, et hispaania tragunid kandsid kollast — kanaarilinnu värvi mundrit (*ibid*: 134). Don José kostüümides pole kollane aga sugugi aukohal. See tegelane sobitub hoopis kenasti ooperilavastuste visuaalsete stampide ritta — José (nagu enamik meessoost tegelasi kaasaegsetes ooperilavastustes) kannab ennekõike musta või valget, siis halli, sinist, pruuni ja rohelist. Tõsiasi, mis paneb mõtlema, et ilmselt ei ole sinine ka Micaëla puhul niivõrd Mériméest tulenev, vaid pigem ikka kantud meie kultuuriloos sellele värvile omistatud tähendustest.

Turunduses on ammu märgatud, et mingid värvid sobivad teatud konteksti ja teised mitte. Kui pakendi värv on kooskõlas müüdava kauba iseloomuga, on tõenäolisem, et seda ostetakse. Näiteks helelilla sobib kenasti kosmeetikatoodete pakendamiseks, aga

on kohatu tööriistapoes (Rihlama 1999: 122). Võib arvata, et sama kehtib ka karakteriloomes: minu registreeritud ooperite seas on üksnes kolm lavastust, kus Carmen roosikarva kostüümi kannab: Santa Fe Operas aastal 2014, festivalil „Les Chorégies d'Orange" ja Moskva Suures Teatris aastal 2015. Ning tasub mainida, et üheski neist ei ole tegu beebi- või heleroosaga — värv on pigem ergas ja hõõgub juba punase piiril. Kehvemini kui roosal on esinemissageduse osas läinud üksnes rohelisel ja pruunil. Ka kollane on selle tegelaskuju puhul ebapopulaarne ja seda kasutatakse enamasti aktsentvärvina, mitte kogu kostüümi dominandina. **Barrie Kosky** „Carmeni" (Oper Frankfurt, 2016) prelüüdis näeme küll nii roosas kui kollases *traje de luces'*es solisti, ent hiljem, kui sama laulja ooperi nimiosa laulma ilmub, on ta värvikireva kostüümi juba mustvalge vastu vahetanud.

Minu enda kunstnikupagasis on kaks „Carmeni" kujundust. Esimene aastal 2007, kui ma algaja stsenograafina lähtusin värvipaleti loomisel intuitsioonist ja astusin eneselegi teadmata täpselt mööda värvistereotüüpide rada — minu esimene Carmen oli muidugi pealaest jalatallani punases ja mustas, Micaëla aga neitsilikus valges. Täpselt kümme aastat hiljem juhtusin kujundama Siim Aimla džässivõtmes töötlust Bizet' meistriteosest, mille keskmes olid samad karakterid, ja leidsin, et ei tule paremat võimalust stereotüüpide murdmiseks. Alustasin kindla veendumusega, et katsun Carmeni tegelaskuju rüütada kas õrn- või vanaroosasse, et näha, kuidas publik sellise *femme fatale´*i vastu võtab. Materjalide valimise käigus kaldusin aga kavatsetud rajalt kõrvale ja avastasin ühel hetkel eneselegi ootamatult, et Carmeni põhivärviks sai küll roosa, ent mitte mahe, vaid sügav, punase poole kalduv *magenta*. Nii et liikusin isegi teadlikult konventsionaalsust vältida püüdes nagu magnetist tõmmatuna ikkagi tagasi väljakujunenud värvistereotüüpide poole.

Huvi pärast küsisin oma esimeselt Carmenilt, ukraina metsosopranilt Anželina Švatškalt, kes on seda rolli laulnud kaheksateistkümnes lavastuses, millised on tema tähelepanekud kostüümide osas. Ta kinnitas, et tõesti on kostüümid olnud enamasti kas punased või mustad, vahel valged, teises vaatuses tihti ka must kombineerituna kuldsega. Harvem on sinist või lillat tooni ja veel kordagi pole tal õnnestunud kanda roosat või rohelist kostüümi. *Trivia* vormis võib lisada, et Moskva Suures Teatris on Anželina Švatška olnud Carmenina mähitud ka üksnes halli vannilinasse ja tema päris esimeses kokkupuutes selle rolliga olid peategelasele ette nähtud hoopis kollane kampsun ja mustad nahkpüksid...

Lumivalge *femme fragile*

Aga liigume edasi. Huvi hullumeelsuse kui nähtuse vastu on ilmselt üldinimlik. Näiteks Inglismaa kuulsaima, kuningliku Bedlami vaimuhaigla ajaloos on märkimisväärselt pikk periood, mil linnakodanikud said väikese tasu eest käia nõdrameelseid vaatamas (vt nt Andrews 1991). Romantismiajastu maalikunstis ja luules on sõgedus samuti tänuväärne teema. Ettearvamatu käitumisega hullukesed pakuvad ju ikka üllatusi ja meelelahutust. Nii ei ole üllatav, et *bel canto* tipphetkel triumfeerib ka ooperites uus stereotüüp — habras naine, kes

sündmuste keerises mõistuse kaotab. *Femme fragile´*i tipphetkeks ooperis on tavaliselt musikaalselt nõudlik hullumisstseen, mis annab kogenud lauljatele võimaluse demonstreerida oma vokaalset võimekust. 19. sajandil näeb ilmavalgust terve plejaad oopereid, mille kulminatsiooniks on peategelase deliirium — Bellini kirjutab „Puritaanid", „Il Pirata", „La sonnambula"; Donizetti sulest sünnivad „Lucia di Lammermoor", „Anna Bolena" ja „Linda di Chamounix" ning Rimski-Korsakov toob lavale „Tsaari mõrsja". Shakespeare'ist oluliselt rohkem tähelepanu pühendavad oma kangelannade hullumisele ka Thomas' „Hamlet" ja Verdi „Macbeth".

„Lucia di Lammermoori" nimitegelane on kindlasti *femme fragile´*i musternäide. Ta on tundlik tütarlaps, kes sunnitakse vastu tahtmist abielluma. Pulmaööl aga taarub verest nõretav mõrsja ühtäkki trepist alla pahaaimamatute külaliste sekka — õhkõrn Lucia on oma värske abikaasa sõgedushoos looja karja saatnud. **Catherine Clément** võrdleb järgnevat hullumisstseeni prantsuse neuroloogi ja Sigmund Freudi õpetaja Jean Charcot' avalikes loengutes tooduga: publikuna on meil võimalus piinlikkust tundmata jõllitada meie ette laotatud naist, „metsikut naist, tema hulluses paljastatud rinda, sasitud juukseid, elutult tolknevaid jäsemeid ja eemalolevat pilku" (Clément 1988: 88). Jõllitada — samas kui Lucia ise viibib juba teises, paremas reaalsuses ja tema õnnejoovastuses lendu lastud trillerid tõusevad esile koori „kohkvel kommentaaride taustal". „Lucia di Lammermoori" libreto näeb ette, et „Lucia siseneb valgesse rüütatult, juuksed sassis, surmkahvatu näoga, mis muudab ta vaimu sarnaseks",

Tabel 3.

mõrvatud abikaasa veri pulmakleidilt tilkumas. Jõuline kujund, mis on ühtaegu nii võigas ja võimas, et käib Lucia rolliga lahutamatult kaasas.

Ja nüüd statistika juurde — Lucia tegelaskuju on dominantselt valges. Eelkõige muidugi libretost lähtuvalt pulmapeostseenis, aga valevana eelistatakse Luciat meile näidata ka ooperi teistes osades. Ühest küljest on mõistetav, et Lucia oma pulmaööl valget kannab — on ju valge läänemaailmas peaaegu ainuvõimalik pulmakleidi värv, alates päevast, mil kuninganna Victoria 1840. aastal prints Albertiga abiellus. Teisalt põhineb ooperi libreto alusmaterjaliks olev Walter Scotti romaan 1669. aastal Šotimaal aset leidnud tõsielulisel juhtumil. See tähendab, et ajalooliselt oleks võinud Lucia pulmarüü olla mis tahes värvi, välja arvatud roheline, mis oli toona põlu all kui halvaendeline värv — seda seostati haldjatega —, või siis must, mida kandsid leinajad (Lynch, 2011: 109).

Kui Luciast on saanud hullunud neidise võrdkuju, siis vahest just tema mõjul on ka valgest saanud värv, mis saadab sõgedaid ooperirolle. *Femme fragile* — ilus habras naine, kelle muudab veel kaunimaks hullus, mis enamasti lõpeb tema surmaga. Kujund, mis on Lääne-Euroopa kirjandusloos korduv (ja eriti selgelt välja joonistunud just ooperis), võrdsustub ooperis ikka lumivalge rüüga —„Hamleti" Ophélie ja „Puritaanide" Elvira on samuti musternäited sellest, kuidas lumekarva kehakatted hullunud neidisega kokku kuuluvad. „Tsaari mõrsja" Marfa puhul lisavad enamjaolt ajaloolised kostüümid kirjusust, kuigi üheks huvitavaks näiteks on **Dmitri Tšernjakovi** 2013. aasta lavastus Berliini Riigiooperis, kus Marfa alustab sinises kleidikeses lapsnaisena, kihluspeol kannab õrnroosat ja hullumisstseeniks jõuab kenasti valgesse. Nii ei pääse ka lavastus, mida muidu võib pidada režiiteatri õnnestunud näiteks, oma tegelaste kujutamisel värvistampidest.

Eraldi teema on veel valge kui süütuse ja puhtuse konnotatsioone kandev värv: lääne kultuuriruumis oleme me veendunud, et afektiseisundis sooritatud kuritegu on vabandatav — kui näiteks mõrv sooritati vaimuhaiguse avaldumise hetkel, siis on võimalik, et see vabastab tapja vastutusest. Nii pole ka valgesse rüütatud Lucia mitte lihtlabane pussitaja, vaid ohver, kelle õnnetule saatusele me publikuna kaasa tundma peaksime. Valge tõstab Lucia kõrgemale maisest roimast, samamoodi nagu tema aaria „Il dolce suono" — hullumisstseeni prototüüp — viib kangelanna endaga utoopilisse maailma. Samas on aga huvitav märkida, et 18. ja 19. sajandil ei kandnud valge pulmarüü eksklusiivselt süütuse ideed, mida sellele praegu laialt omistatakse, vaid kergesti määrduva piimakarva kanga valik näitas hoopis pruudi pere jõukust. Ilmselt on Lucia kostüümi tooni puhul aga lisaks värvipsühholoogiale oluline roll ka praktilisusel ja kontrastiprintsiibil — valgel on teiste toonide ees see suur eelis, et punased vereplekid tõusevad just lumekarva taustal kõige selgemalt esile.

Sama kõnekad kui kasutatud värvid on aga ka need värvid, mille kasutamist kunstnikud väldivad. Täielikult puudub Lucia garderoobist kollane. Värvipsühholoogia-alased uuringud kinnitavad, et kollast tajutakse eeskätt optimistliku värvitoonina, õhtumaades seostub see ennekõike lustlikkuse ja huumoriga. Aga meekarva toonil

on ka tumedam pool — see kehastab paljude jaoks valelikkust ja kahepalgelisust. Tähelepanuväärne on see, et ka kõrgmoes näeb kollast võrdlemisi harva — joviaalne toon ei paista sobivat ei ooperi ega *haute couture*'i eksklusiivse imagoga. Kuigi, kui mõelda Lucia aaria peale, siis selle lõpuosas hõljub naine juba kujutluste maailmas ja nii soprani koloratuurid kui ka saatev flöödipartii (Donizetti originaalis veelgi ulmelisema kõlaga klaasharmoonium) paistavad ooperi süngest partituurist justkui mingisse paremasse maailma lendu tõusvat. Ülendatud meeleolus Lucia maalib oma hullumisstseenis päikeselise pildi naudingust, mis teda armastatu embuses ootab: „Oh lieto giorno!" — „Oo rõõmurohke päev!", kõlab aaria, mis nõuaks kullakarva rüütatud karakterit, kes mornil taustal esile tõuseks.

(Järgneb)

Viide:

[1] Sutrop, Urmas 1995. Eesti keele põhivärvinimed. — Keel ja Kirjandus, nr 12, lk 797–808.

Kirjandus:

Andrews, Jonathan 1991. Bedlam Revisited: A History of Bethlem Hospital c. 1634 – c. 1770. [Doktoriväitekiri]. London: Queen Mary and Westfield College, London University.

Armstrong, Lisa 2016. Inside the most fashionable opera ever staged: how Valentino created the costumes for Violetta. The Daily Telegraph.

Clément, Catherine 1988. Opera: The Undoing of Women. Tlk Betsy Wing. University of Minnesota Press.

Fuhrmann, Wolfgang 2016. Bizet. Carmen. Opernführer kompakt. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co.

Lynch, Michael 2011. The Oxford Companion to Scottish History. Oxford: Oxford University Press.

Locke, Ralph P. 1995. What are These Women Doing in Opera? Blackmer, Corinne E.; Smith, Patricia Juliana (toim). — Travesti: Women, Gender Subversion, Opera. New York: Columbia University Press, lk 59–98.

McClary, Susan 1992. Georges Bizet: Carmen. Cambridge: Cambridge University Press.

Mérimée, Prosper 1990. Colomba/Carmen (tlk Sirje Keevallik ja Jolanda Kull). Tallinn: Perioodika.

Pastoureau, Michel 2013. Sinine: ühe värvi ajalugu. Tallinn: Varrak.

Pels, Dick. Crébas, Aya 1988. Carmen — or the Invention of a New Feminine Myth. — Theory, Culture & Society. Kd 5. London: SAGE.

Rihlama, Seppo 1999. Colour world. Helsinki: Finnish Building Centre.

Tammert, Marje 2002. Värviõpetus teoorias. Tallinn: Tallinna Tehnikakõrgkool, OÜ Aimwell.

THE BEAT IS ON REPEAT[1]

TÕNIS KARK

„Võta või jäta". Režissöör ja stsenarist: ***Liina Triškina-Vanhatalo****. Operaator:* ***Erik Põllumaa****. Produtsent:* ***Ivo Felt****. Helilooja:* ***Sten Šeripov****. Kunstnikud:* ***Markku Pätilä*** *ja* ***Kirsi Lember****. Kostüümikunstnik:* ***Anu Lensment****. Helirežissöör:* ***Seppo Vanhatalo****. Monteerija:* ***Tambet Tasuja****. Osades:* ***Reimo Sagor*** *(Erik),* ***Nora Altrov*** *(Mai),* ***Emily Viikman*** *(kolmeaastane Mai),* ***Liis Lass*** *(Moonika),* ***Epp Eespäev*** *(Evi),* ***Egon Nuter*** *(Mati),* ***Viire Valdmaa*** *(Imbi),* ***Adeele Sepp*** *(Katrin),* ***Indrek Ojari*** *(Toomas),* ***Mait Malmsten*** *(Ülemus),* ***Priit Võigemast*** *(Advokaat) jt. Mängufilm, värviline, kestus 102 min. ©Allfilm. Esilinastus 12. IX 2018.*

Minu vanaisal Adolfil oli helesinine Moskvitš 401. Ta sõitis sellega veel 80-ndatel. Kord jäi ta laulva revolutsiooni päevil teel olles autoga räkiti kätte — kaagid astusid maanteeservas peatunud mehele ligi, nõudsid ta Moskvitši endale ja tahtsid, et vanaisa selle neile ka käima väntaks. Vanaisa ütles, et vänta pole ja üldse on masin nii rikkis, et ei sõida meetritki. Röövlid lõid käega ja kadusid. Vanaisa istus autosse, andis gaasi ja sõitis minema — auto oli nimelt kogu aeg tühikäigul tasa tuksunud, ainult nii tasa, et kaabakad seda sosinat ei kuulnud.

Liina Triškina-Vanhatalo uus mängufilm „Võta või jäta" tuksub sama vaikselt kui mu vanaisa helesinine Moskvitš ja on žanrimääratluselt sosinakino.

Sosinakino

…on põhjamaises filmikunstis ette tulev mängufilmi žanri alaliik, mille tehnilises teostuses on osatäitjate dialoogid esitatud hästi vaikse ja monotoonse häälega. Teksti andes peavad näitlejate näolihased olema võimalikult tuimad, silmad kiretud. (Autori definitsioon)

„Võta või jäta" konflikt on lihtne — Soomes töötav eesti ehitaja saab ootamatult üksikisaks. Lapse ema kaob ja kolmekümneaastane, õpitult abitu alfaisane pannakse kätki ette — võta või jäta!

Filmi teemast lähtuv potentsiaal on sotsiaalses plaanis kordades suurem kui kunstilises plaanis. See ei tähenda, et tegemist oleks kunstiliselt tahumatu teosega. Vastupidi, praeguse Eesti ühiskondliku tegelikkuse peegeldamisega on hästi toime tuldud, kuid ideoloogilises plaanis on teemaga täielikult kümnesse tabatud. See kiigub filmi teostuses paratamatult üles, tahmates veidi taiese kunstilist sära.

Mängufilmile omased tunnused on olemas, narratiiv jookseb, aga vägisi jääb mulje, et teema üldisem asetus on tähtsam kui tegelased, filmi sisu ja visuaal. Tundub loogiline, et meie maskuliinses ja patriarhaalses ühiskonnas on vaja teatud asjade selgeks rääkimiseks tõde ja elu suurelt ekraanilt peegeldada. Vägev, et selline asi sai toimuda Eesti Vabariik 100 kontekstis ja pidulikul moel. Millegipärast poleks ma üldse üllatunud, kui see film muu-

dakski Eesti paremaks. Ma näeksin sellel meelsasti näiteks noortest ajateenijatest publikut ja miks mitte ka abituuriumirahvast, just poisse, kellele see võiks olla õppefilmiks. Isadus tuleb normaliseerida ja lõpuks ka deheroiseerida. Olla isa ei tähenda ei nõrkust ega tugevust — see on tavaline nähtus emaduse kõrval. Seda tuleb seletada muide ka emadele. Niisiis, ideoloogilises plaanis on film ühiskonnas aina aktuaalsemate inim- ja võrdõiguslusteemadega meeldivalt sünkroonis. Võib öelda — *the beat is on repeat*.

Võib-olla on „Võta või jäta" märgiks, et Eesti pole kunagi olnud avatum kristlikule ligimesearmastusele. Aeg on küps inimnäolise meessoo kujunemiseks. Tundub, et mehest peab saama inimene, maskid peavad langema. Jahvest saab Jeesus, kärkijast hoolija. Teatud mõttes on selliseks muutuseks valmis ka Eesti poliitiline hetkeseis. Aga poliitikast ei taha ma rääkida. Triškina kisub ehitaja mugavustsoonist välja, annab talle senitundmatu rolli ja staatuse, ehmatab ta täiesti ära. Teeb paanikasse sattunud kratist ema, kuni see taipab, et on vaid rinnalapse vanem ja lihtsalt isa. Kõik, mis seni on Erikut vee peal hoidnud, kogu tema *macho mojo* on korraga kasutu, mõttetu ja poseeriv. Tegelikult näitab see, kuidas ühiskond oma normide ja rollimängudega õpetab abitust, andmata seejuures eneselegi aru, kellele see lõpuks kasulik on. Upu või uju! Otsekui küpsuseksamiks üksinda laua taha jätmine, selline on Eriku robinsonaad viletsas magalakorteris. Tema ja laps. Abimehi tal palju pole, vaid vanemad ja mõni sõber, aga lõpuks on ta ikkagi

„Võta või jäta" võtetel. Eriku osatäitja Reimo Sagor, Nora Altrov ja režissöör Liina Triškina-Vanhatalo.

„Võta või jäta", 2018. Režissöör Liina Triškina-Vanhatalo. Moonika (Liis Lass) ja Erik (Reimo Sagor).

üksi. Ja täpselt samas olukorras nagu tuhanded üksikemad, kes ka on esimest korda lapsevanemad. Ehitajaks võib õppida ehituskoolis, lapsevanem aga visatakse lihtsalt vette — ja see ei ole praktikakoht, vaid triljoniprojekt, luust ja lihast läbi lõikavalt kisendav beebi. Mõjuvaks sai stseen, kus noor laiaõlgne isa trügis lapse, lapsevankri ja mähkmekotiga Mustamäe kitsas trepikojas mööda etteheitva näoga vanadaamist. Mida kõike see stseen meile ei paku — soorollides kähmlev etteheide ja lisaks veel üleolev korralekutsuv pilk eakalt proualt. Ehitajast tänavakakleja, kelle autoriteet mõnel hilisel tunnil kusagil kõrtsis kerge vaevaga kellegi siniseks silmaaluseks vormub, tüüp, kelle stambid ajavad teistele gorilladele ja muidumeestele hirmu naha vahele, on korraga eidekesele alla jäänud. Kelle asi see lapse kasvatamine õige siin ühiskonnas on? Ja mis on see põhjus, miks me poole oma elujõulisest kodanikkonnast tite kasvatamisest eemale tõrjume? Kas on kasulik saata keskmikest mehed Soome ära? Või on see lihtsalt tööjõu vaba liikumine? Või miks me ilmtingimata tahame vaigistada aastateks meestest haritumaid ja nutikamaid naisi, sulgedes nad lastetoa nurka? Ole sa kui tahes tark ja osav, sealt edukas tööjõuturule naasmine on kolme-nelja aasta teema. Tänu Liina Triškinale on mul tunne, et Eestis on midagi kohe murdumas ja muutumas — jää hakkab liikuma, härrased vannutatud mehed; film on ikkagi mastaapne ruupor, selle lai kõlaväli peab isaduse normaliseerima ja emadusega võrdsustama. Igal juhul on see film üks suur ja punane tellis Eesti soolise võrdõigusluse kindluse kaitsevallis. Ka meeste poolt vaadatuna. Värisege, seksistlikud šovinistid — *the beat is on repeat*!

Ehitajast eikellekski

Filmis tõstatub ka teine sotsiaalne probleem, mis omakorda on vaadeldav narratiivi ajastutruu katteplaanina — Eriku töö Soomes ja laevarahva elu. Soome on nagu sahtel, kuhu meie mehed ära lükatakse, et nad jaksaksid

„Võta või jäta", 2018. Erik ja Mai (Nora Altrov).

oma pangalaenu maksta. Kuigi ega nad tegelikult ei jaksa. Puhaskasum, millega Kalevipojad lõpuks koju tulevad, kuivab põhjakaldal enne laevale minekut arusaadavatel põhjustel baaris ja kasiinos kokku. Kinnisvara hinnad ja korterite üür on Soomes väga kõrged, töö on ränk ja rutiinne, alkohol, baarikaklused. Paljudel on tekkinud aastate jooksul topeltpered ja laenukoorem. Traagiline on ka see, et Eesti riik, kelle tööhõivepoliitika ja palgavaesuse eest meie mehed Soome põgenevad, jääb saamata maksude tõttu sellest „kokkuhoiust" aina vaesemaks. Soomes teenitaval „suurel rahal" on töötajale optiline efekt — põhimõtteliselt kulub see, nagu juba öeldud, tööl käimisele enesele. Laevarahva allakäik Soomes ehitajast eikelleksi võtab enamasti aega kaks kuni viis aastat. Probleemid algavad tavaliselt teisel Soome-aastal. Alguses on kõik väga kena, esimesel aastal saab ehitaja mingi väga hea pooleaastase otsa. Igal nädalavahetusel käib ta Eestis pere juures ja toob palgaraha koju. Poole aasta pärast selgub, et lahetagune töö jätkub, aga juba hoopis teisel objektil. Võib-olla palk ei muutugi, aga tekkima hakkab väsimus, enam ei jaksa igal nädalavahetusel koju naise juurde sõita ja puhkepäevad veedetakse nende samade soome sõpradega, kellega muidu pead-jalad koos kuuekesi ühes toas elatakse. Kuna töö on raske ja roiutav, otsitakse nädalavahetusel üles baarid, kus eestlased isekeskis ohtralt viina ja õlut joovad. Siin tekib seiklusi otsivale töömehele tavaliselt mõni eesti soost ja varem kodumaal lahutatud daam, kes tahaks uuesti mehele minna ja on valmis ses suunas ka vajalikke samme astuma. Komandeeringus ehitusmees oma Eesti perest uuele pruudile aga tavaliselt ei räägi ja nii on tal varsti kaks naist — üks Eestis, teine Soomes. Esialgu on kõik veel suur saladus ja naised teineteisest ei tea. Siis jääb aga uus kaasa lapseootele ja kahenaisemees on ennast sellega nurka värvinud. Kassi-hiire mäng Soome ja Eesti perega jätkub, kuni vale jalad liiga lühikeseks osutuvad ja siis läheb ena-

„Võta või jäta", 2018. Erik.

masti jälle hirmsaks joomiseks. Mõnel puhul ei julge mees enam ei Eesti ega Soome pere juures nägu näidata. Hirm ja pinged juuakse peitu. Alkoholiprobleem jõuab siis juba tööandja kõrvu ja Kalevipoeg vallandatakse. Seejärel visatakse ta enamasti välja ka ehitajate kuuekesi-ühes-toas-korterist, sest ta ei jaksa üüri maksta. Lõpuks möllib ta ennast viimases hädas kuskil ehitusel mustalt tööle. Siit edasi tuleb riskikäitumise süvenemine, allakukkumised ja muu, mis seotud kas või ohutusnõuete rikkumisega ehitusobjektidel. Ja siis lõpuks on see allakäinud ehitaja liiga „mees", et abi otsida, ja lihtsalt hävib… Kokkuvõtvalt võib laevarahva tegemiste taustal öelda, et „Võta või jäta" jätkab Eesti kinole viimasel kümnendil juba harjumuspäraseks saanud vaos, lahates täiskasvanud eesti mehe jamasid — *the beat is on repeat.*

Näitlejatööd

…on lugupidamisväärse minimalismini lihvitud. Ei looda karaktereid, vaid argirealismi halli pilti, mis kannab lugu edasi. Mitte mängida sündmust, mitte värvida tegelast, vaid olustikku (mis on tegelikult katteplaan) on jõukohale ainult professionaalidele. See on näitlejale sama raske kui püünelt luuletuse lugemine — rolli ei anta ja oledki alasti. Austan sosinakino rasket raami.

Filmi peaosas on Reimo Sagor. Režii võimaldab näitlejal kujutada noore ebaküpse ehitaja täiskasvanuks saamist nii, et filmi alguses on peategelane ebameeldiv jõmm, kuid filmi arenedes muutub kindlalt kõigi lemmikuks. Skeem on väga lihtne — kohe, kui kõhedust tekitav tüüp lõpetab kulmukortsutamise ja teiste inimestega sõimlemise, kui ta ei tule enam kallale, vaid hakkab selle asemel hoopis ootamatult sülle sadanud rinnalapse eest hoolitsema, muutub ta ümbritsevatele inimestele meeldivaks. Mina tahaksin endale sellist sõpra. Niisiis võib öelda, et politseipraktikas tuntud vahetu ohu aste määrab ära, kas antud karakter oleks suvalisele teepeole kutsutute nimekirjas või mitte. Mul oli näiteks varem üks

„Võta või jäta", 2018. Moonika.

suuremat kasvu krants, kellega jalutades oli alati superhea ükskõik kellega vestlusse astuda ja lihtsalt inimestevahelist heasüdamlikku jutuajamist nautides positiivseid emotsioone saada. Ühel heal päeval arvasin ma aga, et mu ainsal koeral võib üksi igav olla, ja võtsin veel teise samasuguse. Nüüd on mul koerakari, kaks koera, ja keegi ei taha minuga rääkida. Vähe sellest, inimesed, kes kunagi oleksid mulle vastu jalutades alati lahke pilgu saatnud, annavad nüüd ka teisel pool teed jalgadele valu, et mu karvase kaaskonna eest põgeneda.

Triškina annab peategelasele korraliku kodumaise kasvatuse ja eesti poiste tavapärase tausta. Tugev ema (Epp Eespäev), kes hoiab perekonda koos ja elus, ning absoluutsele sosinale üle läinud ja aastatega täielikult taltunud isa (Egon Nuter) moodustavad paljude arvates Eesti vabariigi selgroo. „Isa võib olla — ema peab olema," sosistab isa, kui selgub poja Eriku ootamatu üksikisaks saamine. Noorele antakse sellest perest kaasa korralik soorollide pakett ja kindel usk, et selles vallas maailmas kunagi midagi ei muutu. Isa sõnad pojale lubavad iidse jõe sängi jäämist: „Küll see Moonika ka ükskord aru pähe võtab, emainstinkt lööb välja ja ongi kõik korras." Ema sõnade kiuste — „Kas sa üldse tead, mida lapse kasvatamine tähendab; sa ei saa iseendagagi hakkama!" — saab Erikust endast sundseisu panduna see, kes tegelikult kõike muudab ja hakkama saab. Jõgi tõstetakse sängist välja ja pannakse teistpidi voolama. Nii saab ka elada ja olla veel lisaks õnnelikki.

Karakteri välise kujunemise poolelt on vahva jälgida peategelase muutumist Balta-tagusest kiilakast tätoveeritud ahvist moodsaks habetunud hipsterpapaks. Umbes poole filmi peal asendub maika T-särgiga ja lõpuks triiksärgiga — filmi finaaliks on meie Erik välimuselt „veel ilusam kui Valdo Pant". Tegelikult tean ma päris paljusid, kes on veendunud, et väikelapse 24/7 kasvatamise kõrvalt omaenese välimuse tuunimine on peaaegu võimatu ja et selline areng Triškina filmis

on fiktsioon ja kuulub seega poeesia valdkonda. Kuid kokkuvõttes jätab Reimo Sagor vaatajale siiski usutava mulje ja olgugi et ta seekord filmi üldise suunitluse ja absoluutse realismi huvides eriti kirjut mängu ehitada ei saa, võib temas olla rohkesti teistele režissööridele ja loomulikult ka kinopublikule veel avastamata tänuväärset materjali.

Peategelast number kaks filmis ei ole. Liis Lassi kehastatav ronk-vamp jääb filmi narratiivi toetavaks aksioomiks, impulsiks peategelase arengule. Huvipakkuv on grimmi-ime, kus ühel oma eriti kuri olemise hetkel (tahab, kurivaim, kolm aastat eemal olnuna Erikult last tagasi) meenutab näitlejatar paaris kaadris kangesti näo poolest Taavi Eelmaad. Kinoga võib imet teha!

Kõrvalosi on toodud mängima kuulsad näitlejad

Madala vererõhu mäng (sosinakino) kõrvalosades — Võigemast, Ojari ja Malmsten — võib olla ka taktika ja soov mitte tüüdata kinopublikut juba ette ära, pidades silmas nende näitlejate võimalikke lugematuid tulevasi filmirolle. On selge, et leidub kolm-neli näitlejat, kes on pea igas Eesti filmis. Kui on vaja kellegi keskealist sõpra mängida, on olemas Ojari, ja kui on vaja lihtsalt ükskõik keda, pannakse Malmsten. See on väikese Eesti kino sümpaatne paratamatus; kunagi oli sarnane ütlemine Tallinnfilmi kohta — et too käivat karguga. *The beat is on repeat.*

Kõrvalosadest nii palju, et üha rohkem hakkab mulle veel vanuigi meeldima Mait Malmsten. Olles tema kui näitlejaga sisuliselt üles kasvanud, algas kõik muidugi „Wikmani poistest", kus tema tegelaskuju Vinkel kehastas minu meelest Krossi ja kogu vanema põlvkonna ettekujutust eestluse Pätsu-aegsest vaimsusest. Just sellise koolipoisina tahtsin ka mina oma teklit Tallinna tänavatel kandes näida. Siis järgnes terve plejaad aastaid, mil Malmsteni liiga hea välimus ja eluperemehelikud rollid selle vaimustussuhte hägustasid. Nüüd, kui küpses keskeas teenekas näitleja on juba mõnda aega mänginud elule alla jäänud tegelasi („Rohelised kassid") või vähemalt elulähedasi tüpaaže, on ta mulle jälle tõeliselt meeldima hakanud. Ma vaatajana tõesti usun Malmsteni töödejuhataja pilku Erikule, kui selgub, miks viimast kaua näha pole olnud.

Keegi ei suuda võistelda Egon Nuteriga paikapandud pereisa kehastamises. Filigraanne ja nauditav, minimalistlik ja soe näitlejatöö on üks selle filmi maiusi. Epp Eespäev Eriku emana ja Viire Valdma Moonika emana loovad tugevad pisirollid ja moodustavad (filmis tegelikult kokku puutumata) omamoodi põlvkondade silla — veel võimsad, aga noorte lahingutesse enam mitte sekkuvad kaunid eesti naised. Enim rõõmustas silma Eespäeva Ema lakke suunatud pilk, kui ta, lapselaps süles, oma poega WCst arvatavasti juba mitu tundi tagasi oli oodanud.

Sosinakino muusika…

Filmi muusika on loonud helilooja Sten Šeripov. Seda minimalistlikku muusikat on kogu filmi jooksul kuulda umbes paari minuti jagu. Kohe tundub, et väheks jääb. Film algab ja lõpeb Šeripovi helidega, keskel on veel üks koht — maailmakorra taastumise stseen magava isa ja lapsega pärast hirmsat sõimu. „Võta või jäta" muusika loob veidra olukorra, kus justkui kaadrite alla mängitav voolav pala ei

karga kõrva ega loo ühtegi iseseisvat mõttesuunda või hargnevust — ei saa selgust, kas tegemist on muusika või lihtsalt taustaga. Põhjalikumal kuulamisel tuleb välja, et ta on nii üks kui teine. Ja veel — Šeripovi muusika sulab filmi sisse ära. Ei lisa midagi, ei võta ära, vaid hoopis seguneb visuaaliga. Ühesõnaga meistriklass — nagu suusataja, kes Yasmina Reza näidendis „Kunst" libiseb üle valge maali lumiste maastike ja kaob… Helilooja loob lisaväärtust ja seda nii kaadrites, mille taustaks see muusika kõlab, kui ka kogu linateose ulatuses üldiselt.

Olen ikka mõelnud, miks meie filmidialoog nii puine ja kuidagi pressitud tundub. Film on ju päriselu peegel. Ehk me, eestlased, ei oskagi omavahel kõnelda muidu kui sunnitult või sosinal? Ma arvan, et asi võib olla traditsioonilises hajaasustuses. Kui metsas seenel käies kusagil kellegi võõrast jopet vilksatamas näeme, on häiritud ja torssis tunne — kuidas siis keegi veel siin tolgendab? Teine variant on, et kaasaegne nutikeskkond surub inimesed virtuaalsesse metsatukka ja näost näkku suhtlemine ongi vastik. Mõelgem kogu selle higi, tati ja pisarate peale, mis elavas argitasandi pläras kogemata pursata võib. „Tund…! on… tulnud…! tasuda…!" (Neil Simon, „Päikesepoisid") Kolmas ja kurb variant on, et head dialoogi ei osata kirjutada. Jah, see on ikka omamoodi fantastiline, kuidas Eesti Oscari-filmis näitlejad omavahel rääkima pannakse — muusikas kõlaks vist ainult üks noot. Vererõhk on kõigil madalamast madalamal, jutu tonaalsus ei tõuse ega lange, silmad on rippuvad ja tuimad, detsibellid varieeruvad vaid siis, kui läheb kellelegi kolki andmiseks või mõne senise mõttekaaslase mahatapmiseks. Mõelge korraks, kuidas räägib itaallane näiteks esimese sordi nisujahust. Kõik on jahused, sellega üleni koos ja rõõmsad. Aga eesti filmi karakter — manage nüüd samas kontekstis silme ette Indrek Ojari sõbralikult nasaalne visaaž… No ei ole eestlane nii vaikne ja õnnetu; ma keeldun seda uskumast. Muidugi võib arvata, et siin karikeeritakse konteksti — kui on Cyrano, siis on nina esimene asi, mida nähakse, ja kui on eestlane, siis peab olema vait nagu Vargamäel. Peab olema sosinakino, muidu arvavad asjatundmatud veel, et ehk on Bulgaarias mustlaste tehtud film.

Kõige ilusam kaader filmist on viimane. Umbes poolteise minuti jooksul liigub pilt Šeripovi muusika tuikes üksikisa ja tema lapse korteri aknast välja, riivab põgusalt mänguväljakul rapsivat räkitit ja hallide naabermajade paneele ning võtab siis suuna otse üles, et rännata soojale maale, sinna, kus kogu aeg on päike, odav toit, rõõmsad naised, justkui või sees mehed ja keegi ei sosista.

Viide:

[1] Muster kordub.

„RISTIISA" TRILOOGIA

JAMES THURLOW

„Ristiisa" *(„Godfather") I–III. Režissöör:* ***Francis Ford Coppola****. Stsenaristid:* ***Mario Puzo*** *ja* ***Francis Ford Coppola****. Operaator:* ***Gordon Willis****. Produtsendid:* ***Albert S. Ruddy*** *(I osa),* ***Francis Ford Coppola*** *(II ja III osa). Helilooja:* ***Nino Rota*** *(I ja II osa),* ***Carmine Coppola*** *(III osa). Kunstnikud:* ***Warren Clymer*** *(I osa),* ***Angelo P. Graham*** *ja* ***John Dapper*** *(II osa),* ***Alex Tavoularis*** *(III osa). Osades:* ***Marlon Brando*** *(Don Vito Corleone),* ***Robert De Niro*** *(noor Vito Corleone),* ***Al Pacino*** *(Michael Corleone),* ***James Caan*** *(Sonny Corleone),* ***Robert Duvall*** *(Tom Hagen),* ***John Cazale*** *(Fredo),* ***Talia Shire*** *(Connie),* ***Diane Keaton*** *(Kay Adams),* ***Richard S. Castellano*** *(Clemenza),* ***Sophia Coppola*** *(Michael Francis Rizzi, laps laeval ja Mary Corleone),* ***Andy Carcia*** *(Vincent Mancini) jt. Mängufilm, värviline, I osa (1972) kestus 177 min, ©Alfran Productions; II osa (1974) kestus 200 min, ©The Coppola Company; III osa (1990) kestus 162 min, ©Zoetrope Studios. USA.*

Erinevalt paljudest filmidest, mis on vändatud romaanide põhjal, on „Ristiisa" triloogia autori Mario Puzo ja filmirežissööri Francis Ford Coppola koostöö olnud ebatavaliselt hea. Kuigi Puzo „Ristiisa" oli bestseller juba enne, kui selle järgi filmi tegema hakati, andis filmi suur edu tõuke romaani järgede kirjutamisele. Seega, kui raamatu menu andis põhjust vändata filmi, siis tänu filmi kõrgele lennule võitsid veelgi rohkem populaarsust seeria järgmised raamatud.

Mõnda aega kuulus „Ristiisale" kõigi aegade kassaedu rekord, mis varjutas varasemad, 1939. aasta filmi „Tuulest viidud" ja 1965. aasta „Heliseva muusika" rekordid. „Ristiisa" tõi oma tegijatele sisse kaugelt rohkem kui nood kaks, aga ühtlasi sai sellest filmikunsti klassikasse kuuluv teos, mitte lihtsalt kassatükk (nagu näiteks hilisemad „Jurassic Park" või „Avatar"). Ka veel pool sajandit hiljem on „Ristiisa" ameeriklaste lemmikfilmide nimistutes sageli esikohal.

Kõik ei pruugi muidugi nõustuda, et film on parem kui raamat, aga esimesel on omadusi, millega teine võistelda ei suuda: tegelaskujude painav orkestreering, suurepärased näitlejatööd ja lopsakad vaatemängud, iseäranis mõned julmemad episoodid, mis on hiilgavalt lavastatud. „Ristiisa" lansseeris Ameerika filmikunstis täiesti uue tunnetustasandi, mida mõjutasid nii Euroopa *art house*´i filmid (mis 1960. aastatel eriti noorte hulgas suure populaarsuse võitsid) kui ka mitmed Ameerika filmikoolkonnad (mis tekkisid selsamal aastakümnel, kui Los Angelese Kalifornia Ülikoolis, New Yorgi Ülikoolis ja Lõuna-Kalifornia Ülikoolis filmiosakonnad asutati).

Filmi üks ilmne eelis raamatu ees tulenes sellest, et Coppola valis avalooks Bonasera juhtumi, mistõttu näeme filmi esimeses stseenis ka Don Corleone tütre Connie ja Carlo pulma. Avaminutite jooksul tutvustatakse meid ühe omaette maailmaga suure maailma sees, Sitsiilia ameeriklaste subkultuu-

„Ristiisa I", 1972. Režissöör: Francis Ford Coppola. Michael Corleone (Al Pacino) ja Don Vito Corleone (Marlon Brando).

riga, samuti juhatatakse sisse mitte ainult selle filmi, vaid kogu triloogia teemadering.

Filmi alguses näeme kõigepealt lähivõtet Bonasera näost: mees jutustab lugu, mis sundis teda tulema Don Corleone juurde teenet paluma. Kõigepealt pihib ta, et on alati püüdnud elada nagu tõeline ameeriklane, hoolimata oma sitsiilia juurtest. Ta on proovinud järgida uue kodumaa kombeid ja täita selle seadusi, sealjuures lubanud oma tütrel käia ameerika poistega. Need aga jootsid ühel päeval neiu viskiga purju ja püüdsid vägistada. Kui tüdruk vastu hakkas, peksid nad teda nii, et rikkusid ära ta välimuse. Kui Bonasera politseisse pöördus, selgus, et poisse ei kavatsetagi karistada. Noormehed lahkusid kohtusaalist vabana ja ülbelt irvitades. Siis lubas Bonasera oma naisele, et pöördub õigluse jalule seadmiseks Don Corleone poole.

Nüüd lõpuks näeme ka Don Corleonet, kelle rolli on unustamatuks mänginud Marlon Brando. Ta istub hämara ruumi teises otsas ja kuulab. Siis küsib ta Bonaseralt, mida too temalt täpsemalt soovib. Viimane sosistab talle midagi kõrva — nagu hiljem selgub, on ta palunud poisid mõrvata. Don vastab, et seda ei saa ta teha. Bonasera hakkab paluma ja küsib ka, kui palju tuleks selle teene eest maksta.

Don Corleone solvub ja küsib, millega ta on niisuguse solvangu ära teeninud: oma tütre pulmapäeval pakutakse talle raha mõrva sooritamise eest (see on ka esimene kord, kui kuuleme, et on pulmad). Don Corleone sõitleb Bonaserat, et viimane on temast kaugenenud ja lõhkunud nende sõpruse. Kui nad oleksid tihedamalt suhelnud, suhtunuksid ka ameeriklased Bonaserasse hirmu ja lugupidamisega. Selle asemel on mees lootnud politsei peale, millest aga ei olnud kasu. Bonasera on unustanud isegi lihtsa tõsiasja, et Don Corleone on nende perele sõna otseses mõttes ristiisa — tema tütre vader.

Bonasera hakkab nutma ja suudleb häbistatult Don Corleone sõrmust, nimetades teda Ristiisaks. Lõpuks soostub viimane tema palvet täitma, kuigi mitte täielikult: poisid saavad peksa, aga neid ei tapeta. Don Corleone ütleb, et see teene on kingitus, ja lisab, et ükskord — võib-olla selline päev tuleb kunagi, aga võib-olla ka mitte — palub ta Bonaseralt mõnda vastuteenet.

Seejärel paisatakse vaataja väljas toimuva pulmapeo keskele. Erinevalt tumedast ja pidulikust interjöörist valitseb seal rõõmus ja päikseline õhkkond, värvikates kostüümides inimesed laulavad, tantsivad, naeravad. Kogu Don Corleone perekond, kõik ta alluvad, kliendid, sõbrad ja vaenlased on kohal. See pulmapeo „maailm" on ainuüksi Don Corleone oma. Et sellesse pääseda, peab astuma läbi maagilise värava. Väljaspool on FBI, millel ei ole pääsu Don Corleone „Sitsiilia" territooriumile.

Selles avastseenis tuleb esile Francis Ford Coppola režissöörigeenius, nagu ka kinematograafia kui meediumi väljendusjõud. Esimese kahekümne minuti jooksul tutvustatakse meid kõigi selle filmi, aga ka järgnevate osade tegelaste ja teemadega, millest filmimise ajal keegi veel õieti undki ei näinud. Lihtsate vahenditega, filmides vaheldumisi interjööri ja eksterjööri — kord valgena, kord nii pimedana, et neis on raske figuuregi eristada —, tutvustab Coppola meile seda saladuste maailma, sealseid varjatud kuritegusid ja kahtlasi suhteid. Selline on Ameerika sitsiillaste allilm, mis eksisteerib külg külje kõrval tavamaailmaga, seistes kummatigi sellest mõnevõrra eraldi.

Pulmapeol tutvustatakse meile Don Vito Corleone perekonda: abikaasat (keda nimetatakse isegi subtiitrites lihtsalt *Mama* Corleoneks), tütar Conniet, kes abiellub Carloga, ja kolme venda. Neist vanim on Sonny, järgmine Fredo, keda kujutatakse nõrga ja saamatuna, ning noorim Michael, kellest saab hiljem saaga keskne kuju (teda mängib Al Pacino). Samuti tutvustatakse meile perekonna marginaalset liiget Tom Hagenit, kelle on sinna toonud Sonny ja kelle Don Corleone on lapsendanud. Temast on saanud *consiliare* ehk perekonna juriidiline nõustaja. Ta on kohal ka hämaras kabinetis toimunud jutuajamise juures kui Don Corleone parem käsi.

Tom selgitab Michaeli kihlatule Kayle (Diane Keaton), miks pruudi isa ei viibi pulmapeol — ja see on selgituseks meilegi, et mõista paremini avastseeni. „Ükski sitsiillane ei tohi keelduda palvest, mis on talle esitatud tütre pulmapäeval." See väide ei omanda pahaendelist tähendusrikkust mitte ainult esimeses filmis, vaid kõigis kolmes; nimetatud sümboolse kokkuleppe rikkumine viib perekondliku tragöödiani.

Corleone perekonna pulmapeol on märkimisväärne sarnasus kingitus-

„Ristiisa II", 1974. Noor Vito Corleone (Robert De Niro).

te vahetamise *potlatchi*-pidustustega, mida on esimesena kirjeldanud antropoloog Stanislaw Malinowski oma teedrajavas käsitluses „Vaikse ookeani lääneosa argonaudid" („Argonauts of the Western Pacific"). Ta kirjutab, et igaüks tuleb *potlatch*'ile kingitusega ja on kohustatud selle kellegagi vahetama. Kinkimisse suhtutakse kui kaubavahetusse ja saare elanikud suhtuvad põlglikult neisse, kes ei oska seda hinnata ega mõista kinkimise etiketti. Sellisel vahetamisel puudub igasugune loogika ja asjast pole ka mingit kasu. Pole võimatu, et üks ese, mida on juba palju kordi vahetatud, jõuab lõpuks oma algse kinkija kätte tagasi. Võib küsida, mis on sellise rituaalse vahetamise eesmärk. Malinowski, hiljem ka Marcel Mauss oma mõjukas teoses „Essee kingist" („Essai sur le don") näeb kingituste vahetamises vajalikku eeltööd erinevate sotsiaalsete gruppide vaheliste suhete kujundamisel ja tugevdamisel. Mauss võrdleb *potlatch*'i teiste kinkimisrituaalidega ja toob välja mitmesuguseid viise, kuidas kinkimise reeglid kindlustasid minevikus ja toestavad ka praegu mitmeid ühiskondlikke süsteeme.

Kinkimist analüüsides vaatleb Mauss Vana-Rooma ühiskonna kaht tüüpi varandust: *familia* ja *pecunia*. Viimane sõna tähendas algselt karja ja viitas sellele varandusele, mida vahetati äritehingutes, et omandada vajalikke kaupu. *Familia* alla kuulusid aga pühaks peetud asjad, mida võis vahetada ainult erandkorras koos selle juurde kuuluvate eriliste rituaalidega.

Ladinakeelne sõna „*pecunia*" on meieni kandunud adjektiivis „pekuniaarne", mis tähendab üldises mõttes rahalist või varalist. „*Familia*" tähendus aga on muutunud: rohkem kui „perekond" oleks sobinud „majapidamine",

sest *familia* sisaldas ka teenijaid ja maja kaitsvaid jumalaid. Corleonede puhul oleks „majapidamine" üsna omal kohal, tähendades kogukonda koos selles sisalduvate äri- ja isiklike suhetega, millest koosnes Doni ümbritsevate isikute võrgustik.

Vana-Roomas kuulas võimsa *familia* pea tavaliselt abipalujate palveid, kes tahtsid saada laenu, kingitusi või poliitilisi teeneid. Inimesed, kellele vastu tuldi, muutusid majapidamise klientideks. Selline suhe oli muidugi ebavõrdne, kliendid ei olnud enamasti võimelised perekonnapea kingitustele samaga vastama. Kummatigi peeti klientuuri hoolega silmas, nad moodustasid reservi perekonna mõjuvõimu kindlustamiseks. Nii oodati neilt valimistel hääletamist vastavalt perekonnapea soovile ja eriolukorras võis neid majapidamisse appi kutsuda, näiteks konflikti puhul rivaalitseva perekonnaga.

Selles valguses võib mõista ka Bonasera ja Don Corleone vahelist jutuajamist. Andes „kingituseks" kättemaksu (õigluse), toob Don Bonasera tagasi kogukonda, millest viimane on hakanud irduma. Bonasera võtab endale kohustuse väljendada „ristiisale" oma lugupidamist.

Kinkimisel on veel üks, sümboolne tähendus. Peaaegu kõigis ühiskondades kätkeb see ka eksogaamia nõuet, abiellumise ehk naiste vahetamise põhimõtet kogukonnast väljapoole (millel on erinevates ühiskondades erinevad määratlused) ja seega intsesti keeldu. Kogu triloogias tuleb mitmel korral jutuks, et Sitsiilia mehed lähevad oma perekondade naisi kaitstes või kontrollides sageli äärmuseni. Näiteks läheb Michael pärast narkodiileri ja politseiülema tapmist Itaaliasse rettu ja armub seal ühte neiusse. Turvamehed ütlevad talle, et Sitsiilias „on naised ohtlikumad kui relvad", sest isad ja vennad on valmis tapma, et kaitsta nende au, karskust ja reputatsiooni. See tuletab meelde ka Bonasera kinnisideed oma tütre aust. Triloogia kolmandas filmis on Michaelil vaja kaitsta omaenda tütre au, kui see armub oma onupoega: teda tuleb takistada sooritamast intsesti. Eelkõige on kõigi kolme filmi narratiivis aga esiplaanil Don Corleone tütre Connie intsestioht/-keeld, hoolimata sellest, et ta tundub olevat vähetähtis, peaaegu unustatud tegelaskuju.

Sitsiillane peab oma tütre pulmapäeval täitma kõik talle esitatud soovid. Miks? See komme tuleb taas Vana-Roomast, kus kingiti ära mõni *familia* püha ese või liige: tütar (vastav rituaal erines *pecunia*'st ehk tavaliste kaupade vahetusest). Jälgides piinliku täpsusega intsestikeeldu, tuleb tütar ära anda täielikult, kinkijal ei tohi millestki kahju olla. „Vana Sitsiilia komme" kindlustabki selle sümboolsel tasandil. Reegli rikkumine asetab asjaosalised hädaohtu, sest tähendab keelu eiramist. Aga Don Corleone — võib-olla sellepärast, et ta on oma sitsiilia juurtest juba mingil määral võõrandunud — unustab ikkagi selle tähtsa kombe koos selle varjatud tähendusega: ta keeldub loovutamast oma uuele väimehele Carlole võrdset osa perekonnaärist. See toob perekonna peale needuse, mis jääb teda kummitama kogu saaga jooksul.

Kui tütar või õde abiellub, tuleb ta kas täielikult teisele perekonnale üle anda või võtta tema abikaasa vastu pereliikmeks. Corleoned ei tee ühte ega teist. Carlost ei saa perekonna salajase äri kaasteadjat. Samuti võtab vanem poeg Sonny endale vabaduse sekkuda

„Ristiisa III", 1990. Vincent Mancini (Andy Garcia) ja Michael Corleone (Al Pacino).

õe perekonnaellu, kui talle tundub, et sõsarat ei kohelda piisava austusega. Ainult *Mama* Corleone, austatud, kuid samas justkui unustatud tegelane, paistab tundvat, et kõiges selles on midagi valesti, ja noomib Sonnyt õe abiellu sekkumise eest. *Mama* Corleone roll on hoida elus ehedat Sitsiilia traditsiooni ja veresidemeid. Sonny, nagu ka suurem osa perest (ja vaatajatest), ei pöörа tema nõuannetele erilist tähelepanu. Ema on siiski aru saanud, et siin on rikutud tabu. Tema autoriteeti eiranud Sonny saab surma rivaalitseva jõugu käe läbi, kui üritab oma õde peretülis mehe eest kaitsta.

Paratamatult saab Carlost perekonna reetur. Armukadedana ja pettununa selles, kuidas teda Corleonede seas koheldakse, sõlmib ta rivaalitseva „perekonnaga" liidu, et kätte maksta. Neid tehinguid ei sõlmita ekraanil vaataja silme all. Me saame neist täpsemalt teada alles filmi haripunktis, kui toimub verine arveteklaarimine: Michael haarab perekonnabisnesis ohjad enda kätte ja tellib rivaalitseva gängi kõigi juhtide mõrva. Selle toimepanemise ajal on ta ise kirikus Connie lapse ristimistalitusel vaderiks.

Nende sündmuste montaažis tuleb hästi esile Coppola erakordne võime kasutada ära filmikunsti keelt ja väljendusvahendeid. Julmad stseenid vahelduvad rahuliku, perekondliku ja püha õhustikuga kirikus, kusjuures viimane mõjub iroonilise kommentaarina esimestele. Tegelikult nähakse selles — adudes perekonna (ja veresidemete) duaalset olemust — vastandite dialektilist sünteesi.

Katoliiklikus traditsioonis on ristisal kaks rolli. Esiteks on ta oma ristilapse vaimne juht ja teenäitaja, teiseks asub täitma isa kohustusi juhul, kui lapse bioloogilise isaga peaks midagi juhtuma. Connie lapse ristiisaks saades võtab Michael endale teatud mõttes Connie abikaasa rolli. Sümboolselt saab temast Connie lapse isa, kui ta korraldab kohe pärast ristimistseremooniat Carlo mõrvamise.

Filmi üks kummalisi aspekte on see, et Francis Ford Coppola kutsus tähtsat Connie rolli mängima oma õe Talia Shire'i. Ja mis veel veidram: ta pani oma väikse tütre Sophia mängima Connie beebit. Kui Michael on sooritanud sümboolselt intsesti, saades oma õepoja „isaks", on ka Coppola teinud enda õest oma tütre „ema".

Esimene film lõpeb sellega, et Connie ründab Michaelit süüdistusega oma abikaasa mõrvas. Michaeli ameeriklannast abikaasa Kay küsib temalt otse, kas see süüdistus vastab tõele. Algul Michael keeldub vastamast, siis eitab. Filmi tuntud lõpustseenis paneb Michael Kay ees ukse kinni, mis on sümboolne tegu: naise ees suletakse nüüd samuti tõde „perekonnaäri" kohta. Seda teeb Michael just sel ajal, kui võtab ametlikult üle isalt päritud perekonnapea (*pater familias*) rolli.

Esimeses filmis läheb Michael pakku Sitsiiliasse seadusesilma ja perekonna rivaalide eest. Triloogia järgmises osas lähevad Coppola ja Puzo Sitsiiliasse selleks, et jälgida teises ajakavas Vito Corleone emigreerumist väikese poisina Itaaliast Ameerikasse, kus ta hiljem rajab oma kriminaalse impeeriumi. Teine film algab niisiis Vito Corleone omaaegse põgenemisega Sitsiiliast, kus perekond on vastuolus kohaliku maffiabossiga, ja jõudmisega Ameerikasse. Vahelduvad lõigud noore Vito tõusmisest New Yorgi *Little Italy* maffiaperekonna peaks ja tema hilisemast käigust Sitsiiliasse, kus ta maksab kätte oma perekonna vaenlasele. Sellega põimub ka Michaeli lugu hilisemast ajast: temast on 1950. aastatel saanud Corleonede perekonna pea.

Pidulik stseen, mis kordab kajana esimese filmi pulmapidu, on siin Michaeli poja leeripidu katoliku kiriku kombe kohaselt. Selleski religioosses rituaalis on omajagu *potlatch*'i — filmi vaatajat tutvustatakse tähtsamate tegelaste ja teemadega. Michael on püüdnud saada seaduskuulekaks ärimeheks ja kolinud Nevadasse, kus perekonna traditsiooniline tegevus, hasartmängude vahendus on lubatud. Ta loodab laiendada oma tegevust Kuubale, kasutades selleks oma isa endise äripartneri Hyman Rothi abi. Sellele sammule seisab vastu üks ta vana liitlane Frank Pentangelli, kes ei usalda Rothi ja arvab, et Michael tõrjub välja ja õõnestab oma sitsiilia sõprade äritegevust. Ühtlasi tutvustatakse meid uuesti Corleonede perekonna allesjäänud liikmetega: *Mama* Corleonega, kes esindab ikka perekonna traditsioonilisi väärtusi, Michaeli venna Fredoga, kelle abitust näitab see, et ta ei saa peol jagu oma purjus abikaasast, ja lõpuks Conniega, kes on pärast Carlo surma Michaelist ja kogu ülejäänud perekonnast võõrandunud, jätnud oma lapsed hooletusse, elab kergemeelset elu, kuid tuleb nüüd Michaelilt raha küsima. Pärast peo lõppu pääseb Michael vaevu eluga mõrvarite käest, kes on kuidagi majja tunginud. Algul kahtlustab Michael selles Pentangellit ja tellib tema mõrva. Hiljem saame teada, et tegelikult on hoopis Fredo — ikka veel solvunud, et ta noorem vend on perekonna juhtimise üle võtnud — teinud koostööd rivaalitseva jõuguga, et see Michaeli tapaks.

Teatud mõttes on „needus", mis esimeses filmis Corleonede peale pandi, veel praegugi jõus. See, et Vito ei võta Carlot perekonna täieõiguslikuks liikmeks, toob kaasa Don Corleone mõrvamise katse ja tema vanima poja surma — poja, kes oleks tegelikult pidanud pärima perekonnapea tiitli. Nende kahe sündmuse tõttu läheb liidriroll

Michaeli kätte. Kuid fakt, et see tiitel ei hakka kuuluma mitte keskmisele vennale, vaid temale, paneb aluse järgmistele reetmistele perekonna sees.

Michaeli loo peamine intriig on venna salanõu paljastamine ja tagasilöök pärast läbikukkunud mõrvakatset Pentangellile. Endine liitlane pöördub kaitse saamiseks politsei poole ja on valmis reetma Michaelit Senati moodustatud komisjoni ees, mis uurib organiseeritud kuritegevust. Sellega tuleks kogu Corleonede perekonna lugu avalikkuse ette ja kõigil nende ettevõtmistel oleks kriips peal. Samal ajal saab Michaelile selgeks, et kogu see „õiguspärane" ärimaailm, millesse ta on üritanud sulanduda, on täis sedasama reetlikkust ja vägivalda, mis valitseb tema endises, läbini kriminaalses allmaailmas. Ainsaks erinevuseks on see, et tema vanade äriettevõtmiste asemel valitseb siin kahepalgelisus ja silmakirjalikkus. Filmi lõpul aetakse „perekonna äriasjad" taas korda vägivalla Grand Guignolis (le Grand Guignol — teater Pariisis Montmartre'il 1897–1962, kus näidati iseäranis jõhkraid etendusi): hukatakse reeturid Fredo, Roth ja tema kaaslased ning Pentangellile tehakse selgeks, et ta peab võtma endalt elu „vanade roomlaste kombel".

Kuigi filmi temaatika tundub tegelevat rohkem meeste maailmaga, äri, kuritegevuse, julmuse ja vendadevahelise vägikaikaveoga, annavad just naiste lood sellele sügavama tähenduse. Tegemist on palju rohkema kui julma melodraamaga; pigem on see eepiline tragöödia.

Kui Michaeli sammud toovad teda ikka ja jälle alguspunkti tagasi, siis tema naine Kay teeb läbi tõsise arengu ja küpsemise. Esimeses filmis on ta naeruväärsuseni naiivne ega mõista, et see hästi korrastatud moraalne maailm, mis talle on endastmõistetav, on tegelikult rajatud samasugusele ebamoraalsusele ja vägivallale nagu see, mida haldab Michael. Teises filmis on ta juba tugevam karakter, kes on valmis oma abikaasale vastu astuma. Filmi kõige kõnekamas episoodis teatab ta Michaelile, et on teinud aborti, sest ei suuda näha oma last üles kasvamas samasuguseks koletiseks nagu ta isa, kes, nagu Kay ütleb, on kinni jäänud kahe tuhande aasta vanustesse rooma-sitsiilia traditsioonidesse. Kay esindab siin antiiktragöödia koori (*chorus*), Ameerika vaatajaskonna moraalset seisukohavõttu. Vastutasuks suleb Michael, nagu esimeseski filmis, ta nii otseselt kui ka sümboolselt oma elust välja. Taaskord on Kay ees uks kinni löödud ja tal keelatakse ka oma lapsi näha. Seekord on ta täielikult Corleonede maailmast välja heidetud.

Veelgi ilmekamalt avab kogu filmitriloogia sündmuste tähendust Connie teekond, kuigi me näeme teda ekraanil väga harva. Esimese filmi algul on ta jonnakas rikutud naine, kes tõstab Michaeli vastu mässu oma abikaasa mõrvamise pärast. Ta maksab kätte viisil, mis — nagu ta väga hästi teab — Michaelit kõige rohkem ärritab: magab teiste meestega. Filmi lõpul näeme aga juba hoopis teistsugust Conniet. Mõistes, et ta venna Fredo elu võib kaalul olla, püüab ta andeks anda ja ära leppida, tunnustades Michaelit kui isa pärandi õiguslikku vastuvõtjat. Connie naaseb perekonna rüppe. Sellega tunnistab ta end sitsiillaseks ja saab Fredole õeks/emaks, täites aina enam rolli, mille Kay on täitmata jätnud. Kõige selgemaks saab see kolmandas filmis, kus temast on saanud perekonna *mater familias*, roll, mida varem oli täitnud

Mama Corleone. Sellegi filmi avalöögiks on perekondlik sündmus, milles tutvutakse pereliikmetega: paavst on andnud Michaelile autasu, perekond on jälle koos. Connie etendab nüüd tseremooniameistri osa, sarnanedes *Mama* Corleonega sel määral, et esitab isegi kõiki ühteliitva laulu, mida mäletame esimese filmi pulmapeost.

Kolmandat „Ristiisa" peetakse üldiselt triloogia nõrgimaks filmiks. Draama tundub ülepingutatuna ja seda varjutab nähtavasti Coppola (Puzo) enda sentimentaalne nostalgia esimeses kahes filmis pulbitsenud maailma järele. Üks näide sellest on Diane Keatoni tegelaskuju Kay põhjuseta tagasitoomine. Kuid kolmanda filmi tegemine oli vajalik selleks, et teema leiaks lõpliku lahenduse ja eepiline tsükkel oleks terviklik.

Siingi on sündmuste keskpunktis intsesti teema. Ühest aspektist kõige otsesemalt: Michaeli tütar kiindub oma onupoega Vincenti, Sonny väljaspool abielu sündinud poega. Teisest aspektist on tegu varjatud intsestiga: Michaeli „mure" oma tütre pärast meenutab paljuski tema varasemaid katseid kehtestada kontrolli oma õe isikliku elu üle nagu ka tema isa soovimatust oma tütar tema abikaasale „ära anda".

Filmile annab veel ühe nüansi Coppola kummaline otsus tuua oma nüüd neiuikka jõudnud tütar Sofia taas näitlejate sekka Michaeli tütart mängima. Kui režissöör oli oma isikliku perekonnaloo juba varem Corleonede looga läbi põiminud, tehes oma õest filmis Michaeli õe ja andes tema filmilapseks oma tütre, siis kolmandas osas see võimendub, kui ilmneb Michaeli kinnisidee oma tütre suhtes. Sofia Coppola kehvapoolne näitlemine oli üks peamisi põhjusi, miks kriitika selle filmi nii halvasti vastu võttis. Sellest rollitäitmisest sai omamoodi kolmanda filmi kohmakuse sünekdohh.

Seega, tuues intsesti teema veel kord välja, on Coppola/Puzo valanud „Ristiisa" triloogia klassikalise tragöödia vormi. Antropoloog Claude Levi-Strauss väidab, et intsest ja selle keeld on iga eepilise tragöödia keskmes ja tegelikult, olgu siis sõnaselgelt väljendatuna või vihjeliselt, ka iga müüdi keskmes. Levi-Strauss seob Sigmund Freudi, Karl Marxi ja Ferdinand de Saussure'i ideed, samuti huvitab teda geoloogia. Kõige selle põhjal loob ta strukturaalse antropoloogia, mis dekodeerib kultuuri nähtavaid ilminguid selle varjatud struktuuri kaudu, mida toetavad psühholoogilised, ajaloolised ja lingvistilised aspektid. Nagu Freud peab mõtete, tunnete ja tegevuste lähtekohaks alateadvust, käsitleb Marx poliitikat ja kultuuri samal viisil sõltuvana — sageli varjatult — ajalooliselt määratletud majanduslikust struktuurist. Ka Saussure töötab välja varjatud eristuse, mis moodustab keelekasutuse aluse. Keelestruktuuri (*langue*) ja räägitava keele (*parole*) vahel olevat seost inimene ise rääkides ei mõista ega tunneta. Kõigi nende ideede põhjal oletab Saussure, et on olemas teatud sotsiaalne või ajalooline, oma olemuselt kollektiivne alateadvus, mis tingib kultuurinähtusi. Kasutades Saussure'i kontseptsiooni — et tähendused ei tulene reaalsusest, vaid omavahel seotud binaarsetest opositsioonidest —, püüab Levi-Strauss demonstreerida oma väidet intsesti kohta Oidipuse müütide tsükliga. Neid uurides märgib ta, et mõnikord alahinnatakse müütides perekondlikke sidemeid, mida näitab vennatapp; teinekord jälle hinnatakse peresidemeid üle, mida

näitab intsest. Teistes tekstides püüab Levi-Strauss demonstreerida, kuidas hoopis teistsugused binaarsed opositsioonid, nagu näiteks söödav ja mittesöödav või püha ja ilmalik, on seotud põhjapanevate vastandustega nagu tsiviliseeritud ja tsiviliseerimata, abiellumiskõlbulik ja -kõlbmatu. Igas kultuuris luuakse/mõistetakse neid opositsioone omal viisil, väljendades ometi seda, mida Saussure mõistab kui märkide duaalset iseloomu: ühelt poolt on need kunstlikud ja eri kultuurides erisugused, teiselt poolt ikkagi väga vajalikud, sest iga kultuur vajab neile omistatud sisu.

Saussure'i ja Levi-Straussi kontseptsioon aitab mõista üht „Ristiisa" triloogiat läbivat märgilise tähtsusega fraasi: „Pole midagi isiklikku, see on vaid äri." Selle labase väljendiga õigustatakse tegelaste julmi tegusid. See tähendaks justkui, et ainult metslane muutub emotsionaalseks, kui tõstab käe teise inimese vastu. Draama osalised peavad end tsiviliseerituks, ükskõik kui jõhkrad nende teod ka ei oleks — kui neid saab ainult õigustada kui äri.

See binaarne opositsioon on seotud teisegi, veel põhjapanevama eristusega filmitriloogia keskmes, eristusega Sitsiilia ja Ameerika vahel. Corleonede perekonna ambitsioon — ja lõpuks ka tragöödia — on lootus saada „ameerikalikuks" ja seega ka „legaalselt" lugupeetavaks. Paistab aga, et nii Coppola kui Puzo käsitluste alltekst viitab sellele, et niisugune eesmärk on illusoorne. Me mõistame, et puhtameerikalik äri on niisama korrumpeerunud kui maffia oma. Esimeses filmis annab sellest märku maffiabosside „direktorite nõukogu" istung, mille tähtsusele viitab väljas lehviv Ameerika lipp. Kui

Tähistamas „Ristiisa" esimese osa linastust 45 aastat hiljem, 2017. Diane Keaton, Robert De Niro, Robert Duvall, Francis Ford Coppola, James Caan, Al Pacino ja Talia Shire.

„Ristiisa" teise filmi toimumise ajal Ameerika ärimehed omavahel Kuubat tükeldavad, istub Michael nende „seaduslike" meestega ühe laua taga. Tema ainus olemuslik erinevus nendest seisneb selles, et Michaeli vägivaldne hoiak on realistlikum ja vähem silmakirjalik. Kolmandas „Ristiisas" kajastavad ja peegeldavad Vatikani ja rahvusvahelise panganduse huvid ilmekalt Corleonede perekonna tegemisi.

Viimases osas hüüatab Michael vihaselt: „Just siis, kui mulle tundus, et olen sellest lõpuks välja pääsenud, tõmmatakse mind tagasi sisse!" Selles hädalduses saab triloogia traagiline ring täis, jõutakse tagasi Bonasera varasema truudusvande juurde. Nagu Michaelgi, oli ka tema püüdnud alati olla „hea ameeriklane", aga just Ameerika oli see, mis ta soovi nurja ajas. Ka Bonasera „tõmbas tagasi sisse" sama jõud, mis kannustas Michaelit: vajadus olla edukas, jäädes samas oma perekonna kaitsele.

Tõmbes, mis mõjutas Michaelit ja Bonaserat, on siiski ka midagi sügavamat: alateadlik kude, mida Freud määratleb kui kordamise sundi. Psüühe kalduvus tulla tagasi teadvuse varasemate seisundite juurde võib osutuda tugevamaks kui soov saada õnnelikuks või isegi ellujäämisinstinkt. Freudil kuuluvad nende varasemate seisundite hulka varase lapseea staadiumid (näiteks oraalne, anaalne ja falliline) ja traumad. Kui ühendame selle vaate Marxi, Saussure'i ja Levi-Straussi ideedega, võime vaadelda ka Sitsiiliat analoogselt lapsepõlvega, mis evib isiksusele samasugust tõmmet. Rooma/Sitsiilia ühiskonna kapitalismieelsed tegevused ja väärtused on ainult näiliselt seljataha jäetud. Frustratsioonile ja uutele traumadele vastatakse automaatselt sellega, et tõstetakse ausse vägivald, kinkimine ja *vendetta.* Seejuures muutub vastupandamatuks ka nende märgisüsteemide ahvatlus, mis oma meeltele suunatud tunnuste ja lopsakusega on vägagi sitsiilialikud ja puudutavad kas toitu, kodu või kirikut. Michaeli poeg läheb oma juuri otsima linna, kust ta vanaisa pärit on, tõmmates endaga kaasa ka Michaeli. Viimane teeb läbi tagurpidikäigu ja loobub oma impeeriumist läänes, minnes kõigepealt oma sünnilinna New Yorki ja seejärel isa sünnipaika Corleonesse.

„Ristiisa" on kreeka tragöödia moodne versioon. Selles on mitmeid tragöödia elemente, näiteks kolmeosaline struktuur ja intsesti teema — kas vihjeliselt või otse öelduna. Aga kõige tähendusrikkam on Michaeli püüdluste traagiline lõpp ja selles peituv iroonia: soovides saada ameeriklaseks, pöördub ta paratamatult tagasi Sitsiilia äritavade rüppe. Ja püüdes kaitsta oma perekonda, hävitab ta selle.

Kuigi Ameerika kirjanduses on palju võrratuid teoseid, mis käsitlevad selle suure rahva mitmeid iseloomulikke teemasid — „Moby Dick", „Huckleberry Finn", „Suur Gatsby" —, on ikkagi levinud klišeelik seisukoht, et suurt ameerika romaani ei ole veel kirjutatud. Võib-olla sellepärast, et romaan ei ole tegelikult Ameerikale omane kunstivorm. See kujunes Euroopas välja enne Ameerika kirjanduse tekkimist. Filmikunstis aga on Ameerika kaasleiutaja — selle vormi ja sisu edasiarendamisel on tal juhtiv roll. Ehk on seetõttu paslik väita, et ameerikaliku elukogemuse sügavamaid väljendusi peabki edasi andma filmikeeles.

Inglise keelest tõlkinud
VAPPU THURLOW

MINEVIKU TÄHTSUSTAMINE OLEVIKU ARVELT

MADIS KOLK

„Viimane vürst". *Režissöör, stsenarist ja produtsent:* ***Kaupo Kruusiauk****. Operaatorid:* ***Kaupo Kruusiauk*** *ja* ***Kullar Viimne****. Helirežissöör:* ***Mart Kessel-Otsa****. Monteerija:* ***Kaie-Ene Rääk****. Heli kokkusalvestaja:* ***Harmo Kallaste****. Graafiline disainer:* ***Margus Tammik****. Pilditöötlejad:* ***Mart Raun*** *ja* ***Margus Voll****. Dokumentaalfilm, värviline, kestus 75 min. ©Flo Film. Esilinastus 27. XI 2018 Solarise Apollo kinos Tallinnas.*

„Viimane vürst" on järjekordne näide sellest, kui nihkes saavad omavahel olla kunstiteos ja selle kontseptsiooni avav pressiteade. „Dokumentaalfilm Peeter Volkonskist heidab pilgu andeka ja värvika kultuuritegelase argipäeva ning uurib, kuidas õnnestub leida tasakaalu olme ja aristokraatia vahel. [---] Mis on avaliku imetluse hind ja kas loomingule pühendudes on ruumi kompromissidele? Kuidas nautida vaba vaimu lendu, kui sinna võib iga

„Viimane vürst", 2018. Režissöör Kaupo Kruusiauk. Peeter Volkonski.

hetk sisse lüüa argielu paine? Loometegevuse kõrval uurib film ka peategelase alati toetava abikaasa Maria rolli ja Peeter Volkonski keerulisi suhteid oma lastega. „Viimane vürst" on film Tartu vaimust ja selle võimalikkusest praeguses pragmaatilises Eestis."

Tõele vastab see, mis puudutab abikaasa Mariat, kelle kaudu on tõepoolest jutustatud filmi üks paljudest võimalikest lugudest. Mariat on ehk küll näidatud mõneti üheplaaniliselt, ennekõike vürsti „kaaskannataja" rollis, jättes tema enda isiku avamata, kuid heakene küll, selle filmi peategelane ongi Peeter Volkonski ning see mõjub režissööri kunstilise sõnumina. „Keerulised suhted lastega" vastab tõele osaliselt: filmi läbivad Peetri ja tema poja Immanueli vestlused, kus kõneldakse palju isa rollist lapse elus ning kus Peeter räägib ka suhetest omaenda isaga. Kuid kõik muud reklaamlaused sõnastavad peaasjalikult vaid looja taotlusi ja soovmõtlemist, sest kuna Kaupo Kruusiauk on ühes isikus nii stsenarist, režissöör kui ka produtsent, langeb ära võimalus, et tutvustustekst on sündinud turundustöötaja sulest, kes filmi ise näinud pole. Filmis on alustatud justkui paljusid erinevaid lugusid, neist aga poole peal loobutud. Või on montaažifaasis selgunud, et kolme aasta jooksul kogutud materjal ikka ei anna kokku tervikut, ning nii on viimases hädas püütud justkui mantel nööbi külge õmmelda, lootuses, et Volkonski isik ise väärindab kogu selle eklektilise toormaterjali.

Kuna aga peategelane väärib tõepoolest head eluloofilmi ning režissööri hoiakust ei õhku ka mingit sihilikult pahatahtlikku tendentslikkust, siis ei taha minagi siinkohal rohkem lahmivaid hinnanguid loopida, pigem püüan mõista Kruusiaugu kaameratagust vaatepunkti ja võimalikke põhjusi, miks mõni asi toimib ja mõni teine mitte.

Režissööri taotlus on olnud „vaatlev dokumentalistika, kus portreteeritav avaneb oma tegevuse, mitte niivõrd teiste kirjelduste kaudu". „Kolme aasta jooksul sain jälgida kõrvalt Volgi loometegevust, aga ka tema argiaskeldusi, tundlikke vestlusi pojaga, operatsioonist taastumist, avatud korkide perioode ja paljut muud. [---] Volk on kahtlemata väga mosaiikne persoon ja filmi teatud fragmentaarsus teadlik valik, et avada tema jõulist natuuri uue külje alt."[1] Film on tõesti ülimalt fragmentaarne, kuid kui see on teadlik valik, siis tekib küsimus, mis on sellise valiku põhjus. Kas Volkonski jõuline natuur on varasemate saadete-filmide-intervjuude kaudu juba nii sügavalt avatud, et nüüd saab olemasoleva pinnalt hakata brikolöörina pimesikku mängima, et oleks põnevam? Milline on siis see avanenud Volkonski uus külg?

Režissööri hoiak, vähemalt võtteplatsil, on portreteeritava suhtes respekteerivalt tagaplaanil. Kui seda võrrelda näiteks Jaan Tootseni vaatepunktiga filmis „Vello Salo. Igapäevaelu müstika", siis olgugi viimasel samuti suur respekt peakangelase vastu, lavastab, manipuleerib ja provotseerib Tootsen ka olukordi. Ta laseb rahumeeli, ise sellele kaasa aidates, isa Vello mitmel külalisel end üsna vabatahtlikult ja omaalgatuslikult kaadris lolliks teha, nii et mitmel korral hakkab vaatajal lausa valus ja piinlik, kuid on näha, et oma hasart on siin mängus nii portreteerijal kui ka portreteeritaval endal. Kaks mängurit loovad koos filmi. Kuni selleni välja, et kui isa Vello

„Viimane vürst", 2018. Peeter ja nende pere koer.

filmi lõpupoole ütleb: „Mis tunne on olla see raibe, kuhu raisakullid kogunevad, tean mina nüüd omast käest", võib see mõjuda lausutuna nii filmis näidatud jüngriks pürgijate kui ka Tootseni enda kohta.

Kruusiauk selliseid inimkatseid ei korralda. Paaril korral küsib ta kaamera tagant mõne küsimuse ja paaril korral pöördub Volkonski ise kaamera poole. Kuna Kruusiauk on Mariat kujutanud alatasa hoolitseva, muretseva ja aeg-ajalt sellest väsinud emakujuna, siis on tal õnnestunud jäädvustada ka hetk, mil Maria pomiseb tööle minnes, ilmselt nii abikaasale kui filmitegijale: „Näljaste kari. Ja teie kah, samasugune", lisades (rohketes staatilistes kaadrites samuti oluliseks tegelaseks mängitud) koerale: „Sina vähemalt käitu korralikult, kõik ei saa ju pahad olla." Kruusiaugu kaamera on sellis-

tes situatsioonides küll taktitundeline jälgija, mis laseb pikalt kaadrisse ka Volkonski jõudehetki, kuid tema suhe nendega on inertne. Ta võtab omaks ja püüab lindile kogu selle välise rütmi, mis tuleneb Volkonski pikkadest mõttepausidest ja aeglastest lausetest, kuid ei püüa tabada seda intensiivset värelust, mis nendest venitatud lausungitest tegelikult kõneaktid teevad. Võtteplatsil ei näi tal olevat mingit soovi Volkonski isikut kuidagi kõverpeegeldama või tõlgendama hakata, küll aga näib see soov teda valdavat hiljem materjali üle vaadates. Kas tärkas temas mängur montaažilaua taga või sai ta seal aru, et vürst jäi ikkagi filmilindile püüdmata.

Film algab lavastuse „Vallutatud" lugemisproovist, kus lavastaja Jan Teevet küsib laua ümber istuvatelt näitlejatelt, mis on esmased asjad, mida teise inimese kohta peaks teadma, et see inimene ei oleks enam objekt, vaid et temast saaks võrdne subjekt. Küsimusele järgneb pikk vaikus: kes vaatab maha, kes lakke, käib vilgas mõttetöö või selle teesklemine, Volk silmitseb aga oma teetassi tagant kaua ja läbitungivalt lavastajat ning ütleb: „Ma ei jõudnud lainele. Sa ei öelnud, et hakkab peale." Iseenesest kõnekas kaader, mis annab filmile pisut absurdimaigulise, kuid edasise vastu huvi tekitava helistiku. Hakkad ootama, mis sellest laudkonnast filmi vältel edasi saab, kuidas jõutakse lavastuseni, objektist subjektini. Aga kõik see jäetakse sinnapaika; Kruusiauk jätaks justkui ka ise, kas või iseendale ütlemata selle võlusõna, et nüüd hakkab peale. Volkonski ei protesteeri ega püüa ise filmi looma hakata; ta lihtsalt talub olukorda, ei kavatsegi režissööri jaoks subjektiks saada, vaid hoiab hoopis teda ennast objektina distantsil. Iseenesest on ju leidlik mõte sellisest situatsioonist filmi enesekriitiline moto teha, aga see ei näi olevat teadlik taotlus, vaid pigem protsessi lõpus leitud väljavabandus.

Paraku on samal moel jäänud avamata ka „tasakaal olme ja aristokraatia" ning „vaba vaimu", „loomingu" ja „kompromisside" vahel. Filmi hoiak ja esteetika selginevad küll, kui kontrastina meenutada Jaanus Nõgisto 1990. aastal tehtud teledokki „Vürst Volkonski". Seal oli lavastaja hoiak aktiivne, ehkki mitte niivõrd Volkonskit kõrvalt portreteerides kui pigem koostöös peategelasega kuvandit luues. Vürst on seal edev ja jõuline, esitab hinnanguid ümbritseva kohta ja eksponeerib oma aadliseisust. Nüüd, veerand sajandit hiljem ei viitsi ta seda enam teha. Ta ei pea tõmblema ja ennast tõestama, vaid keskendub enda jaoks olulisele. Kui mõni dokumentalist tahab talle sel teel järgneda, siis palun väga, aga ta ei hakka tegema ühtki üleliigset liigutust selleks, et anda režissöörile mõni vihje või võti, kuidas teda näha ja kujutada tuleks. Aga see rahu ei tähenda resignatsiooni, mingit ülevalt nukrat aristokraatia hääbumise lugu olmeargise labasuse keskel, mida Kruusiauk näib nii endale kui vaatajale tõestada püüdvat. Nõgisto dokk oli lärmakas, bravuurikate kultuuriheeroste huligaanitsemine natuke väsitav, kuid ometi oli see film infotihe, andes lavastatud stseenide vahel aimu ka Volkonski isikust. Kruusiauk tahab samuti, kas või kunstlikult, tuua oma filmi seda boheemlasbravuuri, ilma milleta Volgi kuvand miskipärast täielik ei tundu. Kuna Nõgisto oli kakskümmend kaheksa aastat tagasi vaieldamatus eelisseisundis, saades kampa Vahingu, Mälli ja Miliuse, ja Kruusiauk tun-

neb, et ta ise Volkonskit provotseerida ei suuda, võtab ta appi Andres Keili, kuid ega Keil üksi ka jaksa pidu püsti panna ja nii jääb iseenesest hoogsalt alanud köögilauavestlus Tartu vaimu võimalikkusest lõpetamata nagu enamik filmis alustatud liine.

Olulisima mõtte Nõgisto dokis sõnastas aga Linnar Priimägi, arutledes, miks aristokraat Volkonski kasutab oma teatri- ja muusikaloome ainesena pigem marginaalseid autoreid ning ka suunab oma loomingu ennemini ühiskondlikult marginaalsele kui peavoolupublikule. Ta toob põhjuseks selle, et kuna vürst kuulub juba oma vaimult ja verelt esimese suurusjärgu autoritega kokku, siis pole tal vaja nendega enam oma loomingus tegelda. Kuid Priimägi lisab kriitiliselt, et tema arvates teeb Volkonski natuke liiga palju välja oma sünnipärast, samas kui ta ise eelistaks inimeste tulevikuteeneid minevikuteenetele. See teema tuleb põgusalt esile ka „Viimases vürstis". Muidu tähendustumma filmi üks informatiivsemaid liine ongi Volkonski suhe kunstiga. Loomulikult armastab ta seda ka ise luua, kuid eriliselt armastab ta teiste kunstnike loodut. Suure tundlikkuse ja väikese siira lapse põlevate silmadega siseneb ta loojate loomingusse, esitab ja interpreteerib, et olla osa sellest. See on kaunis ja suursugune teadasaamine just tänapäeval, mil kõigile meeldib olla nii autor kui esitaja, et ise särada. Aga Kruusiauk ei lähe selle teemaga lõpuni, ta ei näe praeguses Volkonskis seda Priimäe veerand sajandit tagasi ennustatud positiivset arenguteed, vaid esitab seda resignatsioonina, konstrueerides — olgu siis juba eos või alles ülesfilmitud materjali läbi vaadates — eelduse, et Volgi esindatud aristokraatia on midagi anakronistlikku ja hääbuvat ning et seda muserdab argiolme. Ta ei püüa avada võimalust, et äkki aristokraadil endal on argielu ja aristokraatia kuidagi loomulikumal viisil läbi põimunud. Nagu muinsuskaitsja, kes on sattunud pühakotta ja hakanud palvepraktikule dikteerima, kuidas viimane oma elavat traditsiooni peaks museaalina eksponeerima, pühendab Kruusiauk ebaproportsionaalselt palju kaadriaega Volgi osatäitmisele farsis „Üks mees, kaks bossi", kuid libiseb peaaegu täiesti üle Volkonski elutöö mõõtu Nareki Grigori „Nutulaulude raamatust". Vürst ise ei kinnita kuidagi režissööri eeldust, et farsis mängimine kujutab „vabale vaimule" „argielu painet", pigem võtab ta seda professionaalselt tööna. Ta tuleb etenduselt, ütleb rõhutatult kaamerasse vaadates: „Esitasin inimestele farssi" ning alustab töisele perioodile järgnevaid „avatud korkide päevi". Selle kontseptsiooni kontekstis, mis filmi vaadates välja joonistus, kõlasid viskipudelit lahti korkiva vürsti sõnad „Ma pean seekord forsseerima, ei saa lõdvalt võtta, aega on vähe" kuidagi morbiidselt ja hääbumisvaimus, kui aga Kruusiauk pühendanuks farsi teema mahust kas või poole Nareki Grigori tõlkimisele, kõlaksid need sõnad positiivses võtmes: peagi taas töö juurde, osana minevikku ja tulevikku ühendavas olevikus.

Viide:

[1] Viimane vürst on kinovalmis. ERRi kultuuriportaal 16. VIII 2018 — https://kultuur.err.ee/854233/viimane-vurst-on-kinovalmis

KÕRGEL JA SÜGAVAL

„Vello Salo. Igapäevaelu müstika". *Režissöör, stsenarist ja produtsent:* ***Jaan Tootsen****. Operaatorid:* ***Erik Norkroos****,* ***Kullar Viimne****,* ***Taavi Arus****,* ***Jaan Tootsen****,* ***Marianne Kõrver****,* ***Joosep Matjus*** *ja* ***Jaan Kolberg****. Kunstnik:* ***Rait Siska****. Heliloojad:* ***Robert Jürjendal*** *ja* ***Sander Saaremets****. Helirežissöör:* ***Horret Kuus****. Monteerija:* ***Tõnis Tootsen****. Dokumentaalfilm, värviline, kestus 82 min. © Aadam ja pojad. Esilinastus 5. IX 2018 kinos Sõprus.*

Alguses tegi TMK Jaak Johansonile ettepaneku kirjutada artikkel Jaan Tootseni dokumentaalfilmist „Vello Salo. Igapäevaelu müstika". Jaak vaatas filmi ära ja tegi ettepaneku korraldada sel teemal hoopis vestlusring. Nii läkski. Vestlevad Jaak Johanson, Jaan-Eik Tulve ja Donald Tomberg. Vestlus toimus 14. septembril.

Jaak Johanson (J. J.): Olen seda filmi vaadanud nüüdseks kolm korda. Esimene kord ühel õhtul pärast sellist meie praeguses tegelikkuses veedetud argipäeva oma sünnilinnas Tartus, ühes nõukaaegses korteris, nõukaaegse sektsiooni ees arvutiekraanilt, algse, mitte lõpliku versioonina. Ja seal, Tartu Annelinnas, hämarduvast aknast välja vaadates jäi mulle filmist kõlama just segaduses oleku teema — tekkis mingi kurbus ja ka küsimus, et kes sellest filmist praegu tröösti saab. Et mida üldse saab sellise filmiga inimestele näidata ja kas miski meid selles segaduses ka aidata võib? Filmis näeme isa Vellot nüüdseks juba vana mehena, kes ka ise oma saabuva nõrkuse üle imestab. Tekkis suur kaastunne seoses selle hajevilolekuga, mis ju endalgi kogu aeg justkui varnast võtta. Nõnda andis sellel esimesel vaatamisel tooni just nagu „vanaisa surm"… Ja et vana mees tahab koju. Või et kus üldse on kodu. Surm, surmaks valmistumine on ju üks olulisemaid teemasid inimese elus, ja meie praeguses olukorras ja ühiskonnas veel eriti. Kuna neid teemasid praegune ajakirjandus pigem väldib, siis mõjus see film ka väga hea, kuigi kurvalt intrigeeriva provokatsioonina.

Teine kord, siis juba lõplikku versiooni vaatasin esilinastusel Sõpruses. Lootsin, et „ikka me tuleme kokku", sest ei ole ju väga palju sellist, mille ümber me kogukonnana saaksime koonduda, ja neid, kes saaksid öelda *„come together over me"*, ei ole enam väga palju järel. Ja noh, targad on ju öelnud, et suurte õpetajate aeg üleüldse saab läbi ja meid jäetakse selles mõttes omapead — nagu me olemegi tahtnud…

Donald Tomberg (D. T.): Mis on kurb. Nii et võiks ka küsida, kas me siis just sellist maailma tahtsimegi.

J. J.: No vot. Ja nähes esilinastusel kogu seda seltskonda, kes ikkagi kokku tuli, kes istusid kohtade puudumisel ka seinte ääres, siis mõjus see film palju lootusrikkamalt, siis ta mõjuski nagu kokkukutsumine, nagu sünnipäev.

Selles filmis on sees ka kroonika aspekt ja kui esimesel vaatamisel mõjus see nagu kurb seltskonnakroonika, siis teisel vaatamisel oli mul juba hea meel, et ka niisugust kroonikat on siiski võimalik teha ja et see nii paljusid kokku kutsub. Ja kuigi see, mis jääb krooni-

„Vello Salo. Igapäevaelu müstika", 2018. Režissöör Jaan Tootsen.

ka taha, selline suurem lugu, ei pruugi filmist otse välja tulla, on võimalus, et vaatajad ikkagi näevad, aimavad seda kas või isa Vello pilgust või olekust ja et nad saavad sellest omavahel rääkida. Selles mõttes ja nõnda on see just ka kinos ja koos vaatamise film. Just selle seisundi tarvis, kuhu me oleme enamuses vaimselt välja sõudnud…

D. T.: Sa mõtled seda nüüd hästi delikaatselt?

J. J.: Nojaa. Sest kes meist teab või kui palju me teame sedasorti saatusest? Miks inimene üldse võib tahta saada preestriks — esimeses kokkulõikes ei olnud ka seda stseeni, kus isa Vello rääkis, miks ja kuidas ta sellele teele sattus.

D. T.: Just isa Vello preestriks kujunemist oligi filmis, ka selle lõplikus versioonis puudutatud kõige napimalt.

J. J.: Ja noh, kui sa seda kujunemist või

suuremat taustalugu ei hooma, võib film mõjuda ka nagu ühe seltskonna siseringi kroonika, kus, väljendit laenates, on „toredad helendavad inimesed", kes saavad kokku ühe „toreda helendava inimesega". Ja see kõik on armas… Aga kui ma sean ennast keskmise eestlase rolli — kes ma tegelikult ju olengi väga paljus —, siis see mõjub mulle nagu äravalitute klubi, kus elatakse mingit palju toredamat elu, kui elan mina, kes ma olen päevast päeva hädas oma laste tervisega, oma liisingutega, oma korteri ja oma tööga.

D. T.: Jah, seda küll, et ei pruugi aru saada, mida see „äravalitute või helendavate inimeste klubi" sisimas endast kujutab. Vaatad, et tulevad niimoodi muhedalt kokku ja siis lähevad sama muhedalt laiali, ja samas see helgus on ju mõnus, aga sa ei pruugi sinna ligi pääseda, aru saada, mis seal taga on.

J. J.: Ja sellega haakub samas ka suhtumine, mida vahel Eestis ka väga jõukate inimeste puhul tajuda võib — et kui Arvo Pärt on kristlane, siis hea küll, olgu, kui see teeb ta maailmakuulsaks. Kristlus on siis ka nagu mingi tore, huvitav seltskondlik bränd teiste hulgas. Aga tähtis on ju, kuidas see võiks aidata seda kogukonda, kes me tegelikult oleme.

D. T.: Siin tahaks puudutada veel üht teemat. Mõtlesin, et kui üldse, siis tegelda sellega meie vestluse lõpu poole, aga otsapidi juba jutt siia jõudiski. Ma ei ole „Igapäevaelu müstika" retseptsiooni väga põhjalikult jälginud, aga selles, mida olen vaadanud, on jäänud silma, et rõhutatakse humanismi. Et see film on humanistlik ja et see on isa Vellost kui humanistist… Iseenesest pole selles midagi halba ja kindlasti on see ka siiras, aga veidi selgust oleks ikkagi vajalik. Humanismina mõistetakse, vähemalt 20. sajandist alates, inimesekesksust. Humanismi juured on kindlasti kristluses, aga kui meenutame Jeesuse vastust küsimusele, milline käsk seaduses on suurim — „Armasta Issandat, oma Jumalat, kogu oma südamega ja kogu oma hingega ja kogu oma mõistusega! See ongi suurim ja esimene käsk. Teine on sellega sarnane: Armasta oma ligimest nagu iseennast! Neis kahes käsus on kogu Seadus ja Prohvetid." —, siis selle valguses saab selgemaks, et kristlasele on tähtis armastada nii Jumalat kui ligimest, humanist aga ei pruugi Jumalat uskudagi, humanistile on tähtis inimene, kellesse suhtutakse siis ikkagi teise siin toodud käsu vaimus. Ent kui nii, siis tekib (ja eks aja jooksul üha rohkem) ka küsitavusi ja humanismi saab hakata ka kummipaelana välja venitama. Mis on inimesele hea? Kui Jumalat ei usuta ja Jumalaga arvestamine seega ka ei piira, endale aga meeldib väga näiteks oma vigu teiste kaela ajada, kas siis inimesest (endast) hoolimine võiks väljenduda ka selles? Noh, ilmselt nii ikkagi ei sobi. Aga kas inimest kõige keskpunkti asetades võiks teha ettepeiteid Jumalale? Ja kui Jumal enam ei piira, kes siis üldse on inimene? Miks mitte teda parema äranägemise järgi tuunida? Miks mitte inimarmastuse nimel lasta näiteks lootel kasvada katseklaasis, kultuurses keskkonnas, mitte aga ema ihus nagu pimedas looduses? Ja kas niimoodi kasvanud inimene ei oleks jällegi rohkem (nt emasidemest) vaba? Või ütleme hoopis teistmoodi ja kujundlikult, et kui humanism seisab kristluse poole n-ö küljega, siis humanismist haruna võrsuv transhumanism, täiuslikkusele pürgiv inimmasin seisab kristluse poole juba kindlalt seljaga. Ei ole võimalik, et trans-

Isa Vello ja
Jaan-Eik Tulve.

humanism lähtuks otse kristlusest. (Ja samas ei saada siin mööda täiuslikkusest, mida kristluses oodatakse ja mille poole püritakse, see mudel pööratakse lihtsalt tagurpidi.) Milleks sellest nii pikalt? Lihtsalt, preester ei saa kunagi oma elu ja töö keskmesse seada ainult inimest. Samas on eelnimetatud retseptsiooni suund inimlikult arusaadav — just nõnda, humanistina, tahaksime isa Vellot ehk mõista ja saaksime ka paremini omaks võtta, sest usuasjad on kauged ja hämarad, aga nii oleks ta meile nagu lähemal.

Kui mina sellele filmile midagi ette heidaksin, siis just seda, et isa Vello preestriks kujunemine oli filmis üksnes markeeritud. Ta ütleb põhimõtte küll ära, et „parem on aidata kui tappa", aga see areng, kasvamine preestriks, jääb filmis tähelepanu alt välja. Ja ma võin mõista, et filmitegija peabki

ju valima, kuhu ta fookuse paneb, ja filmi alguses see kollaaž — katketena isa Vello elukäik — annab ka teada, kui kirev elu tal on olnud ja kõik… Aga ikkagi. Ja kui sa, Jaak, ütlesid, et seda seletust, miks temast preester sai, filmi esimeses versioonis ei olnudki, siis ma mõistan su tundeid ses osas küll. Nüüd pean aga ütlema, et mulle see film meeldib, kuigi treiler ehmatas mind täiesti ära ja plakat ka — mõtlesin, et mis see siis nüüd on, et veetakse kloostrist leitud vembumees ja trikster ilmarahvale näitamiseks ja elevuse tekitamiseks vempu tegema… Aga film oli hoopis teistsugune, kui treiler ja plakat arvata lasid, ja oli tunnetuselt ikkagi hea. Ja see helgus seal ka kuidagi väga meeldis.

Nüüd põikan filmist otsapidi aga juba kaugemale. Usuasjades on meil suur segadus ja suured hirmud ning sellest tulenev ebamugavustunne ja kartus on ka kristlaste seas — mõned näiteks ei julge öeldagi, et on kristlased (mõistan seda samas laste puhul, kes kardavad, et äkki kaaslased hakkavad neid narrima), mõned ütlevad, et „olen ristitud", ja siis ruttu rõhutavad, et „aga kirikus ei käi!" (justkui et „ära saa valesti aru")… Olen kindel, et oma usku ei pea afišeerima, aga teine asi on, kui seda tuleb mingi tajutud surve ja hirmu tõttu varjata ja justkui häbeneda. Aga varjatakse ja ka häbenetakse, sest „muinasjuttude" uskuja ei taha keegi olla, ja tagurlane ei taha keegi olla, ja „kristlane, kes ju ongi tegelikult kõiges süüdi ja teisi vihkab" ei taha keegi olla, ja „kuna kõik kristlased on silmakirjateenrid", siis silmakirjateener ei taha keegi olla. Ja kuna on ju juba 21. sajand, siis vaid rumalad räägivad veel patust, kristlased aga otsivad ikka veel tagurlastena lunastust ja katsuvad, isegi kui see neil hästi välja ei tule, patust hoiduda, kökerdades oma kitsal teel ja pidurdades sellega kõiki teisi, kes mitte üksnes kultuuri, vaid juba ka loodust luues, uue sooga rabades, kihutavad helgel ja laial, sajarealisel tulevikumagistraalil, vabaduse teel, kus patt on saanud igandiks. Ning on leitud, et just see igand võiks ehk saada õnne ja võrdsuse aluseks… ja piduriks vabaduse ja õnne teel ei taha ka keegi olla, ja kuna on selgunud, et just kristlus jääb „euroopalikele väärtustele" jalgu ja on nendega vastuolus (*sic!*), siis euroopalike väärtuste vastu ju ka ei taha olla jne. Materjali ja põhjust karta ja end häbeneda on ette antud kõvasti, ja selles, et ollakse kristlane, ollakse juba just nagu süüdi. Ja samas, selline intellektuaalne hõllandus, et mis see kristlus siis ikkagi on või pole, on populaarne. Eks teatud mõttes on siin ka psühholoogiline, puhtalt kanaliseerimise probleem. Stalin näiteks mõistis selle jõudu hästi: algul, et kõik Ukrainas oma kohta teaksid, tuleb organiseerida näljahäda, nii et ligi neli miljonit oma varbad sirgu ajavad, aga pärast tuleb ette anda süüdlased, paar suvalist tüüpi, kes üles puuakse. Pingete kasvamisel on vaja süüdlast, süüdlase kuju, et oleks näha, et nemad seal seisavad meie ja üldse kõigi õnnel ees! Ja kuigi meile meeldib uhkustada ratsionaalsuse ja 21. sajandiga (nagu oleks see sajand, aeg, meie teene), on näha, et vajume selle sajandi edenedes aina sügavamale irratsionaalsusesse — kõike otsustab ja määrab tunne! Aga tunne on ka manipuleeritav… Nii et seda süüdlast, tagurlase kuju on väga vaja. Parafraseerides: pingelistel aegadel paistab olevat nii, et kui ka vihakõnelejat ei oleks, siis tuleks ta välja mõelda. Ja eks ässitava madaluse

Isa Vello ja ema Riccarda.

vaimust kantud vastuolu religiooniga võib olla headuse ja vägivallatuse nimel ka verejanuline — parim loosung, mida ses vallas olen kuulnud, on selline: „Vägivald on pärit kirikust, vägivald pole kunagi lubatud. Kirikud tuleb maha võtta!" See mõttetera, mis justkui Lenini suust kukkunud, pälvis kuulajate hulgas kohe ka kestvad kiiduavaldused. Ja samas on selline hämar kompott ühes üha enesestmõistetavama tarbijamentaliteediga viinud meid olukorrani, kus ka kirikut nähakse üha enam kohana, mis peaks suurel turul võistlema oma klientuuri pärast, kus peaks klienti teenindatama ja tegema nii, nagu kliendile meeldib. Ja siis käib selline hoiakuline nügimine, et hea küll, on kirik ja las see maja olla, aga katsuks nüüd sealt kirikust kuidagi selle Jumala ikkagi välja saada. Või kui ta on, siis las ta olla „nagu tellitud", just selline, nagu meile meeldib, et ta näiteks ütleks, et polegi tegelikult pattu…, sest muidu ta ju ei armasta! Ja hea küll, las see maja olla, aga katsuks sealt kuidagi igaviku välja saada, et ta oleks moodne, orienteeritud rohkem kaasajale ja meeldiks sellisena kõigile. Ja katsuks seda preestrit võtta ilma tema kutsumuseta ja katsuks sealt kirikust selle krampliku pühaduse ja dogmad välja saada, nii et avatuse märgiks võiks seal ikkagi ka diskoõhtuid teha ja miks mitte ka kergema napsuga (sest veini ju niikuinii usklikele antakse!), sest nii… me hoolime inimesest ju rohkem. See kõik on kuidagi tajutav, mind isiklikult hirmutav, samas see on omamoodi ka huvitav — just nagu vaataks pealt mingit kollektiivselt hulluks minemise anatoomiat. Aga

hea küll, las ta olla. Esitasin selle tiraadi kui tajutud vaimse fooni ja sellisel taustal on selge, et „Igapäevaelu müstika" vaataja, isegi kui ta seda tajub, ei tõtta rõhutama, et isa Vello, kes, nagu humanist, „armastab ligimest nagu iseennast", on see, kes ta on, just seetõttu, et on pühendanud oma elu Jumalale.

J. J.: Eks ka esimesel vaatamisel sai aru, et Jaan on selle filmi puhul usaldanud just vaataja enda äratundmist. On valitud kroonika formaat ja see ka läbi viidud. Ja kui filmi kolmandat korda vaatasin, siis langes jällegi väga palju küsimusi ära. Kõik momendid olid olemas — ta on väga hea ka just meie humanistliku seltskonna kroonikana. Paremas mõttes just ka nende oma kummaliste nurkadega. Täpselt see seis, kus me oleme, ühe oma tee läbi käinud vana õpetaja teekonna vaatluse valguses.

Ja kuna Vello ise on selline hakkaja ja seikleja tüüp, siis selline triksterliku nurga valimine filmis…, kui ma kolmandat korda vaatasin, siis mõtlesin, et miks ka mitte. Et tema puhul see kannab välja, ja kui seda filmi võtta vestluse algusena ja teemat tõesti nagu heas mõttes provokatsioonina… Oleks hea, kui see teema nüüd ka vestlustes edasi läheks, sest minu arvates on seis, nii maailmas tervikuna kui ka Eestis selline, et on suur vajadus mingi selge uue alguse järele. Veidi samamoodi tajusin ma keskkooli lõpus. Ma olin keskkooli lõpus täiesti kindel, et lähen kloostrisse. Minu lapsepõlv ja noorus langesid kokku Eesti hilishipindusega ja kooli lõpupoole sattusin ma igasugustesse kummalistesse ja vähem kummalistesse vaimsetesse ringidesse. Ja pidades nõukaaegset tegevust, mis ümberringi toimus, sügavalt absurdseks, arvates, et kohe niikuinii algab kolmas maailmasõda… See oli ka põhjus, miks ma teatrikooli läksin — et ei ole mõtet hakatagi ennast väga sisse seadma. Aga kui esimesed sõbrad, kes vaimsetes suundades katsetasid, neilt radadelt tagasi tulid ja ka meditsiiniasutustesse sattusid, sai seegi tee ära lõigatud ja mõtlesin, et tuleb siis ikkagi minna kultuuriteed mööda nii kaua, kui lastakse. See oli nüüd kõrvalepõige, aga arvan, et praegu, meie kaasajal on olukord isegi mitmes mõttes tõsisem kui toona. Ja kuigi see aspekt filmis otseselt välja ei tule, võiks see film aidata tekkida ka laiemal vestlusel kloostrite vajalikkusest. Sest kogu selles uues, ja võib-olla ka mitte nii uues olukorras, mis inimesega inimeseks jäämisel praegu toimub, oleks meil tegelikult taas väga vaja kloostreid. Miks kloostrid kunagi tekkisid? Küllap oli samasugune küsitavuse ja kaose ajastu ja mingisugune korrastamise vajadus — vaimne korrastatus on ikkagi kõige aluseks ja see ei ole nii ainult kristluses —, ja vajadus korrastatuse järele on praegu jälle väga-väga suur.

Ja teine suur teema — ma mõtlesin, et miks ta ikkagi nii paljusid puudutab ja miks nii palju noori inimesi ikkagi kokku tuli ja nagu ka mõistsid seda filmi — on tohutu vajadus isakuju järele. Ja üldse vajadus meesalge järele; selle puudumine on ka osa lootusetusest või nii. Ja ka see probleem on praegu aina tõsisem.

D. T.: Noh, meheks ei tohigi saada enam.

J. J.: Isegi täiskasvanuks on juba väga raske saada. Minnes mänguga kaasa, on väga mõnus jääda selliseks punaste pükstega peiariks, nagu minagi lavakat lõpetades olin, kui ma vaatasin, et sõda veel ei algagi ja saabki veel nal-

Isa Vello teenistusel Pirita kloostris suurel neljapäeval.

ja natukene. Aga see isakuju ja üldse õpetajakuju — kas teadlikult või alateadlikult, aga teda on tohutult vaja, kas või ekraanilt näha. Vana meest, kes on suutnud oma tee väärikalt läbi käia ja iseendaks saada. Ja ka see lahkumise eelne segadus või ebakindlus kõnetab selle nurga alt hoopis teistmoodi.

Jaan-Eik Tulve (J.-E. T.): Ka mina vaatasin esimest korda musta materjali. Ma arvan, Jaak, et me vaatasimegi esimest versiooni umbes ühel ajal ja hiljem selgus, et viimased kümme päeva enne esilinastust oli Jaan veel tohutult intensiivselt tööd teinud. Nende päevadega vormis ta selle filmi tõesti ka väga heaks tervikuks. Minulgi jäid esimesel vaatamisel need otsad veel lahtiseks ja ma olin tõesti rahul ja õnnelik, kui nägin esilinastust. Muidugi olen ma siin enamuse vaatajatega võrreldes ebavõrdses seisus, sest tean ju isa Vello elukäiku hästi ja mulle ei ole vaja seda seletada, aga just filmi algus oli saanud paika. Kuigi isa Vello elutee — soomepoiss, õpingud ja töötamine igal pool maailmas — libiseb üle ekraani väga kiiresti, on see kiirus ju ka filmi keel ja samas on antud võimalus, et inimene saab soovi korral ka iseseisvalt kõike lähemalt uurida. Pealegi, kui me võtaksime suvalise inimese, siis mitte kellestki, ma arvan, ei õnnestuks teha tervet elu hõlmavat filmi, rääkimata siis isa Vellost, kelle elu on ju olnud niivõrd pikk, rikas ja mitmetahuline.

See film keskendub isa Vello viimastele aastatele ja teatud mõttes on siin samuti nagu hetke või fotoga — kui vaatad õnnestunud fotot, siis saad sealt ju tohutult palju välja lugeda. Ja mis sellest filmist äärmiselt olulisena

välja koorub, on see, kuidas üks inimene vananeb. Olgu ta siis isa, sest ta on tõesti selline patriarhaalne kuju ja just positiivses mõttes, kusjuures üsna filmi alguses räägib ta ju ka mehe ja naise suhtest. See teema on meil ühiskonnas viidud praegu absurdini, keeratud kreisiks. Aga tema võtab väga selgelt, paari lausega asja kokku: et armastus lükkab kõik paika ja ilma armastuseta, olgu seadused millised tahes, see asi ikkagi ei toimi.

Jah, isakuju heas mõttes on esimestest hetkedest peale seal filmis olemas. Ja muidugi, Vello on ju isakuju sees elanud kogu oma elu. Ta on vaimuliku isana käinud läbi terve maailma, ta on juhtinud inimesi, andnud preestrina nõu… ja siis järsku filmi keskel hakkab välja kooruma üks uus aspekt, see, kuidas isa vananeb ja muutub. Kusjuures isa Vello on ju ise harjunud sellega, et ta suudab alati kõiki nõustada. Isa Vellot tundes — ta navigeerib hästi igasugustes vetes. Ta oskab paljusid keeli, ta mõte jookseb hästi ja kiiresti, tal on hea huumorimeel. Inimene, kellel välispidiselt vaadates võiks olla lihtne elada. Ja siis järsku, isegi kui sa seda ette tead, oled lugenud ja näinud, kuidas teised vananevad, hakkab see tema üllatuseks tema endaga juhtuma. Kuidas ta ei mäleta enam, kuidas ta ei oska isegi arvutit käima panna… Ja siis koorub välja täiesti uus dimensioon, mis teeb minu arvates selle filmi eriti sügavaks ja intiimseks. Sest meil kõigil seisab see ees. Jaak märkis, et film võeti esilinastusel hästi vastu ja et just noori oli palju vaatamas. See on kosutav, sest kusagil mujal, ja eriti massikultuuris, sellistest asjadest ju väga ei räägita. Aga seal filmis tuuakse need küljed välja, ja siis viimaks režissöör lõpetab filmi nii, et tõmbab kõik ilusasti nendesamade paeltega kokku, millega alguses oli kõik lahti sõlminud.

Siin vestluses oli juttu ka religioossusest. Tänapäeval on religioossusega asi ikka päris kurb. Sellest on saanud juba teatud märk. Kui nõukogude ajal oli usklik olemine seotud kerge hinnanguga, et ollakse veidi „metsa poole", siis praegu hakkab kujunema teistsugune hoiak. Ma kuulsin, kuidas ühele asutuse juhile öeldi, et „religioosse maailmavaatega inimene ei sobi asutust juhtima". See käib praegu juba hoopis teisel tasandil…

D. T.: Nõukaajal võis olla tegelikult samamoodi.

J.-E. T.: Nõukaajal oli see avalik vastasseis, aga praegu on niiviisi, et kusagil avalikult seda ei räägita, aga hoiak on juba selline, et religioosne inimene on ohtlik.

J. J.: Nojah, et ta ei ela enam reaalsuses.

D. T.: Aga mis on reaalsus? Reaalsus on sotsiaalne konstruktsioon ja midagi muud peale konstruktsiooni olla ei tohi. Ja vaat siis legotame selle sotsiaalse konstruktsiooniga ja teeme inimestest, kes on samuti mõistagi vaid konstruktsioonid, õnnelikud konstruktsioonid nii, et asetame nad kõik võrdsete konstruktsioonidena lõpuks parimasse, õnnelikuks tegevasse sotsiaalsesse konstruktsiooni.

J. J.: Nojah, siin meenub taas see hoiak, et kui kristlane on ehk mõni tuntud helilooja, et siis hea küll, et las ta siis olla…

J.-E. T.: Aga kui ta midagi n-ö konkreetset teeb, näiteks juhib… Juht sa kristlasena ei tohi olla. Rahvast sa juhtida ei või. Ja see film näitab ka, mis see religioossus siis üldse on. Ma tõmbaksin siin paralleele ka filmidega Arvo Pärdist. Tema on ju samuti religioosne inimene ja läbi nende filmide me näe-

me sedagi, mida religioossus tähendab. Ja et tegelikult on tegemist täiesti normaalse inimesega, kellel on huumorisoon, kes teeb nalja — isa Vello samuti, ja neid seiku on ses filmis palju. Ja me näeme, mis see terve ellusuhtumisega inimene on. Jaan Kaplinski räägib seal ka tõest ja vabadusest — et kui me otsime tõde, siis see teeb vabaks. Ja isa Vello puhul just seda me näeme, et ta on vaba tegema nalja ka näiteks Rooma kiirabiautojuhtidega ja hüüdma Duce lauset… See film näitab, kuidas inimene, kes otsib tõde ja võib-olla on tõe mingil määral juba ka leidnud, liigub selles tõe maailmas vabalt ringi. Ja kui ta tõde järgib, siis selle pinnalt võib ta tegelikult väga palju asju teha. Ta ei lähe oma südametunnistusega vastuollu.

D. T.: Just, ja sellest ma ka alustasin oma pikka vahele seletamist, et nõnda ei tohiks just nagu olla või ei julgeta mõelda, et see vabadus on tulnud koos Jumalale pühendumisega. Meil on ses vallas palju hirmu ja segadust, mis tekitab ka teatud hoiakute ja käitumise mustri, mis tuleb gruppi kuulumise huvides justkui omaks võtta. Ja siis hingedepäeval on surnuaed küünlaid täis ja jõululaupäeval kirikusse jõutakse samuti. Aga jah, seesama osutus, et mitte trikster ja humanist — kuigi iseloom on selline —, vaid et selline suurus on sündinud läbi pühendumise Jumalale.

J.-E. T.: Just nimelt. Ma arvan, et muidugi oleks hea, kui inimestel oleks võimalus seda filmi mitu korda vaadata. Siis hakkavad need asjad välja kooruma — ühest küljest see, et ta ei tee ennast mingisuguseks pühameheks, vaid ta lihtsalt on. Ta ei mängi. Ja teisest küljest see, et nende väga tervendavate humoorikate seikade vahele tuleb pidevalt selliseid väga sügavaid mõistmisi ja väga sügavaid lugusid sellest, mida religioossus, ja mitte ainult isa Vello puhul, vaid üldse tähendab. Mida ta on meie maailmas teinud. Ja kui isa Vello räägib, kuidas ta läks Rooma ühte kloostrisse, mis sõja ajal varjas juute ja pärast sõda võttis vastu tema, kes ta oli ju sõdinud sellel poolel (Soome armees), kelle eest pidi juute varjama… Ja sõna lausumata võetakse ta seal samamoodi vastu. See ongi seesama tõde, seesama vabadus ja religioossus, millest see film räägib.

D. T.: Tasub aga märkida sedagi, et mehaanilisus ja kramplikkus on ju tegelikult ka kerged tekkima ja kui mingeid asju kokku ei oska sobitada, siis võib ju tulla isu neid jõuga kokku lükata. Ega religioossel teel kõik iseenesestmõistetavalt ju ka tule, kuigi teisest küljest ja paradoksaalselt tuleb just iseenesestmõistetavalt. Ma tahan lihtsalt öelda, et religioossel teel on ka palju karisid ja ei saa eeldada, et plaks ja plaks kõik muudkui tuleb.

J. J.: Karisid on muidugi mitmel pool. Ma mõtlesin, et kui mina oleksin praegu keskkooli lõpetav poiss ja vaataksin seda filmi, kas ma saaksin sealt teeotsa. Ja üldse, kui on näiteks selline „raske tüüp", kes näeb meie praeguse maailma asjade seisu, kas tal on üldse võimalik leida noortepsühhiaatri asemel see teeots, mis viiks kloostrisse või — juhul, kui ei ole oma isa või vanaisa võtta — mõne vanema ja targema mehe juurde, kellega rääkida sellest, kuidas asjad siin maailmas võiksid käia. Mis on ju alati loomulik tee. Ja vajadus selle järele on praegu tohutu.

Kui kogukond on lagunemas ja hakkab toimuma paradigmavahetus, kus ühed ei taha ja teised ei saa enam samamoodi jätkata, siis see ju jätab inimestesse jälje. Ja praegu on see ju-

ba laste tasemel. Autism on ju mingis mõttes seesama alge — et ma lähen omaette ära, fokuseerin mingile väga kitsale alale… Ja nendele lastele avaneb mingi täiesti hämmastav pilt, nad valgustavad oma kitsast ala nagu laserikiirega ja samas ei suuda… Nad tahaksid ennast eraldada sellest igapäevaelust. Siin väljendub täiesti selgelt vajadus mingi vaimse organiseerumise, mingite rollide järele. Aga seda ei ole. Ja sellist kohta, kuhu neid otsima minna, ei ole. Ma meenutasin siin „rasket tüüpi" noorukeid. Mu oma vend püüdis rajada sedasorti poistele kloostri moodi kohta Jõelähtme koguduse juurde. Aga kui võimatu oli sellist asja tegelikult teha.

D. T.: Miks siis?

J. J.: No vot, et see nagu ei sobi. Et on ju SOS Lasteküla… Eks üldiselt on ju ka hoiak, et kui keegi on selline raske tüüp, siis tuleks ta paigutada kolooniasse või Jämejalga, ja et polegi nagu muud varianti. Ja rohtu tuleb anda ja…

Aga kloostrite teema, kui palju me sellest üldse teame? Meenutades lääne kloostrite traditsiooni algust, nad ise ju nimetasid end Jumala vägimeesteks. Või kõrbe minek… Eremiit, see tüvi tähendab kõrbe, aga kõrbe ei mindud üksnes maailmast ära, vaid mindi ka rinda pistma. Alati on inimeste hulgas olnud neid, kes sünnipäralt on sellised, et on mingis mõttes eesliinil. On neid, kes on n-ö maiste vägede eesliinil, ja on neid, kes lähevad kõrbe, kus elavad deemonid. Ja nad peavad selles liinis mingit vaimset korda ja võitlust pidama, ja nemad on Jumala vägimehed. See on see püha Antoniuse aeg.

D. T.: Aga see on ju ka kõige riskantsem, raskem, tundlikum ja peenem ala üldse. Siin on vaja juhatust ja tohutut hoolt, sest kui mingi tegelane lihtsalt võtab kätte ja teatab, et olen ka Jumala vägimees, lähen kõrbe ja pistan rinda deemonitega — ka krahh võib olla siis kiire tulema.

J. J.: Aga ma arvan, et ega püha Antoniuse ajal need asjad väga palju selgemad ei olnud ja ega ta ju tegelikult ka üksi ei olnud.

D. T.: Nojah, aga ajad on ikkagi erinevad — siis oli kristlik põhi eeldus, aga nüüd võid iga nurga peal kohata mingit tegelinskit, kes pakub raamatut, mille abil saab „lennata teistele planeetidele". Ja võid ka lausa vaimse kurjategija otsa komistada. Satud näiteks kellegi konksu otsa, kes teatab, et saab informatsiooni otse kosmosest, kuulutab end saadud informatsiooni toel ise Jumala asemikuks, kogub enda ümber mingi grupi ja asub energiaid pööritama — ja inimesed hukkuvad reaalselt. Püha Antoniuse ajal jagati kristlikku alust, praegu on kõik täiesti ilma põhjata. Igaüks saab kuulutada ennast kelleks tahes, olla Rootsi kuningas, vaimne vägimees, isehakanud virgunu ja mida iganes. Ses mõttes on praegune aeg võib-olla ka raskem ja hullem.

J. J.: Jaa, muidugi.

J.-E. T.: Eks igal ajal on omad raskused. Mina isiklikult usun, et meile ei anta sellist koormat, mida me ei suuda kanda.

D. T.: Ma tahan öelda, et saab ka ära petta. Auku muidugi tuleb endal minna, aga saab meelitada, sinna petta. Ja siis näiteks avastad, et oled üksi oma vägistatud energiatega, ja siis juba vaatad pealt oma suremist…

J.-E. T.: Paavst Benedictus XVI on öelnud, et kuigi tänapäeval ei ole kristlus lääne ühiskonnas enam valdav, siis need, kes tänapäeval on kristlased, on võib-olla seda veendunumad ja tõelisemad. Jah, igal ajal on olnud omad

Kadri Hunt, Elisabeth Peterson, Taniel Kirikal, Margo Kõlar ja isa Vello Tallinna Botaanikaaias palmipuude pühal.

head ja vead, ja eks see maailm ongi ju täiuslikkusest kogu aeg kaugel olnud. Praegu on nii, et kuna elu on läinud väga kergeks, siis on väga kerged tulema ka teised jumalad sinna ainsa kõrvale. Ja miks see on ohtlik? Sest me jääme siis nagu vaimult pimedaks. Kuigi tänapäeval on kõik hästi pretensioonikad, selgub lähemalt vaadates, et rahuldume sellega, kui antakse pihku pisikesed mugavused. Ja me ei otsigi enam edasi. Ja tegelikult, mida me ei otsi? Me ei otsi enam vabadust. Praeguse ühiskonna väga suur oht on see, et muutume laisaks. Noored, kes on heaolus üles kasvanud, peavad mugavat elu juba elementaarseks — aga eriti just noorena pead sa otsima. Võib-olla meie isadena oskaksime mõnikord näidata ka otseteed, aga noor inimene peab risti-põiki kõik, ka eksiteed läbi käima, et tõde ära tunda. Kui isa ütleb: „Kuula, see on tõde, ära nüüd muud vaata," siis noh, vaid rumal rahulduks sellega.

D. T.: Aga eks isa peab ikka ütlema ka.

J.-E. T.: No peab ütlema jah. Ja noor inimene peab ka otsima. Aga kõige ohtlikum on rahulduda esimese mugava kohakesega, mis sul ehk lapsepõlvest saadik juba on, ilma et viitsiksid sealt hakata edasi minema ja otsima. See on see religioosne tuimus, mida me tänapäeval väga palju tõdeme: ühest küljest ei olda rahul ja samas ollakse rahul väga piskuga, imeväikese materiaalsusega. See on see teine jumal, olgu see siis autoliising või korterilaen, mida meil tegelikult ei tohi olla, mida me ei tohi otsida.

Aga kui nüüd filmi juurde tagasi tulla ja isa Vellost rääkida, siis näeme,

et ka religioosseid inimesi on väga erinevaid. Filmis näeme keskkonda, kus isa Vello praegu elab. Need lühikesed fragmendid, mida kloostrielust näidatakse, nunnade keskkond ja mõned lühikesed intervjuud nendega, näitab meile ka religioosse elu teist skaalat.

Praegu on hästi moodne minna kuhugi ära, sinna, kus kõik on täiesti teistsugune — India ja sufism ja kõik värgid… Inimene, kes on harjunud elama siin oma euroopalikku elu, arvab, et otsida tuleb kusagilt täiesti teisest kohast. Aga tegelikult on kloostrid meil ju ka siinsamas olemas. Võimalus on minna ja leida isa Vello sugused või siis täiesti kontemplatiivsed kõrbeerakud — see gamma on väga lai. Ma olen sellele väga palju mõelnud just Prantsusmaal käies. Sõidad seal kiirrongiga, vagunites käib mingi melu ja on inimesed väga erinevatest kultuuridest. Ja kui sa siis hakkad neid vaatama, siis sellises suures ühiskonnas on inimesed tegelikult tihtipeale üksikud ja abitud, kuna neil ei ole kuhugi pöörduda, keegi ei kuula neid ja nad ei saa kusagilt toetust. Ja seesama kiirrong sõidab mööda vanadest kloostritest, mis on rahvast täis ka tänapäeval, kus elab väga palju munki ja nunni tänu kellele me võib-olla üldse siin Euroopas siiamaani vastu oleme pidanud. Ja kes tegelikult ju kogu aeg palvetavad selle eest. Ja palvetavad täpselt samasugusse suhtumisega, nagu isa Vellot omal ajal Roomas kloostris vastu võeti. See tähendab, palvetatakse ja armastatakse jäägitult, ilma mingisugust kasu ja vastuteenet ootamata, ja selline palvemootor on pidev.

Me oleme siin rääkinud ühiskonnast. Liberaalne ühiskond on teostatav just religioosselt pinnalt. Kui sa ei eelda kogu aeg, et keegi sind petab, ja sa ise ei püüa teistel kogu aeg nahka üle kõrvade tõmmata, siis on see vabadus võimalik ka liberaalses majanduses. Aga selleks peab meil olema tõde, mille järgi me käime.

J. J.: Nojah, kuigi pealtnäha me elame väga hästi, on olukord ikkagi väga tõsine. Ja miks kirikuga Eestis nii halb ja segane lugu on, see on ju selge — me oleme piiririik ja näinud läbi ajaloo kõige rohkem just korrumpeerumist seoses võimuga, koostööd sellise maailmaga. Nõnda on need lood ühtepidi, ja teistpidi katab see kinni igaviku ja ka tõele suunava vestluse. Milles seisneb eestlaste usuleigus? Siin ei ole vaja jalgratast leiutada, see ei ole usuleigus. Ma tajun ka endas väga tugevalt, milles see skeptilisus seisneb — see on oskamatus seda teeotsa valida.

D. T.: Ja ikka otsitakse õnne, millega käib samas kogu aeg toores manipuleerimine.

J. J.: No just. Ja ega oskagi muud öelda, kui et hoian pöialt, et see film ärgitaks seda teeotsa otsima ja leidma. Ja üldse, tähtis on, et suudaks uskuda — ma mõtlen, et kui aeglaselt see ju endalgi on läinud —, et vaimne korrastatus on aluseks kõigele muule.

D. T.: Kloostritega on ju nii, et ühest küljest minnakse sinna maailmast ära, maailmast eraldi, aga teistpidi tulevad sinna kokku need, kes on maailmast ära läinud. Selgub, et nii elav suhe kui ka koosolemine on ikkagi tähtis; paistab, et inimene ei või siiski päris üksi jääda. Muidugi on ka erandeid, just nimelt erakuid. Selle filmi juures meeldis mulle väga, et isa Vello — kuigi tal dogmadega on just nimelt kõik korras — ei mahu ühtegi raami ja ületab teatud mõttes ka barjääri, mis meil on religioosse ja tavamaailma vahele tekitatud. Sa tajud ära selle isiku võimsuse,

Isa Vello oma toas.

julguse, ja tajud ka ära, et ta on tegelikult alandlik. Tema puhul ei kehti üksi stamp, ta lihtsalt ei paigutu sinna ühiskondlikult eeldatud klišeesse, et millised te, kristlased, peate olema.

J.-E. T.: Just nimelt. Kui sa otsid seda päris tõelist kristlust, või tõde üldse, siis see ei saagi olla klišee. Tegelikult me võime ka niiviisi öelda, et seal filmis on lihtsalt üks religioosne inimene, üks kristlane nii, nagu üks kristlane on. Ja just nimelt, võib-olla ma kordan ennast, aga kui sa oled selle tõe teeotsa enda jaoks leidnud, siis see ongi vabadus — seda ju Kristus ka ütleb, ta räägib ju vabadusest kogu aeg. Ja huvitav on see, et vabadusest räägivad ju väga paljud inimesed eri aegadel, ja meie ühiskonnas ju ka kogu aeg räägitakse, et kõigil peab olema vabadus. Aga see on nagu selline… vaat see on klišee, sõnakõlks, kui me ütleme, et noh, euroopalikud väärtused ja vabadus. Mida see siis tähendab? Keegi ei selgita. Keegi ju tegelikult ei hakka selle peale ka mõtlema.

J. J.: See film tõstatab oma hapramates ja tumedamates kohtades teema, et olles inimesed, me elame nagu kahe maailma piiril. Tohutu sügaviku ja tohutu kõrguse serval. Ja meie hulgas on neid, kes sünnivad sellisena, et julgevad ja isegi tahavad seda näha, aga ilmselt käib mängu juurde, et enamus meist sünnib sellisena, et kas ei ole antud näha — kuigi tõenäoliselt antakse igaühele mingil, talle jõukohasel määral millalgi ka näha — või me siis isegi… ei pruugi tahta näha. Ja selline hoiak on samuti midagi väga inimlikku ja loomulikku. Et tahaks ju ennast ikkagi sisse seada ja teha korda need

asjad, mis on käega katsutavad. Ja on usk, et kui me saame järgmise tehnoloogilise asja korda ja oma Exceli tabeli nii pikaks, kui vaja, nii et sinna mahub kõik ära ja me saame selle asja nagu välja arvutada… Või et tuleb kvantarvuti… ja et siis me saame selle elu korda! Kuigi selline usk sai läbi ju juba Nietzsche ajal, kes minu arvates väljendas Jumalata jäämise õudust omal poeetilisel kombel. Ja Dostojevski näitas täpselt samamoodi, et olgu arvutusvõimsus milline tahes, sa ei arvuta välja, milles asi on. Et ikkagi… film algas ju sünnipäevaga. Aga sünnipäev võib olla ka su surmapäev, sa sünnid selleks, et hakata surema. Samas ütleb isa Vello, et me kõik peame hakkama nooremaks saama, et ükskord noorena surra. Surma, just selle järsaku ja kõrgendikul olemise teema toob film ikkagi sisse ja me ei pääse selle eest kuhugi. Ja me ei saa seda endale tegelikult ka religioosses plaanis mugavaks teha. Me ei saa seda endale Exceliga mugavaks teha. Me pendeldame nende kahe asja vahel. Kord on meil vaja teha revolutsioon, visata Jumal ja preestrid sinna Seine'i jõkke ja teha sedasi kõik asjad korda! Või siis teha reformatsioon, nii et inimesed ise loevad kõik läbi ja saavad asjast aru, ja me kuidagi… teeme tööd ja saame selle asja korda! Aga ikka ei saa korda. Ja me pendeldame nende vahel. Ja siis jääme sinna kirikusse magama ja siis jääme sinna joonestuslaua taha magama… Vaat, nii see on. Aga mis see on?

J.-E. T.: Sa tõid välja isa Vello ütluse filmist „terve elu me näeme vaeva, et surra noorena". Mis see noor inimene on? Noh, üldiselt seostub noor inimene meile rõõmuga. Et surra tuleks rõõmuga — me võime niiviisi öelda. Kui ma nüüd mõtlen, milline võitlus käib siin Eestis ja ka mujal maailmas religiooni vastu, siis ma mõtlen alati nende vanainimeste peale. Ja filmis on isa Vellos näha seda vana inimest, kes valmistub surema. Siis mõtled, et kui tõesti religiooni ei oleks, kui see võitlus religiooni vastu õnnestuks — nii nagu Hruštšov omal ajal lubas, et ta paari aasta pärast näitab televiisoris Nõukogude Liidu viimast usklikku — ja inimesel ei oleks usku, siis surra sellises lootusetuses, see on minu arvates täielik katastroof ja ka kuritegu nende inimeste poolt, kes praegu religiooni notivad. Ühel hetkel on need inimesed ka ise üheksakümneaastased ning valmistuvad surema, ja ma olen veendunud, et suurem osa nendest, kes praegu religiooni nahutavad, pöörduvad surres ise religiooni poole. Sest surres me oleme kõik üksinda, ükstapuha, kui palju meil on sõpru ja austajaid ja alt üles vaatajaid või kui uhkes seltskonnas me liigume. Siis me oleme üksinda ja siis meil on vaja seda tuge.

D. T.: Nojah, see toob ka meelde, et Voltaire'i austajatel on talle raske andeks anda just seda, kuidas ta surma eel käitus. Et kuigi kõik on ju lahe, valgustus ja puha, ja usumeeste pilkamine, aga siis ikkagi kutsus enda surivoodile preestri.

J.-E. T.: Väga oluline on — ja me peame selle peale mõtlema —, et ise me ei vääri väga palju. Aga kõik see, mis tuleb või kuhu me surmajärgselt läheme, see on halastamine meie peale. Ja kui me püüame natuke selle halastuse peale mõelda, siis me võime seda imiteerida ka juba siin elus.

Lõpumärkus. 20. septembril linastus Theatrumis Andri Luubi dokumentaalfilm „Isa Guy", katoliku preestrist isa Guyst, kes on päästnud paljude inimeste elu.

PERSONA GRATA
HELEN REITSNIK

Kui vana sa oled, Helen?
Olen sündinud 1973. aastal. Tead, kõik on sündinud sel aastal.

Kes kõik?
Kõik tantsijad. Mina olen ka tantsija. Mul on isegi tantsija paber olemas. Lõpetasin Tallinna Ülikooli tantsija erialal. Koreograafi eksami tegin ääriveeri ära. Lavastuseks oli „Operatsioon „Kohver"", kus ühe lõigu tegime Tiina Möldriga koos. Tantsijateks olid Mart Kangro, Ivar Lett ja Katrin Essenson. Mait Agu veel ütles, et see on liiga kaasaegne. Käisime sellega isegi Poolas festivalil, siis olid tantsijateks Enar Tarmo ja Maldar-Mikk Kuusk. Minuga koos käisid koolis pea kõik tänase ja eilse päeva nüüdistantsu tähed, lisaks mainituile veel ka näiteks Kristiina Paškevičius ja Marge Ehrenbusch.

Räägi õppejõududest.
Ma olen ikkagi Mait Agu õpilane. Polnud ta nii konservatiivne midagi. Sel ajal andis Saima Kranig moderntantsu, mis oli suur asi. Tegime üle saali neid jalahoog-ette-ja-taha-harjutusi. See oli esimene moderntantsu tehnika, nagu põhisamm, selline svingimine. Aleksandr Ivaškevitš andis stepptantsu, aga sellele ma ei saanud pihta. Mait Agu õpetas kompositsiooni, sellist kindlat teadmist, et tants on emotsiooni väljendus. Kompositsiooniõpe käis nii, et tuli välja mõelda motiivid ehk viis väikest või viis suurt liigutust. Need tuli ette näidata ja siis tantsus kasutama hakata. Mait Agu ajast mäletan „Tuljaku" võistutantsimist. Vanem kursus õpetas esimese kursuse omadele „Tuljaku" selgeks. Minu tolleaegne tantsupartner oli Indrek, kes nüüd on fotograaf. Me võitsime selle võistluse ja esimese koha autasu oli minna Mait Agu kabaree-etendust vaatama. Ta tantsis ikka uhkelt seal.

Kuidas tants siis emotsiooni väljenduseks muutus?
See olenes teemast, mille võisime ise valida. Kui tahad kurva teemaga tegelda, siis tuleb keha ja liikumine ikka allapoole suunata. Mait Agu pidas silmas rohkem seda, et laval tuleb olla emotsionaalne, ei tohi tuimalt tantsida. Praegu ma ainult sellega tegelengi; loomulikult olen ma emotsionaalne tantsija, lähen ikka täiega tegema.

Kas sa siis nutad ja naerad ja vihastad laval? Või kuidas see emotsionaalsus välja näeb?
Ei, ei, ei. Me teeme Zuga Ühendatud Tantsijatega lasteetendusi ja oleme pidevalt aktsioonis. Näiteks lavastus „Meelekolu" ongi tehtud emotsioonidest, kuid see, mis teeb tantsija emotsionaalseks, on liigutustes, hüpetes — neid ei pea näos väljendama. Emotsioon on sees, aga väljendub soorituses. Emotsioon tähendab minu jaoks seda, et ma lähen asjasse sisse.

Mis toimus pärast kooli lõppu?
1997. aastal lõpetasin Tallinna Ülikooli, siis jätkasime koostööd Tiina Möldriga. Valmis lavastus „Sillad", mida

Helen Reitsnik septembris 2018.
Harri Rospu foto

mängiti Von Krahli teatris. Krahlis olid ju kõik meie sõbrad, Peeter Jalakas, Enar Tarmo, Priit Raud, nemad tekitasid platvormi, kus saime oma tööd teha. Kristiina Paškevičius oli väga produktiivne ja tegi mitu lavastust, millega reisisime üle Euroopa, muidugi Priidu abiga. Sorose fond toetas neid festivalidel käimisi. Sel ajal olid väga populaarsed ka õpitoad ja koostöö välismaa koreograafidega. Eks ma sealt õppisin palju.

Ühel hetkel võttis Tiina Mölder sõbrad kokku ja lõi Zuga, millega tegime lavastused „1973 ehk võrrand kolme muutuja ja ühe puudujaga", „Linamäng" ja veel palju muud. Seal olid tantsijateks ka Krõõt Juurak ja Jarmo Karing. Koostöös Tartu Teatrilaboriga sündis Mehis Heinsaare novellide põhjal loodud „Maja jaama uulitsal", kus tantsisid ka Annika Vamper ja Eike Ülevain. 2002 tegi Zuga oma esimese hiti „walking home solo", milles mina paraku ei osalenud, ning 2003 reisisime Eesti Kontserdi haridusprogrammi raames paljudes maakoolides ja tegime loengetendust kaasaegsest tantsust. Samal ajal tekkis ka Kanuti Gildi SAAL ja hakkasime Von Krahlist vaikselt välja kolima. Lisaks seinte kraapimisele tegime seal ikka tantsu ka. Aastal 2004 tegi Zuga oma esimese lastelavastuse „Zuga lastekas". Haarasime kampa ka Mairika Plakso ja reisisime sellega Saksamaal. Lastekatest tulid riburada veel „Zuga zuug zuh-zuh-zuh" ja „Võluvärk", millele Maike Lond tegi muusika. Täiskasvanutele mängisime improvisatsioonilist lavastust „Zuga teeb suure linna", millega oli samuti Saksa tuur. Kalle ja Heikki Tikas olid kahe kitarriga laval. Selle eest saime ka parima tantsulavastuse preemia.

Seejärel oli kihvt Ida-Virumaa noorteprojekt. Andsime kohalikele noortele võimaluse Zuga nime all väljendada kõike, mida nad iganes soovivad. Seal tegime hullusi, näiteks korraldasime Avinurme bussipeatuses agressiivse riiete vahetamise *show*. Mõtlesime veel koos noortega, et ei tea, kas teha etendus kell 16. 15, või 15. 45. Nendel kellaaegadel saabusid bussid, kust võis tulla mõni inimene maha või minna peale, noh, et oleks ikka vaatajaid. Noored ise mõtlesid selle formaadi välja, sest neid hirmsasti häiris, et nad ei saa käia riides nii, nagu ise soovivad. Iisakul oli vastupidi, ilus ja armas head tegemise etendus. Olime poe ees ja pakkusime end välja kohalikele elanikele — et mida nad sooviksid, et me neile head teeksime. Pesime autoaknaid, kandsime inimesi ja nende kompse käruga poodi jne. Iisaku noored olid väga uhked oma kodukoha üle, ütlesid veel, et Iisaku on kõikide teede ristumispunkt. Nemad õpetasid meid ka bändi tegema, muidugi Zuga liikme Kalle Tikase kaasabil.

Siis haarasime kampa nooremast põlvkonnast etenduskunstniku Maike Londi, kes oli Hollandis õppinud, ning Kärt Tõnissoni ja Triin Lilleoru Tallinna Ülikooli koreograafia osakonnast. 2010. aastal tegime Kanuti Gildi SAA-Lis lavastuse „Kohe näha, et vanad sõbrad". Saime kokku vana koosseisu: Jarmo Karing, Kaja Kann, Tiina Mölder, Kalle Tikas ja mina ning panime lavale intriigi.

Milles see intriig seisnes?

Kuna me kõik olime autorid ja esitajad, tahtis igaüks tulla etendusse oma teemaga: meie Tiinaga tahtsime tantsida, Kaja tahtis rääkida kultuuripoliitikast, Jarmo tahtis loengut pidada ja

Kalle tahtis muusikat mängida. Kokku tuli üsna teravate nurkadega väga aus lavastus.

Kui ma vaatan kodulehele, siis teie tööd ja tegemised lõppevad seal aastaga 2013.
Aastal 2013 alustasime lavastuse „Zuga teab tõde" loomist. Kutsusime Karl Saksa ja Andres Noormetsa, et nad teeksid meile *workshop*'e; Karl liitus ka lavastusega. See lavastus tuli välja, kuid kõigil jäi midagi kripeldama. See polnud nagu see, millega rahul olla. Toimus ka eemaldumine Kanuti Gildi SAAList, sest nemad ei tahtnud lastekaid mängida. Eks tahtsime ka ise muutust. Liikusime Sõltumatu Tantsu Lavale; Triinu Aron oli meist huvitatud ja nii tulidki „Käik" ja „Meelekolu". Kohe võtsime kampa ka Cabaret Rhizome'i poisid Aijar Ausmaa ja Pär Pärensoni. Nüüd on meil palju tööd, produtsent Ingrid Kääramees otsib koolid, pakub kuupäevad. Nüüdseks on Zuga juba Nukuteatrisse jõudnud, Tiina Mölder lavastas seal hiljuti Andri Luubi kirjutatud „(p)ÖÖ". Ja mina tantsin Rakvere Teatris Peeter Raudsepa „Sajandi loo" lavastuses „Puudutada kuud". Oleme läinud teatritesse tagasi.

Äkki ikka edasi? Te pole ju varem riigiteatrites töötanud.
Minu karjäär sai alguse Rakvere Teatrist; mängisime „Isepäist haldjat". Tegemist oli küll Von Krahli teatri projektiga. Kui ma Jõhvis elasin, käisin Rakvere Teatri stuudios. Ülikooli kolmandal kursusel, aastal 1995, kui Hillar Liitoja tegi Rakveres lavastust „Jäta mu hing rahule", kohtusin oma praeguse elukaaslase Enariga, otse teatri laval. Kõik on minu jaoks Rakverest alguse saanud, nüüd olen seal lihtsalt tagasi.

Millal sa tantsukingad nurka viskad?
Tunnen ise, et ikka veel jaksan. Tantsin Rakvere lavastuses „Tuljakut" koos Richard Beljohiniga, kes on veel tudeng; põhimõtteliselt võiksin talle ema olla. Aga füüsiliselt veel jaksan. Lihtsalt ühel hetkel tuleb endale aru anda, et oled mingite asjade jaoks vana. Stav Marin Iisraelist tõi nüüd Fine5 lavale „Generatsioonid", kus on nii noored tudengid kui ka vanad tantsijad. Enam vanemaid polnud vist võtta; meie oleme need vanad siis...

Kas koreograaf tahab näidata, et vanad ei jaksa enam tantsida, või milles lavastuse mõte seisneb?
Mitte otseselt. See on tõesti probleem, sest Stav Marin ütles, et kahjuks pole näha vahet, kes on vana ja kes noor. Ma ei tea, kas mul on midagi sellist öelda nagu näiteks Ülle Tomingal, aga kui keegi kutsuks ja tahaks minust kümne aasta pärast lavastust teha, oleks täitsa kihvt. Siiani olen ikkagi massis tantsinud. Oma matkajutte olen rääkinud, aga kui palju mul seda isikupära üldse on, mida jagada? Kui Tiina Ollesk tutvustas meile Iisraeli koreograafi, siis ta ütles, et olge palun valmis selleks, et laulate, tantsite, olete paljad, loete luuletusi. Ma mõtlesin kohe: oo ei, ma ei saa öelda, et olen kõigeks valmis. Tegemist oli aga hoopis vaikse ja rahuliku inimesega; Tiina lihtsalt ehmatas mind ära.

Sa oled kaua olnud aktiivne tantsija, töötanud paljude koreograafidega. Kas sind on aidanud n-ö tagasihoidlikkus ja alandlikkus?
Seda ma ei tea. Nii palju ma ka ei ole

tantsinud. Esimene reaktsioon on mul, jah, et ma ei saa hakkama, aga tasapisi läheb töö käima ja saan küll. Vaata, lavastaja ei tee tantsijatele üldse märkusi. Ise tuleb kogu asi ära teha, nii nagu oskad ja nende vahenditega, mis sul on. Peeter Raudsepp teeb näitlejatele pidevalt märkusi, aga tantsijatele öeldakse vaid, et tantsige nii ja tantsige naa. Noh, eks ma seda teengi, aga tahaksin ikkagi, et mind aidataks rohkem. Ei jaksa kogu aeg iseenda pealt teha. Ma pole ka nii meeletult tehniline tantsija; tahaksin ikka teada, mis see on, mida ma üldse teen. Keegi võiks öelda. Tantsu puhul tegeldakse tervikpildiga, aga personaalne areng on rohkem sinu enda asi.

Kellega sa siis oled töötanud ja kes kuidas lavastab?
Koreograafidest: Tiina Mölder, Renee Nõmmik, Tiina Ollesk, Taavet Jansen, Katrin Essenson, Saša Pepeljajev, Cid Pearlman, Yoshiko Chuma, Dima Hartšenko, Oksana Titova, Tommi Kitti, Tatjana Romanova. Teatrilavastajatest: Peeter Raudsepp, Peeter Jalakas. Põhiliselt ikka Zuga ja Fine5.

Sašaga on väga kihvt; kõik räägivad seda ja nii ongi. Ta hakkab ühe koha pealt looma ja tal lihtsalt tuleb kõik leiutamise teel. Ta toob uksed ja harjad kohale ja ütleb, et nüüd läheb mäng lahti. Kui me „Uksi" tegime, siis ta pidevalt ütles, et teeme siit *dalše*, küll me hiljem seose leiame. Lõbus oli. Ma ei tea, võib-olla ta teeb nüüd asju põhjalikumalt. Saša tehnika on väga raske, seal ma tõmbasin ka endal selja ära, mis annab siiani tunda. Oma viga, ma ise ei teinud sooja, aga kui Saša tuleb, siis läheb kohe lahti, siis pole enam aega sooja teha. Ma alati imestasin, et mida mina ikka suudan või teha saan, aga ta kuidagi oskas võtta inimeste pealt, leida üles, milleks keegi võimeline on.

Peeter Raudsepp on hoopis teistsugune, väga täpne, tal on iga samm paigas. Samas ootab ta selle täpsuse sees sinult loomingulisust. Ta märkab jube paljusid asju, just selliseid väikseid asju. Tantsijatele kuigi palju ei ütle. Ükskord ütles, et ma võiksin olla mingis osas julgem; noh, et kui saan laval selle vahtralehe, siis võiksin selle üle rohkem imestada. Väga hea, loomulikult teen seda, näed, ühe märkuse olen temalt saanud.

Renee Nõmmikuga oleme teinud väga palju ja seal on kõike muud ka väga palju olnud. Renee prooviatmosfäär ei ole kindlasti lõbus, seal nalja ei tehta. Me läheme saali, kõik on tõsised ja siis algab töö. Renee või Tiina teevad meile kordamööda soojenduse, nad töötavad paarisrakendina. See pole isegi mitte soojendus, vaid lausa treening. Renee ütlebki, et kõige alus on treening. Me teeme alati kõike koos ja tema juhendamise all. Viimasel ajal loome üha rohkem koreograafiat improvisatsiooni pealt. Gaga-tehnika vaimus ülesannete kaudu keha liigutamisega. Öeldakse mõni märksõna ja töö käib kujutluse pealt. Renee võib kirjeldada atmosfääri, üldse igasugu asju rääkida, ta on väga hea jutuvestja. Viimati tegime Reneega „Imeilusat". Nemad olid Indias käinud ja kirjeldasid siis seda India meeleolu. Meie pidime ette kujutama, kuidas see õli voolab ja liiv helendab. Ta vaatab seda ja võib öelda, et unustame ära ja et mõtle hoopis oma loole ja vaata, mis impulsid sul sellest omaenda loost tulevad.

Mis see sinu oma lugu oli?
Teema oli niisiis „imeilus". Mul oli jäl-

le matkalugu, ega mul muud rääkida pole. Lugu rääkis sellest, kuidas ma karuga kohtusin, mis tunne mul oli, kui ma karu nägin.

Mis liigutuse sa siis tegid, kui karu nägid?
Me ei liikunud üldse paigast. Nägime karu lausa kaks korda. Üks kord läks ta kaugelt üle tee ja pärast tuli meie nina ees põõsast välja. Me lihtsalt seisime, sest kogu mets hakkas ühel hetkel liikuma ja me ei teadnud, mida siit oodata. Ta tuli nelja käpa peal, tagumised käpad jäid kraavi, esimesed toetas üles teepervele. Kõigepealt vaatas otse ja siis pööras pea meie poole. Ma olin veel fotoaparaadi suumi peale pannud, et olla valmis, ükskõik kes tuleb. Ma ei näinud läbi aparaadisilma midagi, kõik oli nii udune. Kui eemalt vaatasin, nägin, et pagan, karu ongi nina all, päriselt. Sõbranna tegi korraks sammu tagasi, lihtsalt liigutas, ja siis läks karu tagasi. Tal olid kindlasti ka pojad külje all, sest alguses läks ta üle tee koos poegadega. See oli see karu lugu.

Kas sul on kunagi kahju ka olnud, et andsid nii hea loo nii halba lavastusse?
See, mis lavastaja edasi teeb, on ikka tema asi, see on tema lavastus. Mis halb lavastus? Seda lavastust võetakse mujal väga hästi vastu. Venemaal, Leedus, kus olime esimest korda — sealne publik ei teadnud Fine5-st midagi, polnud eelarvamusi. Tiina ja Renee ise räägivad, et Eestis neid ei tunnustata. Midagi siin Eestis on..., mingid asjad lihtsalt ei meeldi inimestele. Eks see ole maitse küsimus.

Kas sinu maitsega sobib Fine5 esteetika?
Issand jumal, mulle väga meeldib! Ka Mart Kangro lavastused meeldivad, näiteks see viimane, „Workshop". Olekski põnev teisi asju ka teha. Lihtsalt nii on läinud ja eks ma olen ka mugavustsoonis — et siin saab ju nendega teha ja siis nendega teengi. Natuke Zugat ja natuke Fine5 sinna vahele. Ega ma ise trügi kuhugi.

Aga võiks ju?
Võiks jah. No vot, aga iseloom on mul selline, et olen kohutavalt arg. Selle taha see jääb, ja ma olen ka kohutavalt enesekriitiline. Alati küsin kõigi käest, et kuidas oli, ütle midagi, tahan õudselt teada. Negatiivse kriitikaga olen ka tihtipeale nõus; seal läkski halvasti, tajusin ka ise selle ära. Mul on sageli samad seisukohad mis ütlejatel. Nii pole veel kunagi olnud, et mul läks jube hästi, aga keegi ütleb, et tegelikult läks väga halvasti. Samas, kui kiidetakse, ega ma ka siis kipu usaldama seda juttu, isegi kui tunnen sama.

Vestelnud KAJA KANN

GRAMOPHONE CLASSICAL MUSIC AWARDS 2018 EESTILE:
ERSO aupeadirigent Neeme Järvi võitis oma saavutuste eest Gramophone'i elutöö auhinna Lifetime Achievement Award. Järvi on salvestanud üle 400 albumi, peamiselt plaadifirmadele Chandos, BIS ja DG.

Koorimuusika kategoorias võitsid Gramophone'i prestiižika auhinna Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja dirigent Kaspars Putniņš albumiga „Pärt. Magnificat & Nunc dimittis. Schnittke. Psalms of Repentance" (väljaandja BIS).

EESTI MUUSIKANÕUKOGU MUUSIKAPREEMIAD 2018:
Heliloomingu preemia
MÄRT-MATIS LILL – olulise panuse eest eesti heliloomingusse

Interpretatsioonipreemia
LEMBIT SAARSALU – eesti džässi suurkuju

Preemia muusikaelule olulise ja väljapaistva tegevuse eest
MADIS KOLK – sisulise panuse eest kontserdikorraldusse

HELIKUNSTI SIHTKAPITALI AASTAPREEMIAD 2018:
MIHKEL POLL – eduka ja kõrgetasemelise kontserttegevuse eest Eestis ja välismaal ning muusikaelu korraldamise, sh festivali „Virmalised" kunstilise juhtimise eest

MADIS METSAMART – mitmekülgse ja kõrgetasemelise esinemise eest nii solisti, ansamblipartneri kui ka orkestrandina

LEHO KARIN – sütitava ja inspireeriva pillimängu eest Tallinna Kammerorkestris, ansamblis YXUS ja teistes kammerkoosseisudes.

KAMMERKOOR COLLEGIUM MUSICALE ja DIRIGENT ENDRIK ÜKSVÄRAV – eesti koorimuusika särava edendamise ning pühendunud ja kõrgetasemelise tutvustamise eest nii Eestis kui välismaal

JÜRI REINVERE – eesti nüüdismuusika rikastamise eest orkestraalselt plastilise teosega „...ja väsimus õnnest nad tantsima viis"

JAAK SOOÄÄR – osalemise eest erinevaid muusikalisi mõtteviise ja meediume ühendavates projektides, muusika piiride laiendamise eest

HELENA TULVE – tulemusliku tegevuse eest kompositsiooniprofessorina, kompositsioonipedagoogika uuel tasemel väärtustamise eest

DIANA LIIV – eesti ja lääne nüüdismuusikat sõnakunstiga siduva kontserdisarja „Heli ja keel" korraldamise eest

ALVAR LOOG – kõrgetasemelise ning originaalse ja vahetu muusikakriitika eest

Eve Andre Tiit Helimetsa balletis „Aeg". Eesti Rahvusballett, 2007.
Harri Rospu foto

ISSN-0207-653

Hind 2.85 eurot

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