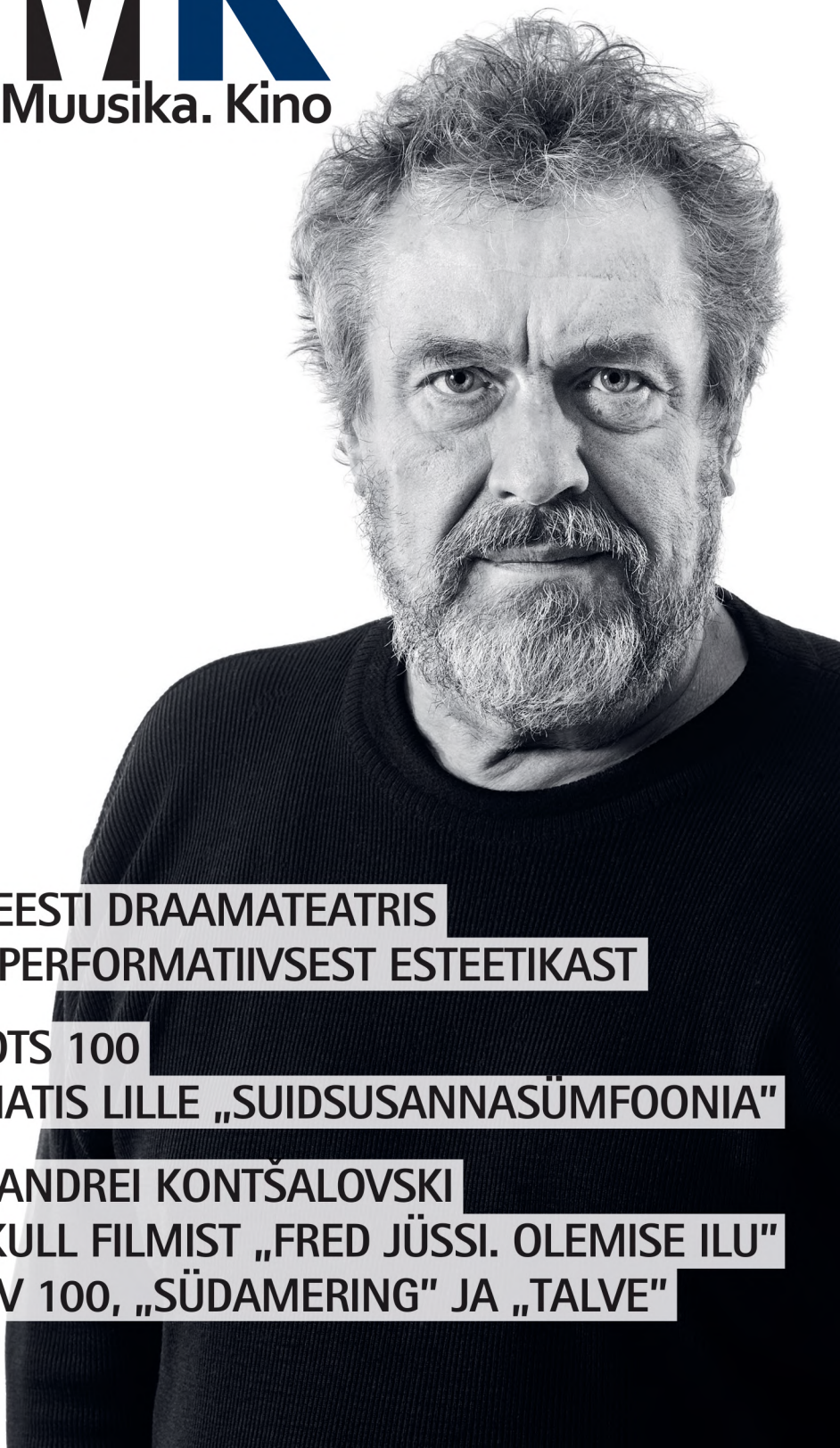
TMK
Teater. Muusika. Kino
märts 2020



Jaan
Rekkor

„VÕRK" EESTI DRAAMATEATRIS
NÄITEID PERFORMATIIVSEST ESTEETIKAST

GEORG OTS 100
MÄRT-MATIS LILLE „SUIDSUSANNASÜMFOONIA"

VASTAB ANDREI KONTŠALOVSKI
KALEVI KULL FILMIST „FRED JÜSSI. OLEMISE ILU"
TUGANOV 100, „SÜDAMERING" JA „TALVE"

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	Voorimehe 9 10146 Tallinn, madis@temuki.ee
Väljaandja	Sihtasutus Kultuurileht Voorimehe 9 10146 Tallinn,
Trükk	Tallinna Raamatu-trükikoda Laki 26 12915 Tallinn

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.

Kodulehekülg **www.temuki.ee**

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17

Esikaanel näitleja Jaan Rekkor.
Vt lk 39.
Harri Rospu foto

Hendrik Toompere lavastuses „Võrk".
Vt lk 17 ja 22.
Heikki Leisi foto

Festival „Tallinn *feat.* Reval".
Vt lk 78.

„Fred Jüssi. Olemise ilu", 2020. Režissöör Jaan Undusk.
Vt lk 92.

TMK

XXXIX aastakäik

märts 2019

Avaveerg

Eero Epner Karin ja Marko 2
Metakriitika 3

Vastab
Andrei Kontšalovski 6

Persona grata
Kairi Mändla 123

teater

Neeme Raud Punase eetritule narkomaania
Hendrik Toompere jr „Võrk" Eesti Draamateatris 17

Kaja Kann „Võrgu" kaks meediumi
Hendrik Toompere jr „Võrk" Eesti Draamateatris 22

Madli Pesti Ühendkunstiteosed. Näiteid performatiivsest esteetikast Eesti teatris 2019. aastal 27

Pille-Riin Purje Viimne romantik
Portreevisandeid näitleja Jaan Rekkori rollidest 39

tants

Heili Einasto Teatrite turvatunne USA moodi
Jõululavastustest San Franciscos 49

muusika

Saale Kareda Kõndimine voolavatel kividel
Märt-Matis Lille „Suidsusannasümfoonia" 57

Taivo Liiva Hääl, mida tundsid ja armastasid miljonid
Georg Ots 21. III 1920 – 5. IX 1975 66

Marju Riisikamp „Tallinn *feat*. Reval" – uue tonaalsusega festival
23. XI – 1. XII 2019 78

Saale Fischer Kuidas mõõta aega 17.–18. sajandi muusika esituses 86

kino

Kalevi Kull Olemise ilu. Me looduse taastulemise kuulamine-nägemine
Jaan Tootseni dokumentaalfilm „Fred Jüssi. Olemise ilu" 92

Ave Taavet Tuganovi triksterid ja tehnikaimed
Elbert Tuganov 100 98

Signe Noppel Südameringi globaalne mõõde
Margit Lillaku dokumentaalfilm „Südamering" 106

Tõnis Kark Lõputu lutsuvise
Ergo Kulla mängufilm „Talve" 113

Jan Kaus Žanridest ja atmosfäärist II
Pisike ülevaade jõlkumistest 23. PÖFFil 120

KARIN JA MARKO 2 [1]

Vahel luges Marko ka teatrikriitikat. See oli huvitav žanr, sest juba viiskümmend aastat oli räägitud selle ootamatust allakäigust ning rahulolematus meie koduvabariigi teatrikriitikaga näis olevat juba lahutamatu osa temast. Markole siiski meeldis lugeda arvustusi. Talle meeldis teada saada, mida mõtlevad ja kogevad teised inimesed, kui nad on vaadanud sama kunstiteost, mida temagi. Marko oli pärit lihtsast perest, tema vanemad lõikasid ja seejärel väärindasid, tööpäevad liikusid vääramatult hommikust õhtusse ja selle kõrvalt ei jäänud eriti aega pikkadeks bussisõitudeks, mis pidid väikese Marko viima linna mõnda muuseumi või teatrisse. Sellest hoolimata arvas Marko, et tema teatrimaitse on päris hea. Pärast linna kolimist oli ta sattunud kollektiivi, kus tegutses enne oma peatset pensionile jäämist veel viimaseid aastaid üks vanem proua, kelle eluaegseks hobiks oli teatris käimine. See oli alanud viimase suure sõja lõpupäevil, kui proua, toona veel noor naine, oli mööda linna kõndides ja värskeid varemeid, rususid ja pommiauke vaadates keeldunud alla andmast ning hakanud alateadlikult (ta ei tundnud seda sõna) otsima paiku, kus maailma mitte ei lõhutaks kildudeks, vaid ehitataks midagi uut. Ootamatult avastas ta end ühel soojal märtsihommikul, mil vanalinna varemetest õhkus veel eelmisel õhtul plahvatanud pommide kuumust, otse ühe teatrihoone suure fassaadi eest. Endalegi seletamatu impulsi ajel ostis ta pileti ja istus juba samal õhtul veidi kulunud kattega plüüstoolis ning vaatas, esmalt väikese piinlikkustundega, kuid seejärel üha üllatunumalt ja kiindunumalt, kuidas täiskasvanud inimesed tema ees madalal laval võõra häälega kõnelesid ja oma tundeid eksponeerisid. Too proua (Malle) hakkas nüüdsest pidevalt teatris käima; selles oli tema jaoks midagi ahvatlevat, ent kui ta vahel maale kodutallu sõites isale selle ahvatluse põhjusi püüdis selgitada, jäi ta kimpu. Isa masseeris aeglaselt oma maatööst kühmuliseks muutunud käsi, akna taga õõtsus õudne kask ja kui Malle püüdis rääkida midagi atmosfäärist, vaatas isa vilksamisi kaske. Malle märkas seda ja muutus kurvaks. Kõik muutis teda viimasel ajal kurvaks, eriti isa vananemine, millele ta oleks soovinud, kuid ei osanud tagasikäiku anda. Malle ohkas tasakesi ja ütles siis, et teatris meeldib talle käia ennekõike seetõttu, et seal näeb huvitavaid lugusid. Ta märkas, kuidas isa pööras aeglaselt pilgu kaselt ja vaatas talle otsa. Temas oli tärganud huvi.

Pärast seda õhtupoolikut oli Malle tassinud kõiki oma sõpru, tuttavaid, esimese ringi sugulasi ja kolleege ühtelugu teatrisse ja ta märkas, et kõige paremini mõjus see, kui ta rääkis, mis on antud lavastuse teema. Niimoodi tõmbas ta endaga kaasa ka Marko. Esimesel õhtul teatris oli Marko tundnud midagi sarnast, nagu tundis sõja ajal Malle (piinlikkus, üllatus, kiindumine). Varsti aga hakkas ta juba ise otsima võimalusi, kuidas õhtuti teatri suurtest vasksetest käepidemetest haarata ja mõnda etendust vaatama minna. Marko käis teatris üha rohkem, varsti võis teda leida mõnest pealinna teatrist kolmel, siis aga juba neljal õhtul nädalas. Mõne aasta möödudes märkas Marko, et ta suudab eristada head lavastust halvast. See oli talle üllatus. Ta ei olnud siiani teadvustanud, et lavastusi on võimalik ka niimoodi liigitada. (Tema ei olnudki neid siiani liigitanud.) Läks veel paar aastat mööda, Marko teatrikülastuste arv, mida ta hoolikalt ruudulisse vihikusse märkis, oli hakanud ületama maagilise viiesaja piiri, ning ühel õhtul rahutult oma teatritoolil niheledes sai Marko aru, et nüüdsest oskab ta eristada ka head ja keskpärast lavastust. Marko ei teadnud, et ta kuulub koolkonda, mille õpetuse iva on lihtne: mida rohkem inimene

kunsti näeb, seda rohkem ta suudab teha peeneid eristusi ja märgata, millal on kasutatud elemendid meeldivalt argised ja millal need muutuvad talumatult triviaalseks. Ta õppis märkama seda peenikest joont, mis lahutab näitlejate mängus ekspressiivsust eputamisest, ja seda, millal näitleja ei naudi laval mitte lavastuse ideed, vaid iseennast, suutmata näiteks öelda lihtsalt tere, ilma et mängiks sinna ette kärbse lennu, kärbse tapmise, sügava ohke, jala liipamise, kelmika silmapilgutuse ja veiderdava žesti. Marko tundis peagi ära, mis vahe on sügavmõttelisusel ja õõnsusel, kuidas eristada õrnust ja pateetikat või millised tunnused on lavastuse aktuaalsusel ja millised lavastuse konjunktuurlusel.

Seda kõike otsis Marko ka teatrikriitikast. Pärast vanemate surma oli tema hommikuseks traditsiooniks kujunenud teha endale rohelist teed ja lugeda teatriarvustusi. Pärast Karini lahkumist oli ta hakanud tegema seda kõva häälega, see andis igale sõnale kaalu ja tähenduse ning peletas eemale viimasel ajal maja vundamendi alla siginenud hiiri. Teda üllatas pidevalt, et arvustused jõudsid küll kirjeldada lavastuse teemat ja kirjanduslikku süžeed, samuti iseloomustada tegelastevahelisi suhteid, ent just siis, kui asi võinuks muutuda huvitavaks, arvustus lõppes. Sageli oli Marko keeranud segaduses järgmise lehe, kuid seal oli tavaliselt juba uudis mõne kodumaise filmi ekspordipotentsiaalist ja teatriarvustus ei jätkunud. Neil nõututel hommikutel rüüpas Marko sageli teed ja juurdles alateadlikult (tema tundis seda sõna), miks see nii on. Miks käsitletakse lavastust ennekõike lähtuvalt selle *teemast* ja miks hinnatakse ka kõike muud selle järgi, kui hästi või halvasti *teema* esile on toodud? Marko töötas maaliraamidele liistude panijana ja oli seetõttu kokku puutunud ka kunstialase kirjandusega. Kord oli ta lugenud tuntud kunstiajaloo professori J. K. nooruspõlves kirjutatud analüüsi selle kohta, mida tähendas ametlik kunst 19. sajandi Prantsusmaal. See tähendas, kirjutas professor, et kunstiteoseid hinnati heaks või halvaks lähtuvalt nende süžeest. Ei lugenud individuaalne vaatepunkt, abstraktne atmosfäär, koloriidi üleminekud, kontseptuaalne eripära või muu selline, vaid ainult maali teema.

Teema käsitlemises oli – Marko tunnistas seda vahel kolleegidele avalikult – teatrikriitika aga suurepärane. Arvustajad määratlesid teravapilguliselt, mis on etendatava loo põhisündmustik ja kuidas see resoneerib ajastu vaimu või eesti kultuurilooga. Nad kirjeldasid pikalt ja tabavalt, kas süžee on arusaadav või mitte (reeglina eelistati arusaadavust), ja analüüsisid, kas mõni näitleja meenutab või ei meenuta ajaloolist prototüüpi, keda ta mängis. Minevikudraamade puhul tõmmati põhjendatud paralleele tänapäevaga ja vaieldi, või siis ei vaieldud lavastajaga, kes pressiteates oli kirjeldanud oma arusaama, miks selle näidendi teema on just praegu aktuaalne. Marko mõtiskles sageli, miks on teatris kõige olulisem just lavastuse teema, ja tema varahommikuses peas tiirlesid mitmed vastandlikud mõtted. Vahel arvas ta (enamasti oli õues siis madalrõhkkond), et see on tingitud teatri lootruudusest, ammusest traditsioonist, mille järgi inimene ootab teatrist ennekõike „lugu", mitte aga näiteks kontseptuaalset ideed. Vahel arvas ta jällegi (sageli kõrgrõhkkonna mõjul), et see on teatri ja kogu kunsti politiseerumise tulemus. Kuna ka Eestisse oli tasapisi imbunud arusaam, et teater peab olema poliitiline, käsitleti lavastusi tihti sellest vaatepunktist, kas nende teema aitab kaasa käimas olevale poliitilisele võitlusele. Nii näiteks olid lavastused sellistel teemadel nagu kliimakatastroof, pagulaskriis, lähisuhtevägivald ja maapiirkondade hüljatus head, sest nad tabasid ajastu pulssi, kuid lavastused teemadel nagu elu ja surm, armastus ja häbi liikusid ebaõnnestumise äärel, sest nad olid liiga abstraktsed.

Marko oli tänu oma eriala spetsiifikale kokku puutunud paljude kunstnikega, teiste seas Olev Subbiga, kellele meeldisid tugevalt trimmi tõmmatud lõuendid. „Minu maalid peavad kestma viissada aastat," oli ta Markole öelnud ja see oli meeldiv vaheldus autoritele, kelle jaoks lõuendinurga lotendamisel ei olnud mingit tähtsust. Sageli tuli puutöös osav Subbi ka ise vaatama Marko tegutsemist, istus viisakalt tolmusele toolile laotatud ajalehele ja hoidis tööl silma peal, sest ta tahtis alati teada, kuidas miski tehtud on. Marko oleks tahtnud, kuid ei tihanud kunagi küsida, mida arvab Olev Subbi kunstist, kuid ühel õhtul oli Subbi ise oma arvamust avaldanud. „Minu arvates on kunstis olulised kolm komponenti," oli ta öelnud, pühkides liistude lihvimisest kerkinud saepurutolmu ettevaatlikult oma põlvedelt. „Esiteks teema" – ja ta vaatas Markot selja tagant, Marko võis seda tunda. „Siis veel pintslikiri ja kolmandaks kompositsioon." Ent Marko teadis juba sel hetkel, et kuigi maestro oli teema taandanud vaid kolmandikuks maali tähendusest, on neid elemente veel, on peaaegu lõputult.

Tema lemmikkunstiteoseks oli Michelangelo „Pietà". Ta oli seda Roomas mitu korda vaatamas käinud, talle meeldis teadmine, et see on üks esimesi moodsa ajastu kunstiteoseid, millele kunstnik oli oma nime alla kirjutanud, kuid hiljem kibedalt kahetsenud. „Ma tegin seda vaid edevusest," olevat ta sõbrale pihtinud, sest tema arvates oleks teos võinud jääda anonüümseks ja kunst oleks võinud kõnelda iseenda eest. Ent seistes selle kummalise skulptuuri ees, kus Neitsi Maarja on noorem kui tema põlvedel lebav inimkonna lunastaja, tema poeg, oli Marko kord pitsat täis kõhuga mõelnud, et ükskõik kui palju ta seda teost ka ei vaataks, selle teema on ammu teada, siin ei juhtu süžee poolest midagi ebatavalist ja „kõik" juhtub kusagil mujal. Idees. Kontseptsioonis. Voltide langemise nurgas. Ema näoilmes. Tema silmades. Kristuse lõtvunud kehas, mille lihased skulptor hoole ja leinaga välja oli modelleerinud. Valguse libisemises üle varjude. Salapärases miskis. Seda kõike Marko teatrikriitikat lugedes enam ei näinud.

EERO EPNER

Viide:

[1] *Vt ka: Eero Epner 2020. Karin ja Marko. – Sirp, 14. II.*

Andrei Kontšalovski 2003. aastal.
Harri Rospu foto

VASTAB
ANDREI KONTŠALOVSKI

Andrei Kontšalovski: „Paradiis", „Patt" ja elutöö Tallinna ja Firenze vahel
26. novembril sai kuulus vene režissöör Andrei Kontšalovski PÖFFi elutööpreemia. Tema elutöö hõlmab kahtekümmend viit mängufilmi (kahekümne kuuenda võtted on valmis, kuid film on veel monteerimata), pooltteistkümmend dokumentaalfilmi ja sama paljusid teistele režissööridele kirjutatud stsenaariume ning tervet rida lavastusi Venemaa, Itaalia ja Prantsusmaa ooperi- ja draamateatrites. Kaks päeva hiljem andis Firenze abilinnapea Andrei Kontšalovskile Viiesaja saalis linna võtmed. Tseremoonia toimus Michelangelo skulptuuri jalamil, mis kujutab geeniuse võitu toore jõu üle. See on sümboolne — režissööri uus film „Patt" räägib Michelangelost ja Kontšalovski on oma filmide ja teatrilavastustega korduvalt tõestanud, et looming seisab toorest jõust kõrgemal.

PÖFFil näidati „Pattu» pidulikul seansil, enne seda anti režissöörile kätte preemia. Festivali programmis oli veel üks Kontšalovski film, 2002. aastal valminud „Hullumaja". Lisaks sellele oli uue vene kino valikus Valerija Gay Germanika „Varjuhunt", milles mängib Kontšalovski muusa, imeline näitleja Julia Võssotskaja. „Patus" on tal väike roll, Daam hermeliiniga, kes on justkui Leonardo da Vinci maalilt maha astunud, Kontšalovski eelmises filmis „Paradiis" mängis ta aga peaosa.

„Paradiis" ja „Patt" olid mulle avastused ja ühtlasi vapustasid mind. Ma ei mäleta, kas „Paradiisi" meil näidati, sest meie kinolevi ostab Venemaalt enamasti igasugust rämpsu ja labaseid komöödiaid, lootuses, et need annavad kassat. Vene autorifilme näeme aga ainult festivalidel. Ma õngitsesin „Paradiisi" välja internetist. See on mustvalge mõistujutt. Selle tegelased on vene emigrandist vürstinna Olga Kamenskaja (Julia Võssotskaja), kelle kollaboratsionistlik Prantsuse politsei vahistatas selle eest, et ta päästis juudi lapsi kontsentratsioonilaagrist, prantsuse politseikomissar Jules (Philippe Duquesne) ja sakslane, SSi ohvitser, kontsentratsioonilaagrite inspektor Helmut (Christian Clauss), blond kurjuse kehastus, veendunud nats, kellel on aga irratsionaalne tõmme vene kultuuri poole — ta armastab Tšehhovi loomingut ja kavatseb kirjutada pärast sõda temast doktoriväitekirja. Kõik kolm seisavad komisjoni ees, kes tegeleb nende — nagu pärast selgub — surmajärgse saatusega. Kas paradiisi või põrgusse? Pärast seda filmi tekib tahes-tahtmata küsimus: mida ütleme meie, kui satume sellisesse „pääslasse"?

Enne intervjuud Andrei Kontšalovski ja Julia Võssotskajaga vaatasin ma ka „Pattu". Jällegi arvutiekraanilt. Muidugi oli hoopis teine tunne vaadata seda suurepärast vaatemängu pärast Coca-Cola Plazas…

Boris Tuch (B. T.): Teil tulid teineteise järel välja „Paradiis" ja „Patt". Kas nende kahe pealkirja vahel on mingi sümboolne seos?
Andrei Kontšalovski (A. K.): Sellise tähendusega sõnade vahel on alati seos. Kuid ma ei mõtle sellest kunagi kui sidemest. Teen võtteid ja süvenen materjali ning pärast tekib mingi mõte.

Varjatud mõte?
Ma ei tahaks salatseda. Muidugi peab igal pealkirjal olema mõte, kuid see ei pea olema lahti seletatud.

Kuigi „Paradiis" ja „Patt" on süžee poolest täiesti erinevad, moodustavad need minu jaoks ühe sümfoonia inimese ja tema teekonna ettemääratusest. Läbib ju tee kujund mõlemat filmi.
Mul on väga hea meel, et te seda ütlete! Kas te minu „Postiljon Aleksei Trjapitsõni valgeid öid" olete näinud? (*See film sai Veneetsia filmifestivalil auhinna 2014. aastal, „Paradiis" 2016. aastal. – B. T.)*

Jah.
Sellest saigi kõik alguse. Pärast minu viitkümmend tööaastat avas see film mu režissööritöös uue peatüki. Mida hoolikamalt midagi uurida, seda üldisemaks see muutub. Jääd justkui kuulama ja hakkad pilte nägema. Kui vaikust tõeliselt kuulama jääda, võib seal kuulda kõige ebatavalisemaid asju. Samuti meie endi sees — mulle tundub, et mida vähem me näeme, seda rohkem me mõistame. Viimased viis-kuus aastat on olnud aeg, kui minu sees miski muutus. Olen leidnud mõned küsimused, mida ma olen tingimata tahtnud esitada. Just küsimused, mitte vastused.

Ma mäletan väga hästi „Andrei Rubljovi", mille stsenaariumi te kirjutasite koos Andrei Tarkovskiga. Kas võib öelda, et te olete nüüd jõudnud tagasi kunstniku teema juurde, kelle loomingu aluseks on tema isiklik suhe jumalaga?
Ütleme nii, et ma ei teinud seda teadlikult. Kõik toimus iseenesest otsingute käigus. Need ei ole mitte kontseptsioonide, vaid elu otsingud. Selle ja tolle kunstniku elu. Nende filmide vahele jääb viiskümmend aastat. Ja ma arvan, et kolmekümnendatest eluaastatest kaheksakümnendateni inimese arutlusvõime ja mõtlemine arenevad. Alles stsenaariumi lõpetades sain aru, et see on kuidagi seotud sellega, mida me tegime „Andrei Rubljovis". Kuid see ei toimunud teadlikult.

Nende kahe suure filmi vahel on seos kindlasti olemas. Tarkovski ja Kontšalovski panid „Andrei Rubljovi" stsenaariumi tööversioonile nimeks „Andrei passioon". Selles, et neil kõigil kolmel on sama eesnimi, on muidugi see varjatud mõte, mida Kontšalovski sõnul ei pea lahti seletama. Kuid ka filmide lõppude sarnasus ei ole juhus. „Andrei Rubljovi" lõpus ilmub pärast nn vene quattrocento *(XV sajandi alguse) õudust, mustust ja verd värvilisena ekraanile Rubljovi ikoon „Kolmainsus". „Patu" lõpus ärkab Michelangelo hommikul pärast lõbusat pidutsemist oma õpilase ja talutüdruku pulmas ning avastab, et laud on täis verd, mis tilgub teiselt korruselt noorpaari magamistoast, sest keegi on nad öösel julmalt tapnud. Michelangelo mõistab, et see on kättemaks talle, kunstnikule, keda pidasid enda omaks kaks mõjukat suguvõsa, kaks klanni, della Rovered ja Medicid. Ta rabeles nende vahel, andis nii ühtedele kui teistele lubadusi, mida ta kõiki ei täitnud. Kumbki neist ei tahtnud geeniust tappa, kuid keegi nende seast andis selgelt mõista, et on väga vihane. Palun vabandust kohatu võrdluse pärast, kuid sel hetkel meenus mulle*

hobusepea-stseen „Ristiisast". Pärast neid kohutavaid kaadreid näeme, kuidas üksildane Michelangelo läheb mööda teed ja ekraanile ilmuvad tema loodud suurejoonelised skulptuurid. Looming kasvab välja räpasest ja julmast ajastust ning võidab selle räpasuse ja julmuse. Teisisõnu — ars longa, vita brevis est.

Kas töö filmiga kestis kaua?
Kaua läks ettevalmistamise, mõtisklemise, materjali otsimise ja lugemisega. Kuid see ei ole töö filmiga. See on enda harimine. Alles seejärel tuleb film.

Julia Võssotskaja (J. V.): Võtted kestsid poolteist aastat. Just võtted.
A. K: Eelkõige oli vaja leida raha. Arvan, et kokku läks kaks ja pool aastat, et kirjutada stsenaarium, leida raha ja võtta film üles.

Mul tekkis „Andrei Rubljoviga" veel üks paralleel. Seal on stseen kellaga, „Patus" aga marmorikamakaga, mille Michelangelo käsib Carrara kivikarjääris välja raiuda.
Paralleel on kahtlemata olemas. Ka mina ise avastasin selle. Nii on ikka — me otsime igast teosest mingit sümboolset mõtet. Kuid erinevus on selles, et Rubljovil puudub kellaga suhe. Sellest ei saa tegelaskuju, mis läbib kogu filmi. Marmorikamakas on aga kogu filmi läbiv tegelaskuju. Siin on kolm koostisosa: Michelangelo, rahvas ja marmor.

„Patt", 2019. Režissöör Andrei Kontšalovski.
Michelangelo — Alberto Testone.

„Patt", 2019. Režissöör Andrei Kontšalovski.
Michelangelo — Alberto Testone.

Aga Dante? Dante, kes ilmub Michelangelo kujutlustesse, kellega teie kangelane püüdis oma tõeotsingutes võrdne olla?
Ei. Dante on tema kujutluspilt. Ja Dante vaikib, kuna ta teab, et Michelangelo esitatud küsimusele puudub vastus. Ärge kuulake võimalikku vastust, vaid kuulake vaikust.

Mõistan. Kunstnik ei peagi vastuseid andma. Mäletate Võssotskit: „Me kõik anname konksuga vastuse ega leia vajalikku küsimust." Ent mul on siiski selline küsimus: kas olla niisugune kunstnik nagu Michelangelo tähendab pattu või õnne, needust või õnnistust?
Ma ei oska niimoodi otse vastata. Minu Michelangelo patt ei ole mitte mingites pahategudes, vaid selles, et ta püüab oma töödes läheneda jumalale, kuid läheneb siiski just inimesele. Mina arvan, et elu on iseenesest nii patt kui ka õnnistus. Olla kunstnik tähendab olla vaid elu väljendusvahend. Esmatähtis on inimene. Alles pärast inimese mõistmist on võimalik projitseerida tema elu tema teostele. Ja siis jookseb kõik kokku. Arvan, et kunstniku elu kajastub alati tema teostes. Temperament, iseloom — kõik see kajastub. Ja kuigi öeldakse, et geniaalsus ja kuritegelikkus ei käi kokku, arvan ma, et need käivad isegi väga hästi kokku!

Jah, ütleb ju Puškinil Mozart need sõnad vahetult enne seda, kui Salieri valab tema pokaali mürki. Kuid Mozart on naiivne.
Muidugi on ta naiivne. Ta on lihtsalt friik. Ent kas teate, et kui renessanss kogus

jõudu ja kujunes juba selge arusaam, et võib rikkuda kaanoneid, mis olid keskajal kõigutamatud, tekkis individualismi mõiste? Ent kui tekib individualism, ilmuvad vältimatult välja „lõngused" ja moodi läheb olla ekstsentriline. Kõik see avaldus Byronis, hiljem aga prantsuse „neetud poeetides" Baudelaire'is, Verlaine'is, Rimbaud's. Kuni Salvador Dalíni välja. Michelangelo oli muidugi ekstsentrik, „imelik", kuid oli veidramaidki inimesi. Mõned käisid, papagoi õla peal. On üks raamat, mille pealkiri on kas „Saturni märgi all" või „Saturni ülevus", milles kirjeldatakse melanhoolia all kannatavaid inimesi. Melanhoolia on põhimõtteliselt depressioon ja see oli väga omane originaalsetele kunstnikele. Leiti, et kui sa ei ole melanhoolik, siis on su töö rämps. See tähendab, et sa ei ole geniaalne.
J. V.: Aga millalgi 19. sajandil leiti, et kui sul ei ole süüfilist, siis oled sa andetu. Need kõik on kaanonitest vabanemisega kaasnevad kõrvalnähud.
A. K.: Oli üks kunstnik, kes lõi oma majas uksed ja aknad laudadega kinni ja ronis teisele korrusele mööda köisredelit. Ja sõi ainult keedetud mune. Miks ma sellest räägin? Sest soov olla originaalne ei ole kuhugi kadunud, see ilmneb ka nüüd kõige pentsikumal moel.

Jah, kui meenutada kunstnikku, kes naelutas oma intiimsed elundid Punase väljaku sillutise külge…
Just nimelt. Seetõttu ei saa me Michelangelole kuidagi ekstsentrilisust ette heita. Aga kas teate, et ta viskas paavst Julius II tahvliga? Paavst tuli vaatama, mida kunstnik teeb, ja ütles: „Võtke need metsad ära." Michelangelo viskas teda tahvliga. Aga temaga ei tehtud midagi! Julius II suhtus Michelangelosse üldse väga hästi, kusjuures ta ei olnud sugugi vagura loomuga. Ta oli sõjamees. Veel täiesti haigenagi kõndis ta Milano hertsogi Sforzaga peetud sõja ajal armee eesotsas mööda poriseid mägiteid, kust hobusedki läbi ei pääsenud. Ta sai külma, kuid läks jalgsi Bolognani välja ja vallutas selle. Ja kutsus sinna Michelangelo, et too valaks tema ratsamonumendi. Kuid seda ei juhtunud.

Filmis käib Michelangelo kogu aeg ringi nagu kaltsakas ja paneb viisaka kamisooli selga ainult siis, kui ta on kutsutud kõrgest soost isikute juurde…
Aga nii see oligi! Ta käis räbalates ega võtnud sandaale jalast isegi magama minnes. Seejuures oli ta renessansiajastu kunstnikest kõige rikkam. Kui ta suri, leiti tema voodi alt 35 000 kuldfloriini — see on 35 kilo kulda! Ta teadis oma hinda.

On andmeid, et kui paavst Paulus III määras Michelangelo Püha Peetruse basiilika peaarhitektiks, loobus too armastusest jumala vastu tasust.
Ausalt öeldes ma kahtlen selles. Ta oli praktiline inimene ja teadis, et sellised tellijad nagu Vatikan, Veneetsia doodž või Medicite suguvõsa Firenzes on võimelised tema tööd vääriliselt hindama. Ta elas üldse õigesti. Ta ütles: „Ma teen kas tasuta või kallilt."

Sest vähe küsida on suurele kunstnikule alandav?
Täpselt nii! Seda enam, et mõjukad della Rovere ja Medici suguvõsad võitlesid pidevalt võimaluse eest teda enda heaks tööle saada. Võib öelda, et Itaalias

jätkub ka praegu kaheksasaja-aastane sõda gvelfide ja gibelliinide vahel. Suundumus on sama — gvelfid on konservatiivsed katoliiklased, kes toetavad paavsti, gibelliinid toetavad aga keisrit, praeguses mõistes riiki.

Kui ma vaatasin teie filmi „Lõvi talvel", mõtlesin ma kaua selle üle, mis sundis teid seda James Goldmani näidendit uuesti ekraniseerima — oli ju juba tehtud film Peter O'Toole'i ja Katharine Hepburniga.
Mind ei sundinud miski, aga oli kaks põhjust. Esiteks — miks mitte? Teiseks oli see Ameerika toodang ja seega ka ameerikalik tasu. Antud juhul on mul kõik samad patud mis Michelangelolgi.
J. V.: Mitte kõik!

Mõistan, jutt on sellest, et Michelangelo võis olla gei.
Ei, ma arvan, et ta oli biseksuaal.
J. V.: Aga mina arvan, et ta oli aseksuaal. Et teda huvitas esmajoones looming ja seks juba märksa vähemal määral. Mulle tundub, et mehe ja naise keha meeldis talle kui kunstiobjekt, kuid iha temas taandus.
A. K.: Seejuures andis ta mõnele meheskulptuurile naiselikud jooned. Kui te vaatate näiteks tema purjus Bacchost karikaga, siis tollel on peaaegu naise kõht. Ja naisel Medicite hauakambri juures on jällegi mehelikud jooned, tohutud lihased justkui vasaraheite meistril. Maalidel on tal sellised jõulised eided nagu Korovinil või Golubkinil. Täiesti Nonna Mordjukovad!

Michelangelo kirjutas veel ju ka luuletusi.
Jah, tal on imeilusaid sonette. Just üks tema luuletustest innustas mind tegema temast filmi. Ja Itaalia intellektuaal Giovanni Strozzi, kes külastas Medicite hauakambrit ja sattus vaimustusse Michelangelo skulptuurist „Öö", kirjutas talle läkituse, milles kinnitas, et kivi on skulptori peitli all elustunud ning et kui öö üles äratada, siis ta räägib sinuga. Kunstnik vastas talle: „Kui ümberringi valitsevad kuriteod ja häbi, siis on parem magada ja mitte üles ärgata, parem muutuda kiviks. Ära mind ärata!"

Kas need read vastavad kaadrile, milles Michelangelo vaatab oma Taaveti kuju ja näeb tema kohal poodut, kõrval aga kellegi maharaiutud pead? Kaadrile, mida võib pidada renessansi lühikeseks väljenduseks?
Teil on õigus.

Näitleja Alberto Testone sarnaneb lausa uskumatult Michelangelo portreega.
Just nimelt! Kuidas siis teisiti? Charlton Heston, kes mängis Michelangelot filmis „Agoonia ja ekstaas", ei ole temaga üldse sarnane. Ta on selline ameerika kauboi Winstoni sigaretiga. Oma karjääri alustaski ta Winstoni sigarettide reklaamiga. Iludus. Kuid mitte Michelangelo. Kui me Albertoga tutvusime, oli mulle kohe selge, et just tema peab Michelangelot mängima — selge pilk, nurgeline nina ja just selline tüüp, millist ma otsisin.

Andrei Kontšalovski PÖFFil 2020.
Albert Truuväärti foto

Kas ta ei ole professionaalne näitleja?
Tema esimene amet oli hambatehnik.

Miks te selle rolli temale usaldasite?
Filmikunstis erinevad professionaalne ja mitteprofessionaalne näitleja selle poolest, et professionaal mängib kaamera ees, mitteprofessionaal aga elab. Vaid mõned üksikud professionaalid suudavad kaadris elada.

Te olete teinud filme USAs ja Euroopas. Kas te peate end oma olemuselt maailmakodanikuks või puhtalt vene kunstnikuks?
Vene. Loomulikult vene. Kuid kellel on õnnestunud mõnikord ka maailmas nõutud olla. Nagu näiteks Šaljapin. Nagu Oistrahh. Nagu Gilels. Ma pean end igati venelaseks.

Vene kunstniku saatus on kannatada tsensuuri all. Kas see ei õhutanudki teid kunagi ära USAsse minema?
See on pikk jutt. Nõukogude Liidus oli tsensuur, aga kui meenutada, kuidas me töötasime Tarkovskiga „Andrei Rubljovi" kallal, siis sellist filmi oleks olnud läänes väga raske teha, sest võtted olid kallid. Kuid vabaduse puudumine rõhus. Tarkovski läks vabadust otsides Euroopasse, mina aga USAsse. Ja seda vabadust leides avastasin ma, et filme võib teha ükskõik milliseid, kui need end ainult ära tasuvad. Kui suudad kasumit teenida, siis filmi, mida tahad. Aga kuna mitte

Julia Võssotskaja PÖFFil 2020.
Albert Truuväärti foto

kõik ei saa kasumit tuua, satud sa meeleheitesse, ja siis juba teisest sõltuvusest. Ma tulin Venemaale tagasi 90-ndate alguses. Siis tekkis täielik ideoloogiline vabadus, kuid puudus raha. Tunnistage ausalt, kas teile tundub, et te olete vaba. Teie näost näen, et mitte. Vabadus on illusioon. Ja see ei ole kunagi šedöövreid loonud. Cervantese „Don Quijote" on kirjutatud inkvisitsiooni tohutu tsensuuri ajal. Ent peamine, millest inimene, eriti kunstnik ei saa kunagi vaba olla, on tema enese moraalsed väärtused, kuigi ma näen, kuidas ka neist püütakse vabaneda. Need väärtused on meie isiklik tsensuur, millest ei ole võimalik vabaneda. Ei ole võimalik eksisteerida ilma gravitatsioonita. Väljaspool gravitatsiooni hakkab inimene füüsiliselt hävima. Sama on ka moraaliga — see on suur traditsioon. Nii venelase, kristlase kui ka eurooplasena mõistan ma, et ma ei suuda sellest kunagi päris vaba olla.

Vene kunstnikuna olete te ilmselt mõelnud Venemaa missiooni üle?
Pärast pikki mõtisklusi olen ma jõudnud järeldusele, et ei ole ühtegi riiki, millel puuduks oma missioon. Kui riik on olemas, siis on olemas ka missioon. Ka Eestil on missioon olemas, on oluline see avastada. Venemaa on teine küsimus. Seda koormab tohutu ruum. Tegu on multikultuurse riigiga, kus on palju usundeid, sest Venemaa on ikkagi impeerium. Oleks rumal seda eitada.

Pärast Briti impeeriumi lagunemist ei ole sõna „impeerium" enam moes. Kuid impeeriume on erinevaid. Briti impeerium ekspluateeris oma kolooniaid halastamatult ja need olid kaugel. Mitte ükski India radža ei kuulunud Suurbritannia õukonda. Kuid Venemaa haaras endasse naabermaad. Venemaa võttis

endale Gruusia, et kaitsta seda türklaste vallutuste eest. Venemaa võttis endale Põhja-Kaukaasia. Nii Gruusia vürstid kui ka tšetšeeni pealikud olid vene aristokraatidega samal tasandil ja kuulusid keisri lähikonda. Vene impeeriumis on riiki moodustav rahvas venelased, kuid ka kõigil teistel on võõrandamatu õigus elada turvaliselt. See ei ole enam ekspluateerimine.

Nii tekib juba Vana-Rooma mudel?
Ütlen teile, miks see on nii. Rooma ajal ei öeldud, et aeg on raha. Kui aeg on raha, siis on see laen. Laen tähendab aga pidevat tulu. Pidev tulu aga turu laiendamist. See on kapitalismi algus. Seetõttu on Briti või Hispaania impeerium juba kapitalismi algus. Kuid Roomas ei olnud kapitalismi. Valitses orjanduslik kord, kuid ei

Andrei Kontšalovski PÖFFil 2020. *Albert Truuväärti foto*

aetud taga kasumeid ega olnud intresse. See tähendab, et ei olnud liigkasuvõtmist. Nagu ka Vana-Hiinas. See on huvitav mõte, mis ütleb meile, et intress on kahjulik. See tähendab, et aeg on raha, aga kui me vahetame aja raha vastu, siis ei jää meile aega. Me teeme raha. Aga kui me ei mõtle sellest, kuidas teha raha, siis garanteerib riik meile väärika elu — seda nimetatakse juba „uueks sotsialismiks".

Milline etapp on praegu Venemaal?
Venemaa püüab katse-eksituse meetodil rebida end lahti punasest mudelist. Ta arvas, et end punasest mudelist lahti rebides satub ta kapitalismi mudelisse, aga sattus hoopis oligarhide mudelisse. Mille poolest erinevad aristokraat ja oligarh? Aristokraat, see tähendab paljusid põlvkondi aadlisoost eelkäijaid, kasvatust, lapsest peale sisendatud kõlblusnorme. Oligarh on aga rikastunud lojus, kes peab end maailma peremeheks ja keda ei piira ükski kantilik kategooriline imperatiiv. Need on välised tunnused. Ent kui minna sügavamale, siis aristokraat hoolitseb rahva eest. Oligarh hoolitseb aga enda tasku täitmise eest, kuid see on tupiktee. Venemaa ajaloo kõige suurem varas oli vürst Aleksandr Menšikov, aga kus tema oma päevad lõpetas? Siberis! Venemaa on praegu selles arengustaadiumis, kus ta hakkab teadvustama… ei, kus tal tuleb teadvustada oma viga. Ja hakata ehitama uut sotsialismi.

Enneolematut sotsialismi? Mitte Marxi ega teiste teoreetikute järgi?
Loomulikult mitte. Kasutades nüüdisaegset infotehnoloogiat, tehisintellekti kui vahendit (ent ainult kui vahendit), võime rahulikult plaanida ühiskonna rajamist nii, et see poleks vägivaldne ega rumal. Uus sotsialism on võimalik tingimusel, et inimene võib olla rikas, kuid ta peab oma rikkust teistega jagama. Muu hulgas progressiivse maksusüsteemi abil. Ja ei tohi olla ületootmist. Kapitalism lõõtsutab ületootmisest, pidevast SKT tõusu tagaajamisest ja uute turgude otsimisest, kuid uued turud on otsa saanud. Miljonid uued autod seisavad müümata, need saadetakse pressi alla ja sulatatakse seejärel ümber, et teha samast metallist uued autod. Inimkond lihtsalt peab jõudma ratsionaalselt üles ehitatud ühiskonnani, kus ei muretseta SKT kasvu pärast. SKT kasv on vana trend. Põhiline on elanikkonna elatustase. Dalai-laama ütles kord: „Inimesed on loodud armastamiseks ja asjad kasutamiseks." Praegu on vastupidi. Asju armastatakse ja inimesi kasutatakse. Ja maailmas valitseb kaos.

Vestelnud BORIS TUCH

PUNASE EETRITULE NARKOMAANIA

NEEME RAUD

***Lee Hall (Paddy Chayefsky** filmi põhjal), **„Võrk”**. Tõlkija ja dramaturg: **Kairi Kruus**. Lavastaja: **Hendrik Toompere jun**. Kunstnik: **Kristjan Suits** (Tallinna Linnateater). Kostüümikunstnik: **Jaanus Vahtra** (külalisena). Valguskunstnik: **Meelis Lusmägi** (külalisena). Videokunstnik: **Ann Einberg**. Kaamerarežii autor: **Jekaterina Abramova** (külalisena). Helikujundaja: **Lauri Kaldoja**. Osades: **Hendrik Toompere**, **Markus Luik**, **Ivo Uukkivi**, **Kersti Heinloo**, **Taavi Teplenkov**, **Ain Lutsepp**, **Marian Heinat**, **Karmo Nigula**, **Raimo Pass**, **Rein Oja**, **Kristo Viiding**, **Marta Laan**, **Jüri Tiidus**, **Johannes Tammsalu**, **Mare Bachman**, **Kairi Kruus**, **Mihkel Roolaid** ja **Epp Kubu** (külalisena). Videos: **Jüri Antsmaa**, **Kristjan Suits** ja **Jana Volke**. Esietendus 26. X 2019 Eesti Draamateatri suures saalis.*

Pärast „Võrgu” etendust Draamateatrist Tallinna vaiksesse hilisõhtusse astudes sõnastan enda arvates originaalse mõtte: Tallinn ei ole New York, ja nii mulle meeldibki.

On õnn, vähemalt minu arvates, kes ma kakskümmend aastat New Yorgis olen elanud, et Tallinnas on kõik aeglasem, rahulikum, tasakaalukam. Ka see, kui siinses teatris mängitakse New Yorgi pöörasust.

Tõsi, reaalseid Manhattani rütme ei olegi ehk võimalik kusagil mujal tabada kui seal. Ent rahulikumas keskkonnas, nagu Tallinn, on jällegi aega uurida põhjalikumalt seda newyorklaste (kuri)kuulsat neurootilist siseilma, mida kohapeal, kus iga asjaga tegelemiseks on vaid too kuulus „New Yorgi minut”, lihtsalt ei läbeta teha.

Draamateatri „Võrk” oli mul poole aasta jooksul juba teistkordne selle tüki vaatamine. Esmalt nägingi seda New Yorgis Broadwayl. Lavastaja, belglase Ivo van Hove (keda peetakse praegusel hetkel üheks maailma olulisemaks lavastajaks) lavastus jõudis Broadwayle Londoni West Endist, kus toimus ka näidendi maailmaesietendus.

See, et stsenaristi Paddy Chayefsky 1976. aastal Oscari pälvinud samanimelise filmi käsikiri kirjutati näidendiks ümber just nüüd, ei ole juhus. Nii lavaversiooni autori Lee Halli kui ka lavastaja sõnul jäi nende pilk filmilool peatuma enneköike sellepärast, et kunagi sensatsioonilisena tundunud ennustus, et teleuudised muutuvadki pelgaks meelelahutuseks, on nüüdses võltsuudiste maailmas osalt tõeks saanud. Pärast Broadway etendust sain sellele ka kohe kinnitust, kui pööra-sin West 45-l asuvast teatrist lahkudes Kuuendale avenüüle ja olin mõne hetke pärast reaalselt pilvelõhkuja ees, kust lähebki eetrisse selline uudislahutus (*newstainment – news + entertainment, uudised + meelelahutus*), millest „Võrk” räägib.

Konservatiivne Fox News ei salga, et toodab uudiste nime all kohati selgelt paremale kallutatud poliitilist meelelahutust. Ja sellel on turgu. Eriti innukalt neelab kanali produkte n-ö

Howard Beale — Hendrik Toompere.

teise Ameerika publik, kes usub päevast päeva teleekraanilt tulevat juttu (olen ise sel teemal palju intervjuusid teinud), et eksisteeribki süvariik, mille korrumpeerunud poliitikud ja bürokraadid lihtrahva huvidega ei arvesta. Ning et Ameerika on kogu maailma rünnaku all ja enesekaitseks tuleb ehitada piiridele müüre. „Võrgu" taustategelasteks olevad rahulolematute televaatajate massid on täpselt sama usku!

Kui näidendis saab prohvetiks teleankur Howard Beale, kes hakkab rahvale „tõde" kuulutama, siis reaalse Ameerika prohvet on mõistagi president Donald Trump, kes omagi „suure nime" tegi ju just telemeelelahutuses, saades USAs laialt tuntuks tänu NBC televõrgu tõsielu-TV sarjale „Mantlipärija" („Apprentice"). Nii nagu Beale on „Võrgus" väikese ekraani proff, on seda tegelikus elus ka Trump.

Kui Beale hüüab: „Ma olen kuradi vihane ja mulle aitab!", siis Trumpi kampaaniaüritustel skandeerisid massid tema rivaali Hillary Clintoni kohta: „Pange ta vangi!" („*Lock her up!*").

Trumpi presidendikampaaniaaegne väide, et tema kui (tele)kuulsusega ei juhtuks mitte midagi ka siis, kui ta kellegi otse keset New Yorgi Viiendat avenüüd maha laseks, meenutab samuti vägagi telejuhtide *carte blanche*'i andmist „Võrgu" peategelasele, kes võib otse-eetris öelda lõpuks ükskõik mida, kui see vaid vaatajaid/reitinguid toob.

Ring on täis saanud, mõtlen pärast Broadway „Võrgu" vaatamist Fox Newsi maja ees seistes. 1976. aastal välja mõeldud teleutoopia on nüüd Ameerika igaõhtune meediadieet. Fox

News on vaieldamatult USA kõige populaarsem 24/7 uudistekanal (kuigi sõna „uudised" peaks nüüd ehk juba jutumärkides olema), mille otsesaadetesse ka president ise üsna sageli helistab ja eetri endale rabab (Trumpi kõige pikem kõne Foxi hommikusaatesse toimus sel sügisel, kui ta püsis toru otsas tervelt 53 minutit!). Trump on korduvalt öelnud sedagi, et helistab vaid saadetesse, millel on suur reiting.

Taas bingo! Üsna sarnane tekst on ka teatrilaval. „Võrgu" puhul, nii New Yorgis kui Tallinnas, ei kõnelda esmalt — nagu kinnitab siinne kavalehtki — mitte lavastusest endast, vaid teemadest, mis laval arenevad: televisiooni/meedia totaalsest võimust meie kuulsusteusku maailmas ja rahva rahulolematusest, mis väljundit otsib. Kuna need asjad on aga juba lugematutes artiklites, raamatutes, saadetes tõestatud ja nende uus lahkamine oleks suuresti juba öeldu kordamine, on siin ehk huvitavam kahte lavastust kõrvutada.

New Yorgi lavalugu kestis vaheajata kaks tundi ja jooksis ühe tele*show*'na, mille sekundeid luges halastamatu eetrikell. Van Hove selge soov oli, et vaatajate tähelepanu püsiks pidevalt teemal. Tallinnas oli vaheaeg, mil tähelepanu hajus. Rahvast pärast pausi ameerikalikult üles kütma asunud teletegelane (New Yorgis toimus see orgaaniliselt etenduse keskel) mõjus meil siin pisut kultuurimajalikult ja Eesti publik reageeris ta naljadele/innustusele üsna leigelt.

Broadwayl oli etendus, ka näitlejate mäng, täpsem, kontrollitum. Draamateatris, tundus, püüti iga hinna eest näidata, nagu oleks iga telesaade enne eetrit üks suur „lavaline segadus" (mida ta tegelikult ei ole).

Televisiooni tippjuhid Ameerika lavaloos olid otsekui teiselt, raha planeedilt pärit jumalad. Meil mitte nii väga, ehkki Rein Oja mängis Jenseni enigmaatiliseks.

Ja siis muidugi see laval toimuv seks, millest ilmselt räägitakse pärast etendust nii New Yorgis kui ka Tallinnas. Broadwayl mängiti see stseen, milles seks ise ehk polnudki nii oluline kui seda saatev jutt telereitingutest, välja eriti eredalt.

Broadwayl hakkas videokaamera tegelasi jälgima tänaval teatri ees, otse keset New Yorgi tegelikku elu, saates otsepildi laval olevatele suurtele ekraanidele. Kaamera jälitas osalisi läbi lavataguste koridoride kuni lavani välja, kus siis näidati neid suures plaanis ja kaua seksimas. Tallinnas oli seks lühike, sest pigem reitingutest kui ühtest orgasmi saav naisprodutsent Diana Christiensen (Marian Heinat) oli ju varem väitnud uudistejuhile Max Schumacherile (Ivo Uukkivi), et tahab olla seksis mehelikult kiire. Tekstiliselt oli Tallinnas niisiis kõik paigas, kuid kui New Yorgis jäi see koht lavastusest rõhutatuna meelde, siis Draamateatris mitte niivõrd. (Vahemärkus: praegusel #MeToo ajastul on paljud New Yorgi meediategelased kaotanud oma koha just sellepärast, et neil on — nagu „Võrgus" — olnud naisalluvatega abieluvälised suhted; seega kinnitab ka #MeToo „Võrgu" loo ehedust.)

Draamateatri etenduse kõrghetked olid minu jaoks aga kohad, kus tundsin karakterites ära päris-newyorklased. Eriti on meeles üks dialoog, vestlus oma eluga ummikusse jooksnud teleuudiste peatoimetaja Max Schumacheri ja tema naise Louise'i (Kersti Heinloo) vahel. Ilmselt oli see kaasade esimene aus, ehkki üürike keskustelu pikkade koos elatud aastate jooksul.

Max Schumacher — Ivo Uukkivi ja Diana Christiensen — Marian Heinat.
Heikki Leisi fotod

Oletan, et meediajuhi pere elas kusagil Manhattanilt väljas, eeslinnas, nagu paljud New Yorgi rahakad. Seega veetis tema naine suburbias pikki üksildasi päevi, sest hea palgaga meeste abikaasad ju ei tööta, vaid ootavad koju oma kaasasid, kes — ja see on üks New Yorgi elu klišeesid, ent samas tõsi — linnatulede keskel teisi meelelahutajaid otsivad. Nüüd korraga oli petetud naine kõigest teada saanud.

Huvitav, et kui Tallinna etendusest jäi Heinloo-Uukkivi üsna episoodiline tõehetk lavalt tõesti meelde, sest see oli nii usutav, siis Broadwayl oli nende kahe draama täiesti teisejärguline, sest peategelast Howard Beale'i kehastanud Bryan Cranston ei jätnud eriti aega teiste osaliste ellu süvenemiseks. Ja veel üks huvitav erinevus: Broadwayl oli Cranstoni Beale stressist, alkoholist, suitsust jne läbi imbunud, läbipõlenud, traagiline inimvare, kes tundis, et tema teleaeg on täis saamas ja kes leidiski, et parem on end siis juba rituaalselt tappa (püüda). Draamateatris Hendrik Toompere kehastuses oli sel mehel veel elujõudu, ta ei tundunud sugugi nii sureva ja äraaetuna. Küll on Toompere Beale aga peaaegu kaotanud reaalsustaju — arusaama, et elu on olemas ka väljaspool ekraani. Jah, ta täidab oma rolli jätkuvalt professionaalselt, lugedes, kui tal seda lubatakse, ilmeksimatult ettekirjutatud sõnu teleprompterilt, jättes vaatajale mulje, et räägib peast (see on tänapäeva teleuudiste kurb reaalsus, et ajakirjanikke ankrulaua taga enam eriti ei ole ja suurt loomingu-

lisust see töö ei eelda, pigem ongi see mehhaaniline ettelugemine, illusiooni loomine). Kuid kaamera eest ära tulla, oma ekraani-minast lahkuda ja olla uuesti „päris mina", kes reaalses elus ka hakkama saab, ta enam ei oska. Ta on kuulus, aga samas traagiline uudistemees, kes inimesena tegelikult kellelegi enam huvi ei paku. Temas nähakse vaid reitinguid toovat robotit, kelle saab vajaduse korral kohe ekraanilt maha võtta. Kaamera punasest eetritulest sõltuvusse sattununa näeb ta ainsa võimalusena ka teleekraanil suremist, mille elu mängibki talle ette — tegelikult kolleegide rahuloluks, sest neil ei ole teda enam vaja.

Toompere mängitud Beale tõi mulle meelde tsitaadid minu telekolleegidelt — et televisioon ongi ülim kõiksus —, sest nii laval olevale peategelasele ju tundub. Vahur Kersna: „…televisioon [on] uskumatult karm ja nõudlik — ta võtab su aja, hinge, tervise, paljudelt lõpuks ka elu." Mati Talvik: „Televisioonisaade ei saa kunagi valmis, televisioonisaade läheb eetrisse."

Mulle on andnud palju juurdlemisainet mõte Rein Karemäelt, mis oli aastaid kirjas ETV majas ühel koridoriseinal, millest õhtu õhtult mööda käisin: „Küll on tühi tunne, kui otsesaatest tuled ära. Elad pinge all, sest pinge peab sus olema, sest sa kujutad ette, et räägid neljasaja tuhandega läbi selle kaamerasilma. Ja äkki on see kõik läbi — vaakum. Paljud mehed on pannud selle töövaakumi alkoholi, mõned jalutuskäikudesse." Sinna seinale oli ridade vahele kirjutatud seegi, et mõni ei oskagi selle vaakumiga toime tulla. Jah, Karemäe mõte kumab, või lausa kõmab läbi ka Howard Beale'ist, kellele televisiooni uudistelaua taga istumine muutub ühel hetkel väga üksildaseks tegevuseks — vaatamata sellele, et istuja ümber askeldab pidevalt nii palju inimesi (Draamateatri lavastuses ehk liigagi palju).

Hendrik Toompere *jun* lavatükk meenutab sedagi, et televisiooni, mis loob päriselu kajastavat illusiooni, ei saa ega tohi hakata võtma ainsa võimaliku eluna, kust võib minna vaid jalad ees. Elu ei ole ikkagi televisioon ja televisioon ei ole elu (nagu telemajas võib tunduda), sõnastan Draamateatrist läbi vaikse Tallinna koju jalutades veel ühe enda arvates olulise mõtte. Punase eetritule narkomaania on sama ohtlik kui kõik teisedki sõltuvused.

„VÕRGU" KAKS MEEDIUMI

KAJA KANN

„Võrk" *Eesti Draamateatris.*

Lavastuses kohtuvad Eesti Draamateatri lava ja Draamateatri publik, kellele jutustatakse kunagi Ameerikas ühe teleankruga juhtunud lugu. See lugu tingib laval oleva topeltruumi. Nimelt on lisaks teatrile laval ka televisioon. Need kaks on täiesti erinevad meediumid. Lavale on ehitatud telestuudio, seal on uudisteankru laud, väike kontoriboks, kus toimetajad ja produtsendid töötavad, kaks vanaaegsemat ja üks moodsam kaamera. See moodsam kannab reaalajas filmitud pilti ekraanile, mis on asetatud kõrgele lava tagaseina. Taas kaks asja korraga: vanemad kaamerad kuuluvad kategooriasse „teatrirekvisiidid" ja see moodsam on vahend näitamaks vaatajatele, mis telestuudios toimub. Vanade kaamerate taga on näitlejad, kes „teesklevad" operaatorit, moodsa kaamera taga aga päris operaator, kes ei tegele teesklemisega. See kaamera näitab seda, mida näeb televaataja. Teatrivaataja näeb kahte asja korraga, teatrit, mis jutustab lugu siin ja praegu, ja televisiooni, kus suur meeskond sehkendab ja oma tööd teeb, et väljavalitud pilt ekraanile jõuaks.

Duubeldatud pilt töötab hästi, on mitmekesine ja täidetud rohke informatsiooniga. Ekraanil näidatava valib välja telerežissöör, kes on antud hetkel loo tegelane, laval näidatava on valinud välja lavastaja Hendrik Toompere juunior. Ajahüpe teatris on lahendatud pöördlava kasutamisega, mille tulemusena liigub uudisteankru laud lava ette, taha või küljeossa. Esimese viieteistkümne minuti jooksul ei avata meile karaktereid, vaid näidatakse distantsilt telestuudio siseelu. Põnevaks muudavad olukorra inimeste ja lava liikumise intensiivsus, kiirendused ja pausid. Nimetan seda koreograafiliseks mõtlemiseks. Kogu info ei jõua vaatajani mitte sõna ja lause, vaid ruumis liikumise kaudu. Valmistatakse ette saadet, mis peab kohe-kohe algama. Sehkendatakse, sätitakse ja kohendatakse. Mida lähemale jõuab saate algus, seda intensiivsemaks läheb tegevus. Marta Laan loeb kahanevas järjekorras sekundeid, kõik jooksevad kohtadele, operaatorid panevad kaamera käima ja Jüri Tiidus annab stuudios käskluse alustada.

Antud juhul on tegemist etenduskunsti omaväärtusega. Loo mõttes on siin ainult üks sündmus — oli kord televisioonistuudio, mis tegi saateid —, taju mõttes aga miljon muud asja. Vaataja saab elamuse millestki, mis on „tühine sissejuhatus", aga samal ajal paljutähenduslik just taju mõttes. Meeled seadistatakse ootusele ja vaataja kujutlusvõime käivitatakse liikumise kaudu. Ei öelda otseselt välja, et televisioon on karm bisnis, aga seda võib tajuda. Televisiooni ilu ja valu laotub lavale laiali, ilma et näpuga täpselt iluvõi valupunktidele näidataks. Ei anta ka hinnangut, ainuke põhjus laval toimuvale on see, et kui Laan ütleb null, siis midagi algab.

Howard Beale — Hendrik Toompere ja Max Schumacher — Ivo Uukkivi.

Kuid seejärel hakkab arenema konkreetne lugu. Ühel hetkel on saalis raske tabada, kas laval näideldud tegevus ja ekraani kaudu edastatud tegevus on vastuolus või toimub lihtsalt ühe ja sama pildi illustratiivne suurendamine. Kas need kaks infot on samad või peaks üks olema teise kommentaar.

Üha rohkem tuleb esile esteetiline segadus, mis on tingitud meediumidest. Kumbagi kasutatud meediumi peaks valdama maksimaalselt, aga nendevaheline tasakaal on hüplev ja paigast ära. Elektripostide vahel ei teki elektrit, kuna postid ise on vildakad.

Lavastuses on koht, kus Marta Laan lihtsalt räägib, tema rääkiv pea on suurelt ka lava tagaseina ekraanil, aga heli tuleb väikese hilinemisega hoopis lava eesosast, kõlaritest. Kui mind on algusest peale meelitatud tajuma meediume ja nende erinevust, lugema mõtet nende kaudu, siis selline tohuvabohu tekitab segadust. Kerkib tähenduse küsimus: kas see võte ütleb mulle midagi?, kas nüüd öeldakse vaatajale, et kaamera vahenduse tõttu ei näe ta reaalsust?, kas heli hilinemist pildi suhtes demonstreeritakse meile selleks, et rõhutada televisiooni võimalust valetada ja illusiooni luua, või on tegemist lihtsalt lohaka tehnilise lahendusega? Ka etenduses tervikuna on helitehnilised lahendused arusaamatud. Pidevalt edastatud vaikne müra, sealhulgas Taavi Teplenkovi absoluutselt arusaamatu diktsioon oleks võinud saavutada peene võtte staatuse, luua uusi tähendusi, aga sellega lavastusmeeskond hästi hakkama ei saanud.

Koreograafiapõhises sõnateatris on tehnika ülioluline lavastuskomponent. Mõtet ei anta edasi mitte sõnade ja lausete sisu, vaid rütmi ja tugevuse kaudu. Täpselt nii, nagu Peeter Volkonski tõlgitud Nareki Grigori „Nutulaulude raamatut" tuleb lugeda rütmistatult, daktülis, et taju tööle hakkaks, mitte lihtsalt sõnade mõtestamise kaudu. Rütm ja tugevus on tänapäeva teatris kasutatavad võtted, mis on oma olemuselt täiesti erinevad. Neid peab kasutama puhtalt ja tehniliselt hästi, et nii keerulise struktuuriga lavastuses nagu „Võrk" mõte esile pääseks.

Kahe meediumi üheaegse esitamisega sai suurepäraselt hakkama Jüri Tiidus, kes oli peaaegu kogu aeg seljaga vaatajate poole ja edastas infot põsemikrofoni. Õnnestumiseks loen siinkohal näitleja tehnilist sooritust. Kui Tiidus laval oma tegevusi tegi, tajus vaataja filmimeediumi ja see oli esitatud täpselt. Ta ei seganud kahte meediumi üheks keskmiseks, vaid esindas tugevalt kord ühte, kord teist. Ruum oli teatri oma, aga näitlemine kuulus televisiooni kategooriasse.

Ebaõnnestunuks tuleb aga pidada Karmo Nigula ette kantud stseeni teise vaatuse alguses, kui ootamatult antakse vaatajale hoopis uus ülesanne. Varem teatris televisiooni vaadanud vaataja asetatakse telepubliku staatusesse. Nigula ülesandeks on publiku elavdamine ja utsitamine, see teles palju kasutatud võte, loomaks emotsionaalset õhkkonda, mis ka ekraanilt välja paistaks. Teatripublikut ei valmistatud selleks aga ette, vaatajad olid segaduses, esimesed käsklused teha kätega laineid justkui täideti, kuid siis, kui Nigula palus hüüda: „Ma olen kuradi vihane ja mulle aitab!", tekkis saalis nihelev pomin. Saavutuseks saab selle võtte puhul pidada teatris esitatud kommentaari televisiooni kohta ja publiku tunnet, et televisioon on nõme.Televisiooni naeruvääristatakse ja tänu sellele jääb vaataja endiselt teatrivaatajaks, mitte telesaates kaasalööjaks. Publiku kaasamise võte ise pole sugugi halb, aga kuna ajastus polnud läbi mõeldud ja vaatajatele ei antud aega ümber kehastuda, ei mõistnud publik oma topeltrolli ega osanud kaasa mängida.

Administraator — Jüri Tiidus ja Jack Snowden — Karmo Nigula.
Heikki Leisi fotod

Veidi hiljem näeme puhast teatridialoogi Ivo Uukkivi ja Kersti Heinloo vahel. Mõlemad seisavad eeslaval, eemaldununa telestuudiost. See dialoog toimub kusagil mujal. Mees tunnistab üles oma petmise ja naine viskab ta kodust välja. Ma pole kindel, kas ka see dialoog esitati läbi põsemikrofonide, aga see kostus saali väga loomulikult. Või oli dialoogi mõjule pääsemise põhjus selles, et see esitati kahe kõlari vahel, mille kaudu tekst vaatajani kandus. Ehk siis tekst ja pilt läksid kokku, vaatamata vahendatusele. Dialoogi ajal vormiga ei mängita.

Sellel etendusel, kus mina käisin, tasus publik suurepärase sooritusе eest ka suure aplausiga. Lavastuses pääsesid mõjule psühholoogilise draama tunnused ja traditsioonilisele teatrile omane põhirõhk sõna sees peituvale tähendusele. Polnud ka segaseid meediumidevahelisi mänge. Sellist žanripuhtust polnud aga ei Ain Lutsepa ega Rein Oja esituses. Lutsepp olnuks justkui täiesti teisest maailmast, kuigi tema roll oli olla üks teletegijatest. Ta mängis sündmust otse publikule ja seetõttu ei kuulunud stseen õieti ei tele- ega teatrimaailma. Sisse lupsas hoopis kolmas meedium, Eesti Draamateater ise, kus vanu ja väärikaid näitlejaid peab lavastuses kas või korraks näitama, et publik saali tuleks. (Teatrist kirjutamise traditsioonis on kujunenud nii, et kui arvustajad räägivad rollidest ja tegelastest, lisavad nad näitleja nime sulgudes. See on arusaadav, kuna näitleja õnnestumised ja ebaõnnestumised johtuvad eelkõige

lavastajast. Mina räägin siinkohal aga just näitlejatest ja püüan analüüsida seda, mida näitleja tegi või tegemata jättis, ja mitte seda, mida tegelane tegi või tegemata jättis.)

Hendrik Toompere juuniori lavastus on kehvake, aga see ei tähenda, et see meile midagi vajalikku ja olulist ei näitaks. Lavastaja valis tohutult keerulise struktuuri, millele ta jäi lihtsalt alla. Puudu jäi ilmselt ajast ja võib-olla ka ambitsioonist ja oskusest tegelda erinevate tehniliste lahendustega, nii näitleja konkreetse tehnilise sooritusе timmimisega kui sõnumi puhta edastamisega heli, video, valguse ja ruumi kaudu. Kõige karjuvam amatöörlus oli näitleja oskamatus mängida telemeediumis. Seda tehnikat peab veel harjutama, kõigepealt unustama eelnevalt õpitu ja seejärel leidma üles vahendid, mis seda võimaldaksid. Kaasaegses etenduskunstis on sõnum peidetud küsimusse „kuidas?" ning ta ikka veel otsib ja arendab neid meetodeid. Traditsioonilises teatris on aga meetodid ja tehnikad juba välja arendatud, seega muutub laval põletavaks küsimuseks „mis?". Kui soovitakse mõlemat pakkuda, peab mõlemat ka õppima ja harjutama.

Kokkuvõtteks — nii nagu kaasaegse etenduskunsti meetodid omandanud näitleja ei saa hakata päevapealt tegema psühholoogilise teatri rolle, ei saa ka psühholoogilise teatri näitleja hakata heast peast koreograafilist sõnateatrit harrastama. Kõik algab koolitusest ja traditsioonist, sellest, kas me üldse mõistame, millega on tegu, kas me valdame oma valitud materjali ja meediumi või tegeleme mingite võõraste keemiliste elementide suvalise kokkusulatamisega, pseudoavangardismiga. Materjali all ei pea ma silmas mitte lugu sellest, mis kunagi Ameerikas ühe teleankruga juhtus, vaid näitlejaid laval, kes on asetatud olukorda, kus nad peavad valdama mitut näitlemistehnikat.

Selle kõige taustal tuleb pöörduda hoopis lavastaja Toompere juuniori oskuste poole. Olukord, kus näitlejad mängivad erinevas võtmes, erinevas stiilis või nii, nagu keegi oskab, viitab puudustele lavastajatöös. Lavastaja pole näitlejatega tööd teinud, timminud iga üksikut hetke ja mängulaadi, et moodustuks tervik. Lavaruumi lõi kunstnik Kristjan Suits, videopildid kuvas ekraanile Jekaterina Abramova, aga näitlejate energiaga lavastaja lava täita ei suutnud. Vaatamata sellele, et peaosatäitja Toompere seenior näitles, nii et veri ninast väljas, jäi tema mäng üksikuna viljatule pinnasele vedelema.

Etenduskunsti nurga alt vaadatuna osutus Draamateatri „Võrk" selleks va pahalaseks, kes otsustas astuda sammu nüüdisteatri territooriumile. Selleks soovin ma neile töökust ja süvenemist. Teater on teater, etenduskunstil pole mingit ontoloogilist iseväärtust. See, mis on, on aastakümnete jooksul välja arendatud oskused, võttestik ja meetodid, mida igasugusel teatril oleks mõttekas kas targalt kasutada või siis hoopis kasutamata jätta.

ÜHENDKUNSTITEOSED. NÄITEID PERFORMATIIVSEST ESTEETIKAST EESTI TEATRIS 2019. AASTAL

MADLI PESTI

Siinses artiklis võtan vaatluse alla 2019. aastal esietendunud lavastusi, mida võiks kategoriseerida etenduskunstiks. Kasutan sellist bürokraatlikku sõnavara, et osutada kategoriseerimise tinglikkusele: artiklis käsitlen lavastusi, mida seitsmest eksperdist koosnev etenduskunstide ühisauhinna žürii on määratlenud kui selle žanri esindajaid. Selle žürii töömaht on aastatega kasvanud. Kui sõnalavastuste esietenduste arv on viimastel aastatel kõikunud 115 ja 130 vahel, siis etenduskunstiks kategoriseeritav on tõusnud 25 lavastuselt üle 40 lavastuse peale aastas. Kuna etenduskunst on kõige hübriidsem, mitmeid kunstiliike hõlmav kategooria, näitab see ka Eesti teatrimaastiku mitmekesistumist.

2019. aastal esietendus 43 etenduskunsti alla paigutuvat lavastust. Kõiki ei ole võimalik ühe artikli raames käsitleda, kuid mind huvitab üldistamine: milliseid loomestrateegiaid näeme nende lavastuste puhul? Milliseid uusi teatriliike on juurde tulnud? Milliseid segavorme näiteks visuaalkunsti, tantsu ja sõnateatriga on märgata?

Kui võtta eelduseks, et etenduskunst on teatavate ühisjoontega kunstiliik[1], siis alaliikide tuvastamisel tuginen ka Eesti Teatri Agentuuri juures tegutseva teatriterminoloogia töörühma seisukohtadele.[2] Nüüdisteatri rohkete uute liikide defineerimisel on peamiseks see, millisel kunstilisel aspektil või loomemeetodil on lavastuse fookus.

Visuaalteater

Visuaalteater, kus esikohal ei ole mitte tekst, vaid tähendusi antakse edasi peamiselt pildiliselt, on Eesti teatriväljal järjest tavapärasemaks muutunud. Esile tõusev näide eelmisest aastast on Kellerteatri **„Emilie Sagée"**. Idee sündis seni pigem sõnateatri näitlejana tuntud, kuid oma esimestes lavastustes just visuaalteatrile suuna võtnud Kersti Heinloo peas, kes kutsus kaaslavastajaks tantsukunstniku Raho Aadla. Küllap pandi see meie teatripildis pigem erandliku koostöö seeme idanema tänu ühiselt läbitud füüsilise teatri magistrantuurile EMTA lavakunstikoolis. Õnnestunud eksperimendis esitavad sõnateatri näitlejana tuntud Eva Püssa ja tantsukunsti taustaga Arolin Raudva sõnatut lugu, mis on inspireeritud 19. sajandil kirja pandud juhtumist: kooliõpetajast neiu Emilie'l arvati olevat *doppelgänger* ehk teda nähti pidevalt kahes kohas korraga. Kunstnik Kristjan Suitsu ja helilooja Raido Linkmanni abiga on Kellerteatri keskaegsete paemüüride vahel loodud pinev ja lummav atmosfäär, kus eesmärgiks ei ole rääkida lugu, vaid

„Emilie Sagée". Lavastajad Kersti Heinloo (Eesti Draamateater) ja Raho Aadla. Pildil: Eva Püssa ja Arolin Raudva. Esietendus 15. VIII 2019 Kellerteatris.
Siim Vahuri foto

mängida energia ja visuaalsete piltidega. Tugeva kohaloluga Püssa ja Raudva on laval peaaegu äravahetamiseni sarnased. Nende füüsilise väljenduse kaudu edastatud lugu omandab eksistentsialistlikud mõõtmed. Tulemuseks isikupärane kunstiteos.

Visuaalsed väljendusvahendid on fookuses ka videokunstniku taustaga Emer Värgi debüütlavastuses **„You will see so many pretty things"** („Sa näed palju ilusat") Kanuti Gildi SAALis, kus õõvastava atmosfääri tekkele aitavad kaasa Mikk-Mait Kivi kunstnikutöö ja Robert Nikolajevi helikujundus (dramaturgitöö Eero Epnerilt). Jarmo Reha ja Rene Köstri sisendusjõuline mäng tekitas minus lavastuse tutvustustekstis lubatud kurjuse ja vägivalla ootuse (mitte kokkulepitud mängu ootuse, millena mõned vaatajad lavastuse vastu võtsid). Lavastus mõjus suisa ohudraamana, kui soovite. Jõuliste väljendusvahendite poolest tõuseb ka see töö üldisest pehmest teatripildist esile.

Oma varasema loominguga füüsilise teatri lipulaevana esinenud Renate Keerd kolis oma uusima lavastusega **„Lävi"** üle visuaalteatri valda. Tartu Uue Teatri „Läves" on võetud fookusesse visuaalsed väljendusvahendid ehk tegeldakse eelkõige paberi kui materjali mitmekesise ja -kihilise kasutamisega, mitte niivõrd Keerdi trupi varasemast teada-tuntud, ekstreemset füüsilist võimekust nõudva sooritusega. Keerd jätkab abstraktsel, vaimukal ja lavastustele mitut lõppu joonistaval viisil.

Erandlik näide suhteliselt abstraktsest visuaalteatrist vabas õhus on Paide teatri **„Eesti jumalad"**, kus kasutatakse küll erinevatest allikatest pärit teksti, kuid lavastuses tõusevad dominandiks peamiselt ruumikasutus ja visuaalsed vahendid. „Eesti jumalad" etendus suvelavastusena Vargamäel, Tammsaare majamuuseumi põllul. Lavastaja Jan Teevet ja dramaturg Johan Elm on inspiratsioonilliikana kasutanud Tammsaare romaani „Põrgupõhja uus Vanapagan", kuid lavastus mõtiskleb laiemalt eesti identiteedi olemuse ja selle otsimise üle, samuti võib selgelt tajuda tegijate muret maailma tuleviku pärast. Tekstiliselt kirjut lavastust hoiab koos ühtlane visuaalne käekiri: lavastaja Jan Teevet ja kunstnik Kairi Mändla on siin leidnud inspiratsiooni maalikunstist (Hieronymus Bosch), moekunstist (Alexander McQueen), samuti tsiteeritakse *performance*'i-kunsti ja -teatri suurkuju Jan Fabret. Meeldejäävalt mitmekesine on ka Kenn-Eerik Kannikese ja Kirill Havanski muusika. Panoraamne lavastus on pildiliselt lummav ja põhjendab unikaalse eesti suveteatri eksistentsi eelkõige oma performatiivse ruumiloomega.

Füüsiline teater

Füüsilise teatri puhul on fookus kehalistel kujunditel, lavastuse loomise algimpulsiks on enamasti mingi abstraktne idee ja seda antakse edasi eelkõige kehaliselt, kuid loomisprotsessi käigus võidakse kaasata teisi väljendusvahendeid (näiteks muusika, sõna

„Eesti jumalad". Lavastaja Jan Teevet. Paide teatri esietendus 25. VII 2019
A. H. Tammsaare muuseumis Vargamäel.
Johan Elmi foto

vmt). Järgnevalt kirjeldatud lavastused tegelevad kehaliste kujundite loomise, füüsilise kohalolu uurimise ja mitmed ka etendaja füüsilise vastupidavusega.

Kanuti Gildi SAALis etendunud Kädi Metsoja lavastuses **„tegeele"** on olulised väljendusvahendid nii keha, visuaalne kujundus, muusika kui ka valgus, kuid fookuses on ehk abstraktne füüsilisus. Autorit-etendajat Metsoja on huvitanud hakkama saamine kui fenomen. Ta on andnud endale füüsilisi ülesandeid ja asetanud end nõudlikesse olukordadesse. Ta seab kahtluse alla olukordade tavapärase lahendamise ja küsib: miks me oleme harjunud tegema asju ühtemoodi ja mis juhtub, kui teha teisiti, ebatavapäraselt? „tegeele" publik saab nautida võimeka akrobaatilise keha liikumist, hüppeid, painduvust. Etendaja liikumisega võrdseks väljendusvahendiks tõuseb Renzo van Steenbergeni heli- ja muusikaline kujundus. See on elektrooniline ja vali. Kokkuvõttes mõjub lavastuse väljenduskeel värske ja rikkalikuna.[3]

Barbara Lehtna lavastuse **„together forever"** („igavesti koos") kandev teema on armastus ja isiklikud suhted, mis vaatajate silmis võivad saada laiemaid poliitilisi tähendusi. Sõnatu, kolme etendajaga (Minna-Triin Kohv, Johan Elm, Kaido Torn) ja humoorika füüsilise keelega lavastus peaks eelkajastuste põhjal olema kõigile osalistele väga isiklik. Oluliste teemade kriipivus aga ei tõuse kuidagi esile. Jääb mulje, et lavastuse loomisel on proovisaalis lepitud esmaste lahendustega

„tegeele". Autor ja esitaja Kädi Metsoja. *Alissa Šnaideri foto*

„Between dreams and drowning". Autorid ja esitajad Steffi Pähn (NUKU teater) ja Ursel Tilk (Paide teater). Paide teatri ja Sõltumatu Tantsu Lava esietendus 20. XI 2019 Sõltumatu Tantsu Laval.
Johan Elmi foto

ja need pealiskaudsed ideed siis lavale pandud. Enamiku füüsilis-mänguliste kujunditega ei minda esmastest assotsiatsioonidest sügavamale ega ole need kujundid ka eriti fantaasiarikkad.

Renate Keerdi EMTA lavakunstikooli üliõpilastega koos sündinud lavastusest **„Valgete vete sina"** purskub taas rohkelt originaalset fantaasiat, ootamatuid füüsilisi kujundeid. Lavastuse kandvaks teemaks tõusis minu jaoks kogukondlikkus, grupi ja üksikisiku omavaheline dünaamika. Kuidas üksikisik käitub grupis? Kuidas võistlevad grupid omavahel? Eriliselt huvitav on jälgida, kuidas Keerd haldab nii suurt etendajate gruppi, kolmeteistkümmend lavakunstikooli näitlejatudengit. Sellega sai lavastaja kompositsiooniliselt hiilgavalt hakkama. Ja fantaasiast Keerdil puudust pole. Jah, tema käekiri on äratuntav, ta kordab ennast, aga näha võib ka kujundite, teemade ja käsitlusviiside edasiarendamist. Kui Lehtna „together forever" puudutab pigem inimestevaheliste suhete latvu, siis Keerdi „Valgete vete sina" suudab oma absurdsuses ja fantaasiarikkuses kaevuda sügavamale.

Vaimsele seisundile füüsilise kujundi leidmine tundub olevat huvitanud (lavakunstikooli näitlejana lõpetanud) Ursel Tilka ja Steffi Pähna. Nende füüsiliste aistingutega tegelev **„Between dreams and drowning"** („Unistuste ja uppumise vahel"; Paide teatri ja Sõltumatu Tantsu Lava koostöö) kaevub armumise fenomeni. Lavastuse vorm on pigem ebaharilik (dramaturgid Maike Lond Malmborg ja Alissa Šnaider). Esimesed kolmveerand tundi liigub laval vaid Ursel Tilk. Tema

püüd kehaliselt edasi anda armumise totakust, piinlikkust, eksalteeritust, aga ka pidevat kannatamatut ootamist jõuab hästi vaatajateni. Ursel Tilga olekut laval iseloomustab alati intensiivne kohalolu. Seejärel tõuseb publikust püsti Steffi Pähn. Etendajad sooritavad hetkeks ühte ja sama liikumisjada laval kõrvuti. Üks ja sama liikumisjada, kuid kui erinev esitus: Tilk on kobav ja väsinud, juba kaua publiku silme all olnud, Pähn seevastu värske, särav ja täpne. See ühine, äärmiselt kõnekas liikumishetk sai lavastuse kulminatsiooniks: sama sisu, kuid erinev sooritus, sama ülesanne, kuid täidetud erinevate sisemiste impulssidega.

Kui ühine liikumisjada on läbi tehtud, jätkab kolmveerandtunnise soologa Steffi Pähn, kes samaaegselt nurgelise liikumisega kõneleb meile oma varasematest armastajarollidest (näiteks Tšehhovi näidendis) ja samuti humoorika loo omaenda esimesest armumisest. Nauditavalt täpne ja vaimukas esitus. Etenduse päris lõpus saavad Tilk ja Pähn taas kokku ning loetlevad, millised kuulsad ajaloolised ja kirjanduslikud armastajapaarid on armastuse pärast hukka saanud. Lavastus mõjub eelkõige läbi füüsiliste kujundite, luues tugeva atmosfääri ja energia.

Poliitilise ja feministliku sõnumiga, füüsilist vastupidavust katsetav on The Biofilm Sistersi Kanuti Gildi SAALis etendunud **„All That Goes Right"** („Kõik, mis läheb hästi"). Etendajad Arolin Raudva, Mari-Liis Eskusson, Katrin Kreutzberg ja Alise Bokaldere katsetavad veidi ka publiku õrritamisega, istudes ja kõneldes saalis publiku keskel (dramaturgid Iggy ja Maike Lond Malmborg). Õige pea aga liiguvad tantsijad saali Oliver Kulpsoo efektse valgusinstallatsiooni alla omamoodi rühmatreeningut sooritama. Intensiivselt liikudes esitatakse jaburat, meediast loetud teksti, lõpuks jõutakse feromoonide kultuseni. Lavastuse taotluseks peaksin ehk feministlikku meedia- ja ilukultuse kriitikat, mis sellise teemapüstitusena meie etenduskunsti väljal erilisena silma paistab.

Multimeedialavastus

Multimeedialavastuses esitatakse infot erinevate ja omavahel kombineeritud meediumide vahendusel: kasutatakse näiteks videot, eri stiilis projektsioone, kõnet, valgust, muusikat, tantsu. 2019. aastal esietendunutest on tähelepanuväärne multimeedialavastus Kristina Normani **„Lighter Than Woman"** („Kergem kui naine"). Eesti Kunstiakadeemias graafiku hariduse saanud Norman on aktiivselt tegev nüüdiskunsti väljal, teda on huvitanud ruumisuhted ja mälu (meenutagem kas või kõigile mällu sööbinud kuldset pronkssõdurit Tõnismäel ja Veneetsias). Nüüd aga on Norman astunud edukalt etenduskunsti väljale. Kanuti Gildi SAALis etendunud lavastuse „Lighter Than Woman" kodulehel esitatud žanrimääratlus „dokumentaal-poeetiline lavastus" on harukordselt täpne. Lavastus on osaliselt dokumentaalne. Loo põhitelg räägib Ukraina naistest, kes töötavad Itaalias põetajatena, *badante*'dena. Selle kõrvalteljeks on poeetilist kujundit rõhutav lugu Itaalia naisastronaudist Samantha Christoforettist.

Lavastus on tihe nii sisuliste teemapüstituste kui ka rikkalike kunstiliste väljendusvahendite poolest ja mõlemad moodustavad põhjendatud terviku. Tegemist on põhjaliku uurimuslavastusega. Üks küsimustering tõstatub feministlike teemade ümber:

Itaalia naised on kogu aeg tööl ja teenivad raha, et saaksid oma emadele palgata hooldajad Ukrainast. Küsimus muutunud ja võõrandunud peresuhete kohta: kas naised peaksid ise oma perekonna eest hoolitsema? Ukraina naised on oma kodumaal valitseva vaesuse eest tulnud tööd otsima Itaaliasse, kus nad satuvad tegelikult ekspluateerivate töösuhete keskmesse: *badante*'dele võimaldatakse vaid kuus tundi vaba aega nädalas, raske hooldajatöö tõttu nende tervis halveneb, kuid haiguslehte on väga raske või peaaegu võimatu saada. Vaataja mõtiskleb, milliseks on muutunud töösuhted tänapäeva maailmas.

Ukraina naiste eesmärk kodust kaugel töötades on saata raha kodumaale ja neid vaevab koduigatsus. Mõjuvalt mitmekihilise kunstilise kujundina on Norman toonud sisse gravitatsiooni ja kaaluta oleku. Ühelt poolt on *badante*'dele gravitatsiooni mõju väga otseselt selge nende igapäevatöös: näeme kaadreid Itaalia voodihaigetest vanaprouadest, keda *badante*'d tõstma peavad, kui just tõstemasinat abiks pole. Teisest küljest liiguvad mõtted kodule: astronaudi teine kodu on kosmosejaamas, maa ja taeva vahel. Nii nagu *badante*'delgi: kus on nende kodu, kas Itaalias või Ukrainas? Nad igatsevad ära.

Miks aga on Kristina Norman võtnud üldse seda teemat uurida? Sellele heidab Norman valgust etenduse alguses, kui osutab isiklikule kogemusele sugulase eest hoolitsemisel. Vormiliselt võib lavastust vaadelda ka loenglavastusena. Etenduse jooksul istub Norman enamasti laua taga, projektsiooni vahendusel ilmuvad ekraanile tema joonistused Ukraina *badante*'dest. Aeg-ajalt liigub Norman aga ka eeslavale, sooritades mõnd liigutust. Suurema osa etendusest hõlmab aga dokumentaalfilm. Väljendusvahendid on pigem hillitsetud, kuid nende kombinatsioon on maitsekas ja neist moodustub sidus, vaatajat liigutav tervik.

***Performance*'i-teater**

Performance'i-teatrist võiks kõnelda siis, kui tegevuskunsti vahendid imbuvad teatriväljale. Need on eksperimentaalsed lavastused, mis on küll loodud teatri konteksti, kuid on ideoloogia ja vormivõtete poolest lähedased *performance*'i-kunstiga. Need enamasti koosloome meetodil loodud lavastused tegelevad nii füüsiliste kujundite ja tegevuste kui ka visuaalsete objektidega.

Leian, et lavastuses **„*Performance* STLis"** tehakse küll *performance*'itele omaseid tegevusi, kuid tegelikult võiks seda nimetada anti-*performance*'iks, kuna *performance*'i kui kunstiliigi üks tähtsamaid omadusi on kordumatus. Ruslan Stepanovi ja Artjom Astrovi lavastuses on tegevustik aga fikseeritud, mistõttu ongi kohane nimetada toimuvat *performance*'i-teatriks. Stepanov ja Astrov teevad oma mõttekaaslaste ja etendajate Kai Valtna, Raido Mäe, Oliver Kulpsoo ja Anumai Raskaga kõik, et publik end Sõltumatu Tantsu Lava saalis mugavalt ei tunneks. „*Performance*'is" tehakse *performance*'ile kohaselt tegusid. TÜ Viljandi kultuuriakadeemia tantsuteooria ja -ajaloo õppejõud Kai Valtna esitab sõnu, peab loengut. Tantsukunsti üliõpilane Anumai Raska liigub, tantsib oma õpetaja Ruslan Stepanoviga. Tantsuõppejõud Raido Mägi liigub samuti, aga ka ehitab asju. Valguskunstnik Oliver Kulpsoo valgustab. Tema tegevus erivärviliste valgusfiltritega, millest sünnib

„Performance STLis". Lavastajad Ruslan Stepanov ja Artjom Astrov. Pildil: Anumai Raska. Esietendus 28. III 2019 Sõltumatu Tantsu Laval.
Lee Kelomehe foto

visuaalselt rikkalik installatsioon seinale, on minu arvates etenduse paeluvaim.

Lavastuses hakkas üldistava teema ja meeleoluna kandma ootus: me oleme kõik ühises ruumis ja ootame midagi, kuid see ootus ei täitu kunagi. Tegeldakse ruumi arhitektuuri ja rütmi loomisega. Oluline on mittehierarhilisus, nii väljendusvahendite kui ka etendajate tegevuste puhul. Valguskunstnik Kulpsoo ei tegele etenduse jooksul ainult valgusega, muusik Astrov ei tegele üksnes muusikaga, tantsija Stepanov ei tegele virtuoosse tantsimisega, sõnadega harjunud õppejõud Valtna aga just tegeleb vahepeal tantsimisega.

Lauri Lagle uuslavastus **„Paratamatus elada ühel ajal"** Von Krahli teatris tekitas minus samasuguse tunde kui *„Performance* STLis" (tegijate poolelt on sama küll vaid üks looja, helikunstnik Artjom Astrov). Mingi tajutud kaootilisus ja võõrandumine on siin sarnane. Mõlemas on tuntavad *performance*'i-teatri võtted. Lagle on etendajad Mari Abeli, Ingmar Jõela, Rasmus Kaljujärve, Mart Kolditsa, Jörgen Liigi, Markus Truubi ja Marika Vaariku asetanud justkui maalt lahkuva lennuki pardale (kunstnik Kairi Mändla, dramaturg Eero Epner). Eri stiilis ja eriilmeliste tegevustega luuakse atmosfääri, mille energia siiski kuidagi publikuni ei taha jõuda. Kogen mittekohale omaseid võõrandunud suhteid ja distantsi, millega on keeruline leppida. Erinevaid tegevuslikke stseene jälgides tekib hetkeks elevus, mis aga kohe jälle haihtub.[4]

Kohaspetsiifiline keskkonnateater

Performance'i-teater, mis mängib koha-

spetsiifilise keskkonnateatri elementidega, on Alissa Šnaideri **„Weird Tales I have Tried to Write"** („Kummalised lood, mida olen püüdnud kirja panna"). Nägin tema kolmeosalise töö teist peatükki, mis toimus suvises Tallinnas Noblessneri tehase angaaris. See on kohaspetsiifiline performatiivne kunst, kus etendajate liikumise kõrval on oluliseks väljendusvahendiks moekunst, aga samuti helikunst (Renzo van Steenbergen). Etendajad Maarja Tõnisson, Kaisa Kattai, Alan Proosa, Andrius Mulokas ja Ruslan Stepanov on hajutatud suure tolmuse angaari peale. Etendusõhtu tervikuna ristab tantsu, moe-*show*'d, installatsioonikunsti ja kontserti (kunstnik Madlen Hirtentreu, dramaturg Maike Lond Malmborg) ning mängib seejuures kohaspetsiifilise keskkonnateatri võtetega.

Keskkonnateatrit iseloomustab ruumi tavapäratu kasutamine ning etendajad kasutavad enamasti kogu ruumi. Ruumis võib olla mitu fookust ja need võivad muutuda — Šnaideri lavastuse puhul sai publik ruumi eri punktidesse asetatud tantsijate vahel vabalt liikuda ja neid igast küljest vaadelda. Šnaideri teos on aga ka kohaspetsiifiline teater, mis tähendab seda, et mängupaik asub väljaspool teatrisaali ja -maja, teatrile tavapäratus ruumis või paigas. Kohaspetsiifiline lavastus lähtub konkreetsest ruumist ja enamasti ei ole teistesse ruumidesse kohandatav.

Kohaspetsiifilisust ja tantsukunsti põimib oma lavastuses ka noor koreo-

„Kuidas ehitada aiapäkapikku". Lavastaja Kadri Sirel. Esitajad Kadri Sirel ja Chiara Cenciarini (või Madli Paves). Sõltumatu Tantsu Lava esietendus 15. V 2019 Telliskivi Loomelinnaku Rohelises saalis.
Kris Moori foto

graaf Kadri Sirel. Sireli ja tema kaaskoreograafi Chiara Cenciarini **„Kuidas ehitada aiapäkapikku"** etendus Telliskivi loomelinnaku rohelises saalis ühel kevadpäikesest säraval õhtupoolikul. Päikesekiired läbivad suurte akendega tolmust-tossust ruumi, kus toimetavad kaks tunkedes ehitajat (kunstnik Helena Keskküla). Soovi korral võib Sireli ja Cenciarini (või Madli Pavesi) soorituses näha ka *performance*'i-teatri elemente, sest etendajad tegutsevad, toimetavad, ehitavad. Nad sätivad hööveldamata laudu majaks, kuid juppe on puudu. Kõlaritest kõlab masinlik hääl, mis neid juhendab. Õhus on ebaõnnestumist. Atmosfäär on absurdistlik. Etenduses köitis tegevuse jälgimisest rohkem just kohaspetsiifilisusest tekkinud õhkkond, nauditav ruumitaju.

Osavõtuteater

Üsna eriliseks osavõtuteatriks saab kategoriseerida Kadri Noormetsa **„mobiilsed definitsioonid"**. Osavõtuteater eeldab publiku aktiivset osavõttu etendusest: vaatajatest saavad osalejad, kes on etenduse kulgemisse haaratud, nende osavõtt ja valikud võivad mõjutada etenduse kulgu. Nii see Noormetsa lavastuses ka on. Siin on teemaks maalikunst ja otseselt vaatamise olukord kui selline.

Idee initsiaatori Kadri Noormetsa sõnul on „mobiilsed definitsioonid" lavastus, mis on näitus, kus võib tunda end kui kodus. Tartu Uue Teatri saal on ääristatud mugavate diivanitega, seintel on eesti kunstnike maalid. Seal mugavas ja meeldivas kodus diivanil istuma, etendajate üllatavaid tegevusi ja huvitavaid maale vaatama olen ma valmis peaaegu lõputult. On äärmiselt põnev ja ainulaadne, kuidas Kadri Noormets on tegelnud aastate jooksul läbi oma loomingu publiku ja vaatamise olukorraga. Tema lavastused meenutavad ämblikuvõrku, kus kõik on omavahel seotud. „mobiilsed definitsioonid" on edasiarendus Tartmusi „Muuseumi koreograafiast" (2017) ja ühe maali vaatamise lavastusest „procedure of beauty" (2014). Uuslavastus on senistest ehk kõige abstraktsem ja võluv oma lihtsuses. Noormets on teist lavastust järjest laval koos näitleja Ivo Reinokiga. Nende lähenemine teatrikunstile on originaalne ja erakordne. Ükski teine teatritegija Eestis ei mõtesta sellise süsteemsusega ja sellisel viisil etendajate, publiku ja vaatamise dünaamilist kolmnurka.

Ühendkunstiteosed

Peaaegu kõik eelnevalt käsitletud omadused ühinevad kahes lavastuses, mida võib nimetadagi ühendkunstiteosteks. Neis mõlemas on oluline kaal ka sõnal.

Kanuti Gildi SAALis etendunud soololavastuses **„Enneminevik"** tegeleb Mart Kangro mälestuste ja mäletamisega läbi isikliku prisma, tsiteerides ka oma varasemaid lavastusi (dramaturgia Eero Epner, Mart Kangro). Mida ja kuidas mäletada? Kas on „õiget" ja „vale" mäletamist? Milliseid impulsse võivad mingid objektid anda mälu mustale kastile? Sellised ja veel paljud muudki küsimused kerkisid „Enneminevikku" puhul esile. Lavastus on kangrolikult minimalistlik, nii kehatajulist kui intellektuaalset naudingut pakkuv.

„Enneminevikus" saame kogeda ka kaasamisteatri elemente. Kaasamisteatris on üheks etenduse osaks etendaja aktiivne suhtlemine vaatajaga, kuid vaataja osalemine ei mõjuta lavastuse kulgu. Etenduse alguses tut-

vub Kangro publiku liikmetega, keda ta ei tunne, tervitab ja vestleb nendega.

Kangro soololavastuse puhul ilmneb eriti selgelt kunstiliste väljendusvahendite mittehierarhilisus. Mõnes stseenis liigub Kangro laval intensiivselt, teises aga kõneleb publikuga. Kangro kasutab ka teiste kunstiliikide vahendeid, visuaalkunsti vahenditest seekord näiteks üllatuslikult skulptuuri omi (ruumi konsultatsioon Anu Vahtralt), aga ka näiteks projektsiooni, tekitades nostalgilisi, mälupilte aktiveerivaid hetki. Nagu ikka, teab Kangro, kuidas kasutada oskuslikult erinevate etenduselementide omavahelist rütmi ja mängida etendaja isiksusliku kohaloluga. Mälu ja isiklikkuse teema võtab lavastuses hästi kokku hetk, mil Kangro uurib Kanuti Gildi SAALi seinu, mis talle on täis mälestusi rohketest läbitud ja kogetud etendustest ja mis samal ajal aktiveerib ka vastuvõtlike publikuliikmete mälukihte.

Käesolev ülevaatlik käsitlus on paslik lõpetada 2019. aasta esimese uuslavastusega, Kinoteatri **„Gesamtkunstwerkiga"**, aastale vaat et põhiheli andnud lavastusega, mille pealkiri ongi „ühendkunstiteos". See Paavo Piigi ja trupi (Getter Meresmaa, Teele Pärn, Sander Rebane, Martin Tikk või hiljem lavakunstikooli üliõpilane Ken Rüütel) noore vaataja jaoks hariva funktsiooniga tekst ja lavastus võtab vaatluse alla kunstiteose kogemise kui protsessi ning on valitud ka Eesti Kultuurkapitali näitekirjanduse aastaauhinna nominendiks. Lavastus põimib vaimukalt mitmeid elemente, mis moodustavadki ühendkunstiteose (lavakujundus Illimar Vihmar, liikumisjuht Rauno Zubko, helikujundus Hendrik Kaljujärv, valguskujundus Revo Koplus). Samal ajal esitatakse veel ka kõige selle metatasand: kuidas me kunstiteost vastu võtame, milliste tehniliste ja psühholoogiliste vahendite abil publikule mõjutakse (näidetena kasutatakse Ingmar Bergmani ja Fjodor Dostojevski teoseid). Viiteid on aga veelgi, palju ja harivaid. Trupp tegutseb seejuures mitmekülgselt, intensiivse kohalolu, energia ja rütmiga.

Performatiivne esteetika

Tähelepanelik lugeja on vahest märganud, et siinses artiklis korduvad sageli mõisted nagu „atmosfäär", „energia", „kohalolu", „tegevus", „rütm" jms. Need mõisted kuuluvad saksa teatriuurija Erika Fischer-Lichte välja töötatud performatiivse esteetika valda[5] ja see ongi see mõisteväli, mis hübriidset etenduskunsti ühendab.

Kui püüda neid mõisteid veidi lahti mõtestada, siis atmosfäär on midagi, mis kujundab ruumi ja eksisteerib erinevate elementide koostoimes. Atmosfääri mõjutavad ka objektid oma mõõtmete, mahu ja materiaalsete omadustega. Olen lavastusi käsitledes teadlikult pööranud tähelepanu ka helikunstniku tööle: helil on võime mõjutada meie kehalist taju, heli läbistab meie keha. Üheks oluliseks performatiivset teost organiseerivaks printsiibiks on rütm, mis põhineb inimkehal. Mõjuvas lavastuses kasutataksegi oskuslikult seda kõige olulisemat aja organiseerimise ja struktureerimise elementi.

Lavastuses tekib erinevate elementide koostoimes atmosfääriline ruum, milles vaataja saab teadlikuks omaenda kehalisusest. Etendused kui füüsilis-materiaalsed artefaktid toimuvad arhitektuurilises ruumis, kuid etendusliku ja vaatajate ruumi vahele tekib performatiivne ruum, mis on pidevas muutumises. See tekib igal hetkel

uuesti vastavalt etendaja ja publiku tagasiside ringile. Selle ringi tajumine on aga paljude siin mainitud muutlike elementide tõttu äärmiselt subjektiivne.

Performatiivset esteetikat esindab sageli väljenduslaadi abstraktsus ning pole kerge üheselt mõista ja kirjeldada teemasid, millega kunstnikud tegelevad. Fookus ongi performatiivsusel, tegevuslikkusel, mida iseloomustab subjektiivsust rõhutav, tajudel põhinev, fenomenoloogiline vastuvõtt. Sellistel lavastustel puudub enamasti sidus tervik, tegeldakse fragmentide ja harali otstega.

Loodud on need lavastused suuremal või vähemal määral koosloomemeetodil, mis tähendab, et prooviprotsessi alguses puudub konkreetselt piiritletud ja sidus alustekst ning lõpptulemusse on loominguliselt panustanud kõik trupiliikmed, kelle taust on väga erinev.

Käsitletud lavastuste puhul on märgata märgisüsteemide mittehierarhilisust, see tähendab, et näiteks sõna ei domineeri elektroonilise heli üle või kehaliselt väljendatu pole olulisem kui valguskiir laval. Lavastused otsivad publikuga uusi suhtlusstrateegiaid ja kui nad ei leiagi midagi uut, siis vähemalt katsetavad uute suhtlusviisidega. Huvitav on ka tähele panna, et institutsionaalses plaanis on käsitletud lavastused loonud sõltumatud kunstiasutused või iseseisvad produktsioonigrupid.

Sisuliselt võib üldistada, et käsitletud lavastused tegelevad pigem kunsti- ja teatriväljasiseste esteetiliste või struktuursete küsimustega, huvitumata eriti ühiskondlikest teemadest laiemalt (kuigi siin on üksikuid erandeid). See on juba üpris vana järeldus ja tõdemus ning midagi siin muutunud ei ole. Heatahtlik olles võib leida, et huvitutakse ühiskondlikest struktuuridest ehk siis sellest, kuidas suhelda publikuga. Aga seda ka siis eelkõige etendussituatsiooni siseselt.

Kui küsida erinevate kunstiväljade vaheliste liikumiste järele, siis on märgata, et mõned visuaalkunstnikud (näiteks Kristina Norman) liiguvad teatriväljale, aga mitte süsteemselt või hulgakaupa. Sõnateatri väljalt on liigutud tantsuväljale (Ursel Tilk, Steffi Pähn), videokunstist teatriväljale (Emer Värk), sõnateatri ja tantsu väljalt on liigutud visuaalteatrisse (Kersti Heinloo, Raho Aadla). Küll torkab aga silma, et väljapoole suuri institutsioone jäävas etenduskunstis tegutsejad korduvad. On väga väike ring inimesi, kes sellise kunstiga tegelevad. Mitme lavastuse juures korduvad loojate nimed: dramaturgidena tegutsevad Eero Epner ja Maike Lond Malmborg, kunstnikuna Kairi Mändla, helikunstnikuna Artjom Astrov ja valguskunstnikuna Oliver Kulpsoo.

Viited:

[1] Millised need ühisjooned on, pole üheselt ja selgelt määratletav. Sellega on näiteks tegelnud Ott Karulin Sirbis 2019. aasta jooksul avaldatud kolumnis „ÜKT".

[2] Tutvu töörühma senise töö tulemusega: http://www.teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia

[3] Vt mõne käsitletud lavastuse kohta pikemalt: Madli Pesti 2019. Viisik veniva etenduskunsti mõiste vallast. — Sirp, 17. V.

[4] Lavastus on leidnud mitmekülgset kajastamist ajakirja Teater. Muusika. Kino veebruarinumbris (artiklid Valle-Sten Maistelt ja Kaja Kannult).

[5] Erika Fischer-Lichte 2008. The Transformative Power of Performance. London, New York: Routledge.

VIIMNE ROMANTIK
Portreevisandeid näitleja Jaan Rekkori rollidest

PILLE-RIIN PURJE

Audioraamatu sarjas „Eesti novelliklassika" luges Jaan Rekkor 2005. aastal heliplaadile August Gailiti novelli „Viimne romantik", mille peategelaseks on elunäinud kukk Kerill-Kerkerill, keda masendab mandunud aeg ja niru ümbrus ning kes unistab kirglikult lendamisest kõrgele-kaugele ära, aga tiivad ei kanna. Rekkori sugestiivset hääletämbrit tunneb iga televaataja (äraütlemata meeldiv on kuulata Rekkori ja Märt Avandi usaldusväärseid hääli tutvustamas ERRi telesaateid!), ent väärtkirjandust tema loetuna on jäädvustatud vähem, kui kuulata ihkaks. Kerill-Kerkerilli saatuse paatos on romantiline ja finaal, kuke surmastseen ülev: „Ning siis äkki valgenes taevas ning ta nägi otsekui läbi mingisuguse une enese võimsat lendu lõunasse. Taeva määratu laotus kumendas ta üle."

Gailiti allegooriaga võib võrrelda Rekkori esitatud, elava klassiku Kivirähi lugu „Kotkas" (Varraku audioraamat: Andrus Kivirähk, „Jutud", 2009), ehkki äraspidi. Kunstnikuhingega kotkas Prim elab loomaaias ja modelleerib talle söögiks visatud lihakäntsakatest skulptuure. Kui Prim varese õhutusel vabadust uudistama lendab, šokeerib teda metsakotkaste barbaarne elulaad, sihitu „uhamine". Intelligent naaseb puuri, pühapäevalapse staatusse. Vaheda teatraalsusega portreteerib Rekkori hääl elukauget kunstirahvast ja ülbeid metsakraadesid. Interpretatsioon lendab hinnangu tasandist kõrgemale.

Jaan Rekkor on töökas näitleja, kahe teatri hingekirjas: Pärnu Endlas alates lavakooli X lennu lõpetamisest 1982. aastal, Eesti Draamateatris aastast 2005. Endlas on tal praegu viis rolli, kõik Ingomar Vihmari lavastustes, kolm neist puhtad komöödiad. Draamateatris on huvitavad rollid väikeses saalis, kaks Priit Pedajase, üks Mehis Pihla lavastuses; Ingmar Bergmani „Sarabandi" Peeter Raudsepa lavastuses vist enam statsionaaris ei mängita.

Väiksed trikid, väiksed nipid… Martin Algus, „Mehed, meri, maa ja naised". Lavastaja Ingomar Vihmar. Endla 2017.

Lavaelu lõpetanud „Mehed, meri, maa ja naised" oli veider vihmarlik nähtus. Estraadilauludega pikitud, nõukaaegsest absurdist laetud sketše läbistas banaalsuse ja igatsuse, napaka eluolujampsi ja poeesia kontrast. Ristusid labasus ja nostalgia, nagu Rekkori Vanamehe repliigis „Elu on üks kuramuse kusenire, jah…, aga vahel õhtupäikeses sillerdab nii, et võtab hinge kinni". Nii see igatsus lauludes sillerdas, virvendas, kirvendas. Kui nägin lavastust Pärnu kontserdimajas, arutas nõutu publik vaheajal: ei noh, laulud on ju ilusad, nad võiksid teha kontserttuuri.

Kõige rabavam oli Rekkori esitatud „Pipi laul" (sõnad Enn Vetemaa,

„Mehed, meri, maa ja naised". *Alan Proosa foto*

Ülo Vinteri ja Ülo Raudmäe muusikal „Pipi Pikksukk"). Sellele eelnes totter koosolek tehases, kus Rekkori tegelast, endassesulgunud nässakat süüdistati „antisotsiaalses käitumises". Näss vaikis mornilt, korra nähvas vastu. Kuni jäi üksi laulma. Avataktide ajal kiikas klaverimängija poole, et ei või olla. Aga laulis lõpmata tõsiselt „Pikksukk Pipi mina, nimi on mul kena. Tiitleid juurde ma ei lisa…" ja kraamis tumesinise töökitli taskust välja karbi Valgetähe teenetemärgiga. Sihuke metatasand. Pipi isast lauldes asendas poliitiliselt ebakorrektse n-tähega sõna üminaga „mingite-ühtede-keisri kohal Kurrunurrumaal…". Ja melanhoolne refrään: „Väiksed trikid, väiksed nipid…". Õrnuke koerus nukruse varjus, unelus maailmast, kus naljast aru saadakse. Mis asi see oli?! Nuta või naera, žanrisilti külge ei kleebi. Mällu jääb armsasti kriipima.

„Armastuse narrid". Lavastaja Tiit Palu, Eduard Bornhöhe ainetel. Pärnu Suveteater 2019.

Tiit Palu autorilavastust „Armastuse narrid" mängiti 2019. aasta suvel Pärnu jahtklubi purjekakuuris. Lahedate pildikestega armukomöödia, pisut Alvis Hermanise „Läti armastuse" šnitiga. Mängis sulnis trio Piret Laurimaa, Sepo Seeman ja esmakordselt Pärnu

Suveteatris osalev Jaan Rekkor, kes esietendusel oli eriti nüansitäpne nii sõnas, laulus kui vaikimises. Naljaka hellusega jäi meelde Laurimaa–Rekkori ristsõnu lahendav vanapaar, naine näägutamas, vanamees vaguralt noogutamas, kuni puhkes äkki laulma „Sul annan andeks kõik…" (sõnad Laur Lomper, viis Tõnu Timm). Tibakene jonnakalt, kuid leebelt: „Sa tõsta pilk, kui veidi võid…" Naine vaataski kaugusse, nagu nuputaks ristsõna kallal, ometi võis tema silmist lugeda salatud õrnust vanamehe vastu.

Hugo Raudsepp, „Vedelvorst". Lavastaja Ingomar Vihmar. Endla 2018.
„Vedelvorsti" stilistika on sama laadi kui lavastuses „Mehed, meri, maa ja naised": labasust osatatakse labasuse kaudu, maitsekalt, autoritruult. Rekkor teeb muheda rolli Ristmetsa Tanelina, kiriku vöörmündrina, kel trobikond tütreid. Vallatult õilmitseb Rekkori koosmäng Carmen Mikiveri Näsnäruda Mariga, kes Taneli kaisukallis aiva kräunub ja ägiseb. Mõnus mõtelda, kuis nemad kaks on kohtunud igasugustes žanrites: olgu sümbolistlikus armuunes „9 ööd" (autor Matei Visniec, lavastaja Madis Kalmet, Endla 2001) või maise abielupaari Rein ja Ivi Pihelgasena teleseriaalides „Ohtlik lend" ja „Kättemaksukontor".

Jaan Rekkor on hea lavapartner, klaari tervikutajuga. Naistega galantne, vajadusel taktitundeliselt taanduv: mida on kena jälgida tema donžuani verd näitleja Kalle osas (Ralf Långbacka, „Olga, Irina ja mina", lavastaja Ingomar Vihmar, Endla 2016). Ta ei soleeri huupi, aga kui roll lubab improvisatsioonikrutskeid, hullab nakatavalt. Nägin „Vedelvorsti" etendust, kus

Rekkor teeb muheda rolli. Ristmetsa Tanel — Jaan Rekkor ja Näsnäruda Mari — Carmen Mikiver.
Gabriela Liivamäe foto

Tanel hardunult jutlustas, kuis inimesed saavad taevas ingliteks, kes ei ole ei mehed ega naised… Toda sooneutraalsuse pilaloba kuulates oli teistel laval tegu, et rollis püsida. Mängu osaks sätib Rekkor lustakalt ka kummardamise rituaali, lähtudes lõpuni tegelase loogikast. Näiteks kui Sander Rebane (vedelvorst Kustav) sai lilli ja kommikarpe, olid Rekkor ja Sten Karpov (sulane Joosep) lava taga kahmanud kõik enda kätte, jättes hurmur Rebasele tühjad pihud. See sobis näitemänguga, kus ligimesed Kustavi päranduselе hammast ihuvad.

„Jäta mulle mu väärikus alles…"

Aastal 2003 mängis Rekkor arst Gunnar Ambrose rolli Madis Kõivu kuuldemängus „Üks teine lugu" (režissöör Tamur Tohver), tegevusaeg murranguline september 1944. Mälus kumiseb tema lause „Aga parem ma suren siis juba... kuidas ma ütlen… väärikalt". Selles viimases sõnas kõlab pidulik veendumus ja värelev kahtlus. Söandan nimetada väärikuse hoidmist Jaan Rekkori näitlejateemaks. Eri varjundeis ja žanrites, üllusest saatanlikkuseni, hingevalust pujääni naeruväärsuseni.

Lucas Hnath, „Nukumaja, osa 2". Tõlkinud Triin Tael, lavastaja Mehis Pihla. Draamateater 2019.

See nüüdisnäidend on intrigeeriv järg Henrik Ibseni „Nukumajale". Nora külastab mahajäetud kodu viisteist aastat hiljem. Jaan Rekkor on küll mänginud Ibseni draamades, paraku mitte „Nukumajas". Ent tema näitlejateel on olnud põnevaid iseendaga tõtt vaatamisi, erinevaid rolle ühes ja samas näidendis eri aegadel. Näiteks Oskar Lutsu „Soo" — selles Priit Pedajase lavastuses (Endla 1985) mängis noor Rekkor kunstnik Toomas Haavat ja 1992. aastal, samuti Pedajase lavastuses teleteatris, Tooma jõulist rivaali Madjakut. Kõige köitvam on Eugene O'Neilli „Saatuse heidikute kuu" juhtum, kust pärinevad kaks sündmusrolli Rekkori teel: Pedajase lavastuses James Tyrone (Endla 1989) ja Vihmari lavastuses Phil Hogan (Draamateater 2011, kolm suve Laitse Graniitvillas, seejärel väikses saalis). Phili tütart Josiet mängis Kersti Heinloo, kes nüüd on Nora rollis: veenev partnerlus nii isa ja tütre kui (eks)abikaasadena.

Mehis Pihla lavastus „Nukumaja, osa 2" on pausijulge haarav psühholoogiline teater. Kristjan Suitsu stsenograafia halastamatus helevalguses on Nora ja Torvaldi päralt kaks pingest pragisevat stseeni, mille igas viivus on tuntav abielu ja lahkumineku slepp. Esmalt satub Rekkori Torvald ootamatust taaskohtumisest segadusse, tema hääles on kõlatu kähedus: „Oi… Sa ei ole ju… oledki…", seejärel konventsionaalne pagemine: „Ma pean tualetti külastama." Ta naaseb, seisab jäigalt, tunnistab: „Värin on sees. Käsi väriseb. Jalg ka kergelt väriseb." Keeldub Norale otsa vaatamast. Kuni naine asub otsejoones asja kallale: „Kui ma su viisteist aastat tagasi maha jätsin — sa mäletad seda päeva…" Nüüd tõstab mees pilgu. Enesevalitsuse all miilab ärritus, käed leiavad kaitseasendi, pöidlad vestitaskus, sõrmed kergelt trummeldamas. Ta lennutab paar sarkasminoolt. Torvaldi süüdistav kaitsekõne kõlab nagu korrektne aruanne, ta laob lagedale viieteistkümne aasta vältel süstematiseeritud argumendid, miks hoopis tema oleks pidanud naise maha jätma. Kui Nora matkib oma kunagist nukukesehäält „oh, Torvald…",

„Nukumaja, osa 2". Nora — Kersti Heinloo ja Torvald — Jaan Rekkor.

võpatab mees, ta pilk eksleb minevikus. Kui Torvald nendib, et Nora minema kõndimine oli „mage", on raske temaga mitte nõustuda.

Teises vaatuses on mehe-naise ego kokkupõrge kirglik. Torvald on lugenud läbi Nora autobiograafilise raamatu ja on haavunud. Samas on mees täitnud Nora soovi, andnud lahutuse sisse, laskunud koguni löömingusse. Seda kirjeldades on Torvald edev-märterlikult kohevil, väikene haav laubal muudab ta pateetilise „Ma kuulsin kolju raksatust" koomiliseks. Torvald on enda üle uhke: viimaks on ta ohverdanud oma au. Mehelikku naiivsust kumab lootusest: „Sa võid isegi minna ja kirjutada uue raamatu, kus ma olen parem inimene." Aga Nora lükkab „ohvri" tagasi. Uskumatuses käsi laiutaval Torvaldil jääb vaid tõdeda: „Sinuga pole võimalik võita." Ometi kord vihastab mees lahtisemalt, mida Nora ongi oodanud, ehkki tema raevupuhang piirdub mõõduka vägisõna ja Nora käekoti sisu kohmakalt põrandale puistamisega.

Rahunedes seisavad mõlemad ukseavas, justkui leplikult lähestikku, lahkumise piiril, Torvald veidi kössis, hoides kaua ukselinki krampunud rusikas. Mees söandab pärida Nora armukeste kohta, loetelu läheb tema jaoks liiale, ta teeb tõrjuva žesti. Torvaldi vastulause „Oli üks naine" ei mõju naeruväärselt, pigem sümpaatselt häbelikuna. Hnathi näidendit võib tõlgendada mitmeti, minule on Rekkori Torvaldi nukralt usaldav ülestunnistus, et tahaks enne surma tunda ära tõelise abielu, inimlikult arusaadavam kui Nora vabadusideaal. „Aga sinuga oli tore rääkida," pillab Nora, kuskil viisakuse ja siiruse piiril. Torvaldi vastuses „Jah, oli küll…" kuuldub allaneelatud tundevarjundeid. Ta ei suuda vastata „Sinuga ka", ta tahaks öelda nii palju ütlemata jäetut. Juba läheb Nora

jälle. Torvald jääb taas nukumajja üksi. Järk-järgult valgus kaob.

Rekkor paotab üksildase mehe läheduseigatsust, püüdu kaitsta oma eneseväärikust. Rolli vaoshoituses, ligipääsmatuses saab ilmsiks väike, kuid sügav haav, Nora armu and, mis ei armistu elupäevade lõpuni. Olen vaadanud seni viit etendust, roll on stabiilne ja täpne, ent põhjatu. Mida rohkem vaatad, seda rohkem näed — hea teatri tunnus. Rekkor on oma loomult ürgnäitleja, emotsionaalne ja intellektuaalne poolus on tema sarmis aastatega aina harmoonilisemasse tasakaalu jõudnud. Huumor ja dramatism, karge distants ja kirglik teatraalsus. Rekkorit tahaks nimetada vanaaegseks näitlejaks selle parimas tähenduses, aga see on tarbetu, kuna tõeline andekas psühholoogiline teater ei aegu ega sure iialgi.

Huvitav, kuis Rekkor on mänginud erinevaid tütre isa rolle. Bergmani „Sarabandis" on leskmehe Henriku suhe oma tütre Kariniga (Ester Kuntu või Teele Pärn) plahvatusohtlik. Torvaldi ja Nora kolmest lapsest näeb laval vaid Emmyt (Lauli Otsar või Ester Kuntu), Rekkor mahutab ainsasse pilku ja žesti isa hoolivuse.

Kai Aareleid, „Linnade põletamine". Lavastaja Priit Pedajas. Draamateater 2019.

Siingi mängib Rekkor tütre isa. Peategelaseks on Tiina (Teele Pärna vaimustav roll), kes erksa vaimuga plikatirtsust neiuks sirgudes avastab maailma ja oma vanemate suhted keerulisel ajal. Tiina isa Peeter Unger, kes taamal tumedas lavasopis (kunstnik Pille Jänes) kaardimängupõrgus öid veedab, kuni kaotab kõik, on Rekkoril loodud esmapilgul laisavõitu orgaanikaga. ERRi saates „Teatrivaht" (4. I 2020) väitis Valle-Sten Maiste, et noor põlvkond trumpab laval vanad üle ja vanadel

„Linnade põletamine". Peeter Unger — Jaan Rekkor ja Tiina — Teele Pärn. *Heikki Leisi fotod*

jäävat mängukirest vajaka. Tundsin, et midagi siin ei klapi, ent alles teist korda vaadates taipasin, kui taotluslik on see kontrast. Tiina ja tema esimene armastus, venelane Vova (Christopher Rajaveer) ongi eluinnukad, kompromissitud oma nooruses. Vanem põlvkond, pärit „eelmisest ajast", peab sõjajärgse Nõukogude Eesti reaalsusega toime tulema. Rekkori Peeter on sarmikas mees, oskab nais(t)el silmad särama panna. Kingitusi teeb ta rõõmsa žestiga: algul mantel, hiljem kasukas Liisile (Ülle Kaljuste); kolm kommikarpi naistepäevaks, kerge vabamehemuigega üle antud Stalini surmapäeval. Stiilne nappus ilmneb ka Peetri tangosammudes oma uue kallima Aitaga, keda mängib Laine Mägi, Rekkori kursuseõde ja tema üks olulisemaid lavapartnereid. Rolli ökonoomsuses on loobumise tarkust.

Peetri suhtlemine tütrega on hoidev, ka nukralt ja armsalt kohmetu. Isa jääb Tiinale omaseks, toeks ka mälestustes, tema karge kohalolek lavastuse liigutavas lõpupildis on tähtis. Rekkori rolli üks võtmeviive on lihtne ülestunnistus, kui abikaasa Liisi teda kaardimängus süüdistab: „Elu üllatab mind harva, aga mäng alati." Eks ole lause teine pool üksiti ka näitlejakreedo: kirglik mängutahe ja mänguri väärikus kui elukutse olemus, kutsumuse üdi.

Südamlik, veidi minoorne huumor koos improvisatsiooniga kannab Peetri kohtumisi tema ainsa tõelise sõbra Pauliga (Tõnu Oja hooliv roll). Peetri unistus, et oleks üks tõeline meeste klubi — mitte kasiino, vaid kuninglik klubi! —, peegeldab ajastu ahistust, inimväärse ja väärika elu kadu, enesekaitselist nostalgiat. Kui viimasel kokkusaamisel kingib Peeter Paulile sünnipäevaks karakullmütsi ja Paul ei taha seda vastu võtta, sest sõbral ju võlad kaelas, ütleb Peeter vaikselt: „Jäta mulle mu väärikus alles." Mitte milligrammigi paatost. Nagu pole milligrammigi prohvetlikkust Peetri tõdemuses: „Vahel lihtsalt kaob pind jalge alt." Tähendus tuleb hiljem, kui saame teada, kuidas Peeter suri. Peeter Ungeri rollis loovutab Rekkor efektse dramatismi, teatraalsuse, pseudosaatuslikkuse ja -pahelisuse. On vahendites teisiti kitsi kui „Sarabandis", mur(enda)des väärikuse kildudeks teisiti kui „Nukumajas".

Slawomir Mrożek, „Tango". Tõlkinud Aleksander Kurtna, lavastaja Ingomar Vihmar. Endla Küün 2020.

„Tango" stardib kaardipartiiga ja päädib tangoga. *A propos*: kui endast lugupidav kriitik vastukajas vaikib vanaonu Eugeniuszi rolli olematuks, peaks see mõjuma näitlejale komplimendina — nähtamatu konformist! Rekkori silmanurgas tantsiskleb mikroskoopiline kuradike, kui ta näitab isikupäratu Eugeniuszi kohandumisi, vahetab kameeleonina kostüüme (kunstnik Illimar Vihmar): kaardilauas tudengitekkel ja lühikesed püksid jabura sokihoidjaga, Arturi teenistuses kaitseliitlase laiguline vorm, viimaks härrasmehe rõivad, kikilips pidevalt kurgu all. Eugeniusz lubab endale pisikest porisemist ja elevust. Üks tema Peeter Tammearu Stomiliga vahetatud ulakas pilk ärgitas kujutlema, kui vaimustav oleks lasta kaks teatrihunti vastamisi täisverelises psühholoogilises duellis. Väiksed trikid-nipid ilmnevad Eugeniuszi „gangsteri"-vinjetis, kui ta Arturile (Ott Raidmets) au andes suunab relva omaenda meelekohale, hiljem aga keerutab revolvrit

nagu kauboi, aga oi-oi kui saamatult, ime, et suvalist pauku ei tule. Finaali eel diivanil losutades naeratab vanahärra rahulolevalt, tema soov elada oma elu ära mugavalt ja sekeldusteta on kõigiti mõistetav. Ta ei mõju kuigivõrd mõlakana, ei pinguta lakeina üle. Mögiseb moepärast mokaotsast midagi põlgusest oma südames, kui asub Edekil (Nils Mattias Steinbergi hirmutavaks muunduv roll) botaseid jalast sikutama. Ja juba lähebki tangoks. Eugeniusz sooritab tangopoognaid väärikalt, ei ainsatki kobavat sammu. Ainult prilliklaasid tumenevad läbipaistmatuks, onukese silmis ei ole enam inimpilku. Ja korraga hakkab päriselt jube.

„Ainult väga tark mees oskab lolli mängida!" John McManus, „Mõnus maatükk". Tõlkinud Krista Kaer, lavastaja Priit Pedajas. Draamateater 2018.

Tavatu lavaelu: Rekkori reipusest pakatav vanamees Hugh Pugh liguneb vannis. Nähtaval on tema jõuline rindkere, higine mustusetriibuline ülakeha. Koos miimikaga rahmeldavad eneolematult energilised käed, tantsivad õlad, kehtestavad end küünarnukid. Hääl laamendab niikuinii.

Hugh Pugh viib mõtted Phil Hoganile (O'Neilli „Saatuse heidikute kuu"). Iirlased, kuramused! Kelmid. Osavad jutuveeretajad. Sitked juurikad. (Iirimaa teema ja heli on Rekkori loomingus muidugi mitmetasandilisem, alustades Brian Frieli „Tõlkijatest" Pedajase lavastuses Endlas aastal 1984.)

Hugh ja Phil jändavad mõlemad maamüügiga, muuseas ka sigadega. Hugh šantažeerib maatüki ostjat, ähvardab golfiväljakule sealäga laotada. Phil lõhub piiriaeda, tema sead pääsevad rikka naabri tiiki. Piiritüli ja notsud — tuleb kahtlaselt tuttav ette. Oo jaa, Rekkor on mänginud Tammsaare Oru Pearut („Tõde ja õigus I", dramatiseerija Margus Kasterpalu, lavastaja Andres Noormets, Ugala lavastus Vargamäel, 1997), nad olid Hannes Kaljujärve Andresega veart naabrid. Pearul jätkus hasarti krutskiteks, aga hing oli tal hell, süda läks tal härdaks isegi kaine peaga. Nagu Phil Hoganilgi. Ehk on Pearu Murakas hingeilmalt väheke iirlane või on pigem iirlased eestlased. Nojah, Hugh Pugh, üheksakümne ühe aastane masuurikas, hellahingelisuse all ülemäära ei kannata…

Esimest ja teistki korda „Mõnusat maatükki" vaadates imestasin, miks kahe näitleja vahel ei teki koosmängulusti. Maatükki osta püüdvat Rob McNultyt mängib Tiit Sukk ja ega tal kerge ole. Sellel, et tegelaste vahel puudub kommunikatsioon, põhineb kogu situatsioonikoomika. Aga see ei tähenda, et laval peaks kumbki püsima omaette, on ju Rekkor ja Sukk vanad hääd partnerid. Ent kaks vaatamist ei jäänud kolmandata (2. II 2020) ja minu rõõmuks oli jää liikuma hakanud. Algusest lõpuni viibiti vahvasti vastakuti, püüdes suhelda, mille aga Hugh väsimatu kiusaka kahjurõõmuga läbi lõikas. Ka Rekkori väikese saali mõõtkavas väsitavalt ja pelutavalt üleforsseeritud häälde oli sugenenud pooltoone, lõugamine polnudki enam Hugh' ainus enesekehtestamise vahend.

„Mõnus maatükk" on Rekkoril totaalne tulevärk, praktiliselt hingetõmmeteta, kui mitte arvestada Hugh' solvunud „sukeldumisi". Vanamees on jonnakas, kohati kütkestavalt lapsik, aga mitte naiivne. Suhtlemisvaeguses Hugh, kelle ainus igapäevane vestluskaaslane on koer, õrritab kutsumata

„Mõnus maatükk". Hugh Pugh — Jaan Rekkor.
Siim Vahuri foto

külalist nii, nagu jaksab, paneb Robi taluvuse proovile, naudib oma lõputuid käänulisi pajatusi. Tema rollipartituur on musikaalne, innukalt üürgab Hugh (multi)filmide ja reklaamide tunnusmeloodiaid, lõõritab oma unelmate naise Enya repertuaari, jõuab isegi „Nabucconi". Ja veel need vinged patriotismi-iilid, kui Hugh, rusikates rappuv õhin, saadab iirlaste iidoli Padraig Pearse'i portreele matsuvaid õhumususid. See kõik on raugematu mäng, et elus oleks särtsu. Aga Hugh' hääl kalgistub ja pilk jaheneb, kui maad võtab „vana patune ahnus, see igavene närakas". Juba varemgi võis aimata, et Hugh on terasem kui välja näitab, aga ometi süü(dima)tust lustist pulbitsev. Kuni ta silmades välgatab õelusesaatan, tõdemuses „ainult väga tark mees oskab lolli mängida" helgib võidurõõm. Näitemängu äkilisest puändist saab üksiti moraal.

Aga Hugh' väärikus? Eks sellegi moondab ahnus sealägalaiguks, mis „aga vahel õhtupäikeses sillerdab nii, et võtab hinge kinni"! Sest olgem ausad, võrreldes isikupäratu Robiga, kelle unistuste tipuks jääb kaheksateistkümne auguga golfiväljalk, on Hugh romantiline isiksus. Mees, kellele elu on seiklus. Kelle kirevatest katsumustest võiksid laulikud luua ballaade.

Korraks tekkis mul kiusatus panna siinse loo pealkirjaks „Riuklik romantik". Et kõlab musikaalselt, nagu Kerill-Kerkerill. Jaan Rekkori eluterves huumorimeeles kuuluvad riukad mängu ilu juurde. Aga ei! Sõnapaar „viimne romantik" ei vaja mööndusi. Siia saab lisada mis tahes intonatsioone ja mastaape, lendutõusu nii kuke kui kotkana. Kõlavärvi, allteksti, tähendusmahu annab väärt näitleja igale oma rollile ise. Selsinatsel mõnusal maatükil, mida kutsutakse teatrilavaks.

IN MEMORIAM

MIHKEL SMELJANSKI

8. III 1950 — 21. II 2020

Mihkel oli sissepoole olija, täiesti tänapäevane näitleja. Meie põlvkond on selline piiripealne, kus Ants Eskola ja Kaarel Karmi vaim veel kuskil lehvis ning Aarne Ükskülа oli nende elus esindaja. Ent juba hakkas tulema selline nullstiil. Oli aimata seda, mis jõudis kätte 2000. aastate alguses — ära näita midagi välja, hoia kõik endale. Mihklis oli see juba palju varem olemas. Ta oli heas mõttes ülbe — vaadake ise ja mõelge ise, mida ma siin teile praegu mängin.

Jaan Rekkor, Mihkel Smeljanski valdas kummaline olemise kunsti täielikult. Maaleht 27. II 2020.

TOOMAS HÕRAK

22. III 1951 — 25. II 2020

Eks kunstniku roll sõltu suuresti lavastaja isikust. Üks on tugevam töös näitlejaga, teine pedaalib rohkem välisele efektile. Üldjuhul puudub neil kujutava kunsti põhi, aga filmikunst suuresti sellest koos püsibki. Väga üldiselt öeldes seisneb kunstniku roll selles, et tema pakub ja režissöör valib. Kunstnik peab pakkuma kujundusprintsiibid, suur vastutus on võttekohtade leidmisel või ehitamisel. Hierarhiliselt on kunstnik filmigrupis neljas-viies tegija, ideaalis seisab ta operaatori selja taga, on tema käepikendus ja vastutab samamoodi pildiesteetika eest. Kui demagoogiasse langeda, siis on olemas ainult kaks loojat: jumal ja kunstnik. Teised on teostajad, sest peavad toimetama nende loodud ruumis. Aga päriselt on tõde ikka see, et film on hierarhilise struktuuriga kollektiivne looming. Kõik on pisiasjadeni oluline ja kõik tajuvad oma kohta selles.

Vastab Toomas Hõrak. Teater. Muusika. Kino 2009, nr 10.

TEATRITE TURVATUNNE USA MOODI
Jõululavastustest San Franciscos

HEILI EINASTO

Jõulud seostuvad pere ja kodu, heategevuse ja hoolivusega. Seda sõnumit levitavad need teatritrupid ja -kooslused, mis detsembrikuus etendusi annavad. USAs ei ole meie mõistes repertuaariteatrit, hooaeg tähendab enamasti tsüklitena antavaid etendusi. Detsember tähendab seega perelavastusi ja ikka ühtede ja samade lavastuste väljatoomist. Balletimaailmas on selleks „Pähklipureja", teatris Dickensi „Jõululaul" („Christmas Carol") ja muud spetsiaalselt jõuludeks tehtud programmid, mis siis tolmust puhtaks klopitakse ja mida vastavalt võimalusele ekspluateerima asutakse — ballette üldjuhul kaks-kolm, harva rohkem kordi —, ja nõnda aastaid, vahel isegi aastakümneid. Minu vaadatud jõuluprogrammide ja -lavastuste hulgas ei olnud ühtegi selleks aastaks valminut.

Enne kui puudutan lavastusi ja avaldan mõtteid, mida need minus kui teistsuguse kultuuritaustaga inimeses tekitasid, mainiksin piletiostu. Eestis on see Piletilevi või Piletimaailma kaudu lihtne, need haaravad enamikku üritusi ja teenustasu on minimaalne (e-pileti lisatasu on 50 senti). USAs võib pileti ostmine *online*'is olla üsna kulukas ja enamasti ei vahenda seda mitte üks-kaks portaali, vaid rohkem pakkujaid. See teeb toimuvast teada saamise keerulisemaks (kuigi otsingumootorid on suureks abiks, kui otsida oskad). Pileti *online*'is ostmise teenustasu nt San Francisco Balletis on kaksteist kuni neliteist dollarit pileti pealt, mõnel pool veelgi rohkem (odavamate piletite puhul vähem). Üks teenusepakkuja võttis lisaks vahendustasule (12.50 dollarit) ka pileti allalaadimistasu (7.50), kusjuures muid ostmis- ja kättesaamisvõimalusi polnudki. Peale selle pole mitte igas piletiostu vahendavas keskkonnas võimalik ise vaatamiskohta valida (valida saab vaid pileti hinnaklassi). Mingis mõttes on see paras „põrsa kotis" ostmine, eriti kui pole saaliga tuttav.

Jõulud kui „Pähklipureja" hooaeg

Nagu ma ka Postimehes kirjutasin, on jõuluaeg balletiilmas pühendatud „Pähklipurejale".[1] Jättes siin kõrvale balleti kunstilise külje, tahaksin mainida, et paljudel truppidel on see ainus regulaarselt toimuv lavastus. USAs puuduvad riiklikud teatrid ning kõikide teatrikoosluste tegevus, sh ka selliste institutsioonide nagu New Yorgi Linnaballett, Ameerika Balletiteater (New Yorgis) ja San Francisco Ballett (kui nimetada suuremaid ja kauem tegutsenud balletitruppe) on projektipõhine, kuigi neil on püsivad eratoetajad (fondid) ja enam-vähem kindel toetus ka kultuurkapitalilt (*National Endowment for the Arts*). Tunduvalt kehvemas olukorras on aga väiksemad kompaniid, mistõttu nende põhitegevus ei ole mitte etendamine, vaid õpetamine ja kogukonnatöö — enamik balletitruppe ongi välja kasvanud bal-

letikoolidest ja -stuudiotest (mitte niipidi, et kool luuakse etendusasutusele järelkasvu tagamiseks), mistõttu on ka etendustegevus seotud esmajoones oma õppurite näitamisega. „Pähklipurejast" on nüüdseks saanud üks sellise „õpilasballett", kus isegi juhul, kui peaosalisi esitavad elukutselised tantsijad, on kõrvalosades valdavalt õpilased. See tagab teatrite täituvuse, sest õppurite vanemad tahavad igal juhul oma lapsi laval näha ning sõbrad-tuttavad annavad publikule tuntavat lisa.

Tuleb ka rõhutada, et balletistuudiod ei tegele mitte niivõrd elukutseliste tantsijate koolitamisega, vanemad toovad lapsi (eelkõige tüdrukuid) sinna peamiselt hea rühi, liigutuste graatsia, heade kommete, koordinatsiooni ja kehaliste oskuste jms omandamiseks ja lihvimiseks ning energia maandamiseks.[2] Kuna ballett on oma olemuselt autoriteetide arvamusele ja järgimisele tuginev kunst — sündis see ju 17. sajandil soovist vormida õukondlast ning lihvida tolle käitumist ja maneere —, siis pakub „Pähklipureja" ka „ühiskondlikult tunnustatud keha". Vaheajal kuulsin, kuidas üks ema juhtis oma viie- või kuueaastase tütre tähelepanu Lumekuningannat tantsinud baleriini tehnilistele oskustele, kehalisele vormile ja saledusele, mitte aga tantsijanna väljendusrikkusele või tantsus peituvale sõnumile. Suurem osa tantsustuudiote ja balletikoolide õpilastest ei jõua elukutselisele lavale, kuid need rohkem või vähem balletti harrastanud inimesed, eelkõige naised, moodustavad kaaluka osa tantsupublikust. Nii on „Pähklipurejal" suur roll olemasoleva ja tulevase vaatajaskonna kujundamisel, kelle maitse omakorda mõjutab truppide repertuaaripoliitikat.

Mitte ainult valged tülled: Michael Smuin ja „Jõuluballett"

Ballett pole siiski mitte ainult kaharad balletiseelikud ja kroonid, nagu näitas Smuin Balleti „Jõuluballett", mida ma käisin vaatamas Yerba Buena kunstide keskuses 19. detsembril. See konkreetne etendus oli „LGBTQ-õhtu", st pärast etendust toimus ka tavalisest erineva seksuaalsusega inimestele pühendatud pidu. Tegu on ju ikkagi San Franciscoga, USA seksuaalselt kõige vabameelsema linnaga ja hipiliikumise sünnikohaga. Selle etendusõhtu avas vabakutseline kirjanik Derek Powell *in drag,* kelle osalemine ka paaris tantsunumbris pälvis värvika publiku valjuhäälse tunnustuse.

„Jõuluballett" on puhas balletkontsert, lavastatud küll ühtseks tervikuks ilma vahepealsete kummardusteta. Kahes õhtupooles oli kokku kolmkümmend kaks numbrit, osa neist puht klassikalised, teised pikitud džäss- ja stepptantsu, akrobaatika ja mitmete 20. sajandi alguse „loomatantsude" elementidega. Etendus oli tempokas ja vaheldusrikas, hea näide sellest, kuidas kontrastid tekitavad hea pinge, ja millele publik aktiivselt kaasa elas. Mõlemad osad algasid slaidide projitseerimisega. Esimese osa „Klassikalised jõulud" juhatas sisse keskja renessansiaegsete maalide projektsioon, millesse ühel hetkel sulandusid sujuvalt tantsijad; teise osa „Mõnusad jõulud" avas lastejoonistuste projektsioon. Tundub, et projektsioon on viimase aja trend, sama kohtasin ma ka kahes „Pähklipureja" lavastuses.

Esimese osa muusika moodustasid enamikus eri maade vanad jõululaulud (kas *carol'*id või renessansiajast pärit muusika) ja lõigud Bachi, Händeli ja Mozarti suurvormidest, mida tants

Michael Smuini „Jõuluballett": „Gloucestershire Wassail".
Scot Goodmani foto

valdavalt klassikaliste mustritega illustreeris. Kuid Michael Smuini klassika pole George Balanchine'i puhtajooneline ja vahel steriilseltki mõjuv neoklassika, vaid erinevatest tantsustiilidest üle võetud võtete ja elementidega läbi põimitud ballett. Minu lemmik esimesest osast oli inglise *carol'*ile „The Gloucestershire Wassail" loodud tantsuseade kolmele paarile (üks sega- ja kaks samasoolist paari), mille liikumises oli iiri džiigi laene — rõhutatult vertikaalne kehahoid, hüppel töötav jalg puusast ette sirutatud, tugijalg põlvest kõverdatult keha all, jalalabade sisse-välja pööramine, kuid ilma rõhklöökideta, ja lõpuks ka paarilise hoidmine selja tagant ümber piha. Teine osa oli loodud populaarsetele jõululauludele, nagu „Santa Baby", „Aisakell", „Unistan valgetest jõuludest" jt, milles tegid kaasa steppivad „jõulukuused", svingivad ja uisutavad tantsijad kõrvuti *fouetté*'des pöörlevatega — *you name it, you get it.* „Ballett vajab vereülekannet," on väitnud Smuin, sest „kaua sa ikka jaksad vaadata naisi valgetes tülledes ja tiaarades?".[3] Seda „vereülekannet" oli näha nii „Jõuluballeti" vormikülluses kui ka esituses, kus tantsijad vaatajatega aktiivselt suhtlesid, kuid kõik see oli maitsekas ja andis „jõuluroale" sobiva vürtsikuse.

„Jõuluballett" andis aimu trupi asutaja Michael Smuini (1938–2007) avarast silmapiirist nii muusika valikul kui ka liikumisele inspiratsiooni otsimisel.[4] Smuin, kelle tantsija- ja koreograafikarjääri ilmestas balletitruppides töötamise kõrval ka nii muusikalide kui filmide lavastamine, tekitas oma loominguga poleemikat just seetõttu, et ta nägi balleti tulevikku vormilises mitmekülgsuses ja rahvalikkuses. See viimane tähendas talle balleti viimist ka selle osani publikust, kes sellest kunstiliigist tolle elitaarsuse ja klassikalise vormi tõttu muidu eemale jääb. Siit ka soov täiendada balletti elementide, vormide ja ideedega erinevatest kultuuridest, rahva- ja rahvalikest, sh ka tänavatantsust, soov säilitada

Michael Smuini „Jõuluballett": „Blue Christmas".
Chris Hardy foto

tantsu jutustav alge (ka lühinumbrites) ning rõhutada esituses teatraalsust ja publikuga suhtlemist, mida tõsimeelne kriitika pidas aga odavaks flirdiks populaarkultuuri austajatega. Paraku on just see rahvalikkus ja püüe tuua ballett välja oma „elevandiluust tornist" üks põhjusi, miks Smuini ei hinnatud New Yorgis, mis oli tema eluajal vaikimisi tunnistatud USA (ja maailma) tantsupealinnaks. Smuin tegutses Lääneranniku ja asutas — pärast San Francisco Balletist lahkumist, kus ta oli töötanud kaksteist aastat (üheks põhjuseks jällegi tema vastuoluline looming, mis ei olnud meele järele osale trupist ja selle suursponsoritest) — oma kompanii. Aga kui sind pole New Yorgis, siis ei ole sind olemas ja seetõttu on Smuini looming teenimatult vähe tuntud ega kuulu „rahvusvahelisse" balletirepertuaari.

Teater kinosaalis

Kui USAs domineerib jõuluajal ballett „Pähklipureja", siis sõnateatris täidab samasugust osa Charles Dickensi jutustuse „Jõululaul" põhjal loodud näidend.[5] San Franciscos kannab Dickensi traditsiooni teater A.C.T., mille üheks nurgakiviks on juba 43. hooaega nimelt see jõululugu Carey Perloffi ja Paul Walsi versioonis (lavastajad Peter J. Kuo ja Pam MacKinnon, kes tuginevad Perloffi algversioonile). Ja nagu muusikalide kodumaale kohane, on selleski versioonis muusikal (helilooja Karl Ludeberg) ja tantsul (koreograaf Val Caniparoli) väärikas koht. Nii nagu „Pähklipurejas", on ka „Jõululaulus" suur roll lapsnäitlejatel, A.C.T. viiekümnest osalisest on kakskümmend kaheksa alla neljateistkümne aasta vanad ja kaksteist magistritudengit teatri kaunite kunstide prog-

„Christmas Carol". Teater A.C.T. Jennifer Reddish (paremal) Belle'ina ja Matthew Capbarat Noore Scrooge'ina.

„Christmas Carol", finaal. Teater A.C.T. *Kevin Berne fotod*

rammist said oma näitlejatunnistuse pärast selles lavastuses osalemist.[6]

Nagu „Pähklipurejat" on võimalik lavastada väga erinevalt, nii on ka Dickensi loost klassikalisemaid ja nüüdisaegsemaid variante. A.C.T. on kostüümides ja kujunduses jäänud truuks kirjaniku ajastule, kuid üleloomuliku elemendi (vaimude) kujutamisel üleelusuuruste nukkudega on lavastus lähemal praegusele ajale. Lavastus oli südamlik, erinevale tasemele ja lavakogemusele vaatamata kõlas näitetrupp hästi kokku. Tekkis samasugune

Very Merry Misfit Cabaret' jõulu-*show*.

efekt nagu „Pählipurejaga" — lavastus kinnistas ühiskonnas hinnatud väärtusi, nagu headus, abivalmidus, abivajajate aitamine. Kiuslikust ja ihnest kapitalistist, kelleks tema valikud Scrooge'i tüki alguseks vorminud on, saab pärast elu pöördeliste hetkede läbielamist vaimude abiga heatahtlik ja lahke inimene. Rõhuasetus on individuaalsel pöördumisel, isiklikel teenetel, mis leevendavad ühiskondlikku ebaõiglust. Vaieldamatult saab maailmakorra muutmine alguse iseenda muutmisest, kuid tänaste Scrooge'ide jaoks kardetavasti ei jätku selleks piisavalt hirmutavaid vaime.

Armsate jõululavastuste vahel mõjus Misfit Cabaret' programm „A Very Merry Christmas" värskendavalt iroonilisena, nagu ühele kabareele kohane. Põhja-Carolina osariigist pärit laulja Kat Robichaud asutas selle trupi koos Jordan Nathaniga 2015. aastal ja igal aastal annavad nad kolme-nelja programmiga sesoonseid etendusi. Taaskasutus on moes — seekordne jõuluprogramm oli kavas kolmandat aastat, iga kord küll väikeste ajakohaste muudatustega (paar täiesti uut laulu), kuid põhimõtteliselt sama. Kabaree programmis on elav muusika (väike bänd ja klaver laulude saatmiseks), *drag show*, burlesk, õhuakrobaatide etteasted, mõnikord ka mustkunst. Õhtu koosnes kahest osast (vaheajaga) ja lõppes kutsega publikule tulla lavale koos artistidega tantsima — võimalus, mida päris agaralt kasutati.

Kuna mul puudub kabareedega suurem kogemus, siis saan kirjeldada vaid oma vahetut muljet: saal oli täis, publik reageeris elavalt ja läks pakutavaga kaasa. Kohalikke olusid peensusteni tundmata läks mul osa laulude ja naljade kontekstist ja sõnumi teravikust kaduma, mistõttu kõige naudita-

Very Merry Misfit Cabaret' jõulu-*show*. Burleskitar Freya la Tigre.
Darius Design'i fotod

vamad osad olid minu jaoks tsirkusega seotud õhuakrobaatika Maia Adamsilt, kelle kehastatud Jõuluvana demonstreeris oma uperpallitavat elu õhurõngal ning Jõuluvana abiline pilvekiigel, ja burleski-*show* irooniline kommentaar striptiisile. Kui striptiisitar on tavaliselt lihaseline piitspeenike neiu, kes end peibutavalt lahti riietab, siis burleskitar on lopsakate kehavormidega, mida demonstreerides ta samuti end peaaegu paljaks koorib, sooritades striptiisitaride liigutusi ja žeste suurte liialdustega. Misfit Cabaret' Freya La Tigre kuulus kehavormidelt pigem striptiisitaride parteisse, kuid tema jõuliselt mänguline sooritus oli burleskile sobivalt irooniamaiguline. *Drag-show* (Carnie Asade) seevastu jäi minu meelest lahjaks: glamuurne, ülipidulik naiserõivastus ja meik ning pilalauluke ei ole piisavad *show*, eriti veel kabaree-*show* jaoks. Kuid ehk on asi selles, et tegu on ikkagi jõuludele pühendatud kavaga, mis ühiskonnakriitika muhedalt teatraalsesse vormi surub.

Huvitav asjaolu oli see, et suur osa tantsu- ja teatrietendustest toimus endistes, 20. sajandi esimestel aastakümnetel ehitatud suurejoonelistes kinomajades. See tähendab vähest jalutusruumi, tagasihoidlikke võimalusi snäkkide ja jookide ostmiseks, mida veelgi ahendab vajadus müüa truppide ja lavastustega seotud nänni. Kuid uhkete, sageli eksootilisi paleesid meenutavate kinomajade kasutamine teatrietenduste tarbeks mõjub paremini, kui nende muutmine autotöökodadeks või parklateks, mida samuti ette tuleb.

Turvatunnet tagav dessert

Nähtus, millega USAs, erinevalt Euroopast, kokku puutub, on korraldajate tänuavaldused publikule selle

eest, et neid vaatama on tuldud, ja üleskutsed toetada etendusasutuse edasist tegevust annetustega. See toimub viisakalt ja peenetundeliselt, kuid on alati ühel või teisel viisil olemas. Peale selle on peaaegu igal projektil või trupil oma tooted (T-särgid, plakatid, mänguasjad — vastavalt üritusele), mille ostmine seda kooslust toetab.

USAs on olnud üsna levinud seisukoht, et loomevabaduse ja koreograafilise kujutlusvõime tagab just sõltumatus riigist. Seda väljendab riikliku toetuse puudumine, sest nii pole olnud vajadust „kellelegi meeldida, korrata oma mineviku edulugusid, tugevdada ühiskondlikke norme või hoiduda inimeste šokeerimisest"[7]. See võis ehk paika pidada nelikümmend-viiskümmend aastat tagasi, kuid praegust tantsu- ja etendusmaailma vaadates ei paista küll, et riiklikust toetusest sõltumatud trupid erineksid oma mõttejulguse või fantaasiakülluse poolest Euroopa suuresti toetatud truppide loomingust. Kui ei pea meeldima valitsustele, siis peab meeldima suurkorporatsioonide või fondide juhtidele ja jõukatele eraisikutele. Kuid lõpuks on ikkagi publik see, kes otsustab ühe etendusasutuse saatuse, sest ükski rahastaja ei taha toetada tühja saali. Kui aga balletipublik on kasvanud „nunnuvõtmes" lavastatud „Pähklipurejate" najal, siis hindab ta vaatemängulist balletti ning oskab küll hinnata tantsijate tehnilist võimekust, kuid see on eelkõige eskapism, heaolutunnet tekitav dessert, mis oma „tuntud headuses" ja riskivähesuses pakub turvatunnet, kuid ei täida kunsti peamist ülesannet piiride ja mõttemaailma avardajana ning intellekti ja kujutlusvõime toitjana.

Viited ja kommentaarid:

[1] Heili Einasto 2020. „Pähklipureja" kõlas USAs plaksumaisi saatel. — Postimees, 7. I.

[2] Nii oli see ka Eesti Vabariigis enne teist maailmasõda ja on ka nüüd, üksnes nõukogude ajal oli Tallinna Koreograafiakool elukutseliste tantsijate kasvatamiseks.

[3] Michael Smuin 2007. Tsit: Douglas Martin. Michael Smuin, 68, Dancer and Eclectic Choreographer, Dies. — The New York Times, 25. IV.

[4] Põgus läbilõige trupist koos kommentaaridega on nähtaval Youtube'is. The Best of Smuin — Interviewing Ballet Master Amy London. — https://www.youtube.com/watch?v=O_k0gRP5kVA)

[5] Wikipedia andmetel on Dickensi kogu loomingu hulgas just sellest jutustusest kõige rohkem lavalisi kohandusi. Juba 1844. aastal tuli Londonis välja kolm lavastust, tehtud on hulgaliselt televisioonivariante ja 1901. aastal tehti loost ka filmiversioon. „Jõululaulust" on tehtud ooper, ballett, animafilm, miimilavastus Marcel Marceau'ga ja mitmeid muusikale, rääkimata sõnalavastustest. — https://en.wikipedia.org/wiki/A_Christmas_Carol)

[6] Andmed lavastuse kavalehelt.

[7] Marcia B. Siegel 1985 [1979]. The Shapes of Change: Images of American Dance. Berkely: University of California Press, XV.

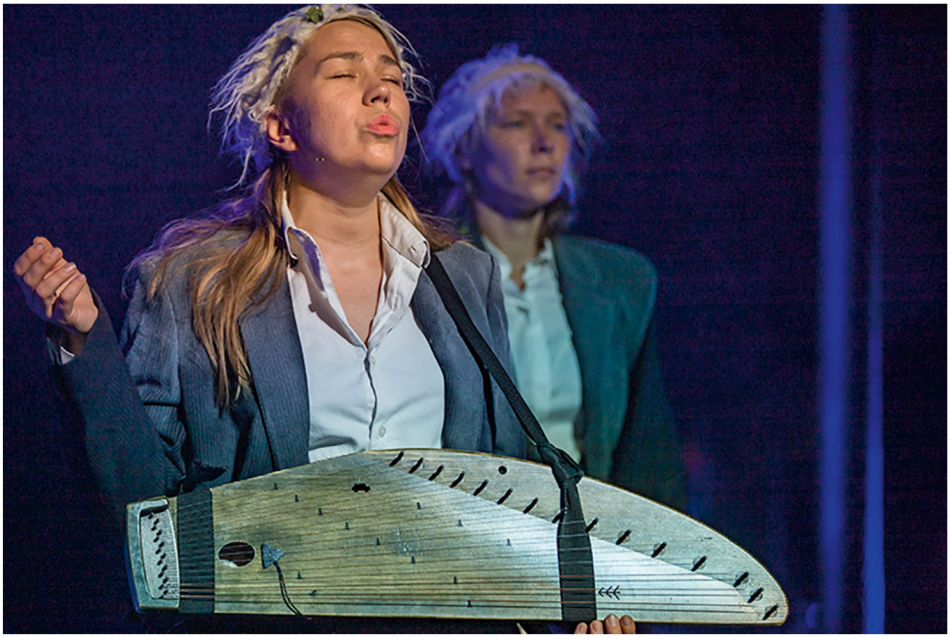
KÕNDIMINE VOOLAVATEL KIVIDEL
Märt-Matis Lille muusikalavastusest „Suidsusannasümfoonia"

SAALE KAREDA

Muusikalavastus „Suidsusannasümfoonia". *Helilooja:* ***Märt-Matis Lill****. Libreto autorid:* ***Märt-Matis Lill*** *ja* ***Taago Tubin****. Dirigent:* ***Kaspars Putniņš****. Lavastaja:* ***Tarmo Tagamets****. Kunstnik:* ***Liisa Soolepp****. Valguskunstnikud:* ***Mari-Riin Paavo*** *ja* ***Sander Aleks Paavo****. Elektroonika:* ***Tammo Sumera****. Esitajad:* ***Eesti Filharmoonia Kammerkoor****, pärimusmuusikud* ***Mari Kalkun*** *ja* ***Meelika Hainsoo****,* ***ERSO muusikud*** *(*live*'is ja lindilt) ning näitlejad* ***Lauli Otsar****,* ***Sten Karpov*** *ja* ***Agu Trolla****, hääl lindilt —* ***Tarmo Tagamets****. Libreto põhineb tekstidel* ***Hasso Krulli*** *eeposest „Kui kivid olid veel pehmed" (2014), runodel* ***Elias Lönnroti*** *koostatud eeposest „Kalevala" (1835; tõlked võru keelde* ***Jaan Kaplinski****) ning Lõuna-Eesti pärimusel (tekstid ja viisid). Etendused Mooste folgikojas 2., 3. ja 4. augustil 2019.*

Iga nüüdishelilooja toob oma loomingus esile midagi kollektiivsest teadvu-

Saunarituaalidel on teoses keskne koht — saun kui tempel ja loomistöö värav ning transformatsioonikeskkond. Keskel Sten Karpov Mehena Eesti Filharmoonia Kammerkoori lauljate seas.



Pärimusmuusikud Mari Kalkun ja Meelika Hainsoo.

sest ja/või teadvustamatusest — vastavalt sellele, millise kihi või kihtidega ta kontaktis on. Praeguses eesti nüüdismuusikas avaldub see paljude suundade ja heliloojakäekirjade kaudu. Märt-Matis Lille looming on eriline mitmes mõttes. Tema intensiivselt poeetiline maailmataju, eruditsioon ja kultuuriprotsesside tunnetamise sügavus, helikeele poeetiline subtiilsus ning kirjanduslike tekstide muusikalise kuulmise võime on ühendatud tema kui helilooja modernistliku mõttedistsipliiniga, mis tagab kontsentreeritud ja süvastruktuuride poolest rikka loomingu. Mida sügavamate kihistustega kollektiivsest teadvusest/teadvustamatusest on looja võimeline kontakti astuma, seda paljukihilisem on looming ja seda mahukam on ühtlasi töö selle materjali abstraheerimisel kunstiteoseks. Ooperisse „Tulleminek" (2017) ja muusikalavastusse „Suidsusannasümfoonia" (2019) on Märt-Matis Lill hõlmanud nii palju tasandeid, et nende haldamine ja kunstiteoseks vormimine on juba taotluse poolest omaette vägitükk. Taive Särg[1] on analüüsinud teost süvitsi folkloristi-etnomusikoloogi pilgu läbi ja selles põhjalikus käsitluses on palju juba öeldud. Siiski on mul veel üks vaatenurk, mille võiks eelnevale lisada.

Helilooja kahe viimase lavateose, „Tullemineku" ja „Suidsusannasümfoonia" sügavam aines asub kollektiivse teadvustamatuse süvakihtides, kuhu individuaalsel teadvusel pole lihtne minna ja mida ilma „kohale minemata" on väga raske, kui isegi mitte võimatu teadvustada. Elame keset fragmenteerunud aega ja ruumi, kus paljud struktuurid, millega oleme seotud nii välises kui sisemises plaanis, liiguvad ümbersündi. Vanad piirid on kadumas — piirid, mis hoidsid turvatunnet, aga olid ühtlasi ka piirangud.

Hetk nõiduslikust viljakusrituaalist: Mees — Sten Karpov ja Naine — Lauli Otsar, taustal EFK lauljad.

Märt-Matis Lille mõlema lavateose võrdlemisi tavatu struktuur nii vormi kui ka erinevate žanrite ühtesulatamise poolest on kahtlemata selge märk sellest, et helilooja tajub teravalt neid ümbersünnile liikuvaid protsesse kollektiivses teadvustamatuses ja on nii oma sisulistes kui ka vormilistes otsingutes nende muutustega sünkroonis. Huvitav on püüda lahti mõtestada koode, mida need tavatud suurvormid endas kannavad ja mida nad kõnelevad kollektiivsest transformatsiooniprotsessist.[2] Igal looval ja ülitundlikul individuaalsel teadvusel on oma unikaalset kogemust võimaldav „pilet põrgusse", eneseteadvustamise teekond ja vaimse uuestisünni võimalus selles suuri väljakutseid esitavas ajas. Märt-Matis Lille loomingule on omane püüd abstraheerida midagi olemuslikku neist protsessidest kollektiivses teadvustamatuses, ükskõik kui raske või ilmvõimatu see esimesel hetkel ka ei tundu. Ehk siis helilooja on valinud raskeima võimaliku teekonna muusikalise lavateose loomiseks, mis on oma taotluselt ülimalt inspireeriv. Need lavateosed ei anna ennast kergesti kätte ja kohati tundub, et see ongi olnud loojale teatud mõttes möödapääsmatu Kolgata teekond, mille läbimise järel võiks jõuda voolavamasse kulgemisse. Kui kogu ühiskond on sisemises apokalüptilises kaoses, on ka keeruline abstraheerida sellest lihtsasti ligipääsetavat kunstiteost. Kompleksus, paljukihilisus, ka teatud intellektuaalne üleorganiseeritus, mis neis teostes silma hakkab, iseloomustab ka seda vaimset aeg- ja arenguruumi, milles end praegusel ajal leiame.

Olles ise vedanud paari aasta jooksul protsesse, mille käigus tegime konstellatsioone[3] Eesti ühiskonna kollektiivse teadvustamatuse vaatlemiseks ja tervendamiseks, saan oma

Teose kõige dramaatilisem stseen, kus Agu Trolla Vanaisa kehastub ümber Põhjala naisnõiaks Louhiks. Taustal Naine — Lauli Otsar ja Mees — Sten Karpov.

kogemusest öelda, et mõningate esmapilgul krüptiliste nähtuste ilmnemine konstellatsiooniprotsessis võib ennast tähenduslikult lahti pakkida alles kuude või isegi aastate pärast. Samuti ilmneb selliste tööde mõju kollektiivsele teadvusele alles teatud aja jooksul. Suurvormid, mida loob Märt-Matis Lill, meenutavad oma paljukihilisuselt, tähendustasandite rikkuselt, eksperimentaalsete vormiotsingute ja kõikehõlmava, sügavast armastusest kantud ruumi loomise ja hoidmise taotluselt ühiskondlikke konstellatsioonitöid (mille teatud mõju on olnud võimalik ühiskondlikes protsessides ka kogeda). Erinevuseks on see, et ühiskondlik konstellatsioon luuakse pärast konstellatsioonitiimi vaimset-energeetilist ettevalmistusperioodi ühes aegruumi punktis kohapeal ja kollektiivselt vastavalt sellele informatsioonile, mida saab sel hetkel ühisteadvusest n-ö alla laadida ja transformeerida. Konstellatsioonitööd juhib kogenud ja intuitiivselt võimekas konstellöör, keda tinglikult saab võrrelda dirigendiga. Helilooja ent võtab koos libretisti, lavastaja ja dirigendiga märksa suurema koorma ja vastutuse, et ekstraheerida ühisest teadvusväljast oluline informatsioon kunstiteose vormis, pärast mida loovinterpreedid seda elusaks kunstiteoseks modelleerima asuvad. Kuna transformatsiooniprotsess kollektiivses teadvusväljas samal ajal jätkub, tekib paratamatult teatud vastuolu ekstraheeritud materjali ja transformatsiooniprotsessi elava arengudünaamika vahel. Selline pingeväli on omaette huvitav nähtus, mis võib aidata kaasa kunstiteose ainese tihenemisele või siis tekitada tõrkeid nii loomis- kui ka lavastamisfaasis.

Kui ooper „Tulleminek" võttis vaatluse alla kõige rängema teema inimko-

Vanaisa (Agu Trolla) hoiab käes last, keda markeerib lavastuses saunaviht ning loitsib Väinämöisena palvet, tema kõrval Naine (Lauli Otsar) ja Mees (Sten Karpov).

gemuses — sõja — ning püüdis selle arhetüüpse teema lahtimõtestamisega minna nii sügavale kui võimalik, siis „Suidsusannasümfoonia" keskmes on loomine printsiibina ja maailma korrastamise vahendina ning kollektiivse puhastumise vajadus, mida sümboliseerib kõikehõlmav suitsusauna raamkujund. Seal, kus on meie tähelepanu, seal on meie jõud. Seal, kus on jõud, toimub loomine. „Suidsusannasümfoonia" ajab juuri sügavale kollektiivsesse teadvusse ja teadvustamatusse, et taasühendada kuulajat oma juurtega selles valdavalt juurtetus ajas. Ühtlasi on teosel oluline taotlus anda impulsse nii individuaalseks kui ka kollektiivseks puhastumiseks, et jääksime ellu rahvana ja suudaksime minna läbi transformatsioonist.

„Suidsusannasümfoonias" on helilooja libreto loomisel integreerinud erinevaid kihistusi arhailisest maailmast: regilaul, „Kalevala" runod, ürgsed rituaalid läänemeresoome aladelt ja Ohlone'i indiaanlastelt ning meie kaasajast Hasso Krulli mütoloogilis-filosoofilisest eeposest „Kui kivid olid veel pehmed" (mis sündis paralleelselt Krulli antropoloogiaalaste uurimustega). Muusikaliselt lähtub helilooja selles teoses regilaulu olemusest ja poeetikast, sulatades oma helikeelt kokku arhailise kordustekeskse ja seeläbi teadvusseisundeile potentsiaalselt avardavat ja muutvat mõju avaldava regilaulu tunnetuse ja helimaterjaliga. Regilaulul on sügavalt transformeeriv, tervendav ja uueks loov väepotentsiaal. Märt-Matis Lill on Eesti nüüdismuusikas Veljo Tormise liini jätkaja selle mõiste kõige sügavamas tähenduses, see on avaldunud tema teostes „Põhjanaela paine" (2014), „Tulleminek" ja „Suidsusannasümfoonia".

Monteeritud videot pool aastat pärast lavateose etendumist üle vaada-

tes mõistan distantsilt teose kohta ja tähendust ühiskondlikus transformatsiooniprotsessis paremini kui augustis Mooste folgikojas teosest osa saades. „Suidsusannasümfooniat" võib vaadelda kui kollektiivse teadvuse enesest teadlikumaks saamise lugu.

Lisaks kollektiivse teadvuse ja teadvustamatuse sfäärile liigub Märt-Matis Lill „Suidusannasümfoonias" ka kosmilise teadvuse sfääri. Huvitav on siinkohal tuua paralleel helilooja varasema teosega — ühtlasi „Suidsusannasümfoonia" otsese eelkäijaga — „Kui kivid olid veel pehmed" (lugejale, vokaalile, kammeransamblile ja elektroonikale; 2015)[4], mis sukeldus märksa ulatuslikumalt kosmilise teadvuse sfääri kui „Suidsusannasümfoonia". Mõlema teose aluseks on väljavõtted Hasso Krulli poeemist „Kui kivid olid veel pehmed". Lille samanimelises teoses on fookus terve selle pooletunnise kestuse vältel sisendusjõulisel voolaval energial, mille identifitseerisin ühel äratundmishetkel kui ürgse kosmilise naisprintsiibi väljenduse. Ja samal hetkel tuli mõistmine, et Hasso Krulli „kui kivid olid veel pehmed" ning „voolavad kivid" on samuti ürgse kosmilise naisprintsiibi metafoorid. Hasso Krull on oma essees „Jumalanna pesa" kirjutanud: „Naissoost looja kuju on väga võimas. Elu saab jätkuda ainult naiselikus keskkonnas, olemuse pidevus on naissoost. Nii tundubki väga loomulik arvata, et naissoost looja kuju ongi algupärasem ja meessoost looja on tekkinud hiljem, kui sõjapidamise tähtsus kasvas ja tekkis meestekeskne kultuurimuster."[5] Patriarhaalse ühiskonnakorralduse kehtestumisega on see ürgne loov naisenergia olnud sajandeid alla surutud, olles teatud aegadel allutatud ekstreemsetele hävitusilmingutele, nagu nõidade põletamine või uputamine jpm. Naise ürgne seksuaalenergia kuulutati puritaanlikel aegadel patuseks, sellega seonduv allutati kontrollile ja seetõttu kaotasid ka mehed loomupärase ligipääsu sellele jõuallikale. See omakorda on olnud algpõhjuseks elu tasakaalust välja minekule ja väärastunud ilmingutele ühiskonnas (nt praegune metsade hävitamine oleks mõeldamatu, kui meie kollektiivses teadvuses oleks elu hoidev naisprintsiip piisavalt esindatud). Praeguseks oleme jõudnud inimkonna kõikehõlmavasse kriisi, kus elu loova püha jumaliku naisalge taasankurdamine ühiskonda on eksistentsiaalse tähtsusega. „Suidsusannasümfoonias" on samuti lõike, mida kannavad „voolavad kivid" ehk kosmiline naiselik ürgjõud. Teose proloog „Kui kivid olid veel pehmed" kasvab välja vaikusest, tule praksumisest, voolavast pehmest ürgsupist, naiselikust algprintsiibist. Ka maailma loomise stseenis ja hiljem teose jooksul, näiteks Mehe ja Naise ilmudes ja nendevahelise dünaamika käivitudes, viitab „Maailm oli maailmatu suur saun" ajale, mil elus valitses veel loomulik tasakaal nais- ja meesprintsiibi vahel ning inimesed olid hingelt ja tegudelt puhtad.

Eesti Filharmoonia Kammerkooril Kaspars Putniņši juhatusel oli kanda teose muusikaline põhitelg koos säravalt ehedate pärimusmuusikute Mari Kalkuni ja Meelika Hainsooga. Instrumentalistidest osalesid ettekandel löökpillimängijad Madis Metsamart ja Petri Piiparinen ning kandlemängija Joosep Trumm. Ülejäänud puhk- ja keelpillide partiid kõlasid ERSO muusikute esituses kahjuks lindilt, mis kahtlemata jättis oma jälje teose muu-

Vanaisa ohverdab end, et elu saaks jätkuda. Vanaisa (Agu Trolla) on heitnud saunalavale pikali, tema leil, st hing on lahkumas. Vanaisa üle kummardunud Mees (Sten Karpov) vihtleb ja peseb teda.

sikalisele tervikmõjule. Lavastustiim Tarmo Tagametsa juhtimisel oli loonud teose rituaalseks kulgemiseks Mooste folgikojas sobiva keskkonna, valguslahendus toetas mütoloogilist dimensiooni. Koori ja pärimusmuusikute kostüümid tekitasid aga võõritusefekti. Nii mees- kui naislauljad olid riietatud määrdunud, tolmustesse ülikondadesse, mis naislauljate seljas mõjusid dissonantselt, sümboliseerides naisalge vangistamist mehelikku jäika vormiriietusse ehk ühiskonna poolt peale surutud ühekülgsesse, fantaasiavaesesse, loomingulisust, spontaansust ja vaba eneseväljendust ahistavasse stampmaskuliinsusse. Üksnes laiad valged karvased peapaelad eristasid naislauljaid meestest — justkui viimase järelejäänud märgina naiselikust õrnusest, tundlikkusest ja ilumeelest moodsa ühiskonna naises. Ainsana olid naiselikkust markeerivad riideesemed arhetüüpset Naist kehastaval Lauli Otsaril.

Näitlejad Agu Trolla, Lauli Otsar ja Sten Karpov tegid mällu sööbivad, täpsed ja veenvad rollilahendused, pakkudes tõelise elamuse. Agu Trolla kehastatud Vanaisa võtab teose kuldlõikepunktis hävingut toova Põhjala naisnõia kuju, mis on lavateose kõige dramaatilisem stseen. Hüpnootiliselt toimiv muusikaline materjal, vokaalselt sisendusjõuline esitus solistidelt Cätly Talvikult, Marianne Pärnalt, Karin Salumäelt ja kammerkoorilt ning Agu Trolla võimas rollikehastus, endas plahvatuslikku sisepinget kandev nõid, tõstsidki selle minu jaoks teose võtmestseeniks. Tänu sellele dramaatilisele purskele saab vahetult järgnevas finaalis aset leida transformatsioon ja puhastus palve ning ohverduse

kaudu — Vanaisa annab oma elu, et elu saaks jätkuda.

Nimetatud dramaatilise kulminatsiooni ajal on õhk elektriseeritud. Siin oleks tegemist justkui halastamatu Kālī jumalanna energiaga, võimsa energiaga, mida kardavad naised endas ja veel rohkem kardavad seda mehed naistes (sestap antakse see roll kehastada naisnõiale). Hävitus, sõjad, tõved, must maagia jpm on selle energia pimedama poole avaldus siis, kui sellele ürgnaiselikule väeenergiale ei anta endas piisavalt ruumi ja seda surutakse alla (olgu siis puritaanliku moraali või mille iganes piirava raames). Kõige keerulisem ülesanne nii indiviidina kui ka kollektiivselt on vaadata otsa sellele aspektile oma Varjus, anda sellele ruumi ja hingamist ning integreerida see tervikusse. See energia ei ole oma olemuselt halb ega kuri, me vajame seda hädasti nii iseenda teekonnal terviklikumaks saamisel kui ka ühiskondliku elukorralduse vabastamiseks vanadest, kasutuks muutunud mustritest, struktuuridest, piirangutest, allasurumistest jmt. Kālī on ühtlasi ka uuenemise jumalanna ja deemonite surmaja. Hävitus ja purustus võib nii loodusstiihialikus funktsioonis looduses (pärast tormi on õhk puhtam) kui ka isiksuse individuatsioonis olla möödapääsmatu. Surm on elu osa, ka meie füüsiline keha ei jääks ellu, kui vanad rakud ei sureks, et uued saaksid sündida. Sajanditepikkuse kultuurilis-religioosse arenguloo käigus leiame

Hetk lõpukummardusest: esiplaanil Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja muusikud, keskel dirigent Kaspars Putniņš, keskmisel astmel Lauli Otsar ja Sten Karpov, ülemises reas Mari Kalkun, Agu Trolla ja Meelika Hainsoo.
Peeter Lauritsa fotod

end aga olukorrast, kus me meelsamini ei tahaks otsa vaadata sellele osale iseendas. Ent see aspekt vajab möödapääsmatult tähelepanu, otsa vaatamist, ruumi, välja toomist alateadvuse pimedatest kambritest. Vastasel juhul hakkab ta seal vangis olles mässama, tekitades psüühilisi ja füüsilisi vaevusi inimeses ning paiseid ühiskonna tasandil. Elujõud vajab ilus ja leebe olemiseks ruumi ja seda tuleb meil talle anda. „Suidsusannasümfoonia" epiloogis jääb selles võtmes kõlama sugestiivselt loitsiv „Kalevala" viis, modifitseeritud tänapäevasemas, Lillele omases helikeeles, millesse sulanduvad väikelapse hääled. Teosele eelnevad ja pärast selle lõppu lindilt kõlavad võrukeelsed pajatused toimivad maandavas ja ankurdavas funktsioonis, luues silla mütoloogilis-rituaalse ja argipäeva poeesia vahele.

„Suidsusannasümfoonia" peategelane Vanaisa on kavalehe kohaselt Looja ja ravitseja, suitsusauna idee autor, imekombel mõtlev teoreetik ja puhas romantik. Ühtlasi on ta ka Väinämöinen, kõige iidsem „Kalevala" kangelane, vanatark, kes on kuulus imelise lauluoskuse poolest, mille abil ta suudab liigutada ja purustada mägesid. Ka meil on vaja oma kõikehõlmavas ühiskondlikus kriisis äratada endas Looja, et olla võimeline transformeerima kriisi üleminekuks uuele ja ühtaegu iidsele — elu austavale — teadvustasandile. Vanaisa esindab teadagi autoripositsiooni, otsides „Suidsusannasümfoonia" muusikalise ränaku kaudu vastuseid eksistentsiaalsetele küsimustele. Ka Vanaisa kehastumine Põhjala nõiaks on tähendusrikas, viidates sellele, et kätte on jõudnud aeg vaadata kartmatult otsa oma Varjule ja liikuda individuatsioonis faasi, kus jõutakse kõigi oma aspektide integreerimisel sügava seesmise ühtsuseni. Materiaalse kitsendava vormikogemusega seotud teadvusest — mis on tekitanud meis oma tegeliku loojaolemuse ärasalgamise tõttu meeletul hulgal kaitseid — oleme kollektiivselt teel hingeteadvusse.

„Suidsusannasümfoonia" on kui kõndimine voolavatel kividel, inimese ja inimkonna süvaolemuse kõikehõlmava mõistmise ning silmade avanemise lugu, elujõule ja armastusele vabaduse kinkimise teekond.

Viited ja kommentaarid:

[1] Taive Särg 2019. Suidsusannasümfoonia ontoloogia: taasloomise tung. Ajakiri Muusika, aug-sept. — https://www.ajakirimuusika.ee/single-post/2019/09/03/Suidsusannas%C3%BCmfoonia-ontoloogia-taasloomise-tung

[2] Ooperi „Tulleminek" kohta on üks selline mõistmise katse ilmunud TMKs 2017, nr 6. Vt Saale Kareda. Tulle minek. — https://www.temuki.ee/archives/1641

[3] Lähemalt konstellatsiooni kui meetodi kohta saab lugeda näiteks siit: https://konstellatsioonid.com/mis-on-konstellatsioon/ või siit: https://et.wikipedia.org/wiki/Konstellatsioonid

[4] Teost on võimalik kuulata Klassikaraadio salvestisena sarjast „Heli ja keel". — https://klassikaraadio.err.ee/837590/kontserdisaalis-helijakeel-kui-kivid-olid-veel-pehmed

[5] Hasso Krull 2014. Pesa. Tekstid 2000–2012, Eesti Keele Sihtasutus, lk 395.

HÄÄL, MIDA TUNDSID JA ARMASTASID MILJONID

Georg Ots 21. III 1920 — 5. IX 1975

TAIVO LIIVA

Georg Otsast sai müüt juba tema eluajal.
Foto Rahvusooper Estonia kogust

5. mai 1953; kultuurimaja saal Väike-Maarjas on publikust tulvil. Ja sealt nad tulevadki — kontserdiõhtu konferansjee, legendaarse Imbi Valgemäe kannul astuvad lavale kolm härrasmeest. „Kõige pikem on Georg Ots," sosistab mulle ema. Kõigi loogikareeglite järgi peab Georg Otsast eespool tulija olema siis Viktor Gurjev, sest algamas on Georg Otsa ja Viktor Gurjevi laulude õhtu. Viimane saabujaist läheb otseteed klaveri juurde — laulude loojana tuntuks saanud Gennadi Podelski on Maarjamaal juba tunnustatud kontsertmeister.

Avaloona vallandub Edgar Arro „Rahvaste sõprus". Alustab Ots, kellega liitub refräänis Gurjev. Nende kahe hääletämbrid, Otsa mahe bariton ja Gurjevi teravatooniline tenor, sulanduvad oivaliselt. Ja pole midagi imestada, kui nõukogude romansside ja laulude konkursil Moskvas kolm aastat hiljem pärjatakse seni tundmatu Eesti duett Gurjev-Ots võidupreemiaga, kuigi, jah, Georg Otsa enda populaarsus meie planeedikuuendikul oli tänu idanaabri raadiojaamadele juba kindlal tõusuteel.

Esmane kujutluspilt Georg Otsast tekkis mul, kui vaatasin esimest Nõukogude Eesti värvifilmi „Valgus Koordis". Too ideoloogiline propagandaüllitis pidi tagant tõukama Eestimaa talurahva kolhoosidesse astumist. Peategelast, sõjast koduküla Koordisse naasnud Paul Runget pandi mängima populaarseim eestlane, Georg Ots, et oleks ikka selge, kelle poole tollases ideoloogilises võitluses hoidma peab. Režissöör Herbert Rappaport toodi kohale koguni Lenfilmist, sest nii tähtsat poliitilist ettevõtmist ei saanud ju igaühele usaldada. Ja kuigi need, kes kol-

„Valgus Koordis" (Lenfilm, 1951, rež Herbert Rappaport). Georg Ots — Paul Runge ja Valentine Tern — Aino.
Kaader filmist

hooside ja toonase eluga vähegi kokku puutunud, noid aegu enam meenutadagi ei taha, suutis Rappaport Hans Leberechti samanimelise romaani ainetel vormida siiski stiilipuhta sotsialistliku realismi teose, mida nüüd tulebki käsitleda oma aja lapsena. Eesti vaatajaskond võttis kolhoosi loomise etendust Koordi külas tragikoomilise paroodiana, millel reaalsusega vähimatki pistmist pole, ja väärtustas üksnes oma lemmiknäitlejate Ants Eskola, Hugo Lauri, Aleksander Randviiru, Evi Raueri jt meisterlikku mängu.

Üsna filmi algul teeb sõduri mundris Paul Runge (Georg Ots) särava etteaste, lauldes koju kihutavas rongis vaguniakna kõrval seistes Boris Kõrveri hoogsat laulu „Tagasi tulles", mille refrääni hakkab põhjamaise vaoshoitusega toetama kogu ülejäänud vaguniseltskond. Sellest vallandub kauaigatsetud kodunurmede ja -paikade jällenägemise rõõm; nooruke Georg Ots oma kauni tämbriga hääle ja meheliku sarmiga on vastupandamatu. See filmilõik sai omamoodi tõmbenumbriks, mille pärast nii mõnigi filmi uuesti vaatas. „Valgus Koordis" ongi ainus terviklik filmiteos, milles näeb nii noort Georg Otsa; Nõukogude Liidus kassarekordeid löönud „Mister X" vändati üle kümne aasta hiljem, kui laulja oli juba küpses keskeas. Ühtegi täispikka ooperi- või operetirolli salvestust meie laulukuulsusest ette näidata pole.

Kunagi ütles omaaegne FIDE president dr Max Euwe Paul Keresele: „Te olete maailma kauneim maletaja." Nii filmimuljete ja ka hilisemate kokkupuudete toel julgeksin väita, et Georg Ots on olnud maailma üks kauneimaid lauljaid.

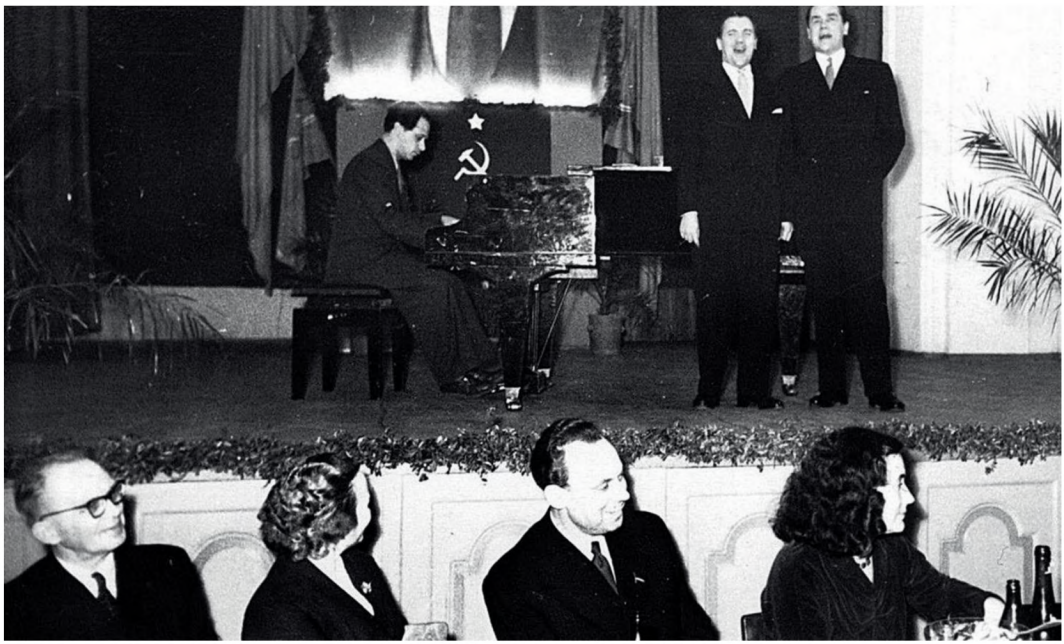


Foto 1957. aasta oktoobrist, Tallinna Poliitharidusmaja saalis. Esinevad Viktor Gurjev ja Georg Ots, klaveril saadab Gennadi Podelski.
Foto Riigiarhiivi kogust

Kõik edasine tollel maiõhtul läks mööda väljakujunenud rada: duetile järgnesid Gurjevi ja Otsa sooloetteasted ning tõusvas joones kulgenud kontsert lõppes taas duetti lauldes. Silvio proloogi Leoncavallo ooperist „Pajatsid" olin varem kuulnud Tiit Kuusiku suurepärases esituses, kelle võimas ja mahlakas bariton kõmises nagu tõrre põhjast. Kuuldes nüüd sedasama teost Otsalt tundeküllase sõnumina, mis liigutas pisarateni, olin üllatunud: kuidas on ühe ja sama ooperiaariaga võimalik kuulajaid nii erineval viisil lummata. Võimsalt, rüütatuna tema lüüriliselt sametise tämbriga, kõlas Otsalt ka Marco-Stefani mehine võitluslaul Issaak Dunajevski operetist „Vaba tuul", millele järgnes publikus elevust tekitanud „Kui tuled minule mehele, minule kenale poisile…". Peibutavalt kõlasid sealsed read „…panen sind pilliga magama, äratan ülesse lauluga" ja hellitlevalt: „Tõuse lille, lüpsa lehma, ärka kulla, kurna piima!" Järgmine salm algas aga pahaendeliselt: „Kui lähed temale mehele, temale pahale poisile…", muutudes päris kurjaks sõnade juures „Ta paneb piitsaga magama, äratab ülesse sõimuga". „Tõuse laiska, lüpsa lehma, ärka kõrki, kurna piima!" kõlas juba peaaegu räigelt. Kui kordus taas õrnutsev esimene salm koos sõnadega „minule kenale poisile", hakkas publik naerma. Ja naeris ka Georg Ots ise. Oli tekkinud sundimatu kodune õhkkond. Muidugi plaksutati see tuntud eesti rahvalaul tagasi. Seal lõi välja Otsa oskus anda meloodiale tundeküllane värskus ja vallutada publik.

Omaaegse Noorte Hääle rubriigis „Meie sõbrad, meie tuttavad" meenutas Ots oma esinemist sõjatulest räsitud Tallinnas 1944. aastal, kui ta laulis

Draamateatri laval Edgar Arro laulu „Kodulinn Tallinn": „Kui noor ja kui saamatu ma tookord olin…" Laulude õhtul Väike-Maarjas ei pakkunud hillitsetud ja siiras Ots millegagi üle, kuid kõik võisid näha tema näitlejameisterlikkust.

Samas artiklis meenutab Ots ka oma päris esimest avalikku esinemist haavatud eesti sõdurite ees sõjaaegses Tutajevo puhkekodus Volga ääres, kus ta esitas laulu „Vaikne kena kohakene." Mida küll võisid tunda nood sõdurpoisid kaugel Venemaal, keset verd ja varemeid, kuulates seda harrast viisi isamajakesest, mida esitas tundmatu sihvakas ja kauni hoiakuga noormees eesti keeles! Kas mängufilmi „Georg"[1] autor aastakümneid hiljem ka aimas, kui raske ülesande ta endale võttis, kui üritas tabada Georg Otsa fenomeni? Ja kas seda ongi üldse võimalik tabada? Filmis kõlab Otsa sõjaaegne esmaesinemine millegipärast koos sõdurpoiste ansambliga hoogsas rütmis, mis sobiks ehk pigem pulmaseltskonda.

Sõja hakul evakueeriti Georg Ots koos paljude teiste kutsealustega laeval Sibir, mis hukkus Saksa lennukite rünnakulaines Soome lahel. Ühel päeval paar aastat hiljem tõttas Georg Otsa lohutamatus leinas vanemate juurde erutatud Georg Taleš: „Just praegu kuulsin Moskva raadiost kontserdi ülekannet Ametiühingute Maja sammassaalist, kus laulis ka Georg Ots!" Kas tõesti ime, et nende Georg on elus? Ja laulab Moskva raadios? Aga nende Georg ju ei laula…

Imesid juhtub küll väga harva, kuid vahel siiski. Eesti ujumismeistri Georg Otsa oli päästnud Suursaare lähedal uppumissurmast tema treenitud keha. Kui Nõukogude Liit oli ise surmasuust pääsenud ja sõjatandril juba initsiatiivi haaranud, hakkas sõjajärgsetele aastatele mõtlev valitsus teadus-, kultuuri- ja spordieliidile suuremat tähelepanu pöörama. Ja nii sattus äsja moodustatud Eesti Kunstiansambli segakoori ka ooperilaulja Karl Otsa musikaalne poeg Georg, kes seni „ei olnud laulnud", kuid arvas, et seda peaks siiski katsetama. Sõjapäevil oli see paljudele ainus ellujäämisvõimalus.

Raimond Valgre „Saaremaa valss" lindistati ühel pilvisel maiõhtul 1949. aastal. Valgrel oli selle loomise impulsiks Debora Vaarandi poeem „Lööne talgud", lugu talgutest Lööne soos Saaremaal. See sündmus toimus 9. juunil 1946 ja selles lõi kaasa seitsesada kuuskümmend üheksa noort inimest. Loo linti mängimisel osalenud Eesti Raadio estraadiorkestri tollane saksofonimängija Valter Ojakäär on meenutanud Georg Otsa kui korrektset ja sõbralikku kolleegi, kes orkestrantidega siiski semutsema ei kippunud. Kes võinuks aimata, et „Saaremaa valss" vallutab peagi nii Eesti kui ka Soome kuulajaskonna ja et see pealkiri muutub omamoodi sümboliks? (Praegu kannab seda nime üks spaa Saaremaal ja Kulle Raig pealkirjastas niimoodi oma raamatu Georg Otsast.) Ma ei tea ühtki teist eesti laulu, millele oleks osaks saanud selline menu. Laulu lindistamise juures viibis ka kolmekümne viie aastane Valgre ise, kellel oli elada jäänud veel vaid pool aastat ning kes ei võinud aimatagi, milline tunnustus talle kunagi osaks saab. Kuid kui Valgrest kujunes müüt olude sunnil alles pärast tema surma, siis Georg Otsast sai müüt juba tema eluajal.

Mängufilmis „Georg" laulavad „Saaremaa valssi" bussis sõitvad naised, kes sarnanevad lõbusa matkagrupiga.

Paraku on sellest kadunud kogu võlu, mis oli seal tänu Otsa andele. Teiste laulusolistide hilisemad „Saaremaa valsi" esitused jäid Otsa tasemele oluliselt alla. Filmis tulnuks rõhuda pigem Georg Otsa karismale, tema talendile, mitte niivõrd probleemidele tema abielus. Film, mida olid rahastanud nii Eesti, Soome kui ka Venemaa, püsis kinoekraanidel paraku lühikest aega. Dokumentaalfilm „Muusikarüütel"[2] on hoopis teisest puust, sest seal esineb Georg Ots ise.

Laulude õhtule pani väärika punkti Katzi hoogne „Joogilaul", milles vallandub kohtumisrõõm kogu oma ülevuses. Nüüd, üle kuuekümne aasta hiljem kangastuvad mulle endiselt esmamuljed Georg Otsast ja Viktor Gurjevist. Endiselt mäletan nende lauldud laule ja isegi kohta, kus istusin. Nagu olnuks see kõik alles eile.

Georg Otsa kuulsus hakkas kasvama veereva lumepallina. Üha rohkem pommitati Eesti Raadiot ka Soomest ja Venemaalt tulnud kirjadega, milles ikka ja jälle sooviti kuulda eriliselt kauni häälega Georg Otsa. Juba ilmus Sirbis ja Vasaras Valter Ojakääru artikkel „Miljonitele tuttav hääl"[3]. See südamest tulev hääl leidis tee miljonite südamesse. Pärast ränki sõja-aastaid olid kuulajate seas väga menukad tollased nn nõukogude laulud — paljuski küll minoorse helikeelega, ent mitte haledalt sentimentaalsed. Nende mõju võimendas Otsa kordumatu hääletämber. Esile oli kerkinud terve plejaad andekaid laulumeistreid: Matvei Blanter, Boriss Mokroussov, Vassili Solovjov-Sedoi, Issaak Dunajevski… Eesti autoritest täiendasid meie levimuusika repertuaari Raimond Valgre, Boris Kõrver, Edgar Arro, Leo Tauts, Valter Ojakäär jt.

Poplaule toonasest lauluvaramust võis kuulda heliplaatidelt kinoseansside eel, aga ka valjuhäälditest enne rahvapidude algust, kuhu publik aegsasti kogunes. Noil aegadel oli meie elanikkonna, eriti maarahva seas isiklik raadioaparaat veel luksusese. Raadiote nappusele oli kaasa aidanud ka nende ärakorjamine punavõimude poolt sõja alguspäevil ning tagastamata need hiljem jäidki. Nii olid valjuhääldid meie linnapildis üsna tavapärane nähtus.

Georg Otsa hääle paindlikkus koos väga selge diktsiooniga võimaldas tal laulda kõige erinevamaid laule, nii Valter Ojakääru särtsakat, polkarütmis „Kutset tööle", millest sai tõeline lööklaul (selle laulis plaadile veel tollane nõukogude menulaulja Vladimir Trošin), kui ka Mokroussovi igatsevnukrat „Üksikut lõõtspilli", mis vallutas publiku sooja inimliku tundega. Ots taipas, et ainult ilusast viisi lõõritamisest jääb väheks, kui publikuni ei jõua laulu mõte. Kui vaja, kohendas ta teksti nii, et aktsent meloodias langeks õigele sõnale. Hääl oli talle vahend sõnade ilmestamiseks, et kokku tuleks meeleolukas pilt. Mitmed muusikakorüfeed (Valter Ojakäär, Peter Saul) on kurtnud, et tänapäeval puudub meie noortel lauljatel sageli arusaam, miks üht või teist laulu üldse laulda. Igal laulul on ju sõnum! Vahel tundub aga, et lavale minnaksegi pigem ennast publikule näitama.

Õhtulehes tsiteerib Aigi Viira Valter Ojakääru: „Eesti estraaditraditsiooni esimene oli Aleksander Arder, ooperilaulja. Artur Rinne ja Arne Viisimaa olid samuti ooperilauljad, Ants Eskola oli teatris operetilaulja. Nad olid kõik koolitatud mehed, sest keegi ei julgenudki nii lavale minna, et hak-

kab häält alles otsima, et kuidas seda õiget nooti siis võtta."[4]

Lisaksin siinkohal, et sõjajärgsetel aastatel edendasid edukalt estraadi meie eliitooperilauljad Veera Nelus ja Ott Raukas. Paraku on Ojakääru arvates estraadivärav viimastel aastakümnetel nii valla, et sellest mahub läbi igaüks. Toona pidi laulja kindlasti kantileeni valdama. Georg Ots andis kontserte aga juba enne konservatooriumi ja jõudis ooperilavale isegi muusikakooli õpilasena. „Kuid Ots oli erand, tal oli k õ i k olemas," leidis Ojakäär seepeale. „Kui nüüd kuulan neid väheseid heliülesvõtteid, mis temaga tookord praeguse Inglise Kolledži keldrikorrusel tegime üheainsa primitiivse mikrofoniga, on kohe selge, et Ots oli juba siis Ots."[5]

Praegu tekib superstaare hordidena. Maalehes on meie omaaegne tippdirigent ja arranžeerija Peeter Saul selle kohta öelnud: „Ma ei saa vist kõigest enam hästi aru. Minu jaoks on staar olnud alati midagi muud. Mu ema [*eluaegne konservatooriumi laulupedagoog Linda Saul — T. L.*] ütles kord: „Poeg, staar on ju täht. See asub üleval väga kõrgel. Teda on raske kätte saada, kuid tähe valgus on lummav." Selle selgituse järgi ei oska ma praeguseid staare paika panna." Ja lisab edasises usutluses: „Staarid ja superstaarid laulavad tihtipeale laule, mida nad ise on kirjutanud, unustades seejuures, et hea laulu kirjutamisel tuleks kasuks ka pisut kompositsiooni õppida... Teine asi on hääl: lauldakse kõige tüüpilisemat viga tehes — kõri peal ja läbi nina. Aga ega ma seda kellelegi ütlema lähe."[6]

Arne Mikk on Georg Otsa meenutades veendunud, et lisaks kõigele oli Otsal imeline võime anda isegi lihtsale šlaagrile kunstiline väärtus. Sellisena oli Ots heliloojatele ja heliplaadistajatele tänuväärne maiuspala, kellele tasus panustada. Ja nii sündis Georg Otsa pingelise teatritöö ja kontserttegevuse kõrval poolde tuhandesse küündiv laululaegas lööklauludest kuni romanssideni välja.

Esimene helisalvestus Eesti Raadio fonoteegis Otsa esituses oli Blanteri lustakas „Oleme lendurid", millest selgub, et olla lendur on täitsa vahva, kuid mitte neil, kes maa peal veel naituda pole jõudnud, sest „taevas ei leidu ju naist". Aga neile, kes täna jõudsid „armuda ja südame anda", võib juba homme kõlada käsk „ära lennata taas". Niisiis — „jääda külmaks, ei armuda veel!".

Selliste laulude sõnad olid meeleolukad, kuid veelgi rohkem nakatas haarav meloodia.

Ilmar Palli intervjuus Arne Mikuga arvab viimane: „Mina isiklikult kuulaksin huviga ka Georg Otsa Stalini aegadel esitatud laule ehk teisisõnu kõike, millega ta on kunagi avalikkuse ette astunud. Jah, Stalini aeg oli jube, aga laulja imeline."[7]

Tollastest menulauludest ei tea meie praegune põlvkond midagi. Ja polnud Ots ega teised süüdi, et nende loominguline kõrgaeg sattus stalinlikku ideoloogilisse põrgusse. See oli aeg, mil tangorütmid olid keelatud ja heliloojatelt nõuti patriootlikke ülistuslaule ning poliitilis-ideoloogilises kastmes rahvuslikke valsse ja polkasid. Boris Kõrveri läänelikus stiilis „Kaluri laulu" tekstis oli õnneks seda, mida ootas range ja valvas tsensorisulg: „…koos me veame noota siin…" ja „…tulid mulle, hoogu andsid tööle sinu töökad käed…" — seega vajalik töömiljöö! Kuid rahvast lummas teksti peidetud romantika kaunilt voolavas

valsirütmis ja laulust kujunes aastate populaarsemaid viise.

Leo Tautsi poplaulus „Mängi, mängi lõõtsapill", mis kõlas raadios aastaid, jäi kohustuslik poliitiline sõnum üsna varju, nii et seda suurt ei märgatudki. Sama autori hoogsas polkarütmis kaasakiskuv „Kolhoosi pillimehed" lõppes sõnadega „Olgu põllul, metsas, soos, uhke neile on kolhoos". Ei häirinud kedagi, et pealkirjas ja viimases laulureas leidis kolhoos kohustuslikku äramärkimist.

Üleliidulise huvi künnise ületas 1950. aastal linti lauldud Valter Ojakääru „Rannakolhoosis", mis oli samal aastal Otsa esituses enim mängitud laul Eesti Raadios. Kulutulena üle Nõukogudemaa levides ilmus sellest nelikümmend trükki. Kontserdil Moskva Konservatooriumi Tšaikovskinimelises kontserdisaalis tuli see laul Otsal kordamisele. Alles hiljem sai autor teada, et algselt oli Debora Vaarandi tekst ilmunud pealkirja all „Uus paat". Selle omavoliline muutmine oleks tänapäeval autoriõiguste tõsine rikkumine, toona oli see aga tühiasi. Soome plaadifirma „Rytmi" andis samale laulule pealkirjaks „Kalastajan laulu" ja pani selle „Saaremaa valsi" plaadi b-poolele.

1950. aastatel lauldi neid ja teisigi laule rahvapidudel, matkaradadel, ekskursioonidel veoautokastis istudes (massiline busside aeg tuli hiljem), seltskonnas viibides jm. Ja laulsid neid ühtviisi vanad ja noored. Meie maja ühelt tüdrukult küsisid kord külalised: „On see tõsi, et Georg Ots on su sõber?" — „On jah," kinnitas lapsuke. „Ta käib tihti meie raadios laulmas."

1960-ndate keskpaiku viibisin kohtumisõhtul Georg Otsaga tollases Kesklektooriumis Harju tänava ja praeguse Vabaduse väljaku nurgal. Küsimusi sadas rahva lemmikule rahena ja Ots püüdis kõigile ka vastata. Huvituti isegi sellest, mitu korda on Ots teatrilaval abiellunud ja surnud. Siinkohal jäi NSV Liidu rahvakunstnik kimpu: „Ma ei oska sellele vastata." Korraks ta ilme aga tõsines: „Kord olen siiski olnud surnud päris tõsiselt." Ja ta jutustas: „Pärast rasket neeruoperatsiooni ja taastusravi sõitsin esmakordselt koos kolleegidega Kehrasse esinema. Segaduse tõttu, mille oli põhjustanud ootamatu voolukatkestus, pandi meid esialgu Kehra raudteejaama pimedasse ooteruumi, kus viibis ka kohalikke inimesi. Ruumi seinal rippuvast krapist, mis edastas muusikat, tuli järsku laul minu esituses. „Kas teate," reageeris sellele üks hääl, „et Georg Ots on surnud?" Toetasin oma seljaga vastu kuuma ahju ning kuulasin huviga, mis nüüd järgnes. Kuid kogu see ahastav surmajutt lõppes õige pea, kui üks tütarlapsehääl teatas resoluutselt, et vale puha! Tema käinud täna Tallinnas ning näinud ise Georg Otsa trammis."

Üksteise järel ilmusid meie estraadilauljate repertuaari poplaulud läänest. Tundus, et Danksi „Hõbedaselt helgib juuksekuld", šoti „Laul ammumöödunud aegadest", prantsuse laulud „Viimne voorimees" ja „Vana moosekant", Cannio itaalialik „Armunud sõdur" jt on loodud laulmiseks üksnes Georg Otsale. Just tema häälesügavus suutis neid kõige kaunimalt edastada. Nende laulude loetelu ei mahu käesolevasse artiklisse, sirvida võib meie omaaegsete soovikontsertide statistikat Eesti Raadios. Kontsertidel meie põhjanaabrite ees kuulus Otsa „kohustuslike" lisapalade hulka kindlasti soomekeelne „Üksik roos orus puhkend on õitsele", aga ka Mar-

Georg Ots nimiosas Kálmáni opereti „Tsirkusprintsess" järgi vändatud filmis „Mister X" (Lenfilm, 1958, rež Julii Hmelnitski).
Kaader filmist

tini „Armurõõm" prantsuse keeles. Soomes ei peetudki Otsa enam välismaa lauljaks. Lahe põhjakaldal välja antud heliplaadid Otsa esituses kanti juba „omade" registrisse.

Nagu meie laulukoorid laulukaare all, ei pääsenud poliitilis-patriootlikest lauludest ka Ots, keda on nimetatud isegi „Kremli punaseks õuelaulikuks". Eks löö siingi välja inimlik kadedus ja õelus. „Tiitliga" „Kremli ööbik" pärjati omal ajal ju ka Jaak Joalat. Isegi patriootilisi laule oskas Ots laulda väärika mõõdutundega. Ajakirjanikuna tuntud Paavo Kivine on märkinud, et patriootilisi laule võib laulda nii, et nööbid lendavad kuuelt, kuid ka nii, nagu laulab Georg Ots. Tõepoolest, seal, kus võinuks vabalt kõlada *fortissimo* või isegi *forte fortissimo*, pidas Ots, kui vaja, kinni *piano*'st või koguni *piano pianissimo*'st, kuid selles polnud kuulajale midagi võltsi, ei mingit poosi ega tehtud tagasihoidlikkust.

Poliitiliste laulude osakaal Otsa loomingus jäi siiski napiks. Kolmanovski „Kas ihkab sõda meie maa?" teksti kirjutas tuntud poeet Jevgeni Jevtušenko ja selle eestinduses puudub konkreetsus — see on lihtsalt üks sõjavastane laul. Kolmanovski „Elu, armastan sind" muutus aga ülistuslauluks elule, mida lauldi näiteks ka Martti Ahtisaari soovil pärast tema vannutamist Soome presidendiks — ta ise laulis täiel häälel kaasa. „Kas ihkab sõda meie maa?", Solovjov-Sedoi „Õhtud Moskva lähistel" ja Oskar Feltsmani kosmonautikaaineline „Mind uskuge, sõbrad" salvestati Tallinnas ja Moskvas Otsa esituses vene, inglise, saksa, prantsuse ja hispaania keeles ja need levisid ka väljapoole NSV Liidu piire.

Ja nii oli Georg Ots muutunud Maarjamaal igapäevaseks nähtuseks, alati käepärast olevaks; ta oli parim, kes meil oli ja kellest oli saanud Eestimaa visiitkaart. Aga see tundus

enesestmõistetav. Hüsteeriani küündiv artistide kummardamine pole eestlastele omane. Ometi teda jumaldati. Ja mitte kui noorukist rokitähte, vaid kui mitmekülgselt täiuslikku lauljat nii estraadi- kui ka ooperilaval. Kogu suurel Nõukogudemaal sai hitiks Imre Kálmáni Etienne Verdier'/Mister X-i aaria „Tsirkusprintsessist", mille laulmisest Otsal polnud pääsu ühelgi kontserdil. Tänapäeval sünnib ja kustub tähti üleöö. Tehnilised võimalused on avardunud ja meediagi toob asju esile teisel viisil. Otsa ajal ei olnud võimalik kuulajat petta. Iga aeg sünnitab oma kangelased, oma müüdid. Teistsugused on ka mood ja maitse. Eurovisiooni omaaegseid võidulaule Andres Vihalemi toimetatud telesaates „Horoskoop" oodati samasuguse kannatamatu õhinaga nagu Valdo Pandi menusaadet „Täna 25 aastat tagasi".

Estonia teatri esmakordsel gastroleerimisel Leningradis 1954. aastal laulis Ots nimiosa Anton Rubinšteini „Deemonis", kus peale õela deemonlikkuse on ka inimlikku nukrust ja tundeküllasust. Ja korrapealt muutus Ots leningradlaste lemmikuks, võludes saali oma lauluga hiirvaikseks, kuni puhkes meeletu aplausitorm koos braavohüüetega. Kulminatsioonifraas õnnestus sedavõrd hästi, et Otsal tuli oma etteastet korrata. See oli ennekuulmatu. Ridamisi hakkasid talle tulema esinemiskutsed Kirovi-nim teatri etendustele ja ikka peaosades: Jevgeni Onegin, Deemon, Jago, Rigoletto. Oli minulgi õnn mu õpiaastatel Neeva linnas neist Otsa ülesastumistest osa saada.

„Othellot", seda Verdi poolt muusikalisse vormi pandud Shakespeare'i tragöödiat vaatasin-kuulasin kolm korda. Esialgu arvati, et kurikavala intrigaani Jago roll „Othellos" nõuab dramaatilist häälepartiid ega sobi seepärast Otsale kui lüürilisele baritonile üldse. Taheti dramaatilisemat, pahaendelisemat häält! Otsa ennast ei rahuldanud aga Jago rolli traditsiooniline lahendus. „Othello" etendusel Jerevanis olnud talle juba eesriide avanedes kohe selge, kes on kes. No muidugi, mees inetult suure kongus nina ja hirmsa musta parukaga on paha — ilmselt siis Jago. Kuid elus varjub kurjus tihti välise lihvi ja headuse maski taha. Ots loobus parukast, piirdudes vaid siledate, ettepoole kammitud juustega. Lisaks veel pisut rõhutatud kulmujoon, kitsad vuntsid ja lühike lõuahabe. Jago kogu väline kest oli ülimalt tagasihoidlik. Jagoks ümber sündides sündis justkui ümber ka Otsa hääl, kus polnud enam jälgegi talle loomupärasest pehmusest ja kaunikõlalisest toonist. Ta lihtsalt laulis nii, nagu Jagot peakski laulma, kõlades kohati koguni võikalt. Aastatega oli Otsa hääl omandanud tugevama kõlajõu, millesse, kui vaja, sugenes ka traagilisi noote. Nagu Jago, nii ka teiste tema parimate ooperirollide ees avanesid paljude ooperiteatrite lavad Riias, Vilniuses, Minskis, Budapestis, Helsingis jm ning koos Estonia teatri kollektiiviga gastroleeriti Moskvas, Leningradis, Jerevanis, Helsingis ja Varnas. Tollaste kriitikute arvates ei olnud teist sellist baritoni, kes kehastanuks Jagot nii usutavalt, mitmekülgselt ja rutiinivabalt. Vahel isegi üllatuti, kuidas suudab niivõrd sümpaatne isiksus nagu Georg Ots kujutada nii ehedalt kurja Jagot. Ots ise aga leidis, et halva inimese lahtimõtestamisel tuleb temas alati leida ka inimlikke jooni.

Ühes hilisemas raadiovestluses meenutas Ots, et algselt laulis ta Vene-

Georg Ots Jagona GiuseppeVerdi ooperis „Othello". Estonia, 1963.

maal vene keeles vaid Jago monoloogi, kogu ülejäänud partii kõlas eesti keeles. Dialoogis Cassioga küsinud eestikeelne Jago: „Kas said aru?", mille peale ta partner vastanud alati vene keeles: *„Da"* („Jah"). Aja jooksul omandas Ots Jago rolli täielikult vene keeles ning kui kõlas taas too tuttav episood „Kas said aru?"— „Jah", sosistanud leningradlasest lavapartner Georgile: „Seekord sain teist tõepoolest aru!" Ots ei häbenenud laulda oma emakeeles ka raja taga. Tema eestikeelsete esinemiste mõjul olid nii mitmedki vene laulufännid hakanud eesti keelt õppima.

Ühelegi muusikahuvilisele ei ole saladuseks, et nõukogude ooperielu Olümposeks oli Moskva Suur Teater, mille etendustele pileti saamine jäi enamikule vaid unistuseks ning kõik 2150 etendusele pääsenut võisid end tunda loterii peavõidu omanikuna. Kord olla teatri juhtkonnal isegi palutud avaldada ajakirjanduses pilt Suure Teatri piletist, et seda võiks vähemalt selgi kujul näha. Ja pääsemine sellele parnassile oli lauljale muidugi tõelise meistriklassi näitaja.

Kui 1962. aastal täitus maailmakuulsal tenoril Sergei Lemeševil kuuskümmend eluaastat, valis ta oma juubelietendusele, „Jevgeni Oneginile"

nimiossa Georg Otsa, lauldes ise Lenskit. Onegini partnerina säras ka Tatjanat kehastanud võrratu Galina Višnevskaja. Nii võimsa trio esinemise etendusejärgne arvustus kõlas vaid ülivõrdes.

Kui Metropolitan Opera noorel solistil Teresa Stratasel seisis 1963. aastal ees esmakordne esinemine Maria Teatris Tatjanana „Jevgeni Oneginis", kardeti Leningradis, et südasuvisel puhkuseajal võib saal tühjaks jääda, sest kas ikka tullakse kuulama veel suhteliselt tundmatut tütarlast(!). Kuid teatri juhtkond kutsus Onegini rolli Georg Otsa, et see publiku magnetina saali tooks. Ja nii läkski. Saal oli lõhkemiseni täis, Ots hiilgevormis ning andekas lauljatar pakkus tõelise elamuse, nii et aplaus katkestas korduvalt etenduse. Pärast etendust kutsus Teresa Stratas oma lavapartneri õhtustama, olles eelnevalt tellinud laua restoranis Astoria. Otsal tuli sellest aga ära öelda, sest rong Tallinna oli kohe-kohe väljumas ning Otsal oli järgmisel hommikul ees proov ja õhtul etendus. Järgmiste aastate jooksul laulis Teresa Stratas sadu kordi maailma suurimates ooperimajades. Otsa ei kuuldud La Scalas, Metropolitanis ega Covent Gardenis kunagi… Väljaspool Eestit on Georg Ots laulnud Oneginit rohkem kui kakskümmend viis korda ning kõik Tatjanad olla järgemööda armunud mehelikult kütkestavasse lauljasse. Neist paljude hinnangul ei olnud nad sedavõrd puškinlikku kangelast varem kohanud. Pealegi pärines vene publiku silmis aristokraatlik ja elegantne Georg maalt, mis oli tuntud kui „sovetski zarubež" ehk „nõukogude välismaa". Veel tuli Otsal Oneginina Suure

Georg Ots nimiosalisena Rubinsteini ooperis „Deemon". Estonia, 1962. *Fotod Rahvusooper Estonia kogust*

Teatri lavale astuda kolmel korral, siis juba Tamara Milaškinaga Tatjana osas. Viimane stseen Tatjanaga oli meie lauljale taas tõeline triumf. Saal hoidis hinge kinni, kuni puhkes mürisev aplaus koos braavo-hüüetega, mis ei lõppenud isegi siis, kui polnud enam lootustki, et eesriie enam tõuseks.

Kulle Raig resümeerib mitme vene ooperifänni arvamusi: „Kuulsa Hvorostovski Oneginiga tutvunud daam on endas kindel: „Olen istunud ooperis alates viiendast eluaastast, näinud ja kuulnud mitut Oneginit, aga paremat kui Georg Ots ei ole olnud ega tule. Hvorostovski jääb kaugele maha." Kas pole kummaline, et vene kirjaniku loodud Peterburi salongides blaseerunud dändi parima tõlgenduse au kuulub eestlasele ja sel arvamusel on venelased ise?"[8]

Eesti lauljaist on Suure Teatri lavale pääsenud mulle teadaolevalt veel Hendrik Krumm ja Margarita Voites, kellest viimane esines põhiliselt Violettana „La traviatas". Kuid nägemata jäid meie lauljatel Euroopa prestiižikad teatrilavad — seal ei tuntud ei meie lauljaid ega ka Eestit, sest lääne suunal jäi meie ette raudne eesriie. Peeter Sauli hinnang: „Kuhu oleks võinud Georg jõuda, kui olud ja elu olnuksid teistsugused! Tema laulukool oli hea, tema võrratu hingamistehnika suurepärane, tal ei olnud vokaalseid ega tehnilisi vajakajäämisi. Ja kõige tähtsam oli tema kaunitämbriline hääl! Teist sellist ei ole ega tule."[9]

Meie ei tundnud maailma ja maailm ei tundnud meid. Just siis, kui Ots oli 1960. ja 1970. aastate algul oma karjääri tipul, oli ka Estonia repertuaar kõrgtasemel. Üle kolmekümne aasta maailma tipporkestreid dirigeerinud Neeme Järvi arvates tehti Eestis sel ajal suuri tegusid, praegune sugupõlv isegi ei tea, kui suuri. Meil ei ole enam selliseid jõude, selliseid andeid nagu siis, neid ei sünni igal ajal. Siis oli meil hea itaalia rühm: Krumm, Kuusik, Ots jt. Olime ise oma tasemest teadlikud, aga meil ei olnud seda kellelegi demonstreerida. Sest Eesti oli nagu Vene sõjaväebaas, kust keegi ei pääsenud välja ja kuhu keegi ei pääsenud ka sisse.[10] Georg Otsa on Neeme Järvi nimetanud Eesti kõigi aegade parimaks lauljaks.

Ilmar Palli usutluses Arne Mikuga[11] arvavad mõlemad, et eesti inimesel peaks alati olema võimalus osta endale „Kalevipoeg", „Tõde ja õigus"… ja Georg Otsa loomingut.

Viited ja kommentaarid:

[1] Mängufilm „Georg". Allfilm, Center of National Film, Matila Röhr Productions, Lege Artis Film 2007; režissöör Peeter Simm, stsenaristid Mati-Jüri Põldre ja Aleksandr Borodjanski, operaator Rein Kotov.

[2] Dokumentaalfilm „Muusikarüütel". Eesti Telefilm, 1980; režissöör, stsenarist (koos Helga Tõnsoniga) ja operaator Mati-Jüri Põldre.

[3] Valter Ojakäär 1957. Miljonitele tuttav hääl. — Sirp ja Vasar, 1. II.

[4] Valter Ojakäär, Aigi Viira 2005. Moelaulud kui sabaga tähed.— Õhtuleht, 3. XI.

[5] Sealsamas.

[6] Peeter Saul: Dirigendi käed ja süda on töös kogu aeg. — Maaleht, 26. I 2012.

[7] Georg Ots 90: Haigused ja hädad saatsid Georg Otsa… — Maaleht, 18. III 2010.

[8] Kulle Raig 2003. Saaremaa valss: Georg Otsa elu, Tallinn: Varrak, lk 68.

[9] Sealsamas, lk 147.

[10] Sealsamas, lk 148.

[11] Georg Ots 90: Haigused ja hädad saatsid Georg Otsa… — Maaleht, 18. III 2010.

„TALLINN *FEAT.* REVAL" — UUE TONAALSUSEGA FESTIVAL

MARJU RIISIKAMP

Lumeootel loodus tundub ajuti tröödstitu. Pimedal aastaajal tunneme me elujõu langust ja küsime: kuhu me triivime? Kas kaamosemeeleolude või valguseallika poole?

Möödunud aasta kõledasse novembrisse tõi valgust ja vaimustust varajase muusika festival „Tallinn *feat*. Reval" (23. XI — 1. XII 2019), mille kunstiline juht on Taavi-Mats Utt. Kogetu põhjal võin kinnitada, et varajase muusika vallas rühime õnneks ülesmäge, sest see suhteliselt uus festival (toimus mullu novembris teist korda) on loonud meie kultuuripildis tingimused varajase muusika professionaalsele levikule. Meil on tekkimas haruldane fenomen, eriline kunstiväli, mis ühendab pühendunud muusikuid, pillimeistreid, muusikaajaloolasi ja süvenemisvõimelist publikut.

Stuudio ja ansambli Cantores Vagantes asutajad, ajalooliste puhkpillide teemale orienteeritud **Reet Sukk** ja **Taavi-Mats Utt** kutsusid aasta tagasi ellu rahvusvahelise festivali, mille

Tallinn *feat.* Reval: Taavi-Mats Utt ja Reet Sukk. *Foto: https://tallinnfeatreval.eu/en/versailles-dreaming-or-wide-awake/*

Hetk festivali avakontserdilt Tallinna Reaalkooli saalis.
Foto: https://www.facebook.com/TallinnFeatReval/

fookuses on ajalooline esituspraktika. Toona toodi kuulajate ette ajalooliselt laiahaardeline kava, alates 15. sajandi helinditest kuni Viini klassikuteni välja. Kontsertide toimumiskohaks olid mitmed Tallinna parima akustikaga saalid: Reaalkooli saal, raekoda, Eesti Teaduste Akadeemia saal, EMTA vast valminud kontserdisaal, Rootsi-Mihkli ja Niguliste kirik. Kontserdid toimusid ka väljaspool Tallinna, nagu näiteks Viljandis, Narvas ja Otepääl. Lisaks kontsertidele toimusid festivali raames veel ka ümarlaud, filmiõhtu ja mitu kursust. Peaaegu igal õhtul astusid kuulajaskonna ette kvaliteetesinejad, *crème de la crème* (nagu ütlevad prantslased). Muusikasündmustele andis lisa uudseid kavasid ja vähetuntud heliloojate teoseid tutvustav, n-ö valgustav-pedagoogiline osa. Viimase hulka kuulub festivali „Tallinn *feat.* Reval" barokkorkestri tegevus, milles osalevad EMTA õppejõud koos üliõpilastega, EMTA varajase muusika keskuse ja G. Otsa nimelise Tallinna Muusikakooli mängijad. Teist aastat järjest sisustasid nad festivali avakontserti Tallinna Reaalkooli saalis.

Heatasemelistel ja läbimõeldud kavaga kontsertidel on kindlasti ka muusikakoolide muusikaajaloo valdkonnas oluline koht. Seegi kord oli ajalooliste pillide tutvustamine festivalil igati omal kohal, alates tänapäeva kitarri eelkäijatest lautost, barokkitarrist ja *teorb'*ist ning lõpetades Viini klassikute aegsete puhkpillidega. Lisaks esitleti eelpool mainitud festivalikohviku (asukohaga Kuku klubis) filmiprogrammis plokkflöödilegendi, hollandlase Daniel Brüggeni linateost „The colour of air" („Õhu värv"), mis keskendus ajalooliste orelite unikaalsele kõlakvaliteedile, ehitusele ja ajastutruu restaureerimise küsimustele. See film avas vaatajatele hollandi 16. ja 17. sajandi ajalooliste orelite ehituslikud iseärasused ja kõlasfääri.

Heiko ter Schegget.
Foto: https://tallinnfeatreval.eu/en/versailles-dreaming-or-wide-awake/

Lautoduo Anna Kowalska ja Anton Birula.
Foto: https://tallinnfeatreval.eu/en/versailles-dreaming-or-wide-awake/

Avakontserdil 23. novembril Tallinna Reaalkooli saalis esinesid lauljad ja festivali barokkorkester eesotsas Utrechti konservatooriumi õppejõu, plokkflöödivirtuoosi **Heiko ter Schegget'ga**, nii nagu ka aasta tagasi. Ettekandele tulid Telemanni kantaat „Wandelt in der Liebe" ja Kontsert plokkflöödile C-duur (TWV 51: C1) ning kaks Johann Sebastian Bachi kantaati — „Mein Herze schwimmt im Blut" (BWV 199) ja „Ich bin in mir vergnügt" (BWV 204). Schegget on hinnatud plokkflöödivirtuoos ja dirigent, suurte vokaaltehnika- ja retoorikaalaste teadmistega Utrechti konservatooriumi õppejõud. Telemanni kontserdi sooloosa kõlas tema esituses laitmatult, seda nii tehnika kui ka intonatsiooni poolest.

Üks festivali meelispaiku on olnud Tallinna raekoda. Seekord toimus seal kaks kontserti. Esimene neist oli Peterburis sündinud muusikute **lautoduo Anna Kowalska** ja **Anton Birula** 24. novembril. Muusikat kahele lautole on loodud palju, kuid tehniline nõudlikkus ei meelita interpreete seda esitama. Nood näppepillide virtuoosid esitasid aga Silvius Leopold Weissi, Johann Sebastian Bachi ja Antoine

Forqueray teoseid tõeliselt nauditavalt.

Teine kontsert **„Unes või ilmsi: Versailles"** toimus raekojas 27. novembril; esinesid flöödimängijad **Reet Sukk**, **Taavi-Mats Utt** ja eelpool nimetatud lautoduo. Kuulajate ette toodi terve prantsuse kuningakojas kõlanud helindite paraad, heliloojate Jacques-Martin Hotteterre'i, Louis-Antoine Dorneli ja Marin Marais' ning vähetuntud helilooja Nicolas Chédeville'i teosed. Neist viimane olevat hakkama saanud ka hea „müügiteoga" — nimelt on ta ei kellegi muu kui Antonio Vivaldi nime all välja andnud kogumiku „Il Pastor Fido".

Hõrgu helikoosluse moodustas ristflöödi ja näppepillide ansambel, milles andis selget tooni kitarr, *teorb* lisas bassipartiile „volüümi" ja konkreetse kõlavundamendi kohal kõrgus flöödi peente kaunistustega pikitud partii. Ansambli pillikooslus oli timmitud helinivoolt sobivaks, lisaväärtuse andis hea partneritunnetus. Ülimalt ekspressiivse fraasikujundusega prantsuse kõrgbarokk jõudis kuulajateni oma ehedaimal kujul. Solist Reet Suka musitseerimist iseloomustas loomulik fraasikujundus ja orienteerumine prantsuse kaunistuste keerulises reeglistikus, mis on hädavajalik kunstilise terviku vormimisel. Õhtu rosinaks olid haruldastel bassplokkflöötidel esitatud Nicolas Chédeville'i „Prelüüd" ja „Ciacona" sonaatidest *op.* 3 ja *op.* 8. Nende kokkukõla oli eriline, kuidagi suitsuse tämbriga, omamoodi grotesksselt mahe.

28. novembril esines Rootsi-Mihkli kirikus hollandi ansambel **Aventure**. Sellesse 1993. aastal asutatud ansamblisse on koondunud vastavalt kava koosseisule kolm kuni seitse muusikut. Seekord musitseerisid neli plokkflöödimängijat ja laulusolist. Kavas oli põhja pool Alpe loodud euroopa muusika. Seoses määratlusega *„music in Europe north of the Alps"* meenus mulle aeg, mille veetsin Itaalias, täpsemini Lõuna-Tiroolis väikeses Alpi külakeses Wiesenis, mis asub umbes 1500 m üle merepinna ja on ümbritsetud kõrgeist mäeahelikest. Kui keegi selles mägikülas võttis ette reisi lõuna poole, mööda „saapasäärt" näiteks Bozenisse või Veronasse, ütles ta selle kohta: „Sõidan alla…" Alpid pole aga senini „põhja" ja „lõuna" vahel mitte üksnes geograafiliseks piiriks, vaid nende alade mõtteliseks eraldajaks ka kultuurikontekstis.

Aventure kava aluseks oli kolm ürikut: nn anonüümse Salzburgi munga[1] ja Oswald von Wolkensteini[2] tekstid ja kunagise Flandria aladelt umbes 1400. aastast pärit nn Gruuthuse manuskript[3]. Hiliskeskaja tekstidest ja muusikast inspireeritud kava kandis poeetilist pealkirja **„Kui valvur on aias laulnud"** ja elustas muusika kaudu 1400. aastate linnaelu, keskendudes öise valvuri koidukuulutusele. Hõrk ajamomendi fluidum ühes laulude arhailise keele kõlaga tekitasid maagilise helimaastiku. See on üks paljudest näidetest, kuidas Aventure oma kavasid kunstiliselt üles ehitab. Nimelt võetakse kontserdikava aluseks mingi muusikalise idioomi uurimise tulemused ja pannakse see ajaloolisse konteksti. Ansamblit juhib interpreet ja teoreetik Ita Hijmans, kellele hiliskeskaja muusika pole mitte isoleeritud kunstiliik, vaid osa kultuuri tervikust. Ansamblis on osalenud ka pillimeister ja interpreet, 15. sajandi plokkflöödi uuringutesse suure panuse andnud jaapanlane Fumitaka Saito. Tema õpetaja Michel

Piquet' valduses on olnud suur originaalplokkflöötide kogu, mida Saitol oli luba kasutada. Tasapisi täitus ka tema ammune unistus pillimeistriks saada. Tallinna kontserdil asendas Saitot Susanna Borsch. Pille meisterdab aga ka ansambli liige Marco Magalhães.

Tenor Christopher Kale laulab Madalmaade kammerkooris ja Huelgas Ensemble'is. Kale lisas oma üliintensiivse ja vaikse laulmisega üsnagi endassesulgunud *consort*'i-lugudele inimliku mõõtme, lisaväärtuseks kaunis intonatsioon ja tundevärving. Plokkflöötide peenhäälestusega intonatsioon ja laulja sugestiivne väljenduslaad moodustasid kauni terviku. Kuulajateni kandus peente ja õhkõrnade nüanssidega intiimne ja pühalik muusika. Laulutekstides figureerisid aegumatud teemad, nagu armu- ja ilmavalu, surelikkus ja kaduvik. Hea oli jälgida kavalehelt laulude tõlkeid, sama oleks soovinud ka avakontserdil Bachi ja Telemanni kantaate kuulates.

„Tähtis pole mitte tulemus, vaid protsess" — see üdini ida kultuurile omane lause sobis ka selle õhtu motoks, aga teise nurga alt: „Kui protsess on tähtis, siis ei anna ka tulemus ennast kaua oodata!" Nõnda kulgevad oma süvategevuses vanamuusika uurimise ja esitamise kutsumusega muusikud. Siia lisandub ka pillide meisterdamine, sest pill ja antud ajastu muusika kuuluvad kokku. Tiibeti mungad teevad päevadeviisi liivast kaunivärvilist mandalat, s.t on protsessis, ja ajavad selle siis laiali, nagu poleks seda olnudki. Nii on ka muusikaga — see heliseb ja areneb ning hajub viimaks olematusse. Tähtis on, et enne seda on ta saatnud kuulajate sekka oma tervistavad võnked, muutnud maailmakõiksust ja igaühte meist.

Soomes diplomeeritud organist **Ene Salumäe** esines Tallinna Niguliste kirikus 29. novembril. Salumäe on koorijuht, klavessinist, kirikumuusik, hinnatud ansamblist ja Tallinna toompäevade muusikaprogrammi kauaaegne kunstiline juht, seega äärmiselt mitmetahuline interpreet. Lisaks soolokontsertidele esineb ta ka koos rahvamuusikutega ansamblis Arrotajad ja on asutanud ansambli MederConsort. Salumäe on andnud Eesti kultuuri tänuväärt panuse oma kirikumuusikaalaste loengute, pedagoogitöö ning Roman Toi ja Hugo Lepnurme oreliteoste väljaannete koostamisega. Tema Niguliste kontsert kandis pealkirja **„Orelipunkt: saksa orelibaroki suunamudijad"**. Kummaline pealkiri, aga küllap saab igaüks aru, et kavasse olid valitud barokiaegse orelirepertuaari suurkujud, nagu Pachelbel, Böhm, Kerll, Kuhnau, Walther ja Buxtehude. Niguliste koorioreli taga kasutas ta pigem sumeda tooniga registreid, mis sobisid suurepäraselt advendieelseks mõtluseks, sekka mõni eredam kõlalaiguke, nagu näiteks Frobergeri *Canzona in C* ja teatraalne piiblisonaat Taaveti ja Koljati võitlusest, autoriks Johann Kuhnau. Too viimane on olnud lisaks muusikuametile veel ka novellist, jurist ja muusikateoreetik. Efektselt kõlas Johann Waltheri *Concerto h*-moll oma vivaldilike *tutti*- ja sooloosadega. Kavas oli ka Johann Bernhard Bachi (J. S. Bachi nõbu, 1676–1749) *Chaconne in G* (BWV Anh. II 84), mida kuuleb organistide repertuaaris suhteliselt harva. Buxtehude *Toccata in d* (BuxWV 155) algustaktidega sai kuulaja aimu kirikulöövis levivast pikast järelkajast, baroki eeskujudel ehitatud pilli (orelimeister Ago Tint) ja kiriku akustika interaktsioonist. See teebki orelile loo-

Plamena Nikitassova, Conrad Steinmann ja Jörg-Andreas Bötticher.
Foto: https://tallinnfeatreval.eu/en/versailles-dreaming-or-wide-awake/

dud helindite kuulamise nauditavaks ja igas kirikus erisuguseks.

30. novembril esinesid Eesti Teaduste Akadeemia saalis šveitsi interpreet **Conrad Steinmann** (plokkflööt, *flageolet*), **Plamena Nikitassova** (barokkviiul) ja **Jörg-Andreas Bötticher** (klavessiin). Nad esitasid põneva kõrgbaroki kava, kõlasid Pietro Castrucci, Francesco Geminiani, Philibert Delavigne'i, Jean-Féry Rebeli ja Johann Sebastian Bachi teosed. Sinna ma kahjuks ei jõudnud, kuid toetudes külalisinterpreetide varem kuuldud esinemistele, usaldan täielikult tolle õhtu kohta kuuldud hinnangut „paeluv kontserdikvaliteet".

Festivali pidulik **lõppkontsert** toimus Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia vast valminud saalis 1. detsembril. Laiale üldsusele eeskätt Bachi Brandenburgi kontsertide esitustega seostuv itaalia ansambel **Zefiro** eesotsas **Alfredo Bernardiniga** hullutas Eesti publikut seekord Mozarti ja Beethoveni teostega. Bernardini on interpreet ja pillimeister ühes isikus, kes on kunagi mänginud Jordi Savalli ansamblis Hesperion XX pommereid. Oboesolistina on ta kursis ajaloolise esituspraktika mitmetahulise valdkonnaga, muu hulgas on ta uurinud ka näiteks 18. sajandi pillimeeste elukäike, mis annab tema esitusele hoopis uue mõõtme. Ansambli algusaeg on kulgenud koostöös vendade Paolo ja Alberto Grazziga.

Zefiro mängis klassitsismi ajastu puhkpillide koopiatel ja kuulajale avanes senitundmatu kõlailm, täis sädelevat vitaalsust ja humoorikaid finesse. 18. sajandi lõpukümnenditel loodud teosed, Beethoveni Oktett *Es*-duur *op.* 103 ja W. A. Mozarti Serenaad *c*-moll (KV 388, 364a) kõlasid hoopis uues võtmes, hoopis detailsemalt ja värvikamalt. Kontserdi teises pooles esitati katkendeid Mozarti ooperist „Figaro pulm", mille oli antud koosseisule seadnud 1791. aastal Johannes Went. Kaheksa kõrgprofessionaalset

puhkpillivirtuoosi musitseerisid ja suhtlesid ürgselt itaaliapäraselt, elegantse kergusega, seda nii omavahel kui kontserdi kulgedes üha rohkem ka publikuga, tulemuseks saalist ajuti kostvad vaimustunud hüüatused. Beethoveni ja Mozarti helikeel joonistus Zefiro interpretatsioonis ehedalt välja. See kõlas enneolematult kontrastselt, suure väljendusjõuga ja terviklikult, pakkudes samal ajal agoogilisi repliike eri pilligruppide vahel. Puu- ja vaskpillide tämbriline vastandamine oli põnev ja pillide topeltkoosseisu kõlanivoo *tutti*-kohtades vägagi jõuline. Haruldase koosseisuga Beethoveni ja Mozarti teoseid kuulates jäi õhku küsimus: ehk ongi tõepõhi all väitel, et varajase muusika esitused on pahatihti liiga tõsised ja endassesulgunud? Mõnikord me unustame, et suur osa ajaloolisest muusikapärandist on loodud meeleolumuusikaks, ja püüame seda esitada liigse aukartuse ja süüvimisega, jättes tähelepanuta algse intentsiooni.

Flöödimängija tavaliselt publikuga ei suhtle, see pole lihtsalt pilli spetsiifika tõttu võimalik — suu on hõivatud, silmad enamasti noodis kinni. Itaalialik *vivace* (elavalt) musitseerimine Zefiro kontserdil oli aga antipoodiks akadeemilisele, n-ö kuivale esitusele. Ansambel õigustas igati oma nimikangelase, kreeka tuulejumala Zephyrose nime, kelle mahedast mänglevusest lauldakse ka Mozarti ooperi „Idomeneo" võluvas aarias „Zefiretti lusing-

Ansambel Zefiro.
Foto: https://tallinnfeatreval.eu/en/versailles-dreaming-or-wide-awake/

hieri…" Kontserdi lõpul kõlas seade Mozarti ooperi „Figaro pulm" aariast „Che soave Zeffiretto…", millele järgnesid kuulajaskonna tungival nõudmisel lisalood.

Avalike agentuuride ja riiklike kontserdikorraldajate tegevusega paralleelselt on Eestis viimase kolmekümne aasta jooksul toimunud interpreetide isiklikul initsiatiivil põhinev tegevus, mis on võrsunud paljude pühendunud varajase muusika huviliste ettevõtlikkusest ja majanduslikust hulljulgusest minna 1990-ndatel õppima Soome, Saksamaale, Hispaaniasse, Itaaliasse, Prantsusmaale, Hollandisse ja paljudesse teistesse metropolidesse, kantuna soovist omandada elementaarne kirjaoskus varajase muusika vallas, mida siinmail toona paraku pakkuda polnud. See kirjaoskus puudutas nii pillimängu spetsiifilisi küsimusi kui ka infot eri ajastute muusikastiilide kohta. Eesti muusikakultuur on saanud vaimselt palju rikkamaks tänu nendele paarikümnele teerajajale, kes pärast õpinguid jäidki rahvusvahelisele areenile, kus oma ala professionaalidest kujunesid välja isiklikel kontaktidel ja sarnasel musitseerimislaadil põhinevad ansamblid, millega aeg-ajalt õnnestus esineda ka Eestis. Ajalooliselt orienteeritud esituste puhul on ansambli liikmete ettevalmistuse tase ülimalt oluline. Ainult siis on võimalik musitseerides ühist keelt rääkida ja kunstilist tervikut kujundada.

Pärast õppeperioodi Hollandis jätkasid Reet Sukk ja Taavi-Mats Utt oma stuudio Cantores Vagantes tegevust, esinesid aastakümneid koos tippmuusikutega raja taga ning korraldasid kontserte Eesti publikule, tihtilugu oma kulu ja kirjadega. Selleks peab olema võimas oma kutsumuse ja missiooni tunnetus, mis on valmis võtma riske. Seda suurem rõõm on nüüd, kui nende tublide inimeste algatatud uus festival on saanud kindlad raamid ja väljundi. Neid liikuma panevaks jõuks pole mitte kiirprojekt stiilis ükskaks proovi ja valmis, vaid pikaajaline koostöö oma sõpruskonna muusikutega, kellel on vastutustunnet, oma nägemus ja suurepärane kommunikatsioonivõime nii omavahel kui publikuga. Nad pole ainsad, kes eestlastele n-ö maaletoojatena ennastohverdavalt kõrgkunsti pakuvad. Loodetavasti õpitakse edaspidi nendesuguseid heategijaid ära tundma ja nende hindamatut vaimset panust väärtustama. Ammugi on aegunud arusaam, nagu oleks varajane muusika „nišikaup" muusikute tööturul, kuna puudub piisav publik ja majanduslik kate. See arvamus oli põhjendatud ehk möödunud sajandi 70-ndatel. Sellele järgnes aga lausa raketilikult hoogne varajase muusika buum, mis Eestisse jõudis, tõsi küll, paarikümneaastase hilinemisega, ent ikkagi jõudis ja jäi.

Festival „Tallinn *feat.* Reval" ühendas ja ühendab loodetavasti ka tulevikus ühise kunstnikukreedoga kõrgetasemelisi muusikuid ja rikastab oluliselt meie kohalikku kultuuripilti.

Viited:

[1] Mönch von Salzburg 14. sajandi lõpp. Vt https://de.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6nch_von_Salzburg)

[2] Oswald von Wolkenstein, 1377—1445. Vt https://de.wikipedia.org/wiki/Oswald_von_Wolkenstein)

[3] Gruuthuse manuskript. Vt https://en.wikipedia.org/wiki/Gruuthuse_manuscript

KUIDAS MÕÕTA AEGA 17.–18. SAJANDI MUUSIKA ESITUSES

SAALE FISCHER

Mis on aeg?

Küsimus, mis on aeg, on olnud üks keskseid arutlusobjekte õhtumaade mõtteloos viimase kahe tuhande aasta jooksul. Ent nagu puudub universaalne vastus küsimusele, mis on muusika, on ka arusaam ajast olnud muutumises, peegeldades laiemalt mingi kindla ajastu esteetikat ja maailmanägemist. Esimesed mõtisklused aja olemuse üle pärinevad vanadelt kreeklastelt. Aristotelesel (384–322 e.m.a.) on aeg nagu sündmuste ahel, kvalitatiivsete, kvantitatiivsete ja ruumiliste muutuste kogum, kus on olulised „enne" ja „pärast", „tegelik" ja „võimalik". Nähes muutusi/liikumist (lad k *motus*), teame, et aeg on möödunud. Aristotelese järgijad mõtestasid ajaühikuid liikumisena väljenduvate ühikutena ning kuna looduses eksisteerivates kehades ja asjades toimub alati mingisugune muutumine, peab järelikult ka aeg olemas olema.[2]

Alates 17. sajandi keskpaigast hakkas seni üldkehtinud arusaam ajast tasapisi murenema. 1700. aastal asutati Berliinis teaduste akadeemia Kurfürstlich-Brandenburgische Societät, hiljem Akademie der Wissenschaften. Erinevalt teistest samalaadsetest institutsioonidest Saksamaal ei finantseeritud Berliini akadeemiat kuni 1802. aastani riigikassast. Rahalise seisu parandamiseks hoidis Berliini akadeemia enda käes näiteks kalendrite tootmise ja turustamise monopoli Brandenburgis. Ehk on see põhjuseks, miks just Berliini akadeemia sai 18. sajandi Euroopas katusorganisatsiooniks, mille alt aja uutmoodi olemuse üle diskuteeriti.

Loodusfilosoofiasse ja metafüüsikasse tõi uued tuuled Isaac Newton (1643–1727), kelle nägemuse kohaselt on aeg absoluutne, asjade liikumisest ja/või muutumisest sõltumatu, iseeneslikult lakkamatult kulgev nähtus.[3] Teisisõnu, kui Artistotelesel väljendus aeg objektide liikumises, siis Newtonil on liikumine ja aeg kaks eraldiseisvat kategooriat.

Tänapäeval pole aja defineerimisel ilmselt võimalik minna kaugemale briti füüsikust Julian Barbourist (snd 1937), kes eitab sootuks aja olemasolu. Barbour on pakkunud välja idee, et aeg on vaid illusioon, mida loovad ühelt poolt mälestused möödunud sündmustest, teiselt poolt inimeste usk tuleviku olemasolusse.[4]

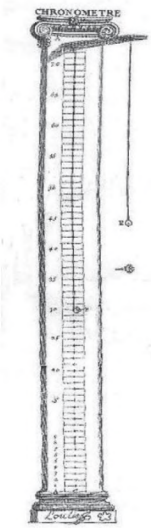
Sotsioloog Barbara Adam (snd 1945) on täheldanud, et inimesed ise samastavad tänapäeva globaalses, võrgustunud ja digiteeritud maailmas aega kellade ja kalendriga. Adam nimetab 21. sajandit kellade diktaadi ajastuks ning eristab omakorda kunstlikku ehk kellade ja kalendri aega ning orgaanilist aega ehk elusorganismide ja füüsilise keskkonna (looduse) loomulikku rütmistatust.[5]

Ka muusika puhul räägime sellele loomuomasest rütmistatusest: teost läbivatele tugivältustele baseeruvast pulsist ning rõhuliste ja rõhutute pulsi-

faaside vaheldumisest ehk meetrumist. Varasema uusajaga võrreldes lisas 19. sajandi tööstusrevolutsioon ja tehnika areng muusika orgaanilisele/sisemisele/subjektiivsele ajalikkusele ka objektiivse ajalikkuse, mis väljendub kõige otsesemalt metronoomide laialdases kasutuselevõtus 19. sajandi alguses.

Metronoom või *tactus*?

Metronoomitaoline leiutis on dokumenteeritud 1696. aastal ilmunud raamatus „Éléments ou Principes de Musique" („Elemendid ehk muusika põhialused"), mille autor Étienne Loulié kirjeldab enda konstrueeritud kronomeetrit (pr k *chronomètre*), ligi kahe meetri kõrgust, muudetava pendlikõrgusega seadeldist.[6]



Joonis 1. Loulié kronomeeter (1696).

Praktilisest musitseerimisest jäi uus leiutis oma ebaotstarbekate mastaapide tõttu aga veel kõrvale. Seda kinnitab lõik Johann Joachim Quantzi pool sajandit hiljem ilmunud flöödimängutraktaadist, milles autor tõdeb, et Loulié kronomeetrit pole teadaolevalt mitte keegi kasutama hakanud, kuna selle töökõlblikkus on äratanud kahtlust.[7]

Käepäraste mõõtmetega metronoomid läksid seeriatootmisse 1820. aastatel Johann Nepomuk Mälzeli (1722–1838) eestvõttel. Kindlad tõendid *Metronomisierung*'i jõudmisest professionaalsesse muusikaellu pärinevad Ludwig van Beethoveni kirjast, mille ta adresseeris 1826. aasta detsembris muusikakirjastusele Schott: „Metronoomimärgid tulevad tagantjärele — te ju ootate neid. Meie aastasajal on need hädavajalikud. Olen saanud Berliinist kirju, et [9.] sümfoonia esiettekanne olevat möödunud entusiastlike ovatsioonide saatel, mille ma võin suurelt osalt kirjutada metronomiseerimise [*Metronomisierung*] arvele. Ajal, mil valitsevad vaba geeniuse ideed, ei saa me peaaegu enam kasutada normaaltemposid [*tempi ordinari*]."[8]

Idee konstantsest newtonlikust tempot dikteerivast „klikist" imbus muusikapraktikasse siiski juba enne metronoomide laialdasemat kasutuselevõttu. 1771. aastal ilmunud traktaadis „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik"[9] („Range kompositsiooni kunst muusikas") soovitab selle autor Johann Philipp Kirnberger muusikalisest ajast kõneldes kujutada lugejal ette võrdse kaaluga ja teineteisest võrdse ajavahemiku kaugusel asuvaid lööke. Kirnbergeri idee oli omas ajas uudne, erinedes sajandeid käibinud ja veel 18. sajandi keskpaigaski kasutusel olnud mõtlemisest, mille kohaselt muusikalist aega koordineerib *tactus*. Omamata konkreetset definitsiooni, kirjeldatakse või selgitatakse *tactus*'t kas liikumisena, mis toimub teatud aja jooksul, või ajana, mille jooksul toimub teatud liikumine. Liikumises olev objekt on enamasti muusikalist esitust

juhatav käsi. Järgnevalt vaid mõned üksikud tsitaadid:[10]

Martin Agricola (1532): „*Tact* on käe järjestikune alla ja üles liikumine" (sks k „*Jtem / das nidderschlagen und das auffheben zu hauff / macht allzeit einen Tact*").

Andreas Crappius (1608): „*Tactus* on käe järjepidev liikumine" (lad k „*Tactus est motio succesiva manu*").

Wolfgang Hase (1657): „*Tact* pole midagi muud kui käe või kepiga toimuv liikumine" (sks k „*Der Tact ist nichts anders / als eine Bewegung / so geschieht mit der Hand oder einem Stocke*").

Leopold Mozart (1756): „*Tact* määrab aja, mille jooksul tuleb erinevad noodid ära mängida […] *tact*'i näidatakse käe liikumisega üles ja alla (sks k „*Der Tact bestimmet die Zeit, in welcher verschiedene Noten müssen abgespielet werden […] der Tact wird durch das Aufheben und Niederschlagen der Hand angezeiget*").

Kui *tactus'*e puhul kirjeldatakse aega läbi objektide (käe), mille jõudmisel üles või alla tekivad hetkelised kohalejõudmised/seisakud/vahepeatused (toimub minek punktist A punkti B, punktist B punkti C jne), siis kumab siit läbi aristotellik ajast mõtlemine. Kirnberger selgitab muusikalist aega aga millestki sõltumatult ajas kulgevate löökide kaudu, mis viitab juba teistsugusele, newtonlikule paradigmale.

Tempo ja fragmentaarne kompositsiooniprintsiip

Aristotellik, „vahepeatustega" kulgemine on hästi nähtav ja kuuldav 17. sajandi uues stiilis kirjutatud itaalia muusikas — sageli pealkirjastavad heliloojad alaosi ise: *prima parte, seconda parte, ultima parte*. Nimetan seda fragmentaarseks kompositsiooniprintsiibiks, mis tähendab, et võrdlemisi lühike (kuni 10-minutine) tervikteos koosneb mitmest alalõigust, mille olemasolu eraldi võetuna ei ole teose terviku seisukohalt määrava tähtsusega. Põhimõtteliselt on interpreedil võimalus teha fragmentaarselt kirjutatud teosesse kupüüre, ilma et pala terviklikkus kannataks. Ka suur osa inglise virginalistide 16. sajandi lõpus ja 17. sajandi alguses kirjutatud muusikast on kirjutatud sel moel, ehkki erinevalt *nuove musiche* või *seconda pratica* vaimus Itaalias 1600. aastate alguses sündinud heliloomingust ei saa virginalistide puhul rääkida end mingil kombel uuena manifesteerinud kompositsioonistiilist.

Girolamo Frescobaldi (1583–1643), kelle eessõna 1616. aastal Roomas ilmunud esimesele tokaatade kogumikule „Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo" on üks tolle ajajärgu väheseid ja olulisemaid klahvpillimängu metoodilisi allikaid, legitimeerib isegi alaosade väljajätmise vastavalt mängija soovile: „Tokaatades pole ma pööranud tähelepanu ainult sellele, et nad oleksid rikkalikult kaunistatud erinevate passaažide ja ornamentidega, vaid et üksikuid osi võib mängida eraldiseisvatena, et mängijal oleks voli lõpetada oma tahtmise järele, ilma sunnita jõuda tokaata lõppu." Fragmentaarne kompositsiooniprintsiip avaldub ka viisis, kuidas Frescobaldi suhtub tempode valikusse: „Nii nagu tänapäeva madrigalides [silmas peetakse monoodilisi saategа laule — *S. F.*], peaks ka mänguviis olema selline, mis ei allu rangelt taktile; kuigi need madrigalid on keerulised, saab neid muuta kergemaks, võttes kord kiiremini, kord aeglasemalt või lausa peatudes, vastavalt sellele, millist tunnet või sisu sõnad väljendavad.

[…] Kadentsides tuleb tempot kõvasti aeglustada, isegi siis, kui kirjas on lühikesed noodivältused, samuti, kui läheneb lõpp, tuleb aeglustada passaaži või kadentsi."[11] Kena on ka märgata, kuidas Frescobaldi paneb võrdusmärgi sõnalise ja instrumentaalmuusika vahele, nõudes mõlemal juhul mängijalt retoorilist ettekandeviisi. 17.–18. sajandil suhtuti muusikasse kui kommunikatsiooni — nii heliloome kui muusika esitamise esteetika tuginesid klassikalisele retoorikale, mille õpe viidi koolidesse sisse humanistlike ideede levimisel varauusaegses Euroopas.

Fragmentaarne kompositsiooniprintsiip oli 17. sajandil kasutusel loomulikult laiemalt kui ainult klahvpillimuusikas. Lisaks mainitud moodsatele madrigalidele (Jacopo Peri, Giulio Caccini jt) kasutasid seda ka nt viiuldajad Dario Castello ja Biagio Marini. Nende viiulisonaatidel, mis loodud umbes 1620–1630, ei ole vormilises mõttes mingit seost 18. sajandil Itaalias või itaalia stiilis kirjutatud muusikaga, nagu Arcangelo Corelli või Francesco Geminiani loodud trio- või viiulisonaadid, kus ühe väiksema alalõigu välja jätmine terviklikust osast ei oleks enam mõeldav.

Sõltumata väljaandest, heliloojast või teosest, on 17. sajandi muusika esitamisel valdavaks reegliks, et *tactus*'t väljendav tugivältus on *minima* (seest valge, tänapäevase poolnoodiga võrreldav vältus) — viibime veel renessansiaegses mensuraalnotatsiooni süsteemis, kus taktimõõtude asemel tunti vaid proportsioonimärke. Tänapäevased taktimõõdud sugenesid noodipilti aegamisi alates 17. sajandi teisest poolest.

Minima annab teosele esitaja valitud subjektiivse baastempo — nii, nagu igal inimesel on oma tüüpiline kõnetempo — ning siit edasi tuleks interpreedil vastavalt noodimaterjalile ja karakterile valida lõiguti baastempost lahknevad kõrvaltempod. Lihtsustatult öeldes, kui 17. sajandi helilooja soovib eksalteeritud afekti, kirjutab ta kiiretes vältustes, ja kui helilooja tahab aja seiskumist, kirjutab ta aeglastes vältustes. Erinevalt Beethoveni 9. sümfooniast ei saa siinkohal veel rääkida „õigetest", st helilooja määratud tempodest. Interpreedist saab oma esitusotsustes teose kaasautor ning õige saab olla vaid tempode omavaheline suhe.

Quantzi pulsilöögiteooria ja 20. sajandi viga

18. sajandil võetakse muusikalise ajamõõdikuna kasutusele ka inimese pulsi-/südamelöögid — ka siin on veel selgelt olemas aristotellik element. Hamburgi *musicus* Johann Mattheson[12] kasutab muusikalisest ajast kirjutades diastoli ja süstoli (südamelihaste lõdvestumine ja kokkutõmme) mõisteid ja Berliinis Friedrich Suure õukonnas töötanud Johann Joachim Quantzi muusikalises sõnavaras on tarvitusel mõiste „inimpulss". Quantzi traktaat „Versuch einer Anweisung die Flöte travèrsiere zu spielen" ehk „Põikflöödi mängimise õpik"[13] on barokkmuusika tempoküsimustes arvatavasti üks nüüdisaja enim tsiteeritud, aga ka enim vääriti tõlgendatud allikaid. See, mis 20.–21. sajandi saksakeelses kultuuriruumis ilmunud lektüüris on pidulikult Quantzi „pulsilöögiteooria" (sks k *Pulsschlagtheorie*) nimetuse omandanud, on õieti vaid flötistist helilooja praktiline soovitus, et muusikalist aega (sks k *Zeitmaaß*) on kõige otstarbekam mõõta lihtsa ja mugava vahendiga, milleks on pulss terve inimese käel.

Täiskasvanud tervel inimesel va-

rieerub pulsisagedus kuuekümne ja saja löögi vahel minutis, sõltudes nii tema vanusest, kehakaalust, asjaolust, kas inimene istub, lamab või liigub, meeleolust kui ka õhutemperatuurist. Ehkki Quantz jätab interpreedile tempode valikul seega üsna laialdased võimalused, on 20. sajandi allikad „ajaloolise tõe" otsinguil need võimalused interpreedilt jälle ära võtnud.

Aastal 1979 ilmunud raamatus „The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era, Common to All Instruments"[14] („Barokkmuusika interpretatsiooni reeglid, mis kehtivad kõikidele pillidele") on autor, prantsuse päritolu helilooja ja puhkpillimängija Jean-Claude Veilhan võtnud, väidetavalt Quantzile tuginedes, terve inimese pulsisageduste vahemikust aritmeetilise keskmise (60+100)/2=80 bpm ja tuletanud nimetatud arvväärtuse põhjal järgmise tempode tabeli:
Tosinkond aastat hiljem tõdeb Hans-

toob näite menuetist, mis tema arvutuste kohaselt peaks kõlama 160 lööki minutis, ja põhjendab tekkinud absurdi asjaoluga, et barokkpillid olid võrreldes modernsete pillidega palju vaiksemad ning kõlasid väikestes ruumides palju voolavamalt. Ehkki Schmitzil on pillide osas mingil määral õigus, eksib ta Quantzi vastu juba ainuüksi arvutama asudes.

2004. aastal võtab Paul Heuser diskussiooni kokku sõnadega: „Quantzi pulsilöögiteooria osutub kesksaksa klahvpilliteoste mängus problemaatiliseks ja seda saab rakendada vaid mõõdukates või aeglastes palades."[16] Ent kas Quantz eksis, arvutas midagi valesti või on viga tekkinud sellest, et 18. sajandi allikat tõlgendatakse vägivaldselt läbi 20. sajandi prisma? Quantz ise tempode arvväärtustest ei kõnele, sest — tuletagem meelde — sobivat mõõteriista polnud veel leiutatud. Küll aga lausub Quantz hoopis järgmist: „Mis möödu-

Tabel 1. Tempotuletised vastavalt Quantzile (Veilhan).

♩ = 40 ♪ = 40	𝅗𝅥 = 40 ♩ = 40	𝅗𝅥 = 80 ♩ = 80	♩ = 120	𝅗𝅥 = 160 ♩ = 160
Adagio assai Adagio pesante Lento Largo assai Mesto Grave etc.	Adagio cantabile Adagio spirituoso Arioso Larghetto Soave Dolce Poco andante Affetuoso Pomposo Maestoso Alla siciliana etc.	Allegretto Allegro ma non tanto Allegro ma non troppo Allegro ma non presto etc.	Allegro Poco allegro Vivace	Allegro assai Allegro di molto Presto etc.

Peter Schmitz[15] samasugustele arvutustele tuginedes, et Quantzi-aegsed tempod on oma kiiruse tõttu tänapäeva praktikas rakendamatud. Schmitz

nud aegadel üsna kiiresti pidanuks minema, mängiti ikka sama aeglaselt kui tänaselgi päeval. Kus oli kirjas *allegro assai, presto, furioso* jpm, mängiti ikka

nii, nagu tänapäevalgi *allegro*'t esitatakse. Paljud kiired noodid vanades saksa heliloojate instrumentaalpalades nägid niisiis välja palju keerulisemad ja hirmuäratavamad, kui nad tegelikult olid. Tänapäeva prantslasedki on mõõdukale tempole enamjaolt veel ustavaks jäänud."[17]

Quantzi järgi määravad 18. sajandi muusika temposid järgmised tegurid: mängija pulsisagedus, üldine (kohalik) mängutraditsioon, palas esinevad lühimad noodivältused, sõnalised tempojuhised, harmooniate vaheldumise sagedus taktis. Vokaalmuusikas tuleb tempovalikul arvesse võtta ka lauldava teksti tähendust või sügavamat mõtet (sks k *Sinn der Worte*). Lisaksin tempot mõjutava tegurina siia juurde ka pala ideomaatilise liikumise, mis 18. sajandil baseerub sageli mõnel konkreetsel õukonnatantsul.

Quantzi ajal kirjutatud heliteoste esitamise tempot ei määranud niisiis mitte metronoom, vaid mitmete muusikaliste ja inimlike tegurite koosmõju. Tänapäeva väljaannetes 17.–18. sajandi muusikapaladele omistatud metronoomiväärtusi tasub võtta orientiirina, tempod on suhtelised ning absoluutselt „vale" või „õiget" tempot ei ole.

SAALE FISCHER *on klavessiinimängija ja EMTA doktorant*

Viited ja kommentaarid:

[1] Matthew Grant 2014. Beating Time & Measuring Music in the Early Modern Era. Oxford University Press, lk 27.

[2] Katrin Kohl 2010. Die Berliner Akademie als Medium des Kulturtransfers im Kontext der europäischen Aufklärung. — Friedrich der Große: Politik und Kulturtransfer im europäischen Kontext. Beiträge des vierten Colloquiums in der Reihe „Friedric 300". Väljaandjad: Michael Kaiser ja Jürgen Luh. — https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00000078

[3] Grant 2014, lk 97–98.

[4] Julian Barbour 1999. The End of Time: The Next Revolution in Physics. Oxford University Press.

[5] Barbara Adam 2004. Time. Hoboken: Wiley.

[6] Etienne Loulié 1696. Éléments ou Principes de musique. Pariis: Christophe Ballard. — https://imslp.org/wiki/%C3%89l%C3%A9elements_ou_principes_de_musique_(Louli%C3%A9,_Etienne)

[7] Johann Joachim Quantz 1752, 2004. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berliin: Johann Friedrich Voβ, lk 261.

[8] Albert Leißmann 1917. Beethoven's Briefe. Leipzig: Insel, lk 244.

[9] Grant 2014, lk 94–95.

[10] Klaus Miehling 2003. Das Tempo in der Barock und Vorklassik. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, lk 21.

[11] Girolamo Frescobaldi 1616. Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo. Rooma: Niccolo Borbone. — https://imslp.org/wiki/Toccate_e_partite_d'intavolatura%2C_Libro_1_(Frescobaldi%2C_Girolamo)

[12] Johann Mattheson 1739. Der vollkommener Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, lk??

[13] Quantz 1752, 2004.

[14] Jean Veilhan 1979. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era, Common to All Instruments. Pariis: Alphonse Leduc, lk 61.

[15] Hans-Peter Schmitz 1987. Quantz heute. „Der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Kassel: Bärenreiter, lk 77.

[16] Paul Heuser 2004. Das Clavierspiel der Bachzeit. Mainz: Schott, lk 127.

[17] Quantz 1752, 2004, lk 253.

OLEMISE ILU. MEIE LOODUSE TAASTULEMISE KUULAMINE-NÄGEMINE

KALEVI KULL

„Fred Jüssi. Olemise ilu". *Režissöör ja stsenarist:* ***Jaan Tootsen****. Operaatorid:* ***Joosep Matjus****,* ***Atte Henriksson****,* ***Johannes Broux****,* ***Ivar Taim****,* ***Karl Ander Adami****,* ***Ahto Nuut****,* ***Veljo Runnel****,* ***Jaan Kronberg****. Produtsent:* ***Kristian Taska****. Helirežissöörid:* ***Horret Kuus*** *ja* ***Henri Kuus****. Monteerija:* ***Katri Rannastu****. Toimetajad:* ***Hedi Rosma*** *ja* ***Tõnis Tootsen****. Dokumentaalfilm, värviline, kestus 62 min. Esilinastus 15. I 2020 Apollo kinos Solaris. ©Taska Film.*

Kui vaikusesolek, aeglus ja vaatlemine (ümbertegemise asemel) iseloomustab seda rahvast, siis on see üks olulisemaid eesti filme.

Mõistate, see kõik on meil siinsamas. Niisugune loodus. Oma kodus olemas. Hääled, valgus, eluring. Vaikus ka, kuigi seda tuleb aeg-ajalt oodata. Meeletult kaunid rohelised, ja kõik teised. Värvid. Linnud ja putukad, kes on siin aastast aastasse. Kes on Eesti loodusega tuttav, see teab, et vaid mõne erandiga on need päris tavalised linnud ja loomad, meie tavaline loodus, mida Jaan Tootseni, Joosep Matjuse ja nende abiliste[1] film näitab. Vähemaks jäänud, aga ikka olemas.

Fred Jüssi ütleb, et ta tahab tervikut näha või tajuda. Selles, mis nõu ta annab, on väga palju teda, kuulajat-vaatajat ennast. Ta õpetab enese kaudu, räägib, mida ta tunneb. Oma loomus tuleb ära tunda ja seda järgida. „Ja kui sa oma loomust saad järgida, siis tee seda ometi," ütleb vana mehe mahe veendunud hääl.

On mõned ajakirjanikud, kes süvenevad meie mõtlejaisse. Joonas Hellerma ja Jaan Tootsen, neid on veel. Nende tehtus või vahendatus kokku on palju juhatust. Mitu head filmi viimasest ajast: Jaan Tootseni „Vello Salo. Igapäevaelu müstika", Vallo Toomla „Marju Lepajõe. Päevade sõnad". Need, kes selliseid filme tegema ulatuvad, peavad olema selleni kasvanud, ise juhatust saanud, filmitavate väärilised kaaslased. Aastaid ööülikooliga.

See, mis annab teostele (ja mitte ainult kunstiteostele) väärtuse, on positiivsete tõlgendusvõimaluste rohkus ja sügavus, tähendusrikkus. Olev Remsu näeb selle filmi piltides hulka sümboleid, Tõnu Õnnepalu märgib vanadust ja usku, Hendrik Alla heaks saamist, Margus Mikomägi loomulikkust.[2] Jaan Tootsen filmi tegijana tahtis rõhutada Fred Jüssi üksinda olemist iseenda ja loodusega, „nii, nagu keegi teda varem näinud pole"[3]. Ja rõhutada mittemidagitegemise väärtust.[4] Samuti mustreid jääl, veel, puudel, kivil, eemalt ja ligidalt. Mulle jällegi kõlab filmis igavene taastulemine. See, mis on ökoloogilise eluarusaama aluseks. Aga midagi veel, ja just see on põhiline.

„Fred Jüssi. Olemise ilu", 2020. Režissöör Jaan Tootsen.

Eesti loodusfilm sügavneb. Loodust näidates muidu ei saa, kui peab väga hea loodusetundja olema. Operaator Joosep Matjus on seda, filmi helide kokkuseadja Fred Jüssi samuti. Loodusetundjaid on meil palju vähem kui inimesetundjaid, seepärast ongi loodusfilmiga keerukam. Jüssi-järgsete loodusfotograafide ja loodusheli salvestajate hulk annab arenguks alust, kui vaid loodusetundmine-mõistmine järele tuleks.

Fred Jüssi on juba päris vana, pealt kaheksakümne, ja meeled ega jaladki pole enam need, mis aina ümbrust avastada võimaldaksid. Ta on oma häält, sõna, mõtet kaua lihvinud. End häälestanud. Nii et on justkui rahu. Ongi rahu, sest tasakaal on võimalik ka peamise teadmisega ja paigal olles. Tasakaal ongi võimalik, kui tead tervikust.

Koos keele ehk mõtlemise ilmumisega ühel loomaliigil, keda me inimeseks nimetame, tuli talle põrgulikult palju vabadust. Vabadust teha teisiti, või mitte teha. Ja nii on selle liigi olemuseks õpetuse otsing. Igaühel on kogemusi, millega kaaslasi juhatada. Kellelgi pole kogu juhatust, sest täielikku juhatust ei saagi olla. Aga on osa. Kuidas teha, kas nii nagu teised või teisiti. Või oma loomust mööda, nagu soovitab Fred Jüssi.

Teda tuli ikka veenda, et ta nõus oleks. Kuidas ta kirjutabki loodusest, näiteks liblikast (Jüssi 1997a): „pööran oma leidu, täpsemalt — isase kiirgliblika tiiba fotoaparaadi objektiivi ees valguse suhtes nii ja naa ning näen, kuidas optiliste tiivasoomuste helk iga liigutusega jälle kiirgvele lööb või hoopis kaob. Ja see on, otsekui pööraks ajakirjanike jõuk oma suva järgi — kuulsuse paistes — mõnd meest või naist."

Ent märgakem, mida selles filmis ei ole.

Mis filmis ei kajastu, on saladus. Looduse tundmise saladus. See, mida iga looduse tundja teab ja tajub, nimelt, et tema tundmine on poolik, et

ta teab vaid väikest osa, ja see saladus tõmbab, kuigi kunagi lõpuni ei avane. Sest elurikkus igas pisikeseski paigas on lihtsalt nii suur, eluringid näitavad end ikka vaid tükati, ja meie meeled, nii avali ja õpetatud kui tahes, kõigeni ei jõua. Või see: miks on elu selline, nagu ta on? Ta ütleb, et läks bioloogiat õppima sellepärast, et hariduse kaudu loodusele ligi saada. Ent ta ei ütle, kui palju on tundmata. Või siiski ehk annab märku, just sellega, et ei ütle?

Filmis ei ole sõnastatud teavet looduse kohta. Me ei saa eriti midagi teada ökosüsteemi ehitusest — tema aineringeist või elanikerohkusest. „Linnuaabits" ja „Looduse aabits", mida Fred Jüssi aastail 1979–1986 läbi raadioeetri jagas (neid saab praegugi kuulata!), oli teabe poolest päris rikas, nii et ju ta ikka teab. Kuigi paljudel puhkudel mitte sel määral kui asjaga tegelev teadlane. Aga ta on lugenud, ja mis olulisem, ta on palju ise metsas näinud.[5] Ilma suurte kogemusteta ei saanuks kõiki neid linde ja konni ja muid kohata, keda ta on salvestanud. Ent filmis seda teavet ei ole, küll on kuulamine ja vaatamine ise, pilte ja hääli. Muidugi ongi Jüssi ikka enamasti rääkinud just sellest, kuidas ta midagi või kedagi on vaadanud või kuulanud. Ja sellest erilisest seisundist, mida tajunud. See on emotsioon või tunne, mitte niivõrd teave. Loodus on talle isiklik suhe.

Mis filmis veel ei kajastu, on roheline elamisviis. Fred on linnamees, elab Tallinnas. Oma hüti juures, filmis, ei tee ta tööd. Peale vee ammutamise metsajõest ja teevee keetmise lõkkel, ja paari kirvelöögi. Ta kuulab, vaatab, otsib seisundit, võib-olla kaadri taga ka kirjutab. Rohelisest elamisviisist Eestis tuleb järgmisi filme oodata. Neid on arvatavasti keerulisem teha.

Filmis on rauast tõkked teiste inimeste eest. Majake on metsa varjus, kuid siiski veel suur tabalukk ees, aknakate. Näolihas, mis ei liigu. Jah, see on rahu. Aga see on ka tõke, õrna maailma varjatus, piir, mille taha ei pääse. Või on see endasolemine, oma maailma tugev iseseisvus. Sel on aken, mis vaatamiseks avaneb, uks, mis tehakse lahti. Aken ja uks, silm ja kõrv on ikka enda ja ümbruse vahel, ilma nendeta ei kuule-näe. Jah, need aknaluugid olid seal enne, kui Fred selle majakese sai, aga et filmitegija neid korduvalt näitab, tekib selline tõlgendus.

Kas see on film Fred Jüssist? Üksnes neile, kes juba teavad, kes ta on. Eestis on neid palju. (Fred Jüssi on tõepoolest mõjutanud iga elavat eestlast, ma usun. Mitmel heal viisil. Kas või sellega, et ta 1980. aastal kirjutas alla „40 kirjale", meie keele kaitseks. Ja 2016. aastal kirjutas alla „101 kirjale", Rail Baltica rumaluste vastu. Ja veel metsade hoiuks. Neid, kellega eesti mõte kokku kõlab, on rohkem.) Jüssi elust me filmis kuigi palju teada ei saa. Nii et tegelikult see ei ole film Fred Jüssist.

Kas see on film Eesti loodusest? Kuigi pildid on tõesti Eesti loodusest, ei saa me ka ökosüsteemist kuigi palju teada — mis kohad need on, kes need linnud ja taimed ja puud ja loomad on, või kuidas seotud, seda filmis ei öelda. Ka on Eesti looduses palju enamat, teistmoodi ilusaid kohti, kui filmis näeme. Jää ja näidatud mustrid ei ole kuigi paigapärased. Nii et see ei ole tegelikult ka film Eesti loodusest.

Millest see film siis on? Kaunis selgesti on see looduse kuulamisest ja vaatamisest. Ja ilu nägemisest. Just selleni juhatavad meid kaadrid, just sellest kõnelevad Jüssi sõnad. Loo-

duse ilusaks kuulamine ja vaatamine on filmi dominant. See on põhiline. See on suurepärane. Ent huvitav on, et selle peamise juurde ei juhata filmi tegijate kommentaarid, nad ise nii ei sõnasta, kuid nad on seda teinud, ja hästi.[6]

See, mida Jüssi teinud on, see ongi — toonud ilu juurde. Teinud ilusaks, näidanud ilu seal, kus seda pole ehk väga nähtud. Metsa ja raba esteetika. Ökoesteetika. Eheda ilutaju kaudu looduse hoidmine. See ilu on siinsamas, mõistate, sa vaata vaid! (Too viimane on pealkiri Viktor Masingult.)

Jüssi eel käis **Johannes Piiper**. Piiper rõhutas esteetilise tahu suurt tähtsust loodusega ühendumisel. Aga mis on seejuures paradoksaalne — Piiperi „Pilte ja hääli Eesti loodusest" (1935, 1948, 1960, jt) on puhas tekst, peaaegu polnud seal fotosid, ammugi mitte heliplaati kaasas. Suurepärase loodusetundjana püüdis Piiper leida sõnu, kuidas looduspilti ja hääli edasi anda. Piiper on olnud kõige olulisem esteetika rolli otsene rõhutaja Eestis looduse tundmaõppimisel. Piiper oligi see, kes õpetas Jüssile ülikoolis zooloogiat, ja ju siis seda kõike muud. Jüssi lisas pildi, hääle ja keeras juurde vaatamissekuulamisse süvenemist.

Ilu on väga tähtis. Sellest üks näide. Sood on eestlaste ilmapildis olnud väga kaua aega halvad kohad, negatiivse iseloomuga. Sinna võis uppuda, lojused jäid sinna kinni, igasugu kurjad vaimud elasid seal. Nii oli Tammsaare tegelaste ajal Kõrvemaal, nii oli see Jüssi noorusaegadelgi. Sooga tuli võidelda, seda kuivendada, muuta maaks, mida kasutada sai. Muutus hakkas Eestis tekkima 1960-ndail, kui **Viktor Masing** asus soid uurima ja õpetama, kuidas need elavad ja arenevad, et neist on pärit meie puhas vesi, et neid tuleb hoopiski kaitsta. Ökoloogi õpetus aga nõuab haritud kõrvu, sellel on vähe päris laia mõju. Laudteid rabades ei olnud veel üldse, vähesed olid näinud rabalaugastikke. Ent siis hakkasid Masingu juhatusest õppinud Fred Jüssi ja Edgar Kask soid pildistama, näitasid, kui ilusad need on, tegid raamatuid rabavaadetest. See mõjus. Rabade kuvand meie inimeste silmis muutus negatiivsest positiivseks. Mõjus esteetiline tõend, mitte niivõrd loogiline. Mistõttu ka „soodesõda" päädis 1981. aastal moodustatud kolmeküme suure sookaitsealaga. Nüüdseks on rabavaated Eesti ilu tutvustamisel kohustuslikud igas turismitrükises.

Rabade „kordategemisest" on tänu nende ilu näitamisele lõpuks loobutud. Ent paigapärastest liigirikastest metsadest ja niitudest on ilmselt pilte ja hääli — häid fotosid, maale ja filme — veel liiga vähe, et pööre neisse suhtumises oleks laiemalt toimunud ning soov puupõlde ja silemurusid teha lahtunud. Ka kõik me ussid, ämblikud ja putukad, vetikad ja ilma värviliste õiteta taimed, nendegi ilu ootab kunsti kaudu äratundmist. Siil on kaunis, aga hunt samuti. Vaid siis on lootust, et tervet Eesti ökosüsteemi oma ja hoituna tuntaks, tegevusalast ja omandisuhteist sõltumata.

Metsades-rabades luusimine õpetab tähelepanelikku palju, sealt pärinebki põhiline. Aga juhatajaid on vaja igaühele, ka loodusetundja vajab juhatajaid. Jüssi nimetab pöördelise mõjutajana **Hillar Pärjasaart** (Kukk 2015, Jüssi 1997b), keda ta kohtas esimest korda 1948. aastal. Teda nimetavad muuhulgas ka palju metsades luusinud Tiit Randla (Kukk 2006) ja Peeter Ernits (Püttsepp, Sildam 2003). Pärjasaar oli suureks abiks Rein Maranile tema loo-

dusfilmide tegemisel. Ma kohtasin Hillar Pärjasaart mõnel korral Puhtu-Laelatu vahel — ta elas (pärast Elmar ja Aliide Savi lahkumist Tartusse) Jüri Keskpaiga kutsel Puhtu krahvimajas ja oli kaitseala vahina ametis vist aasta jagu.

Sõnad on filmis suuresti ju tuttavad, neid mõtteid on saanud Jüssilt üksjagu varemgi kuulda või kirjas lugeda.[7] Aga head-olulised-sügavad mõtted ongi kordamiseks. Ümbrus on natuke teine, ja juba avaneb sama lause uus tahk.

Jüssil on kõnelemine lihtne, sest ta räägib iseennast. Ei tulegi püüda meelde tuletada, kuidas asjad on, jutuks kaua valmistuda, vaid vaatad endasse ja räägid, mida seal näed või mis seal on. Jõuda sinnamaani, et saad kõneleda ennast, on jõuda põhjani, sellise seisundini, kus ongi tarkus, nii nagu see surelikul olla saab.

On hämmastavgi, kuidas selle filmi kõne on kokku pandud eri aegadel öeldud lausetest. Tükati päris vanadest raadiointervjuudest, millele on juurde pandud pilt, või vastupidi, pildile on juurde pandud kõne. Välja on jäetud nooruslikuma innuga kõlanud ütlemised, alles jäetud aeglasem; vahel on pause juurde lisatud, valitud on rahulik mõtlikkus. (Muidugi on mõtisklemine tähtis. Kui palju konflikte jääb olemata, kui palju rahu on rohkem, kui kuulata vaikust.)

Filmi hääl ja heli on enamasti Jüssilt. Aga on ka huvitav, kas liikuv pilt filmis on see, mida tema näeb. Kas valgus on see. Siiski on mõned pildid tema enda tehtud fotod, neid lihtsalt natuke liigutatakse vaataja jaoks. See, et linnulennult vaateid on vähe, oli Jüssi enda soov. Sest vähem vahendatud vaatamine, vahetum, mis igaühele kättesaadav, on olulisem.

Loodusega on nii, et selles ei ole *lugu*. Looks teevad selle ikka inimesed. Aastaaegade rida ja ökoloogiline ringkäik ei ole lood, need on põhjuslikkuse read ja eluharjumuste ahelad, kuigi vaataja kipub neid võtma kui narratiivi. Looduses on elu siin ja praegu, on vaid aina korduv olevik. See on hästi, et ses filmis pole pilte esitatud loona. Muidu poleks ta hea loodusfilm. Muidu ei saaks ta näidata vahetut vaatamist.

Jüssi kardab, et tootmine hävitab kõik ära. „Kui kaovad linnud ja kahepaiksed, mõjutab see kogu tervikut. Looduse ahelad on pikad, kõik on kõigega seotud. Kui see kusagilt katki teha, plahvatab probleem hoopis kaugemal. Võtame näiteks kodukaku — kui ta maha lastakse, hakkavad paljunema närilised, kimalaste pesad süüakse ära, pole kedagi, kes tolmeldaks punast ristikut, ja kui pole ristikut, ei muutu lehmade piim rammusaks. Ning kui mees ei saa korralikult süüa, jääb ta viletsaks, ja siis omakorda jääb naine rahuldamata. Iga ahel ulatub inimeseni, see on üks püramiid, me ei pääse selle eest kusagile." (Herodes 2019). See ringkäik võib otsa saada, ja hea, et tema seda nägema ei saa. Aga hea, ütleb ta, et ta Eesti looduse rikkust on näinud.

Igavene taastulemine ei ole veel lõppenud.

„Mitte midagi nagu ei juhtu ja samas lihtsalt lajatab sulle elu mõttega vastu pead" — nii on ühes Donald Tombergi artiklis (2012) öeldud ühe teise hea filmi kohta. Ongi nii, et iseolemise ilu, see on elu olu. Ehk nagu ütleb Piia Ots (2008): „Mõtlemisainet (…) saavad kõik arvuti- ja telekasõltlased. Kõik, kel pole aega puhata ja olla."[8]

Niisiis, luusigem vaatama ja kuulama loodust. Kas või oma õues, kui kohalikul kooslusel seal kasvada ja olla laseme. Et tervik olla.

Viited ja kommentaarid:

[1] Filmi lõputiitrites toodud paljude abiliste nimede seas on ka kaks noort semiootikut, Merit Rickberg ja Loona Päll, kes tegid selle filmi kasutamiseks koolides õpetajaabilise portaali loodus.haridusekraanil.ee

[2] Remsu 2020; Õnnepalu 2020; Alla 2020; Mikomägi 2020.

[3] Välba 2020.

[4] Tootsen tahtis filmi pealkirjaks esialgu panna „Hümn molutamisele".

[5] Koguni reisinud — Jüssi 2015.

[6] Asko Lõhmus (ühtlasi tänu talle) on öelnud, et see film on „muusika Fredi ainetel".

[7] Vt intervjuud Jüssiga: Viidik 2011; Kukk 2015; Herodes 2019; jt, samuti raamat Jüssi 2009.

[8] Tahaksin kõrvutada Tootseni „Olemise ilu" Paolo Sorrentino „Kohutava iluga". Mõlemas on palju silmadele-kõrvadele, ent vastandsuundadest. Ju need koos räägivad vananevast Õhtumaast, mis püüab siiski taastada oma nooruslikku värskust.

Kirjandus:

Alla, Hendrik 2020. Teekond Fred Jüssiga: kuidas saada heaks inimeseks? — Postimees 15. I.

Herodes, Kristina 2019. Fred Jüssi: Eesti metsas käib riiklik laastamine. — Postimees (Arter) 28. XII.

Jüssi, Fred 1997a. Liblikas. — Eesti Loodus 7: esikaane siseküljel.

Jüssi, Fred 1997b. Hillar Pärjasaar 7. V 1925 — 9. III 1997. — Eesti Loodus 7, lk 319.

Jüssi, Fred 2009. Mister Fred: Urmas Ott & Fred Jüssi: intervjuu; esseed, artiklid, märkmed. Tallinn: SE & JS.

Jüssi, Fred 2015. Reisikirju. (Petrone, Epp, koost ja toim) Tartu: Petrone Print.

Jüssi, Fred 2017. Rajamustrid. Tallinn: Pilgrim.

Korv, Neeme 2019. Fred Jüssi. Üks eriline vaatleja. Rmt.: Soomere, Tarmo (toim), Eesti Vabariigi preemiad 2019. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia, lk 283–287.

Kukk, Toomas 2006. Vali endale looduskaitsja raske, kuid huvitav elukutse! — Eesti Loodus 6, lk 32–35.

Kukk, Toomas 2015. Loodust ja elamise viisi tuleb õpetada eeskuju kaudu. — Eesti Loodus 5, lk 34–39.

Mikomägi, Margus 2020. Fred Jüssi — mees, kes julgeb olla loomulik. — Maaleht 3, 16. I, lk 26–27.

Nõmm, Andre 2006. Fred Jüssi äratav õpetus. — Go reisiajakiri 4, 10. IX.

Ots, Piia 2008. Jäälõhkuja. — Loodusesõber 2.

Piiper, Johannes 1935. Pilte ja hääli kodumaa loodusest: loodusesõbra muljeid maalt ja merelt. Tartu: Noor-Eesti.

Piiper, Johannes 1948. Pilte ja hääli Eesti loodusest. Tartu: Teaduslik Kirjandus.

Piiper, Johannes 1960. Pilte ja hääli Eesti loodusest. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Püttsepp, Juhani; Sildam, Toomas 2003. Metsikute paikade kummardaja. — Eesti Ekspress: Areen, 5. IX.

Remsu, Olev 2020. Arvustus. Julgus olla sina ise. — ERR kultuur, 13. I. — https://kultuur.err.ee/1023472/arvustus-julgus-olla-sina-ise

Tomberg, Donald 2012. Hetk, loodus, lõputu vaikus. — Sirp, 20. IV.

Viidik, Aivar 2011. Fred Jüssi: Ma olen vaikuse partei liige. — Maaleht, 29. XII.

Välba, Anu 2020. Jaan Tootsen: Fred Jüssi soovis, et filmi peategelane oleks ikkagi Eesti loodus. — ERR kultuur, 11. I. — https://kultuur.err.ee/1022986/jaan-tootsen-fred-jussi-soovis-et-filmi-peategelane-oleks-ikkagi-eesti-loodus

Õnnepalu, Tõnu 2020. Fredi evangeelium. — Sirp 2, 17. I, lk 20–21.

TUGANOVI TRIKSTERID JA TEHNIKAIMED

AVE TAAVET

Elbert Tuganovi sünnist möödus veebruaris sada aastat. See on piisavalt oluline verstapost, et juubilari tegemisi kriitilisemalt mõtestada. Nagu paljude teistegi värvikate isiksuste puhul, jäävad ka Tuganovi senised käsitlused suuresti kinni tema elu põnevatesse detailidesse. Ka omaenese mälestustes on vanameister oma režissööriaastaid ja -saavutusi puudutava osas pigem napisõnaline. Tema filme hinnatakse küll kultuuriajaloo vaatevinklist, aga puudub nende sisulisem analüüs maailma animatsiooni taustsüsteemis, tänapäeva vaataja pilgust rääkimata. Uurija tööd raskendab seegi, et lõviosa Tuganovi loomingust lebab endiselt arhiiviriiulitel ja on leitav vaid krabisev-krõbisevatelt, pruunikais toonides nõukogude filmilintidelt.

Tuganovi looming ulatub läbi nelja aastakümne. Tema filmograafiasse kuulub kolmkümmend kaheksa režissööritööd väga erinevates tehnikates, alates klassikalisest nukufilmist kuni aegvõtte ja esimese stereoskoopilise animatsioonini. Ta on jutustanud lugusid nii lastele kui ka täiskasvanutele, erinevates tonaalsustes ja erinevate loominguliste kaastöölistega, kellest

Elbert Tuganov ja nukk Peetrike.

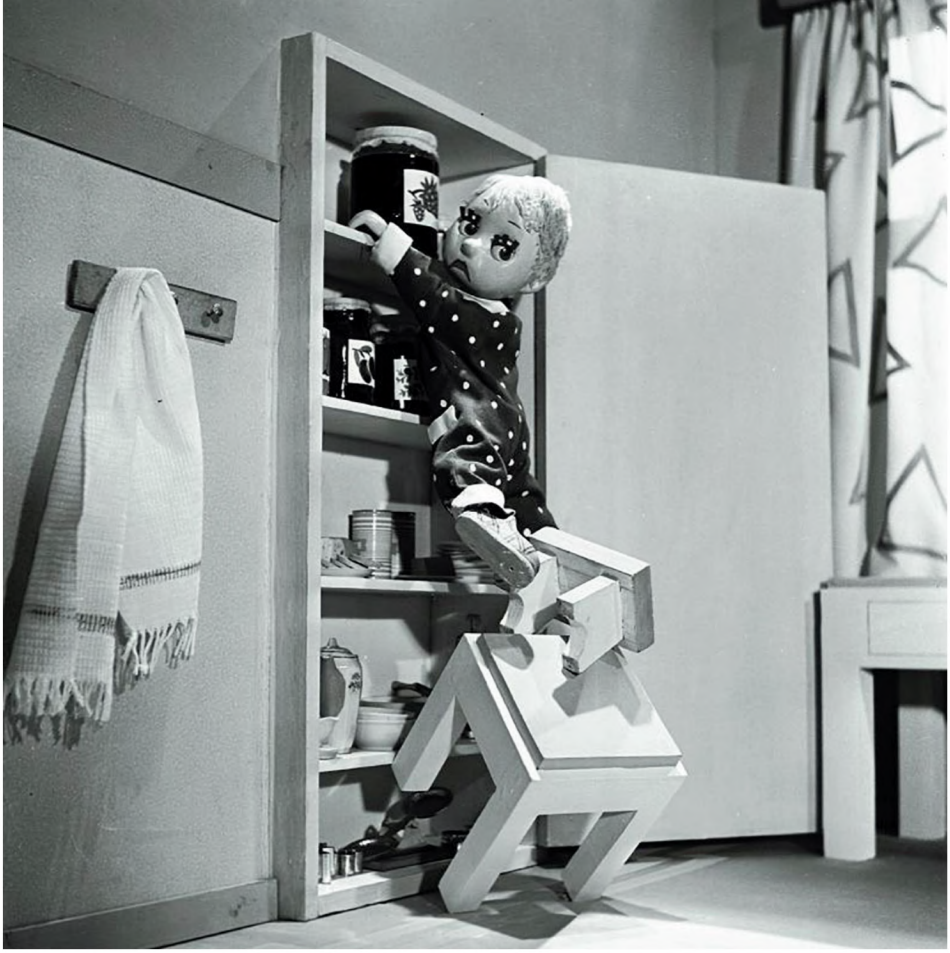
igaüks on neile linateostele oma jälje jätnud. Asudes Tuganovi teoseid süstemaatilisemalt ja kultuurikriitiku pilguga uuesti üle vaatama, huvitas mind eelkõige see, kuidas haakub tema filmikeel vaatajaga tänapäeval, kui toonased tehnilised väljendusvahendid on kättesaadavad igale nutitelefoni omanikule, vaatajaga, keda USA filmitööstus on harjutanud nägema kinolinal suurejoonelisi vaatemänge, ja ka Eesti kinopublikuga, kes on viimastel aastatel näinud suisa kolme kodumaist täispikka nukufilmi.

Animatsioon, mis on sündinud ühes fotograafia ja filmikunstiga, on kõigist kunstiliikidest kõige tehnilisem. Tänapäeva animaatorite tööga võrreldes oli Tuganov veel vana kooli mees — tema ajal mõõdeti filme meetrites ja linateos sai oma näo võtteplatsil, mitte järeltöötluses. Tänapäeva animaator on rohkem tehnika kütkeis. 3Ds modelleeritud nukufilm koosnebki vaid pikslitest ja kujutlusvõimest, puudub vajadus suurte stuudiote ja võtteplatside järele. See soosib individuaalset käekirja ja sõltumatute autorite esiletõusu, kuna filme on võimalik teha väiksema meeskonnaga. Samuti pole vajadust kooskõlastada teose sisu mõne kauge ja meelevaldse bürokraatiamasinaga.

Mulle tundub, et Tuganov oleks selliste arengutega rahul olnud. Oma filmides otsis ta alati võimalusi teha midagi tehniliselt uuenduslikku, kombineerida erinevaid väljendusvahendeid ja laiendada animaatorite tööriistade piire. Huvi tehnika vastu ja usk progressi kumab vastu ka tema filmidest. Ikooniline on siin muidugi „Ott kosmoses", mis demonstreeris kõikvõimalikke fantastilisi lahendusi, alates kosmoselaeva häälkontrollist kuni võika robot-hambaarstini. Filmis „Talent" (1963) ehitab laulmistunnist väsinud tegelane endale salaja magnetofoni, mis helirea õigesti maha mängiks. „Kurepoeg" (1967), kus lendavad ringi motoriseeritud kured ja kosmeetikuks maskeerunud bandiit, kes peategelased ühtse särava grafitikihiga katab, ennetab *spray*-printeri leiutamist. „Aatomikus" (1970) võib näha ka uudsetes tehnikates peituvaid ohte, võõra jõu kuritarvitamist ja taltsutamatust. Animatsioonimaailmas oli Tuganov ise Oti või Peetrikese rollis — esimest korda tundmatu masinavärgiga kokku puutudes vajutas ta julgelt nuppu ja… kõik lõppes õnnelikult.

Omas ajas erandlik oli Tuganovi armastus eriefektide vastu. Tuli, suits, vesi ja sädemed lendavad tema filmides ajal, mil enamus animarežissööre oleks nende keerukate substantside kinematograafilist kujutamist pigem vältinud. Enamasti on need teostatud n-ö füüsiliste efektidena. Sädemed ja tuli on päris (nt filmides „Põhjakonn" ja „Aatomik"), samuti suits (nt filmis „Ohver", 1980). Ta ei püüdnud tehnilistest raskustest mööda hiilida, vaid pigem otsis lugusid, mille fantastilised elemendid soosiksid uudseid lahendusi ja avardaksid kujutlusjõu piire.

Paljusid Tuganovi filmide tegelasi sobib iseloomustama triksteri arhetüüp. Energiline ja uudishimulik, oma tegevuse käigus maailma ümber kujundav tegelaskuju võiks oma demiurgiliste omaduste ja ambivalentsuse poolest olla ka Tuganovi enese *alter ego*. Eelkõige on triksterid tema ulakad, maailma avastavad poisid Ott ja Peetrike. Mõlemad on uudishimulikud rüblikud, kes tegutsevad maailmas, kus elutud asjad võivad muutuda elusaks ning piirid lubatu ja keela-



„Peetrikese unenägu", 1958. Režissöör Elbert Tuganov.

tu vahel alles selginevad. Ott kihutab ümber maailma, annab lõvile peksa ja petab isegi kaugete planeetide valitsejaid Marssi ja Neptuuni. Peetrike mängib tikkudega, sodib seinale, maiustab ohjeldamatult ja rüüstab mänguasjapoodi. Isekus ja madalatest tungidest lähtuv käitumine on omased ka folkloorsetele triksteritele. Kelmid tegelased on ka „Hiirejahi" (1965) hiired, samuti silmadega sihvkat meenutav tohutu jõuga Aatomik, Krõll ja ablas Heeringas, kes paadi põhja augu sõi. Sellised, mitte üheselt headeks või halbadeks liigituvad karakterid on eesti filmikunstile omased tänapäevani. Möödunud aasta üks edukamaid linateoseid „Vanamehe film" vaid kinnitas triksterlike tegelaste olulisust praeguse vaataja jaoks.[1]

Klassikaline meistri ja õpipoisi suhe mängis eesti animatsiooni algusaegadel olulisemat rolli, kui ta mängib tänapäeval, mil enamik tehnilisi küsimusi leiab vastuse õppevideotest. Nõukogude Eesti animaatorid olid kõik iseõppijad, oskused omandati võtteplatsil. Animatsiooniajaloolane Chris J. Robinson on Tuganovi tegevuse suurimaks väärtuseks pidanud just tehnilisi ja struktuurialaseid saavutusi — tulevasele animaatorite põlvkonnale aluse panemist, võttegruppide kasvatamist ja tootmisstruktuuride aren-

damist. Teisalt märgib Robinson kriitiliselt, et uute režissööride kaasamise osas oli Tuganov üsna passiivne. Esimesed kuus aastat lavastas ta uhkes üksinduses. Ka pärast Parsi režissööriks edutamist oli noorte autorite pealekasv visa tekkima.[2] Kui tahame omistada Tuganovile esmaavastaja tiitlit eesti animatsiooni paljudes kategooriates, peame silmas pidama, et tõelist konkurentsi ei jõudnud siin tekkidagi. Omaette teemaks on toonase animatsioonimaailma meestekesksus, mis mõjutab eesti animatsiooni üldilmet — teemasid, stilistikat ja loo jutustamise viise — tänapäevani.

Nõukogude filmitööstus oli täis vastuoksusi. Ühelt poolt oli toonane loomeelu ebainimlikult bürokraatlik, hierarhiline ja kesksele juhtimisele allutatud, teisalt oli seal palju mänguruumi õnnelikul juhusel. Näiteks sündis otsus hakata Eestis animafilme tootma Tallinnfilmi ruume külastanud Moskva filmitegelase uitmõttest. Samas võis Nõukogude Liidu kõrgeim filmiinstitutsioon Goskino üleöö maha kanda terve filmižanri.[3] Arusaadavalt peegeldub selline irratsionaalne, ebakindel ja ülemuste suvast sõltuv maailm ka Tuganovi filmides. Vabameelsuse ja tohletanud bürokraatide konflikt on kõige vaimukama lahenduse leidnud filmis „Hiirejaht", millele Arvo Pärt on kirjutanud hoogsalt svingiva tunnusmuusika. Kohalikus kultuurimajas koosolekut pidavad kassid kavandavad suurejoonelist rünnakut hiirtele, kuid langevad iseenda paranoia, pudeli palderjani ja hiirte nutikuse ohvriks. Tuganovi ühiskondliku satiiri mitmed teemad on tänaseni aktuaalsed, näiteks bürokraatlike pseudolahenduste ja jalakäijate vaheline vastuolu linnakeskkonna kujundamisel, mida on kujutatud 60-ndate stiilses lamenukkfilmis „Park" (1966).

Arvestades Tuganovi pikaaegset loomingulist aktiivsust, on mõistetav, et üheks leitmotiiviks tema teostes on aegadevaheline konflikt, ajalõhesse jäänud tegelased, kes otsivad endale kohta uues muutuvas maailmas. Selline on 60-ndate trikkfilm „Viimane korstnapühkija" (1964), mille kangelane suisa kaks korda ümber õpib — korstnapühkijast kojameheks (lihtsalt „pühkijaks") ja hiljem antennide paigaldajaks. Maailm tema ümber muutub kiiresti, pagari asendab leivakombinaat, vanalinna suitsevate korstnatega majade asemele kerkivad suured keskküttega korterelamud. Korstnapühkija ei põlga aga ühtegi tööd ja võtab aegade väljakutsed vilistades vastu. Pisut nukramas tonaalsuses on üks Tuganovi viimaseid filme „Õunkimmel" (1981), mis jutustab loo hobusest, kes varem vedas heina ja piima, kuid ühes autode ja traktorite tulekuga kaotab oma senise töö ja eesmärgi. Moodsaid aegu markeerivad kihav maantee, pargis ringi luurav lõngus ja siin-seal vilksatav pepsikoola märk.

Tõsistele teemadele vaatamata on Tuganovi filmid naljakad. Tema eelistatud huumorivõtteks on *slapstick* ehk lihtsalt jant: tagaajamine, kuklavõmmud, kukkumised ja kokkuvarisemised. Ajal, mil „Tom & Jerry" oli veel kauge unistus, pakkusid tema kohmakad nukud lõbujanustele vaatajatele füüsilist huumorit. Sellist tralli on nii „Otis kosmoses" kui „Peetrikese unenäos", nii „Kurepojas" kui „Aatomikus", eriti aga pisut vanematele vaatajatele mõeldud „Hiirejahis" ja „Verises Johnis" (1974). Viimases meenutavad karvastest vanameestest röövlibande ja rinnakas Santa Krutsi Roosi velvetist

ja kotiriidest versiooni brittide „Benny Hillist", seda enam, et esiplaanil on seksuaalne huumor. Jandile omaselt on siingi kasutatud ohtralt äraspidiseid naljakaid helisid, mis annavad vägivallale pigem koomiksiliku või mehaanilise iseloomu.

Slapstick on žanr, mis seisab Charlie Chaplini ja Buster Keatoni õlgadele toetudes kindlalt nii maailma filmiajaloo kui ka Hollywoodi eduloo alguses. Tuganovi filmidest leiab aga mänge teistegi arhetüüpsete žanrite ja filmiklišeedega. „Hiirejaht" jutustab oma lugu ameerika vesterni vormis, kangelaste rollis olevad hiired kannavad laiu sombreerosid, mängivad kitarri ja paugutavad püstoleid. Filmi öised stseenid on üles võetud „Hollywoodi öö" laadis läbi sinaka filtri. Seiklusfilmidest ja melodraamadest tuttavad tüpaažid esinevad ka „Verises Johnis", mille kangelane lõpuks Saaremaal adra taga lõpetab. Vormi ja sisu vastuoluga mängib veel populaarteaduslikku filmi parodeeriv lamenukkfilm „Autosõitjad" (1972). Maailma filmiklassikal on kindel koht Tuganovi tööriistakastis, kust ta oma kaasaja teemadele sobivaid vorme valis. Need võtted muudavad tema filmid kõnekaks ka filmiajaloo laiemas kontekstis.

Kahtlemata täiendasid Tuganovi silmaringi animavallas ohtrad festivalikülastused. Nõukogude kodaniku kohta olid piirid talle üllatavalt lahkelt avatud. Oma rolli mängis siin ka KGB, kelle kaastööliseks ta 50-ndatel oli. Hiljemgi jäi hea võõrkeelteoskusega ja filmiringkonnas tunnustatud Tuganov „näidiskultuuritegelasena" välisluure huviorbiiti.[4] Neile tagamaadele vaatamata määratles just tema maitse ja kogemus mitme aastakümne vältel eesti animatsiooni ja andis sellele, võrreldes näiteks Sojuzmultfilmi stuudio toodanguga, lääneliku kvaliteedi. Ta tõi filmidesse sisse popilikke värvitoone ja disainielemente („Ott kosmoses", „Krõll"), moodsaid linnakeskkondi ja interjööre („Peaaegu uskumatu lugu", „Aatomik") ning Saul Bassi animeeritud graafikat meenutavate lihtsate värvipindade ja tugevalt üldistatud kujunditega modernset pildikeelt („Jalakäijad", „Autosõitjad", „Park"). Mitmed Tuganovi teostele omased jooned, nagu napisõnalisus, kaasaegsus, kohatine sünge huumor ja karikatuursus, iseloomustavad siiani eesti animaatorite loomingut.

Oma ajastu lapsena puudutab Tuganov oma filmides ka poliitilisi teemasid. Karikatuurne pildikeel ja vähene dialoog võimaldasid Nõukogude ühiskonna kontekstis loomingulist kakskeelsust, mis vormiliselt kaugete ja fantastiliste lugude kaudu ikka sedasama ümbritsevat halli igapäevaelu kommenteeris. Tema kaasajal olid kunst ja poliitika teineteisega läbi põimunud, palju oli hallalasid, lubatu ja keelatu piir olenes sageli vaid teose tõlgendusest. Ometi saab siingi välja tuua teatud konstante. Neist üks on Tuganovi patsifism. Nii hirmuäratav sõjajumal, keda Ott Marsil kohtab, „Aatomiku" Natsi-Saksamaad parodeerivad kurjamid kui tuld sülgav Põhjakonn, kõik saavad oma teenitud karistuse ja rahu seatakse maailmas uuesti jalule. Lastefilmide kontekstile vaatamata pole Tuganov sõjakoledust kujutamisel värve kokku hoidnud — Põhjakonn sülgab ehtsat tuld ning Marsi tegelaskuju oma karmi metalse välimuse ja okastraati mähitud planeediga näib pärinevat otse mõnelt külma sõja aegselt propagandaplakatilt. Siia ritta võib lisada veel stereoskoopilise

nukufilmi „Suveniir", mille kolmemõõtmeline realism sõjakoleduste kujutamisel on kohati lausa dokumentaalse kvaliteediga. Võib arvata, et nii Natsi-Saksamaa kujunemist, teist maailmasõda kui kommunistlikku režiimi omal nahal kogenud Tuganov jäädvustas neis lugudes filmilindile ka isiklikke mälestusi ja tundeid.

Oma perekondliku tausta poolest nii islami, luteri kui õigeusu mõjuväljas kasvanud Tuganov on oma usutunnistuseks nimetanud hoopis looduse ilu, vägevust ja puhtust.[5] Südamlik suhtumine loomadesse ja huvi looduse vastu on mitme tema animafilmi taustsüsteemiks. Erilist kaastunnet tekitab vaatajais muidugi linnakeskkonda eksinud hobune „Õunkimmelis", aga ka peremehe armastust igatsev eesel filmis „Eesel, heeringas ja nõialuud", röövitud nimitegelane „Ahvipoeg Fipsis" (1968) ja looduse rüpest mõistmist ja uusi sõpru otsivad riideesemed lustakas lamenukkfilmis „Uued sõbrad" (1973). Ehkki jutustatud eksinud või võõrandunud tegelaste pilgu läbi, kõnelevad kõik need filmid kuulumisvajadusest ja igatsusest oma loomuliku elukeskkonna järele. Ehk peegeldab see mõneti Tuganovi enda kirjut identiteeti, mis korduvalt uute kultuuri- ja keeleruumide ning ajaloo pöördeliste sündmustega kohanema pidi. Usku loodushoiu kasvatuslikku mõjusse peegeldab ka „Lapsed ja puu" (1965), kus monotoonsete kortermajade vahel lööb haljendama puu. Elusa taime eest hoolitsemine liidab ühte hoovi peal toimetavad jõnglased ja toob igaühes esile tema parimad omadused.

Kõigi karvaste ja suleliste seas paistavad aga Tuganovi eriliseks lemmikuks olevat ahvid, need loomariigi triksterid. Rohkem kui veerandis tema filmidest jooksevad pea- või kõrvaltegelastena ringi väikesed tembutavad pärdikud. Enamasti pakuvad nad inimkonna paroodiat, käitudes viisil, mis meile on ühiskondlike normide tõttu keelatud, uurides seeläbi lubatu ja lubamatu piire. Poleemiline on siinkohal 1962. aasta film „Peaaegu uskumatu lugu", mis kritiseerib kapitalistlikku ühiskonda. Paks sigariga kapitalist võtab kastitäie banaanide eest oma tehasesse tööle karja ahve. Ehkki loo jutustaja on üheselt ahvide poolt, mõjub võõrtööjõu kujutamine karja pärdikutena tänapäeval siiski üllatavalt rassistlikuna. Sama kriitikat võib teha teistegi Tuganovi eksootilisemate filmide aadressil, kus ahvid ja kauge maa kohalikud elanikud oleksid justkui samastatud (nt „Kurepoeg", „Jonn", 1966).

Tuganovi valdavalt lustliku ja lapsesõbraliku loomingu kontekstis on üllatav, kui paljud tema filmid sisaldavad õõvastavaid või hirmutavaid momente. Kohati on see nukufilmi tekstuuri, ruumilisuse ja materiaalse realistlikkuse teene. Näiteks mõjuvad ebaproportsionaalselt suure ja teravana Peetrikese näkku torgatud mesilasenõelad „Peetrikese unenäo" lõpustseenides. Või üleni hallitama läinud jonnipunn Mari-Kisakõri filmis „Kaks lugu" (1962). Teisal paistab autor teadlikult publikut šokeerida tahtvat. Niimoodi mõjub 1963. a valminud satiir „Just nii!" , mis algab suure, üle ekraani laiuva motoga Nikita Hruštšovilt: „Säärased inimesed arvavad, et nad näevad kõike ja et ainult nemad räägivad õiget juttu, ülejäänud aga peavad kuulama ja ütlema: „Just nii!"„Selles ülemustele pimeda kuuletumise üle nalja heitvas linateoses satub oma peaga mõtlev peategelane ajuoperatsioonile.

„Verine John", 1974. Režissöör Elbert Tuganov.

Arstid taovad kaarte, nuuskavad arstiriistadesse nina, puhastavad aju Raketa tolmuimejaga ja parandavad koljut PVA-liimiga. Lõpuks satub kangelase aju ülemuse sektsioonkappi, kus on ees juba terve galerii töötajate eemaldatud ajusid ühes nende töötajate fotodega — omamoodi autahvli paroodia. Tuganovi loomingu kontekstis on tegu süngetoonilise filmiga ja ka 60-ndate kohta ootamatult tugeva ja kibeda ühiskonnakriitikaga.

Tuganov suutis oma tegevustesse kaasata mitmeid omaaegseid suurkujusid. Mis puudutab tema filmide stsenaariume, siis tugevaimad on need, mille on spetsiaalselt kinolinale kirjutanud toonased (laste)kirjanikud. Näiteks olid tema kaasautoriteks Jaan Kaplinski („Lapsed ja puu", 1965; „Uued sõbrad", 1973), Eno Raud („Peaaegu uskumatu lugu", 1962; „Kloun ja Kroops", 1976) ning Ellen Niit ja Jaan Kross („Viimane korstnapühkija", 1964). Seevastu näiteks „Metsamuinasjutt" (1960), mis põhineb ju samuti eesti lastekirjanduse klassikal, Oskar Lutsu „Nukitsamehel", on vaid paar aastakümmet hiljem valminud mängufilmi kahvatu eellane. Kahele filmirullile ehk paarikümnesse minutisse kokku surutud formaat ei toeta tervikut. Puust nukkude tugevalt üldistatud miimika ei küüni elus näitlejate võimekuseni emotsioonide väljendamisel. Stilistiliselt pigem 50-ndatesse

kuuluvad kahvatud ja lihtsustatud taustad ei loo erilist metsamüstika või sünguse atmosfääri. Animeeritud loos puudub täielikult raamatule ja mängufilmile omane pinge. See lugu lihtsalt ei olnud animafilmile sobiv.

Vilunud mustkunstnikuna kergitab Tuganov kohati katet ka animatsiooni saladustelt. 1967. aasta filmis „Žanri sünd" jutustab ta populaarteaduslikus ja humoristlikus võtmes animafilmi ajaloolistest arengutest, tema otsingutest ja eellastest, mis viisid välja tänapäeva filmikunstini. Põnevalt lõhuvad „neljandat seina" ka „Õed" (1974) ja „Inspiratsioon" (1975). Esimeses näeme väikest tüdrukut, kelle mäng nukkudega filmi tegevuse käivitab ja lõpetab ning kes jääb õdede kakluste pealtvaatajaks ja neile kaasa elajaks. „Inspiratsioonis", mis on ühtlasi Eesti esimene aegvõttetehnikas teostatud animatsioon, näeme lõuendi taga istuvat kunstnikku, tema tööriistu- ja võtteid, millest kui imeväel tekib laulupeo ülevust ja suurejoonelisust kujutav pilt. Mängu animatsioonivälise tegelikkuse ja filmi vahetu sündmustikuga võib märgata veel mitmes Tuganovi filmis. Enamasti loob see väikese „puhvertsooni", mis võimaldab vaatajal n-ö pildi sisse minna, meenutab ekraanil toimuva tinglikkust või viitab loo aluseks olevale inspiratsioonilallikale — raamatule või pildile.

Tuganovi loometervik on kvaliteedilt väga ebaühtlane, rääkimata sisulisest ja temaatilisest varieeruvusest. Üldiselt tundub, et õnnestunumad on need filmid, kus tema kõrval on olnud ka tugev meeskond. Tänapäeva vaatajale jutustab vähem tuntud osa Tuganovi loomingust eelkõige nõukogude olmest ning toonase filmikunsti tehnilistest ja kunstilistest piirangutest. Samuti loometööst olematu konkurentsi tingimustes, kus tulevases Nukufilmi stuudios töötaski vaid kaks režissööri. Tuganovi tuntumad teosed kuuluvad aga endiselt eesti lastefilmide klassikasse. Omas ajas oli tegu produktiivse ja julge autoriga, kes bürokraatlikele ja materiaalsetele raskustele vaatamata suutis eesti animafilmile aluse panna ja seda käigus hoida. Kui Tuganovi kaasajal oli animatsioon Eestis veel võõrliik, siis temast alguse saanud eesti animafilmi traditsioon on jätkuvalt elujõuline ja ka maailma kinopublikut kõnetav.

Viited:

[1] Andrus Kivirähk 2019. Võitmatu trikster maitsvas lögaburgeris. — Teater. Muusika. Kino, nr 11.

[2] Chris J. Robinson 2010. Geniaalsuse ja täieliku kirjaoskamatuse vahel: Eesti animatsiooni lugu. Tallinn: Varrak, lk 60; 78–79.

[3] Samas: lk 36; 65.

[4] Tarmo Teder 1999. Elbert Tuganovi jalutuskäik läbi sajandi. — Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 124–126.

[5] Jaan Ruus 1991. Vastab Elbert Tuganov. — Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 4–15.

Suur tänu Anna Michelsonile Eesti Filmiarhiivist, kes aitas selle kirjutise tarbeks Elbert Tuganovi teostega tutvuda.

AVE TAAVET *(snd 16. X 1988) on vabakutseline animaator, karikaturist ja kultuurikriitik. 2015. aastal sai ta magistrikraadi Eesti Kunstiakadeemia animatsiooni osakonnas. Taavet on loonud joonisfilmid „Õnnesoovid eakatele" (2015), „Vello" (2015) ja doki „Monument vanaemale" (2019), mis on edukalt osalenud rahvusvahelistel filmifestivalidel.*

SÜDAMERINGI GLOBAALNE MÕÕDE

SIGNE NOPPEL

*„**Südamering**". Režissöör: **Margit Lillak**. Operaatorid: **Margit Lillak** ja **Mihkel Soe**. Produtsent: **Johanna Trass**. Helilooja: **Sten Šeripov**. Monteerijad: **Jaak Ollino jr** ja **Helis Hirve**. Helioperaator: **Mart Otsa**. Dokumentaalfilm, värviline, kestus 94 min. ©Allfilm. Esilinastus 27. X 2019 Jihlava rahvusvahelisel dokumentaalfilmide festivalil Tšehhis. Esilinastus Eestis 29. I 2020 festivalil „DocPoint Tallinn".*

„Kõik elab kogukonnas. (---) Terves organismis sõltub iga organ teisest organist. Ükski maks ei pea võitlema neeruga hapniku pärast. Ükski kops ei arva, et peab käituma nagu süda. Ainult koos, oma erinevustes, koordineeritud salapärase iseorganiseerumise põhimõtte – meie võimsa evolutsioonilise liitlase – kaudu on nad edukad." Leila Dragger[1]

„Kui keegi tahab teada, kuidas inimkond funktsioneerib, peaks ta õppima, kuidas funktsioneerib grupp, sest grupp hõlmab endas kogu inimeksistentsi valgust ja varjukülgi." Dieter Duhm[2]

Dokumentaalfilm „Südamering" on saanud üllatavalt palju meediakajastusi. Nende seas on empaatilisi mõtisklusi[3], kuid ka filmi tegelasi narrikambaks nimetamisi[4]. Läbivaks on hinnang, et tegemist on kõrgelt kukkumisega.

Järgnev artikkel on kallutatud mitut pidi. Pean ennast kogukondlikkuse toetajaks ja õpilaseks. Olin seotud

„Südamering", 2020. Režissöör Margit Lillak. Kõik on hästi.

Väikse Jalajälje kogukonna ettevalmistustööga juba enne kogukonna Mõisamaale kolimist ja elasin seal ka poolteist aastat kohapeal, olles vahetuks tunnistajaks osale filmis kajastunud sündmustest. Kuna olen erialalt psühholoog, kaldun maailma sageli vaatlema läbi psühholoogilise spektri. Kogukonnast vändatud dokumentaalfilmi võib vaadata pingelise suhtedraamana, aga teises taustsüsteemis näen seal eelkõige olulisi globaalseid teemasid ja nendega seotud keerukusi.

Kogukondade universaalsus

Kogukondlik eluviis on universaalne ja täiesti loomulik — kõik elussüsteemid, nagu ökosüsteemid või inimese keha, toimivad koostööpõhiselt. Arengubioloog Bruce Lipton on öelnud, et kui rakud kehas elaksid samamoodi nagu inimesed, omavahel võisteldes ja üksteist umbusaldades, siis laguneks keha peaaegu kohe. Lähenegem algatuseks kogukonnale kui kõikide olendite omavahelise seotuse universaalsele printsiibile. Kas sel juhul üldse ongi elu väljaspool kogukonda? Kui ma tõeliselt tajun enda seotust kõigega, siis hakkan ma nägema ka enda mõju ümbritsevale ja sellest kasvab paratamatult välja eetiline hoiak ja vastutustunne. Kogukondlikkuse mõistmiseks ei pea tingimata kamba inimestega maad ostma ja kokku elama kolima, kuid sellistel kavatsuslikel kogukondadel[5], nagu seda on filmis taustana esinev Väike Jalajälg, on tervikus siiski tähtis koht.

Suur unistus

Üks inimese põhivajadusi on tunda turvalist ühendatusetunnet. Psühholoogid lähtuvad selle vajaduse käsitlemisel kiindumusteooriast ja mõtlevad siinkohal ühendust teis(t)e inimes(t)ega. Me võime seda laiendada globaalsele tasandile ja öelda, et igas inimeses elab arhetüüpne igatsus seisundi järele, kus me tunneme turvalist ja armastavat ühendust kõige elavaga, olgu selleks siis inimesed, kogukond, loomad või loodusrütmid, kuni kosmilise korrani välja. Dieter Duhm, juba nelikümmend aastat ja järjest jõulisemalt tegutseva Tamera Rahu Uurimis- ja Hariduskeskuse[6] üks algataja, nimetab seda konkreetseks utoopiaks: „Konkreetne utoopia on latentne tegelikkus universumis, samamoodi nagu liblikas on tegelikkus, mis on latentselt olemas röövikus. See paikneb meie füüsilise ja bioloogilise maailma struktuurides, geenides ja sügavamas eetilises orientatsioonis. Rahutöö kontekstis ei ole vajalik olemasolevate süsteemide üksikute puuduste kõrvaldamine; vajalik on põhimõtteline süsteemi muutus."[7]

See täitumata igatsus ja vajadus süsteemi muuta on sünnitanud erinevaid liikumisi läbi aegade. Mitmete kavatsuslike kogukondade algtõuge lähtub sarnasest igatsusest, kuigi väljund kujuneb iga kord erinevaks. Muidugi võivad inimesed tulla kokku elama ka praktilistel kaalutlustel, nagu madalamad elamis- ja toidukulud. Mõisamaale kolinud seltskonna ambitsioonid olid siiski suuremad. Üks varaseid kogukonna tutvustusi ütles: „Usume, et inimene on terviklik olend, kes on osake loodusest ning kellel on keha, hing ja vaim. Soovime arendada oma vaimset teadlikkust ja olla avatud selle erinevatele praktiseerimisviisidele. Meile on oluline leida taas ühendus loodusega ning tegutseda iseendi ja Maa tervenemise nimel."

Suur idee ja väike inimene

Suured ideed ja globaalsed vajadused kõnetavad meie ekspansiivset mina, kelles on piisavalt ruumi, et võtta endasse kogu maailm ja valutada tema pärast südant. Meie seisund maailmas — see, kas seisame kannatustele lähedal või ei pea enam ellujäämise pärast rabelema, või oleme ise nii heas tasakaalus, et meil on lihtsalt ressurssi hoolida ja mõista — võimaldab meile ligipääsu kollektiivsele tasandile. Esile hakkab kerkima kogukondlik mina, kes on võimeline nägema kaugemale isiklikest vajadustest.

Sellele vaatamata jääb reageerimisvalmiks ka meie väike mina, meie isikliku ajaloo peegeldus, kes on haavatav ja koosneb meie esimestest läbielamistest siin elus ja hilisematest kogemuskihtidest, mis peale kasvades sageli algseid puudujääke süvendavad. Kas mind mõisteti, kas mind pandi tähele, kas mul lubati eksida, kas mult oodati liiga palju või ei oodatud midagi, kas mind kuulati ära, kas mind toetati, kui mul olid tugevad tunded, kas mind hoiti või hüljati. Lisaks on meil kõigil meile ainuomane temperament ja selgeks õpitud toimetulekuviisid, mis panevad meid (sotsiaalse) ohu korral kas eemale tõmbuma, võitlema või alistuma. Need on filtrid, läbi mille me vaatame oma suhtemaastikku, ja kui need just päris ei moonuta, siis piiravad need siiski oluliselt vaateulatust. Kogukondlane Selve ütleb filmis prohvetlikult tükk aega enne seda, kui tuumikgrupp lõplikult laguneb: „Suhted on valdkond, kus inimesed on kõige haavatavamad, ja siis on võimalus, et tekivad pinged, mida ei suudeta enam taluda ja see ajab grupi lõhki."

Pangem nüüd kokku pilt sellest, mida Mõisamaale kolimine endast kujutas: suur maa-ala ja lagunevad hooned, surve leida ühine majandustegevus, mis aitaks kogu kupatust üleval hoida, kooli ülesehitamine, vajadus luua struktuure väga erinevates valdkondades ja samas üldine taotlus õppida üksteisega suhestuma harmoonilisemal viisil, milleks samas ei ole selgeid juhiseid. Grupisuhted läbivad sarnaselt kahe inimese vahelistele suhetele kindlad etapid: armumisfaas, illusioonide purunemine ja konflikt, ning kui läheb õnneks, siis sealt edasi päris suhete loomine. Kogukonnas tekib aga lisaks tõeline katlaefekt, kuna suhteid, mida hoida ja hallata, on oluliselt rohkem (korrutage oma paarisuhe viiega!). Nii jõuabki kätte hetk, mil kokkupõrge on vältimatu. Kogukonna katel ei mahuta seda kõike ära ja hakkab hooga üle ääre ajama. Kui üks lahendamata olukord kuhjub teise otsa, nihkub fookus suurtelt ideedelt oma isiklike vajaduste eest võitlemisele. Keegi pole süüdi, nii lihtsalt läheb, kui ressursid ei vasta ülesande keerukusele. Riinu, üks filmi kesksetest tegelastest, küsib ühel järjekordsel kogunemisel frustreeritult: „Kuidas säilib usaldus, kui allhoovus on sõda? Kuidas on võimalik midagi koos luua, kui igaüks võitleb oma individuaalse õnne eest teiste arvelt?"

Kas selline asjade käik on paratamatu? Kas suuri ideid ja individuaalset tasandit on võimalik ühitada nii, et need ei läheks pidevalt vastuollu, vaid hakkaksid üksteist hoopis toetama?

Kollektiivne trauma

Ootamatult võib selleks siduvaks sillaks olla meie kollektiivne traumeeritus. Kolonialism, genotsiid, rassiline diskrimineerimine, holokaust, sõjad, koduvägivald, seksuaalsuse repressee-

„Südamering", 2020. Peaaegu kõik on halvasti.

rimine on terve inimkonna viinud sellisele traumeerituse tasandile, millest on endalgi raske eristuda. See on normaalsus, mis on saanud loomulikuks osaks meie psüühilisest struktuurist, kultuurist ja bioloogiast. Dieter Duhmi arvates on meie aja kriiside taga transpersonaalne ja sügavalt juurdunud morfogeneetiline hirmu väli, mida suuremal või väiksemal määral kannavad endas kõik inimesed. Kestva muutuse tekitamiseks on vaja asendada see fundamentaalne hirmu muster fundamentaalse usalduse mustriga.[8]

Thomas Hübl, keda nimetatakse tänapäeva müstikuks ja vaimseks õpetajaks, ütleb, et meil ei ole isegi vahendeid ühiskondliku ja kollektiivse trauma äratundmiseks, kuna me kõik sünnime traumavälja, kus fragmenteeritud kontakt tegelikkusega on normiks.[9] Närvisüsteem oskab end osaliselt sulgeda meid üle ujutava info eest, olles siiski funktsioneeriv. Vaadates uudispilti järjekordsest konfliktikoldest või metsade põlengust, ei liigu paljudel küllap ükski närv. See osavõtmatus kaitseb meid edukalt valu eest, kuid toob kaasa kas osalise või täieliku võimetuse tunda ühendust looduse, teiste inimeste ja maailmaga tervikuna. Kui me ei tunne ühendust, siis me ei hooli. Seega toodab trauma uusi traumasid. Hübli arvates seisame me lävel, millest üle astudes saab indiviidi psühholoogiast palju olulisemaks kollektiivsest traumast tervendamine. Hübl näeb ka kiindumustraumat — meie isiklikku ajalugu ja valukeha — kollektiivse trauma tagajärjena. See on väga tähtis, sest see tähendab, et piirid privaatse ja kollektiivse vahel sulavad kokku ja kõik, mida me teeme selleks, et olla suutelised oma fragmenteeritust ületama (olgu selleks siis kas sisemine töö oma traumadega või keskkonnale suunatud projektid), teenib nii tervikut kui selle üksikosi.

Marek, „Südameringi" kolmas peategelane, ütleb filmi keskpaigas kaamerasse: „Ma käitun eraelus täpselt nagu töö juures, st nagu kapitalist. Kokkulepe on üks, aga selle kokkuleppe sees saad mängida, et mingeid asju teha oma kasu saamise eesmärgil." Meie individualistlikus kultuuris on see, keda me armastame või kellega suhte loome, sügavalt isiklik asi, see on meie võõrandamatu kapital ja me oleme enamasti häiritud, kui keegi võtab nõuks meie valikut suunata või piirata. Meil on raske aduda, mil määral on kapitalistlik mõtlemine meis kanda kinnitanud ja kuidas on sellised mõisted nagu omand või konkurents loomulikult ja märkamatult inimsuhete valdkonda kolinud. Nii ei tule me tavaliselt selle peale, et rahulikult maha istuda ja analüüsida ühe või teise suhte kasulikkust või kahju kogukonna seisukohast. Mõtisklen mõnikord, mis oleks võinud juhtuda Mõisamaal, kui sündmusi poleks juhtinud mitte ainult intellektuaalne, vaid sügavalt läbi tunnetatud põhimõte, et kõige olulisem on enne otsuste tegemist küsida, kas see kasvatab usaldust meie ühisväljas või pigem vähendab seda.

Aga mis saab indiviidist?

Kas kollektiivse tasandi teemadega tegelemine tähendab, et ma pean loobuma oma minast ja allutama end ainult grupi vajadustele? Kas kogukond on tänapäevane variant kommunistlikust projektist?

Oma kogemusest võin öelda, et kogukonnas elamine on tõeliselt efektiivne treening oma mina eristamiseks ja enda tundmaõppimiseks. Pidev arvamuste paljusus, mitmete projektsioonide sihtmärgiks olemine, peegelduste rohkus ja tagasiside küsimise võimalus, oma mugavustsoonist väljatulek, kuna paljude olukordade üle lihtsalt puudub kontroll. Need on tingimused, milles lihtsalt peab oma teadlikkuse iseendale suunama ja ennast aktiivselt reguleerima, et tasakaalus püsida.

Individuatsioonil ei ole midagi pistmist individualistlikkusega. Kollektiivne hüve on reeglina individuatsiooni üks kaasprodukt, kuna suhestumise võime on autonoomse isiksuse tunnus. Jungiaan Marie-Louise von Franz kirjeldab individuatsiooniprotsessi kui paralleelprotsessi, mis tähendab ühest küljest individuaalse isiksuse tugevdamist, kindlalt ja sõltumatult omil jalul seismist ning väiksemat grupiga samastumist ja sellesse sulandumist, teisalt aga teadlikumat suhestumist sellega.[10] Dieter Duhm ütleb, et individuaalsus ja kogukond ei ole vastandid, vaid sõltuvad teineteisest ega saa eksisteerida eraldi. Kogukond ilma individuaalsuseta viib hirmsa kollektivismini (fašism) ja individuaalsus ilma kogukonnata põhjustab despotismi või üksildust.[11]

Kaadritagune reaalsus

Filmi kohta on öeldud, et see on lausa ehmatavalt aus ja et autor on saanud tegelastele ebaeestlaslikult lähedale. Filmis on mitmeid dramaatilisi kaadreid tugevatest emotsioonipursetest, mis võivad hillitsetud inimtüüpidele mõjuda pelutavalt. Võib jääda mulje, et leidis aset üks organiseerimatu katarsis teise järel. Filmis kajastatud eneseväljendused toimusid enamasti ikkagi kontrollitud ruumis, inimesed avasid end teadlikult, kohal oli ruumihoidja, kes andis oma parima, et toimuvat struktureerida ja juhtida. Kasutati kindlaid praktikaid. Kui me kõrvutame seda meile kõigile kas

isiklikult või kaudselt tuntud konfliktidega tööl, koolis või sõpruskonnas, kus sageli ei ole võimalik toimuvat isegi mitte analüüsida, siis on see saavutus omaette. Mitte et see tingimata oma funktsiooni oleks täitnudvõi turvalise lahenduseni jõudnud, aga selles oli siiski omajagu küpsust ja läbipaistvust ja/või selle poole püüdlemist.

Mitmed kogukonnad (nt Tamera, Zegg) kasutavad ühe „sotsiaalse tehnikana" foorumit, mille pidamist asjatundjad on käinud õpetamas ka Mõisamaal. Tegu on lihtsa meetodiga — istutakse ringis ja inimene ringi keskel teeb erinevaid modaalsusi kasutades (rääkides, tantsides, lauldes jne) nähtavaks endas toimuva. Jagatakse oma emotsioone, ihasid, väljakutseid, varjatud mõtteid, neid külgi endast, mida võibolla ei tahakski näidata. Kui inimene lõpetab ja ringi maha istub, saavad teised võimaluse astuda keskele ja peegeldada seda, mida nad nägid ja kogesid.

Mis on selle tegevuse eesmärk? Loomulikult on oluline taotlus, millega mis tahes meetodit kasutatakse, ja asjatundlikkus, millega see läbi viiakse. Igasuguse tundliku eneseväljenduse puhul on tähtis turvatunne ja kindlus, et sellele ei järgne hukkamõistu. Foorum on üks paljudest viisidest õppida solidaarsust väga sügaval tasandil. Kui inimesed suudavad tuua nähtavale oma isiklikud probleemid ja kogeda, et need on tegelikult universaalsed, on neil vähem vajadust ennast peita ja nad saavad elada koos suuremas läbipaistvuses ja usalduses. Varjamise alt vabaneb energia, millega saab teha häid asju.

Millised on need tunded, mille jagamine vabastab? Esiteks kõik inimlikud tunded, nagu erinevad hirmud või vajadused, mida me endale hoiame. Aga võib minna ka kraad või mitu kangemaks — kujutage ette, et teil on võimalus ilma süütunde või häbita väljendada oma partnerile oma seksuaalset tõmmet teise mehe või naise poole või tunnistada oma sõltuvust pornograafiast. Selline praktika hakkab välja joonistama ja lõpuks ka lahustama hoiakute ja uskumuste süsteemi, millel on sügav seos sellega, mis toimub suuremal tasandil, näiteks riikide vahel. Valitsev kultuur on lõpuks ju meie sisemiste struktuuride peegeldus. Nagu ütleb üks filmi peategelastest, Liina: „Ma tunnen rämedat vastutust, sest ma näen, et see on nii globaalne mudel lisaks sellele, et see on minu isiklik asi. Kui ma ei suuda seda „konflikti" iseendas ja meie vahel ära lahendada, siis miks ma peaks arvama, et inimesed Süürias suudavad sõja ära lõpetada?"

Enda näitamine nõuab palju julgust ja kindlasti on see üks asi, mis on selle filmi juures nõnda ligitõmbav. Julgus, millega on toodud kaamera ette teemad, milles me kõik end mingi kandi pealt ära tunneme. Teiste ausus võib avada meis midagi, mis on olnud lukus. Üks mu sõber samastas end peategelastega korduvalt ja nägi neis omaenda kaitsemehhanismide peegeldust. See film ja selle vaatajad on ise omamoodi foorumi ring.

Kavatsusliku kogukonna toetuseks

Niisiis võib kogukonda näha innovaatilise projektina, kus õpitakse ühe grupi tasandil midagi, mis saab informeerida palju laiemat hulka inimesi ka väljaspool. Maailmas on väga palju teadlikult loodud kogukondi, mis on püsinud aastakümneid — nt Findhorm Šotimaal asutati 1962. aastal ja tegutseb tänapäevani, Tamera Portugalis asutati 1995. aastal, kuid loeb

„Südamering", 2020. Laste pilk toimuvale on kohati kainem kui täiskasvanutel.

oma tegevuse alguseks 70-ndate lõppu, Zegg Saksamaal asutati 1991, Damanhur Itaalias on tegutsenud nelikümmend aastat.

Miks on kavatsuslikel kogukondadel tähtis roll? Võib-olla olete kuulnud sajanda ahvi efektist — ühes ahvide koloonias omandatud uus käitumine levib seletamatutel põhjustel teistesse, geograafiliselt kaugel asuvatesse kolooniatesse. Ehk et ühed ahvid, keda on kriitiline mass, teevad ära töö, et liik saaks areneda. Grupp inimesi, kes suudavad tekitada väga kõrge sidususe oma käitumise ja uskumuste vahel ja ehitada uut kultuuri, mille alustaladeks on usaldus, läbipaistvus ja solidaarsus, mõjutavad kogu planeedi infovälja. Sellise sidususe loomine eeldab tohutut pühendumist, teadlikkust ja kohale jäämise jõudu, vaatamata korduvatele vigadele ja läbikukkumistele. Toetagem neid ahve!

Viited:

[1] Kosha Joubert & Leila Dragger 2015. Ecovillage: 1001 Ways to Heal the Planet. Triarchy Press, lk 32. Leila Dragger on rahuliikumist kajastav ajakirjanik.

[2] Dieter Duhm 2015. Terra Nova. Global Revolution and the Healing of Love. — Verlag Meiga, lk 12.

[3] Andri Liimets 2020. Südamering. Kogukonnaks olemise valu. — https://kultuur.err.ee/1032067/arvustus-sudamering-kogukonnaks-olemise-valu, 6. II.

[4] Veiko Märka 2020. Tsirkus, mis ei jää eksistentsiaalsetele probleemidele ette… — Eesti Päevaleht, 3. II.

[5] Teadlikult loodud *vs* isetekkelised ja olemasolevad kogukonnad, nagu külakogukonnad või endiselt traditsioonilist eluviisi viljelevad hõimurahvad.

[6] Tamera veebileht — www.tamera.org

[7] Terra Nova, lk 35.

[8] Sealsamas, lk 24.

[9] Healing Collective Trauma. Video. — https://thomashuebl.com/healing-collective-trauma-sand/

[10] Marie-Louise von Franz 1990. Individuation in Fairy Tales.

[11] Dieter Duhm 2014. The Sacred Matrix: From the Matrix of Violence to the Matrix of Life. — Verlag Meiga, lk 205.

SIGNE NOPPEL *(snd 02. II 1975) on kogukonna Väike Jalajälg toetajaliige. Ta on õppinud psühholoogiat ja kliinilist psühholoogiat Tartu Ülikoolis ja töötanud kliinilise psühholoogina riiklikus meditsiinisüsteemis. Praegu teeb psühhoterapeudi tööd erapraksises.*

LÕPUTU LUTSUVISE

TÕNIS KARK

„Talve". *Režissöör, operaator ja monteerija:* ***Ergo Kuld****. Stsenarist:* ***Martin Algus****. Produtsendid:* ***Kristian Taska*** *ja* ***Tanel Tatter****. Kunstnik:* ***Killu Mägi****. Kostüümikunstnik:* ***Jane Mändsoo****. Helilooja:* ***Mick Pedaja****. Osades:* ***Franz Malmsten jr*** *(Arnold),* ***Karl Robert Saaremäe*** *(Oskar),* ***Märt Koik*** *(Fritz),* ***Riina Hein*** *(Teele),* ***Margus Lepa*** *(Kiir),* ***Harry Kõrvits*** *(Ollep),* ***Henessi Schmidt*** *(Maie),* ***Saara Nüganen*** *(Selma),* ***Meelis Rämmeld*** *ja* ***Kersti Tombak*** *(Saare talu rentnikud) jt. Mängufilm, värviline, kestus 91 min. ©Taska Film, ©Kassikuld, ©Apollo Film Productions. Esilinastus Eestis 6. II 2020.*

Kino peaks muutma inimese paremaks. Selleks, et vaatajal pärast filmi vaatamist tekiks soov iseendast parem olla, ei ole ilmtingimata vaja tippnäitlejaid, legendaarseid režissööre ega suurt eelarvet. Vaja ei ole isegi parimat võimalikku stsenaariumi, tarvis läheb vaid tahet ja uppumatuid tegelaskujusid — Tootsi, Kiirt ja Teelet, kelle võib raamatu küljest ka lahti harutada ja, jättes alles nende arhetüüpsed tegelaskujud, mõelda neile uue nurga alt välja teine lugu.

Lutsu *Big Bang*

„Talvet" vaadates ilmneb, kui tähtis on kirjanik ja tema antud algtõuge. Luts andis nagu rakett kapslile hoo sisse ja paiskas selle avakosmosesse ruumi ja aega võitma — jupphaaval vahemaid haugates kihutab see tähelaev, kanderaketi osiseid jääb teele maha üha rohkem, tuum tuhiseb aga edasi. Nagu Suur Pauk omal ajal andis hoo sisse aina avarduvale multiversumile, nii liigub ka Lutsu „Kevade" tegelaskujude panteon aina edasi ja edasi, jäädes algtüübiliseks vaid karakterites. Selline kuldlõike tabamine kirjaniku poolt annab määratu vabaduse materjalide käsitlemisel. „Talve" filmi puhul on see iseäranis hästi näha — juba raamat pole mõnede meelest Luts, vaid tema ainetel kirjutatud lugu, mis valminud just selleks, et meie lemmikkarakterite süstik edasi saaks põrutada, aina kaugemale kirjanikust ja varasemast käsitlusest, ainsaks tingimuseks tegelased, kes oma põhiolemust ei kaota. Samamoodi, sisult pahupidi, on kohandatud ka film. Rahvas vajab „Kevade" tegelastest aina uusi lugusid ja on neid viimase sajandi jooksul piisavalt ka saanud. Põhimõtteliselt võiks kirjutada, lavastada, helindada ja kinolinale tuua aina uusi Tootsi-Arno tegemisi ja midagi poleks valesti. Tegelikult võib isegi uue „Kevade" kirjutada — Lutsu algriim on nii tugev, et see kannatab kõik välja ja välistab võimaluse pühaduseteotuseks. Kui ainult kapsel terveks jääb, kuldlõige säilib. Mina ei suuda meenutada ühtegi „Kevade" tegelastega loodud taiest, mis poleks olnud rõõmustav. Nelja filmi ja lugematute teatrilavastuste taustal ei tohi unustada ka Ervin Abeli ja Jaanus Orgulase surematuid estraadikavu, kuuldemänge „Oh sa issand" ja „Terekest kah", mille tegevus on kohandatud kolhoosikorra aega ja mis on sää-

Arnold — Franz Malmsten, Maie — Henessi Schmidt.

rasena parim näide sellest, kuidas on võimalik Lutsu tegelasi autorist lahti haakida ja tulemust samas täiel rinnal, ilma igasuguste etteheideteta nautida, otsekui olekski see osa autori algsest kavatsusest.

Vabastav *fan art*

Taoline *fan art* on väga tervitatav ja vabastav — tundub, et kadunud on aukartus siduda end suurkirjanike loomingu ja selle varasema tõlgendusega. Filme, mis loovad mingil tasemel ka väärtust, võib tänapäeval teha igaüks. Akadeemilisel tasemel on filmikunsti võimalik õppida Eestis või välismaal, tehnilised vahendid ei ole ammu enam Mosfilmi, Tallinnfilmi või Warner Brosi kiivalt hoitud privileeg. On tervitatav, et viimasel ajal on noored režissöörid hakanud võtma ette suurte autorite märgilisi teoseid või nende tuletusi. Tanel Toom, peaaegu tundmatu mees välismaa filmikoolist, tuli ja tegi „Tõe ja õigusega" ära selle, mida paljud kohalikud hiiud olid plaaninud, kuid tegemata jätnud. Ja hästi tegi. Põnev on jälgida, kuidas filme on hakatud tegema avaliku huvi tarbeks — noored filmitegijad võtavad ilma kahtluseta ette tugitekste ja õnnestuvad. Valehäbi ja võltstagasihoidlikkus klassikute linastamisel on kadunud. On taibatud, et lugu, see millest filmi teha, otsustab kõik, stsenaarium, näitlejatööd, heli- ja pildikeel, kostüümid ja muu tulevad alles pärast lugu. Arvatavasti annab seejuures tuge tõdemus, et kaerajaan on rahvuslik aare ja seda võib tantsida igaüks. Ikka on armas vaadata ja ka ise tantsule siiras rõõmus kaasa lüüa. Ootan suure huviga filmi „Kevade 0", mis räägiks näiteks meie kangelaste eelkoolieast. Lisaks tahaks näha, siiralt, kogu musta materjali Lutsu tegelaste toimetustest kõigis neljas filmis. Mismoodi kulges „Suves" Tootside abielu, mis sai „Sügises" Jorh Aadniel Kiire haaremist… „Talve" raamatus on mõni „Kevadest" välja jäänud eriti krõbe koht — Tootsi hapendatud piima ja kõhumürina lugu (sellel siin ei peatu). Tahaks veel maiustada, nagu ütleb varalahkunud Marju Lepajõe oma dokis. Lepajõe filmi esilinastusel ütles muide režissöör Vallo Toomla, et filmile saaks veel 5-6 tundi juurde lõigata. Ja peakski lõikama. Küll ka lõigatakse, sest selle vastu on avalik huvi. Marju Lepajõe dokumentaal kinkis laiemale avalikkusele, neile, kes teda varem ei tundud, õigel hetkel ühe meie suurima mõtleja ja

filosoofi talletuse liikuvas pildis. Jumal tänatud. Nüüd võeti ette „Talve" — ja juba jälle lüüakse kinodes publikurekordeid. Samas on siin taga ehk ka noorema filmitegijatepõlvkonna pragmaatilisus — see toob rahva saali. „Tõde ja Õigust" peab nägema. Sipsikuga on kõik tuttavad enne, kui nad teda kinolinal kohtavad. Kas sa viimast Lutsu oled juba näinud? Publiku menu on selliste materjalide kinos kasutamise puhul kindel ja raha tuleb nagu aganaid… Rõõmu teeb, et on olemas tüvitekst, mis eelduslikult on ka tugeva stsenaariumi aluseks, ning et seda pilti püüdes seistakse rahvuslikul tasandil ka üldiste riiklik-kultuuriliste huvide eest, s.o film ei ole mitte ainult kunstivõi äriprojekt, vaid annab autoritele/tegijatele võimaluse kuulda ka lauset „Isamaa ei unusta teie teeneid". See on positiivne ja väikerahva filmikunstile auks. Filmikunst on rahva teenistuses. Mis aga on kindlamast kindel — Luts annab palju andeks, nagu meiegi andeks anname oma võlglastele… Ta annab andeks ka näiteks täieliku katarsisliku elamuse puudumise „Talve" filmis. Katarsis tekib, kui nähakse kunstis inimvõimete piiride kompamist. Tundub, et alati ei peagi seda kinost otsima või eeldama. Piisab ka vaataja siirast rõõmust, mis antud filmi puhul on võrreldav perekonnaalbumi vaatamisest saadava emotsiooniga.

Stsenaariumist ja muust

„Talve" film ei ole sama mis raamat. Ja hea ongi. Luts olla ise kahelnud, kas see „Talve" üldse kedagi huvitabki, ühtki suurt sündmust oodata ei ole, sest raamat sai nagu vanainimese elu kunagi, sündmustevaene. Kinolinal sündmusi jagub, seega on kohandamist-muutmist olnud palju. Raamatus vurritab veel vanem põlvkond ja oma tegusid teevad elatanud Joosep Toots, endine Raja Teele ja Arno Tali, Tõnissongi on platsis koos oma kahe kabeda tütrega. Filmis on tegevus lükatud noorema põlvkonna kätte. Vana Joosep Toots on küüditatud, Tõnisson perega Rootsi põgenenud ja talu maha müünud, vana Arno asemel tuleb Austriast kodumaile tema „Talve" raamatust tundmata poeg Arnold (Franz Malmsten jr) ja üldse võib märkida, et vanadest „Kevade" tegelastest ongi järel veel vaid Teele (Riina Hein). Filmi „Talve" on juurde toodud küll ka raamatus „Talve" mainimata vana Jorh Aadniel Kiir (Margus Lepa) koos oma uskumatult punapäise poja Fritziga (Märt Koik), kes on filmi jooksul läbivalt saksa sõduri mundris. Tegevus toimub aastal 1942 ja olustikuliselt piirjooni visandades on stsenarist saksa okupatsiooni ka välja toonud — näidatakse sõdureid ja natsisümboolikat ja loomulikult traavib üks alasti Kiir, haakristilipp ümber niuete, ka Paunvere rahvamaja esises pargis. Kuigi Kiired toovad filmi oma armsalt tavapärase punapäise elevuse ja nendega seotud kerged naljad on filmis üldiselt ka head, on siinkirjutaja meelest üleliigsed vana Kiire karakterile lisatud korduvad viited näitleja Margus Lepa raadiokarjäärile Nõmme Raadios. Härra Margus Lepa ja Jorh Aadniel Kiir ei ole elus võrreldavad suurused ja näitleja enese kvaliteete Lutsu-ainelisele kirjanduskarakterile omistada on küll võimalik, aga mitte ilmtingimata vajalik. Viidatud paralleel on filmis ka üks vähestest odavamatest, kanalkaheliku seriaalihuumori võtetest. Tõnissoni puudumise (kuhu härra Ain Lutsepp siis ikkagi jäi?) teeb stsenarist aga tasa kaupmees Ollepi (Harry Kõr-

vits) tegelase sissetoomisega, kellel on oma koht nii filmiloo arengus kui ka Tõnissoni talus. Filmi-Ollep võtab üle raamatu-Tõnissoni toimetamised ja samas on need kaks tegelast karakteritena üksjagu erinevad. Põhiküsimuseks filmis ongi, kes saab Raja perenaiseks, kas Ollepi tütar või Saarel asunike juures elav nooruke vaeslaps. Üks kandiline kaalikas stsenaristi kapsaaeda siiski veel — raamatus tuleb vana Arno Tali kodumaile, leiab isatalu rentnike käes enam-vähem korras olevat ja otsustab peres elavale vaeslapsele teha kalli kingituse, kirjutada Saare talu kogu kupatusega tema nimele. Vanal Arnol pole järeltulijaid ja pole ka kuigi palju elada jäänud... Nüüd on vaja seesama pill kinokülastajal alla loputada olukorras, kus Arnol on poeg Arnold, vaid paarikümneaastane mees. Ja kuigi Arnoldit võiks ehk sellise mõtlematu teo pärast ees oodata ligi kuuskümmend aastakest kibedat kahetsust, teeb ta ometi sedasama, mida raamatus tegi tema vana isa — annab talu võõrale ära. Siin tahaks öelda samamoodi, nagu filmis „Armastus tööpostil" ütleb peategelane-direktriss (Alissa Friendlih) oma perspektiivitust alluvast austajale (Andrei Mjagkov), kui see talle armastust avaldab: „No ei usu ma teid, ei usu." Huvitav, kuidas see stsenaristil ikkagi, kas või enese jaoks, põhjendatud oli? Kui kinosõber selle süžeekäigu pärast öösel magada ei saa, võib ta oma mõtisklustes minna kaugemalegi ja pookida Arnoldile külge selgeltnägija võimed. Sellega saaks Arnoldi pillavat käitumist, isatalu vaeslapsele kinkimist ladusalt põhjendada. Arnold oleks siis arvatavasti teadnud, et suuremat talupidamist ja peremehevärki niikuinii kauaks ei jätku, et järgneb nõukogude okupatsioon, kõik talud jaotatakse kolhooside vahel ära ja et temal seega talupidamisest mingit rõõmu tulevikus olla ei saa... Ja nii viibki ta oma lahke teoga filmi lõpuks kokku kaks armastavat südant, Tootsi Oskari ja Saare Maie, tehes seda Raja Teele kivinenud šovinistliku-feodaalse maailmavaate (vaeslapsest linnatüdrukust ei saa tallu perenaist) kiuste. Teine põhjendus Arnoldi üllale teole oleks maisem — Arnold teadiski päriselt ette seda, milliseks poliitiline olukord Paunvere kandis varsti kujuneb, tuli ta ju otse Austriast, mis oli olnud Natsi-Saksamaa esimene rinne. Austrias oli väljavalitutel (me ei tea, millega Arnold Austrias tegelikult tegeles) kindlasti sama palju igakülgset ja etteulatuvat informatsiooni sõja edasiste arengute kohta nagu kabelimäel öisel ajal kodukäijaid. Aga sellest kõigest võib juba omaette muuvi vändata.

Filmi aegruumiline asetus, ärevad aastad okupatsioonide vahel, lisab loole lahe-kõheda dimensiooni, mida pean filmitegijate õnnestumiseks. Film lõpeb enne, kui Saksa okupatsioon läbi saab, osa karaktereid läheb saksa sinelis sõtta — tegelased ise ei tea veel, mis nendega juhtuma hakkab, vaataja saalis aga aimab ja tunneb võrdselt kaasa nii noorele Oskarile kui Kiirele.

Filmitehnilises plaanis võib ära märkida mõned ootamatud värviplahvatused. Usutavasti polnud see Fritzi süü (ega ka mitte näitleja Koigi), et Fritzi pea mõnes kaadris lausa *magenta*-punaselt helkis ja Paunvere kohal lõõskava päikesega võistles. Veidral moel oli vahepeal sama lugu ka Arnoldi juustega, ka need kiskusid paaris kaadris üle keskmise ruužiks. Meeldis, et suurtes avatud üldplaanides liikusid päris taevas ehtsad pilved.

„Talve", 2020. Režissöör Ergo Kuld. Lõpp hea, kõik hea.

Näitlejatööd

Noor Arnold Tali, vähemalt käitumise poolest sama noor Toots (Karl Robert Saaremäe) ja punapäine Fritz Kiir kannavad kõik auga oma isade iseloomujooni, välimust ja maneere. Ses mõttes on tegemist vahva jäljendamis-/parodeerimisparaadiga, millega ei minda liiale, samas karikeeritakse oma tegelased vaatajale tuttavasse ja nii armsasse konteksti. Arnoldi mahedus ajab kinohuvilisele vahepeal siiski ehk veidi ka hirmu naha vahele. Malmsteni ütlemised on kohati sedavõrd siidised, et hillitsetud karakteri tagant võib nõrganärvilisem inimene aimata ka potentsiaalsele massimõrvarile omast sordiini. Otsekui oleks meie ees mees, kes kogu elu on vaikselt, valged sokid jalas, mööda oma aia perimeetrit jalutanud, aga ühel hetkel keeb täiega üle…

Saaremäe mängitud Oskar Toots on Laanemetsa mängitud Joosep Tootsiga näitlejatöö rütmilt väga sarnane, aga tegelasena hoopis inimlikum ja avatum, midagi soonilise ja rõõmsa Kurva Kuju Rüütli ja süüta lapsukese vahepealset. Selge on, et Saaremäe loodud Oskari kuju on täieliselt armastusväärne noor taluperemees, Toots mis Toots ja sellisena igati sobiv ainsagi tumeda varjuta noort armastajat kehastama. Näitlejapotentsiaalilt tundub Oskari kehastaja siinkirjutajale oma mõrkjas mehisuses pigem Katku Villu hämaramat materjali kandvat. Tõesti, kui selline tegelaskuju taas linal või

laval peaks materialiseeruma, siis oleks just noor Saaremäe selle parimaks võimalikuks elustajaks. Tahes-tahtmata kipun võrdlema „Suve" Joosep Tootsi ja „Talve" Oskar Tootsi. „Talves" on Oskar umbes sama vana kui tema isa Joosep „Suves". Mõlemad on just saanud peremeesteks, kumbki hakkab tallu perenaist otsima. Laanemetsa Joosep oli selleks hetkeks täiskasvanuks saanud — Venemaalt tulnud, vanemate ees täitsamees, vigureid lubas endale vaid turvatsoonis, kallite koolivendade keskel. Oskar aga mürab ja hullab niisama, täiskasvanuks saada põle täinahal veel tarvis olnud. Tugevad vanemad, Teele ja Joosep, on arvatavasti kõike n-ö määratud aktina toimuda lasknud… Põnev, aga sellesse pole aega süveneda.

Soojust jagub ka kehastatud Fritz Kiire tegelaskujusse. Kui Jorh Aadnieli võib juba alates „Kevadest" pidada peksasaamise hirmus ja pealekaebamiste varjus toimetavaks arrogantseks tegelaseks, siis Fritz on tõesti Kiir mis Kiir, aga näe, ootamatult armas ja saamatult südamlik. Usun, et kõike seda, mis tal daamidega käitumisel filmis valesti läks, olid teised SSi sõdurid talle alatult ja purjuspäi õpetanud — armastuse kunsti sõjaudu ja ei enamat.

Eraldi tahan tuua välja kaupmees Ollepi tegelase Harry Kõrvitsa esituses. No mis saaks olla meeldivat tegelases, kes muudkui raha loeb ja stsenaariumi järgi tormivilju lõikab? Põhimõtteliselt on ju tegemist arendaja-raisakulliga, kes sõja keerises ja teiste õnnetuste najal kogu küla kokku hangeldada tahab. Tohutult sümpaatse rahamehe rolli suudabki ära mängida ainult mees, kes on pool eesti rahvast teleekraani vahendusel üles kasvatanud, Leopoldi ehk kõige suurema sõbrana tuntud Harry Kõrvits. Muide, juhtusin viimati vilksamisi nägema kõige suurema sõbra tühja kostüümi riidepuul rippumas — tegelikult oma potentsiaalilt päris õudne tegelane, aga seda vaid juhul, kui kostüümis oleks kes iganes teine peale Kõrvitsa. See inimene lihtsalt kiirgab meeldivust, omal ajal tegi ta seda läbi vati ja porolooni, nüüd palgest palgesse kaukajumalast mammonamehena „Talves".

Lesta ja Imelik. Esituses on kena tandem ja sild „Kevadest" „Talveni" välja. Mõnes mõttes on nad ühendavaks mördiks vana ja uue aja vahel ka „Talve" noortele. Lestale on selles filmis varasematega võrreldes ka rohkem teksti ja suurt plaani antud, seegi on filmile kasuks.

Naiste rollist „Talves" on raske midagi arvata, sest kõik kolm naistegelast pidid lihtsalt igal juhul filmi lõpuks mehele saama. Pole enam harjunud sellise värgiga. Kaasaegsed lood ei tihka enam leppida väljavaatega, et filmi alguses näidatud naised tuleb enne lõputiitreid, kes kuidas, mehele sokutada ja sellega maailmakord tagada. Armastuse liine tõepoolest jagus. Isegi elatanud Teele pidi aina Paunvere meeste kuramaaži tõrjuma — kordamööda ilmusid tema palge ette Ollep, Imelik ja vana Kiir. Armastuskirju tuli isegi haua tagant — Arno kiri oli üks filmi lõppakordidest, aga kirsiks tordil sai ikkagi vana Joosep Tootsi kojutulek.

Henessi Schmidti Maie ja Saara Nüganeni Selma, kaks vinget duellanti-rivaali, kes omavahel meheleminekuga seotud suhteid klaarisid, olid hõivatud kahe peale kolme kosilasega: Oskar Toots, Saare Arnold, Fritz Kiir. Seega tuleb kummalegi kokku poolteist kosilast, s.o poole vähem, kui keerles aus-

„Talve", 2020. Fritz — Märt Koik, Oskar — Karl Robert Saaremäe, Arnold — Franz Malmsten.

tajaid Teele ümber. See teeb Teelest matemaatiliselt võttes noorematest kolleegidest suurema kosilastemagneti. Teele on alates „Kevadest" alati olnud auväärne, ilus, tujukas ja tark. Vaevalt suudaks keegi järgmise viiesaja aasta jooksul Teele rollis mõnda teist daami peale proua Riina Heina ette kujutada. Riina Hein on Teelede arhetüüp ja nii jääb. Nii vaatajal kinosaalis kui ka kogu Tootside meesperel tuleb tänulik olla. Mine tea, kuidas oleks Ülesooga läinud, kui poleks olnud Raja Teelet, kes nende tuliste meeste üle oma range suuga valitses.

Üks kummaline paar (Kersti Tombak ja Meelis Rämmeld) oli veel. Nende tõttu vaatasin ma „Talvet" paar korda tavapärasest rohkem. Rentnikud, kaks keskealist inimest, kes Saare talu kaheksa, ei, kümme aastat enda käes hoidsid, kuni Arnold lõpuks koju tuli. Olin raamatut lugenud ja neid tegelasi varasemast muidugi teadsin. Ometi ei suutnud ma oma kolmel kinoskäigul neid kuidagi ei filmi ega raamatu konteksti sulatada. Nad olid justkui täiesti maavälised mees ja naine Saare talus, omavahel küll kooskõlas, aga ülejäänud paunverelaste hulka ja filmimuinasjutu sisse justkui ei sobinud — kõik oli teine, nii rütm, osatäitjate mänguvõtmed kui meeleolu. Korra õnnestus neil isegi filmi telg enda poole kallutada ja siinkirjutajale tunduski, et „Talve" tegeleb lõpuni küsimusega, kas need kaks ahjualust saavad tallu edasi elama jääda või peavad lageda taeva alla kolima. See oleks lisanud kogu värgile vaheda sotsiaalkriitilise noodi… Neljandal vaatamisel sain aru — need olid majahaldjad, *house-elf*´id „Harry Potteri" saagast. Hoidsid Saare talu avatuna, et vaeslaps Maiest saaks kunagi uus Raja valitsejanna ja luts lõpuks ikka visatud. Kibe!

ŽANRIDEST JA ATMOSFÄÄRIST
Pisike ülevaade jõlkumistest 23. PÖFFil

JAN KAUS

Algus TMKs nr 2, 2020

3.
Niisiis loobusin üsna kiiresti plaanist vaadata läbi kõik „Öiste värinate" filmid — ja hakkasin lihtsalt ühelt seansilt teisele tilbendama. Ühel hetkel pidin hakkama järele mõtlema, mille alusel ma ikkagi seansse valisin. Tee vastuseni oli pikk ja käänuline. Asusin järgemööda põhjusi otsima.

Esiteks — paari filmi läksin vaatama seetõttu, et mu abikaasa tahtis. Teiseks — mõnda filmi tahtsin vaadata ennekõike näitlejate pärast (nagu „Majakat"). Kolmandaks — kaks esimest argumenti ühildusid. Näiteks Hirokazu Kore-eda „Tõde" tahtis Külli vaadata osalt seetõttu, et ta on Juliette Binoche'i fänn (olgugi et talle meeldivad ka prantsuse draamad) ja mina osalt seetõttu, et jälgin Ethan Hawke'i tegemisi. Film osutus päris kenaks suhtelooks, ema ja tütre vaheliseks arveteklaarimiseks, milles puudusid siiski teravamad toonid ja nurgad. Minu peas tekkis paralleel Ingmar Bergmani „Sügissonaadiga". Mõlemas filmis põhjustab ema-tütre konflikti domineeriv ja hoolimatu iseloomuga esivanem, kuulus kunstnik, edu kullatolmust üledoosi saanud diiva — „Sügissonaadis" pianist (keda mängis Ingrid Bergman) ja „Tões" näitlejanna (keda mängis Catherine Deneuve). Sellise mõjuka kogu varjus elab siis oma vaikset elu hallhiirelikum, aga inimesena ligipääsetavam tütar — „Sügissonaadis" kandis seda rolli Liv Ullmann, „Tões" aga juba mainitud Juliette Binoche. Kui Bergmani loos läheb asi vägagi halastamatuks, sõnad lendavad ringi nagu koletised Gogoli „Viis", siis Kore-eda lugu on pehmem, leebem, ilma lõhkuvate ülestunnistusteta ja haiglaslike põgenemisteta. Kedagi ei kista lõplikult lahku, kõik kõnnivad kõrvuti lehestiku varju. Võibki öelda, et „Tõde" on „Sügissonaadi" helgem versioon, pehmem sugulane. „Sügissonaat" kainestab, andes aimu, et mõistmist ei ole ega tule, „Tõde" püüab ülendada ja väita, et lähedus ei tähenda ainult mõistmist, vaid ka mõistmatuse sõbralikku aktsepteerimist.

Aga tagasi filmide valimispõhimõtete juurde. Oli ka neljas, raskemini seletatav põhjus, milleni jõudmine võttis aega. Asi on selles, et ma oleksin läinud „Tõde" vaatama ehk ka siis, kui seal poleks näidelnud Ethan Hawke ja kui mu abikaasa poleks filmi vastu huvi tundnud. Pidin ühel hetkel endale tunnistama, et olin otsinud kavast filme, mille keskmes oleksid suhted lähedaste inimeste vahel. Ühesõnaga, püüdsin „Öiste värinatega" seotud eksperimendi luhtumise varjus vältida sotsiaalseid üldistusi või süüdistusi, põnevust, märuleid, komöödiad ja leida suhteliselt realistlikke draa-

masid, mis räägiksid kammerlikumas vormis isiklikke lugusid, sätiksid fookusse paar inimest ja nendevahelise pinge — alati keerulise, igavesti lahendamatu ja püsivalt kütkestava lähedu-se. Sellise fookusega vaatamisi kogu-nes omajagu. Juba mainitud ema-tütre suhe „Tões". Aga ka poja tagasitulek ema juurde Uus-Meremaa lavastaja Sam Kelly filmis „Metsik". Isa ja poja teineteiseleidmine ja hüvastijätt ema-ga Elfar Adalsteinsi kaunis „Lause lõpus". Naistevaheline armastus Céli-ne Sciamma erootilises „Põleva tütar-lapse portrees". Kahe noore sõbranna napsuaurune sõprus Sophie Hyde'i „Peoloomades". Ja nii edasi.

4.

Aga kui öelda, et otsisin PÖFFilt enne-kõike inimsuhete kujutamist, siis pole seegi kogu tõde. Loost ei piisa, sama palju on vaja loo ümbrust. Lugu on vaja tõlkida kinematograafia keelde, sündmused tuleb asetada ruumi, mis on meie enda neljamõõtmelise ruumi peegeldus ja võimendus. Kummaline, et just PÖFFil tilbendades hakkasin esmakordselt tõsiselt mõtlema, mi-da ma filmidest parasjagu otsin, mi-da õieti tahan, miks mulle meeldivad just sellised ja mitte teistsugused lina-lood. Võtame juba mainitud õudusfil-mi žanri. Minu jaoks pole õudusfilmi mõjuvuses kesksel kohal süžee, vaid just ruum — toad ja maastikud, milles lugu aset leiab. Ühtaegu avar ja sopili-ne, kaamelt majesteetlik hotell Kubric-ku „Hiilguses". Ühtaegu hiiglaslik ja klaustrofoobiline, sõrestikuliste seinte ja labürintliku ülesehitusega kosmo-selaev Ridley Scotti „Võõras". Aga asi pole vaid ruumis, vaid ruumi mõjus, selles, kuidas ruumi esitatakse, kui efektiivselt ja efektselt ruum süžeed kannab ja enamgi, seda täidab. Pari-mates lugudes mõjub ruum kui süžee ettekuulutus, süžee mitte ainult ei ase-tu ruumi, vaid otsekui t u l e b ruu-mist, ruum mõjub kui süžee skelett, süžee kui ruumi vereringe.

Kui minna tagasi draamažanri juur-de, siis siin pole ruum või maastik su-gugi väiksema tähtsusega. Kui linalool puudub eraldi väärtusega kinemato-graafiline atmosfäär, kui lugu on esi-tatud nõnda „paljalt", et see võiks põ-himõtteliselt leida aset ka teistsugus-tes ruumides, teistsugustel maastikel, teistsuguses valguses või liikumises, siis jääb loost otsekui midagi puudu. Seetõttu avaldasidki mõju ennekõi-ke sellised draamad, milles atmosfäär mängis süžeega sama olulist rolli. Näi-teks Sciamma „Põleva tütarlapse port-rees" lõi pimedas filmitud kaadrite soe tonaalsus kohe tugeva paralleeli baro-kimeistri Georges de la Touri maalide koloriidiga, olgugi et filmi sündmus-tiku ja de la Touri eluaja vahele jääb umbes sada viiskümmend aastat. De la Touri pilte vaadates tekib tunne, nagu oleks vaataja pilk see küünlahu-bin, mis maalil kujutatud figuure val-gustab — sarnane intiimse sekkumise tunne võis tekkida ka Sciamma armas-tajannade seltsis.

Ainus dokumentaalfilm, mida vaa-tamas käisin, Aleksandr Zaporoštšen-ko „Kus sa oled, Aadam?" on puhas at-mosfääri *tour de force*. Dohiari kloostris filmitud linateos pole mitte ainult küt-kestav käsitlus kahetsusest — kloost-ris saab kahetseda ilmaelu, aga kahet-seda ka oma kahetsust —, vaid enne-kõike tundliku kaameratööga loodud seisund, liikuv maalikunst. Aeg-ajalt tundub kaamerasilm pugevat kloost-ri varjatuimatesse nurkadesse, hämа-ruses toimuvate rituaalide pisimate

detailideni, otse kulla, viiruki ja mürri keskele, kus isegi tolm särab, aeg-ajalt aga sirutab kaamerasilm kajakatiibu ja kerkib mereäärse kloostri kohale lainetavasse tuulde.

Süžee ja atmosfääri parimat sulandumist nägin bulgaaria režissööri Stephan Komandarevi filmis „Ringid". Jällegi püüti tuua kokku mitu suunda. Esiteks Sofia-nimeline postsovetlik bardakk, maailm, mida valitsevad korruptsioon ja ehituspraak. Teiseks öises linnas kaose ja korra piiridel balansseerivate politseinikepaaride omavahelised suhted, milles oli nii koomikat kui traagikat. Tervik töötas väga hästi. Polnud kaua aega näinud midagi niivõrd naljakat kui hauakividelt metalltähti eemaldavad kirjaoskamatud mustlased. Ja samas kogesin tõelist meeleliigutust, kui üks politseinikest otsis linna peal taga oma endist kirjandusõpetajat ja korvpallitreenerit, kes teda kunagi õigele rajale aitas ja kes Alzheimeri-haigena mingist ebainimlikust vanadekodust putku paneb. Ent mulle tundub, et „Ringide" fragmentaarset tervikut hoidis koos atmosfäär — režissööri pilk Sofiale, mis kangastub filmis ühtaegu euroopaliku suurlinnana ja suvalise nurgatagusena, paigana, kus on nii neooni kui asfaldiauke, kus peibutavad tuled vahelduvad söötis tagahoovidega ja luksusautode eemalduvad tagatuled valgustavad korraks pudenevat krohvi.

5.

Kogu asja võttis minu jaoks kokku üks vanem film, mille autor seekord ka PÖFFil kohal viibis ja festivali oma loomingu retrospektiiviga austas. Ma polnud varem Andrei Kontšalovski 2002. aastal valminud „Hullumaja" näinud, ent seegi osutus eredaks näiteks õnnestunud žanrilisest amalgaamist. Ühest küljest otsekohene käsitlus sõja hävitavast mõjust, teisest küljest laiem sotsiaalne käsitlus hullumeelsuse ambivalentsusest, aga lõpuks ka lugu armastusest ja üksindusest — armastus kui hüljatud üksindus, üksindus kui kaotatud armastus. Kõige keskmes kaunis ja kummaline tütarlaps (Julia Võssotskaja), ühtaegu traagiline ja koomiline kuju, moodsasse maailma paisatud „täiskasunud" Pipi Pikksukk. Tüdruk, kes unistab Bryan Adamsist — viimane astub filmis ka üles. Aga Kontšalovski lugu hoiab jällegi kõige efektiivsemalt koos sündmuste ruum, ligadi-logadi hullumaja, vangla, mis osutub varjupaigaks, valged krohvitud seinad, reformvoodid, kuuliaugud, klaasikillud. Koht, millest käib üle inimlik pasarahe. Koht, mis jääb sellest hoolimata püsti.

PERSONA GRATA
KAIRI MÄNDLA

Kuidas sa lavastuskunstnikuks sattusid?
(Naerab.) Algklassides sain rajooni kunstivõistlusel ükskord esikoha, edasi tegelesin kõige muuga ja õppima läksin ka hoopis tehnilist eriala. 1998. aastal lõi Kalju Komissarov Viljandi Kultuuriakadeemias kursuse lavastuskorraldajatele, kuna talle tundus toona, et teatritel on vaja tehnilisi direktoreid, et selleks on justkui riiklik tellimus olemas. Meil oli seal lisaks kultuuri- ja kunstiajaloolistele, tehnilistele ja organisatoorsetele ainetele ka suurel hulgal visuaalaineid, nagu maal, joonistamine, maketitehnoloogia, valguskujundus, lavastuse visuaalne struktuur jne. Idee oli selles, et pidime ise läbi tegema iga teatriosakonna töö erinevad etapid, et meil tekiks arusaamine nende töö sisust ja et oskaksime neid tegemisi planeerida, juhtida ja suunata. Tegime tõesti kõike, millega võib teatris kokku puutuda.

2002. aastal pärast kooli lõpetamist sattusin tööle Vanalinnastuudiosse. Seal olid parasjagu tormilised ajad, juhtkond vahetus pidevalt. Olin vahepeal nimeliselt ka projektijuht, aga sisuliselt, jah, tehniline direktor. Kui siis võim viimast korda vahetus ja asutati teater NO99, jäin mina, kaks rätsepat ja veel mõned inimesed vastloodud teatrisse tööle…, aga mina siis ikka tehnilise juhina ja… võib-olla siis on tõesti nii, et iseenda ja saatuse eest ei põgene…

Õpetad praegu Eesti Kunstiakadeemias, aga ise seal õppinud ei ole…
…ei ole küll, jah, alustasin tehnilise töö kõrvalt kuidagi teatris ruumimanöövritega interjööri mõttes. Tekitasin ruume, kus inimesel oleks (minu arvates) hea ja inspireeriv olla. Tegin ja tõstsin asju ümber, värvisin ja pahteldasin ettekirjutusteta tunnetuse pealt. Aastal 2008 kutsus Ene-Liis Semper mind kunstniku assistendiks Vanemuises valmiva lavastuse „Ruja" juurde. Ja siis ühel päeval kutsus Mart Kase mind oma lavastuse „Startup" juurde n-ö iseseisvaks visualistiks. See oli aastal 2009. Rohkem teada on võib-olla 2011. aastast Eva Kolditsa lavastatud „Misery" lavakujundustöö, mida tihti peetakse ka minu esimeseks. Samal aastal olin teist korda ka Ene-Liis Semperi assistent, seekord rahvusvahelise koostöölavastuse „Kolm kuningriiki" juures. Edasi töötasin paralleelselt NO99s tehnilise juhina ja tegin väljaspool koduteatrit mitmete kooslustega kujundusi. Ja kui Ene-Liis Semper alustas EKAs tööd stsenograafiaosakonna juhina, kutsus ta mind kaasa.

Aga kas sa Teatriliitu kuulud? Lavastuskunstnike alaliit on ju pahaks pannud, kui teatrites teevad stsenograafiat vastava diplomita inimesed.
Astusin Teatriliitu 2003. aastal, aga ma olen Eesti Teatri Tehniliste Töötajate Ühenduse, mitte Eesti Lavastuskunstnike Liidu liige. Eestis kehtib üldjoontes jaotus „administratiivne" ja „loominguline". Nüüd alles on hakanud tekkima ka loovtehniline kategooria. Kui Lavastuskunstnike Liit

Kairi Mändla.
Stina Kase foto

saatis mingil hetkel välja kirja ideega, et riikliku toetusega teatrites võiksid töötada ainult EKAs stsenograafia lõpetanud, siis hakkasin suuremas plaanis juurdlema, miks ja mis hetkel me inimestena ja mingi valdkonna esindajatena hakkame või peame hakkama reguleerima, kes võib kuskil töötada ja kes mitte. Et kas see on mingis mõttes klannisõda ja mis sel juhul selle sisuline põhjendus on. Samas olen kindel, et ma ei taju neid probleeme, mis võisid olla selle nõudmise taga.

Omal ajal heideti ka näiteks Mati Undile ette, et miks ta ise oma stsenograafilisi ideid paberile visandab, kui professionaal tunneks materjali ja oskaks maketti teha. Sinul oma Viljandi kooli taustaga ilmselt seda probleemi pole?

Kas probleemi on või ei ole, sõltub minu arvates pigem inimesest, mitte koolist. Olen nõus ütlusega, et piisab, kui sõnad väljendavad mõtet. Vahel on nii, et üks lavastaja visandatud katastroofilise väljapaistmisega joonistus annab lavastaja mõtte või idee edasi paremi-

ni kui tuhat korda sõnades seletamine. See on koostöö varasem etapp; makett tuleb pärast neid visandeid, juhul kui tuleb. Ja mingis mõttes mitteprofessionaali eelis on see, et ta just nimelt ei tunne materjali ja seetõttu võib oma teadmatuses sellele hoopis uue kasutusviisi leida.

Tänapäeval tehakse makettide asemel arvutis 3D-jooniseid. See on ajaliselt palju kiirem, suurim miinus ehk see, et 3D-joonise peal/sees olevaid asju ei saa käega katsuda, nendest ei saa valgust läbi suunata jne. Makett on kasulik teatud juhtudel. Näiteks kui minna võõrasse ruumi lavastust tegema, siis aitab maketi tegemine kunstnikul ruumiga tuttavaks saada, jõuda selle varjatud võimalusteni, läbi mängida. Maketi tegemise oskuse kadumise pärast ma ei karda, see jääb kindlasti alles. Sellest saab ehk osaliselt isikliku eelistuse küsimus. Makett on lihtsalt suurepärane vahend visuaalse mõtte edastamiseks kogu meeskonnale. Aga see ei tähenda, et ta on ainuke.

Kirjelda oma tööprotsessi.

Võib-olla nii, et esmalt jälgin, mismoodi lavastaja mõtleb ja millest neil dramaturgiga jutt käib. Millised taotlused on õhus. Rääkimises avaldub paljutki, mida rääkijad ise veel sõnastada ei oska. Prooviprotsessis ja enne seda kuulan väga palju ja olen väga kaua vait. Mingis mõttes pole oluline, millised teemad nendes arutlustes esile tõusevad ja millised välja jäetakse, vaid see püüdmatu ja sõnastamatu, mis vestlustes ja aruteludes kohal on. Nende mõjul minu peas kogunevate piltide ja assotsatsioonide kaudu jõuan hiljem väljapakutavate kujundusideede juurde. Tugevasti lihtsustatud näide: kui vestlustes joonistub näiteks välja igatsus minna lavaruumis füüsiliselt kõrgemale või kaugemale, kui varem on võimalik olnud, siis võibki sündida selline kõrgustesse minev trepp nagu Juhan Ulfsaki NO99s lavastatud „Kadunud sõbra juhtumis".

Minu sekkumine on enamasti selline vaikne võimaluse väljakäimine lavastajale… et võiks olla selline asi… siit oleks võimalik tulla… seda kandes niimoodi liikuda. Kas kasutada seda või mitte, otsustab lõpuks ikkagi lavastaja. Mida iganes ma ka välja ei mõtle, ei tohi mingil juhul unustada, et ülioluline roll atmosfääri sünnis ja vaataja teadvuse suunamisel on helil ja valgusel. Teater on meeskonnatöö. Igas aspektis meeskonna looming.

Afišeerimise mõttes eelistan töötada pigem inkognito. Olulisem on ehk mu töö tulemus, mitte see, kes ma ise olen…

Äkki see on mugavus? Et isiklik vastutus nagu puuduks?

Olen ise ka selle peale mõelnud. Juhan Ulfsak tõi ühel proovipausil juhuslikult jutuks, et kui nemad hakkasid Von Krahli tegema, siis oli aeg, mil võis panna sõnnikuhargi keset tuba püsti, sukkpüksid selle otsa, seista seal kõrval, silmad punnis, käed risti rinna peal, ja öelda, et see on Kunst. Nüüd peab kõike põhjendama. Praegu on aeg, kui tuleb rääkida, miks sa midagi tegid, mis selle taga on, mida sa tahtsid sellega öelda. Enam ei saa öelda, et vaata ise. Aga ma ise olen ikka veel pigem see mittekommenteerija. Lihtsalt see, kes viib meeskonna sõnastatud ja sõnastamata unistused ellu. Panen lavastaja loo visuaalsesse vormi. Kui miski on või võiks olla minu arvates loos toimiv, siis ma selle eest ikka

võitlen. Kui tekivad tulised vaidlused, siis me proovime kõik variandid ära. Nii selle, millesse ma usun, kui ka selle, millesse ei usu. Nagu piraatidel nende kuldajal oli *parley*, läbirääkimised. Vastutus ei kao kuhugi, sa ju kirjutad lõpuks lavastusele alla. Iga kollektiivis tehtud isikliku valiku eest vastutad ikka ise, mitte kollektiiv.

Sulle meeldib olla ka asjaajaja?
Eks ma ikka mõtlen asjade teostust välja koos töökodade meistritega. Ja kui keegi ütleb ei, siis tänu tehnilisele kogemusele on mul mõneti võimalik tähtsalt vastu targutada, et kuulge, mulle tundub küll tegelikult, et siit võiks saada nii- ja sealt naapidi. Tuleb ka aru saada ja vahet teha, kas ei ütlemine lähtub teadmisest, ajapuudusest või hoopis laiskusest. Tänu sellele, et olen ise pidanud teistele igasuguseid asju ehitama ja asjade ehitamist organiseerima, on mul olemas mingi teadmine, kuidas materjalid käituvad, mida saab kokku panna ja mida mitte ja kuidas seda kõike mõjutab aeg. Aga meistrite kogemus on muidugi suurem. Ja mul on olnud õnn töötada koos suurepäraste leiutajatega mitmetes töökodades.

Saksa teatrimaailmas on muide selline asi nagu *bauprobe* — üks kindel päev prooviprotsessis, mil lavale ehitatakse reaalsetes mahtudes tulevase kujunduse n-ö makett. Ja selle pealt siis vaadatakse, mis toimib ja mis mitte. Siis saab veel muuta ja parendada, mida vaja, või koguni täiesti ümber mõelda.

Loo jutustamist alustades on üks valikuid see, kas lavastus lähtub olemasolevast ruumist või tuleb teha sellesse ruumi hoopis uus ruum. Nagu need toad, mis traditsioonilises teatris on ruumi ehitatud. Aga kui oled juba toas, kas ehitad veel ühe toa, kui oled juba niigi toas? Kohaspetsiifilised lavastused on muidugi enamasti loodud olemasolevasse ruumi. Vargamäel Paide teatri „Eesti jumalaid" tehes otsisime ka õiget kohta. Või õigemini, otsisime Õiget Vaadet… Kas teha nii, et talu-hooned jäävad pildile, või nii, et need ei paista? Kas teha nii, et mets on raam, või nii, et mets on põhipilt? Jne. Jõudsime tühjuse ja lageda väljani. Keegi kirjutas selle kohta, et loodus tegi justkui ise kujunduse ära, aga sellele vist eriti ei mõelda, et see koht, see suund oli ju valitud. Ja et see valik, nagu iga valik, kannab kogu lavastuse ideed. Asjad, valgus, helid, mis lavaruumi jõuavad, ei ole kunagi juhuslikud.

Sa tegid ka Lauri Lagle lavastuse „Paratamatus elada ühel ajal" kujunduse. Von Krahli teatri saal on palju väiksem kui NO99 või Ugala saal. Kuidas teater sinna ära mahub?
Kui keegi hakkab kurtma, et saal on liiga väike või liiga madal või liiga viltu, siis ma viskan lauale vana tõe, et kui sulle nii tundub, siis järelikult pole sul midagi öelda. Kui on midagi öelda, siis saab seda öelda igas ruumis. Jaa, muidugi, mõnes ruumis on millegi rõhutamine lihtsam kui teises, aga sisuliselt jääb ütlemise tõde samaks. Kui tahad midagi öelda ja tunned, et teisiti ei saa, siis mahub teater ära igasse ruumi.

„Paratamatusega" toodi NO-teater väiksesse Von Krahli. Just tänu sinu kujundusele sõi NO justkui Von Krahli ära.
Väga huvitav.

Mulje Von Krahlist on ju pigem räpane ja must, NO aga on puhas ja valge.

Nojah, selle mõttekäigu tekkimise võimalikkusest saan ma aru. Lauri Lagle on küll NOs lavastanud, aga see puhas ja valge kirjeldab sellisel juhul ikkagi Laurit, mitte NOd. Lauri laval on alati pigem hele ja külm toon, kuigi ta ise on soe. Ootan põnevusega, kuidas Von Krahlis asjad edasi lähevad, millised maailmad avanema hakkavad. Mulle tundub, et võib-olla hakkab see räpase ja karjuva „saksa teatri" aeg meil Eestis üldse läbi saama. Ehk on aeg astuda uude avangardi… või uude barokki… või uude renessanssi… või uude *Belle Epoque*'i… või lihtsalt küllastunud lihtsusesse või küllastunud ilusse…, millele saab ühel hetkel jälle kord järgneda fatamorgastiline katastroof…

Kas Juhan Ulfsaki uuslavastuse „Pigem EI" kujundus tuleb must või valge?
(Naerab.) Eks kujundus tule täpselt selline, millises kohas Juhan ise praegu on. Musta ja valge vahepeal…

Hall?
Ei, hall ta küll ei ole. Kui mingi värv, siis Juhan on ultramariin, selline sinine, mis on freskodel Jumalaema keebi peal. Selline hästi kallis värv.

Aga Anne Türnpu ja Eva Koldits?
Kui värvidega edasi fantaseerida, siis Eva ja Anne on *magenta* või fuksia. See on praegu väga moes, nimetatakse isegi kümnendi värviks, ergum lillakasroosa, selline kuningliku ja jumaliku vahepealne.

Kas nende lavastajate puhul on sakraalse ruumi loomine kuidagi eraldi ülesanne?
See pole kunagi olnud eraldi ülesanne, see kuidagi kujuneb nii. Ma pole kunagi mõelnud või alustanud nii, et siia ehitame kiriku. Et siia ehitame pühakoja. Püha Koja. Eks teater ise on ju ka püha ruum. Kokkuleppesse astumine. Rituaali astumine. Pühasse astumine. Taevaste kõnnitamine maiste vahenditega.

Kui palju sa oled prooviprotsessis nõus oma mõtteid muutma?
Ikka olen. Erinevaid variante läbi proovides saab palju teada ja võib isegi juhtuda, et tõe. Kõige õudsem (minu jaoks) on see, kui lased näitlejad ruumi, kus on palju sündivasse lavastusse mitte puutuvaid asju. Näitlejad hakkavad neid kohe tuhinaga mängu võtma. Enamasti katsun ruumi enne tühjaks teha, et seal midagi ülearust ei vedeleks. Rekvisiidid on näitlejale justkui karguks (samal ajal loomulikult ka vahendiks), ja miks ka mitte, inimloomust ju tõmbab vankumatu jõuga turvalise poole… *(naerab)*, aga siis tuleb neid karke jõudumööda alt ära lüüa, et anda võimalus enneolematuks arenguks. Seista tühjas ruumis ilma igasuguse kaitseta või abivahendita on minu meelest suur ja imeline asi ning on julgustükk seal ellujäämine… Proov ongi ju proovimiseks. Olen suur Asjade Äravõtja. Aga ma pakun kujundusega ise ka olemise variante välja ja näitlejad lähevad kujundusega dialoogi… Parimal juhul sünnib siis kohalejõudmise ja kokkusaamise ime.

Kas sulle on oluline ka publiku pool? Näiteks see, kas koridor, mille kaudu publik saali siseneb, on valgustatud sinise või punase valgusega?
Mulle on absoluutselt oluline kogu ruum, st lava ja saal koos. Kogu mängu

ruum. Toolid ja publiku tõus on väga olulised. Kuigi vaataja fantaasia on üks teatriime suurimaid käivitajaid, pean siiski elementaarseks, et vaataja mitte ainult ei kuule, vaid ka näeb laval või lavaruumis toimuvat. Vaatajana ma vihkan taburettidel või maas istumist, aga see on minu isiklik probleem. Ma tahan, et mul oleks mugav, tahan selga toetada, tahan, et te kustutaksite tuled ära, ma ei taha vaatajana silma paista. Aga kui ma ise tekitan ruumi, siis vahel soovin, et vaataja oleks osa sellest ja lavastusest. Samuti on oluline ruum enne saali ja sisenemine saali, publiku või vaataja justkui turvalisele territooriumile. See on ettevalmistus kohtumiseks lavastusega, võimalus hakata mõistma.

Mis sind käivitab, inspireerib?
Mõtted ja ideed võivad sind rünnata isegi tänaval. Teadlikult ma inspiratsiooni justkui ei otsi, aga olen maniakaalne foto-/pildiraamatuhoolik, neid on mul erinevatel teemadel ja erinevatest ajastutest ja neid pole kunagi liiga palju. Aga see hetk, millal inspiratsioon tabab, ei ole ennustatav. Annad sellele lihtsalt võimaluse. Näiteks tõstad pilgu hetkel, mil keegi libistab end käsipuust alla, ja siis saad aru, et oo, laval peaks trepp olema. Ja kui sa midagi sisemiselt ära tunned, siis see on kindel. Kindel Kindel Vankumatu. Siis on selle mõtte kaitsmine ja elluviimine lihtne ja võimalik, ükski takistus pole ületamatu. Midagi on Veneetsias ja Istanbulis. Justkui vastaspoolelt ka moodne minimalistlik arhitektuur. Ja samal ajal araabia ornament. Konkreetset eeskuju mul pole. Kindlasti on midagi ikoonides ja nende värvides, värvikasutuses. Ikoonide tegemise distsipliinis on midagi võluvat.

Inimestes või meeskonnas inspireerib mind ühine energia: julgus, usaldus, respekt. Ja eneseiroonia. Iseenese väiksuse ja piiratuse mõistmine. Julguse osas pean muuhulgas silmas julgust mitte olla rahul…, mitte leppida olemasoleva reaalsusega…, julgust tunnistada, et see, mis just tehtud, on juba minevik ja selle kaudu ei ole mõtet meid enam defineerida…, julgust uuesti ja uuesti ja uuesti alustada nullist…, julgust uskuda ilma toetuseta…, selline poeetiline *ekstravaganza* siin tänapäeva ratsionaalses maailmas käivitab mind küll… Joan Mirō sõnadega: „täielik embus, hulljulge, ettevaatlikkuseta, selline, mis midagi tagasi ei hoia".*

Ikoonil on sümboolne tähendus, aga trepikäsipuul, kust saab alla lasta, funktsionaalne ja tegevuslik tähendus.
Ikoonist ma võtan süsteemi ja selguse ning tõlgin selle ümber. Publik ei pea sellest aru saama. Kui näitleja peab laval teed jooma, tekib ju ka küsimus, mis värvi tass on ja miks ta üldse tassist joob, miks ta hoopis kinga seest ei joo või miks king ei ole seda, teist või kolmandat värvi. Funktsionaalne ja sümboolne on seal paralleelsed.

Vestelnud KAJA KANN *ja*
MADIS KOLK

Märkus:
* „un abrazo total, la prudencia arrojada al viento, nada guardado"

Elbert Tuganov 100.
Vt lk 98. Ave Taaveti karikatuur

„Talve", 2020. Režissöör Ergo Kuld. Imelik — Rein Aedma, Kiir — Margus Lepa, Oskar — Karl Robert Saaremäe. *Vt lk 113.*

Ühendkunstiteosed ja performatiivne esteetika Eesti teatris 2019. aastal.
Paavo Piik ja trupp, „Gesamtkunstwerk". Lavastaja: Paavo Piik. Kunstnik: Illimar Vihmar. Helikujundaja: Hendrik Kaljujärv. Valguskujundaja: Revo Koplus. Liikumisjuht: Rauno Zubko. Kunstniku assistent ja kostüümikunstnik: Liisa Maria Lai. Mängivad: Getter Meresmaa (NUKU), Teele Pärn (Eesti Draamateater), Sander Rebane (Endla) ja Martin Tikk.
Kinoteatri esietendus 11. I 2019 Tallinnas Sakala 3.
Vt lk 27.
Siim Vahuri fotod

ISSN-0207-653
9 770207 653026
Hind 3.20 eurot

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