

üle neljakümne aasta vana ja osata ka maalida. Toomiku arvates peab režissöör intuitsivselt tajuma, et võtteprotsess on elus ning et film ongi mingis mõttes selline täiesti sõltumatu olend, mis ei pea üldse meile teada ja tuntud elu adekvaatselt peegeldama.

Ajakirja Teater. Muusika. Kino rubriigis „Vastab” tehakse tavaliselt juttu teatriinimese, helilooja või kineastiga. Sina, Jaan Toomik, oled eelkõige kunstnik — maaliija, installaator, tegevus- ja videokunstnik, aga viimasel viiel aastal ka režissöör, mistõttu keskendume oma jutuajamises filmiga seonduvale audiovisuaalsele videokunstile, lühimängufilmidele ja täispikale mängufilmile. Siinne formaat „Vastab” saab varsti kolmekümne kolme aasta vanuseks, aga meie pigem ajaks juttu, püüaks arutleda ja ehk vaidlekski. Mu esimene laiem küsimus puudutab sinu teed tahvelmaalist videoteoste loomiseni 1990. aastate keskel. Kuidas sina kui maalikunstnikuna alustanu, nn uusmetsik, jõudsid staatilisest tahvelmaalist liikuva helipildini — videoni ja sellest edasi lühimängufilmini?

Selleks tuleb tõesti minna üsna kaugele tagasi, 1980. aastate lõppu, mil hakkasin lõpetama Kunstiakadeemiat ehk tolleaegset Eesti Riiklikku Kunstiinstituuti. See oli üldse üks murranguline aeg mitte üksnes meil, vaid ka laiemas maailmas, ja nagu kõik teisedki meie põlvkonna inimesed, langesin ka mina meeletu infolaviini alla, mis seoses Berliini müüri lagunemisega tulvama hakkas. Tekkisid võimalused reisida, kõik püüdsid endasse ahmida meile uut informatsiooni, mitte üksnes kunstivalda puutuvat, vaid ka poliitilist ja üldkultuurilist teavet. Õppisin siis suhteliselt klassikaliste maalikunsti reeglite järgi, sellises poolakadeemilises realistlikus laadis, informatsiooni muudmoodi teoste loomiseks oli vähe, aga püüdsime viimastel kursustel ikka mitut moodi eksperimenteerida ja mul kadus millegipärast maalikunsti kui sellise vastu suurem huvi, kuna kõik see varem tundmatu uus hakkas rohkem köitma. Algas see umbes sel ajal, kui Koplis tekkis veider, nn kihhotistide (Don Quijote — T. T.) grupp, kuhu kuulusid ju ka sina.

Tuli meelde — sellest on juba kakskümmend viis aastat läinud!

See oli kunstiliste tegevuste ja aktsioonide grupp, ühendus, me ise nimetasime neid tegevusi toiminguteks. Siis ruulis Rühm T, me

olime tundmatumad, aga võtsime ette land art-aktsioone ja kihhotsim kätkes endas mitteloogilist, ratsionaalsele mõistusele allumatut käitumist. Sealt edasi tekkis mul installatsioonihuvi ja performance'i kihk, tegin päris palju — ütleks selliseid kontseptuaalseid installatsioone. Elasin siis Kopli liinidel oma ateljees ja mingi hea juhuse tõttu, millele eelnes ka üks residentuur Saksamaal ja teine Inglismaal, kus tegin installatsioonilaadseid objekte, sattusin silma ühele Ida-Euroopa kunsti kuraatorile, kes valis meie regioonist kunstnikke São Paulo biennaalile. Mõtlesin siis, et teen kui biennaalile kutsutu mingi uue töö ja miskipärast oli video vormis seda kõige lihtsam teha. Olin siis mõjutatud idamaisest mõtlemisest ja filosoofiast, zen-budismi õpetusest. Veel ujuva ja lainetuses jõnksleva tehniliku peegelkuubi kulgemine mööda jõemaastikke oli ühtaegu muutumatus, jäigas tahuka vormis peegelduv ja vahelduv looduse muutlikkus. See vormis ja sisus ühendatud vastandus kui korraga disharmonia ja harmoonia oligi põhiline idee.

São Paulo biennaali peeti 1994. aasta sügisel. Kuidas läks edasi?

Paistsin São Paulos silma. Tekkis nagu selline ...

... huvi kunstniku vastu?

Nojah, võiks öelda isegi „suurem edu“, sest uusi huvipakkuvaid kunstnikke oli siis igal pool üsna palju. Algas päris tihe esinemise periood, tuli pakkumisi, mind valiti peaaegu kõikidele tähtsamatele biennaalidele. Seoses sellega hakkasin produtseerima videoid ja tundus, et see oli siis kõige parem. Ma olin siis n-ö materiaalse kunsti taagast tüdinenud, väsinud maalide tassimisest, mis ei mahtunud ühes tükis ateljeest välja ei uksest ega aknast. Videod olid mingis mõttes justkui selline puhas tegemine, kuigi nende võtmisele eelnes päris palju mitmesugust askeldamist.

Sellest ajast meenub, et sul oli kusagil Euroopas, vist Saksamaal, üks residentuur mingis suhteliselt konservatiivses loomemajas, kus sinult oodati pärast ilmselt klassikalist maalide näitust. Aga sa käisid maalimise asemel igal hommikul

pildistamas päikesetõusu ja õhtul loojangut ning maalide asemel esitasid hoopis fotod kombineerituna ärajoodud veinipudelite siltidega. Oli see omamoodi kontseptuaalse fotokunsti etapike enne videoid?

Jah, lõin seal mitmeid kontseptuaalseid-meditatiivseid töid, ei tahtnud midagi traditsiooniliselt otseses mõttes kujutada ja see mõjus sakslastele suhteliselt üllatavalt, kuna nad eeldasid, et just kadunud Nõukogude Liidust tuleb üks selline mees, kes maalib neile õllekanne ja veinivaate. Üldiselt püüdsin läänes ahmida igasugust kunsti, käisin palju näitustel Saksamaal ja Prantsusmaal. Laias laastus võib öelda, et kogu see liikumine videote poole algas kakskümmend kaks — kakskümmend kolm aastat tagasi.

São Paulo tarvis ujutasid oma peegelkuupi alguses Emajões ja pärast ka Prahast Vltava pinnal, mis sai muutumatu-muutliku kontseptsiooni mööda videosse võetud. São Paulo paikneb maakaardil Tartu ja Paha pikendusjoonel teisel pool planeeti. Ometi oleks kitsas sinu laadi üksnes kontseptualistlikuks nimetada. Tundub, et püüad teha puhastatud ja minimalistlikku kunsti, kus olulised üksnes äärmiselt valitud ja sõnumi edastamiseks möödapääsmatud väljendusvahendid. Ujuva-kõikuva peegelkuubi jõnkslev libisemine mööda jõe kaldamaastikku tekitas mitmete liikumiste (lainetus, oksad, linnud jms) hetkedes järjepidevalt irratsionaalse elavpildilise muutuse. Inimese disainitud peegelkuup looduse vaikse stiihia vallas lõi mitmedimensioonilise mängulisuse, mida keeruline seletada. Mängulisus on loojatele üldiselt tähtis omadus ja pidid ka mängufilmideni jõudma. Aga enne veel videotest. Sa pole kusagil filmikoolis päevagi õppinud, oled kõike ise õppinud, tulnud heas mõttes nagu mees metsast meie filmikunsti, siia ka oma isepäise jälje juba jätnud ja ka rahvusvaheliselt mõne lühimängufilmiga festivalidel auhinnatud.

1990. aastate teisel poolel hakkasid looma mõneminutise kunstivideoid, see oli laias laastus kümme aastat varem, kui jõudsid valmis oma kaheteistminutise lühimängufilmi „Armulaud”. Aga enne seda, milleni varsti ka jõuame, viljelesid oma kümme aastat mitmesugust audiovisuaalset lühivormi peamiselt uue moodsa kunsti võtmes. Kirjelda palun seda protsessi, kuidas arenesid kunstivideote loomisest pikema ja narratiivsema liikuva filmi ehk lühimängufilmi võtmiseni. Ehk

teisisõnu: kuidas sai videokunstnik Toomikust režissöör?

Alguses võtsin videoid ühe osana mingi suurema ruumilise installatsiooni tarvis. Video oli kontekstis lihtsalt üks element kõrvutamaks konkreetset ja illusoorset reaalsust. Teostasin hulga kohaspetsiifilisi videoprojekte. Näiteks projekteerisin öisele tiigipinnale mujal filmitud tormiseid merelaineid, mängisin nihetega. Suunasin tühja akna peale tantsima tuleleegid ja hiljem läkski see ekraan päriselt põlema, nii et äkki oli illusoorne videotuli ja päriselt põletav tuli korraga mängus. Alguses kasutasin performance'ites videot ühe elemendina suuremas installatsioonis, milles leidis aset aktiivne inimeste liikumine. Hiljem muutus video järjest iseseisvamaks käsikäes sellega, kuidas mu teemad muutusid inimesekesksemaks ja ka sotsiaalsemaks, alguses olid videod meditatiivsemad.

Pärast parvlaeva Estonia katastroofi tegid Hiiumaa praamil video „Tantsides koju”, kus segunes laevamootori rüma, vibratsioon ja tekil kohapeal kargleva autori tants. Seda tööd eksponeeriti 1995. aastal Helsingis näitusel „ARS 95” ja Rotterdamsis, „Manifesta I-sel” 1996. aastal.

Selle töö edukuse määras teatavate asjade kokkulangemine. Tol ajal oli populaarne *ambient*'lik muusika *rythm and base'i* võtmes. Üritasin leida mingit keskkonnaheli, mille saatel oleks võimalik tantsida, ja selleks oli laevamootori rütm nagu loodud. Teiseks muidugi see kontekst, mis Estonia hukkumisele järgnes. Mitme tasandiga töö pälvis tähelepanu, andis mulle tuult tiibadesse ja julgust jätkata mitme projektiga. „Tantsides koju” paistis siin isegi rohkem silma kui São Paulo peegelkuup.

Aastal 1998 tehtud videot „Isa ja poeg” peetakse üheks sinu tuntumaks, edukamaks ja levinumaks tööks. Uisutad selles mõni minut vältavas videos alasti merejäl, kord kaugenedes, siis jälle ringiga lähenedes, taustaks varateismelise poja hääl laulmas koraali. Aga tahtsin veel tagasi vaadata varasemasse aega, kui dokumenteerisid videokaameraga nii maastiku-, tegevus- kui kontseptsiooni. Mis ajal said omad operaatori ristsed?

Selles oli mitu etappi. Alguses ma ise ei filminud midagi, millalgi aga

muretsesin endale kaamera ja hakkasin ise lühikesi, mõneminutisi dokumentaalseid juppe võtma. Seda ma tegin üksjagu ja võibolla tuntuim nendest on „Peeter ja Mart”, mis valiti 2003. aasta Veneetsia biennaali kuraatorinäitusele. Videotegemise tehnika aga arenes tohutult, kunstnikuna ei jõudnud nende tehniliste muutustega sammu pidada ja ma loobusin, sest ajaga kaasas käimine oleks nõudnud pidevalt uute ja paremate kaamerate ostmist. Lihtsam oli ...

Ma üldse käsitlen video tegemist nii, et kui mul tekib mingi idee või kujund või nägemus, siis on see nagu luuletuse kirjutamine — sul peab olema mingi idee ja tundmus! Ma ei hakka otsima ekstra mingit materjali, et võtan mingi teema ja hakkan nuputama. Mul peab tulema puhtalt inspiratsiooni pealt.

Vahest võib sinu laadi nimetada ka postkontseptualismiks. „Isa ja poja” võttis üles keegi professionaalne operaator?

Seda filmis mu elukaaslane Tiiu Palta, monteeritud sai ETVs.

Siis hakkas sinu videotes tähtsat osa etendama ka auditiivne moment, täpselt valitud sugestiivne toon või siis helitugevuse vaheldumise efekt. Meenub „Juga”, milles seisad autori ja peategelasena suure langeva kose ees ja hakkad täiest kõrist karjuma. Ainult inimehääle asemel paisub kose mühin ja vaibub siis taas, nagu reostaadi pealt sujuvalt maksimumini ja tagasi. See oli iseenesest lihtsal vahetusel põhinev võte, aga oma näilises minimalismis ikkagi geniaalne asendus.

Nagu sa ütlesid, pole ma küll ühtegi minutit spetsiaalselt kusagil filmi õppinud, aga päriselt see ikkagi nii ei ole.

Kompositsioonitunnetus on mul üldiselt sarnane kõikides visuaalsetes kunstides, olgu siis maalis, videos või ka filmis rakendatavaga. Andrei Tarkovski on öelnud, et hea režissöör võiks olla vähemalt üle neljakümne aasta vana ja osata ka maalida.

Maalikunsti tundmine ja sellest tuleneva kompositsiooni õppimine oli režissööride jaoks eelmise sajandi filmikoolides ja küllap praegugi kohustuslik.

Teatav pildi- ja ruumitunnetus on maalijatel ja režissööridel sarnane. Ma lõin Kunstiakadeemias paralleelselt fakulteedi interdistsiplinaarsete kunstide õppetooli. See oli juba 1999. aastal ja Baltimaades esimene omalaadne. Programmi koostades arvestasin, et see peab olema võimalikult laiapõhjaline, kutsusin filmikunsti ajaloost lugema Jaan Ruusi, klassikalisest stsenaaristikast Olev Remsu ja mitmeid teisi filmiasjatundjaid, aga ka näitlejaid, muusikuid, tantsijaid ja heliloojaid. Osaliselt kuulasin ka ise neid loenguid ja kultuurihuvilise inimesena laiendasin oluliselt oma silmaringi. Muidugi mängivad mu kunstikogemuses omaette rolli sajad üle maailma vaadatud näitused.

Nii. Jõuame nüüd oma jutuajamises ka filmi. See oli aastal 2006, kui said valmis oma esimese, umbes kaheteistminutise lühimängufilmi „Armulaud”. Meenub, et see oli üpris dialoogivaene, valitud nappide sõnadega, tegevuslikult viitav, kuidagi peidetud, mitmeid moraalitahke ja ka esteetilist sfääri puudutav linalugu. Päris tummfilmi pole sa ju kunagi teha tahtnud, aga sõnadega koonerdanud küll, neid vältinud ja täpselt valinud. Liikuv ja arenev kompositsioonide ahel peab ise sõnadeta jutustama. Tundub, et oma vaatajat pole sa kunagi alahinnanud.

Seda küll. Filmikunst on paljuski ka kompromisside kunst erinevalt videost. Videos on sul vähe raha ja vahendeid käes, aga saad üsna kiiresti ja spontaanselt selle asja ära teha. Aga et teha klassikalist filmi, on ju vaja märksa suuremaid ressursse ja kooskõlastusi. Selles protsessis pead ennast pidevalt ka iseendale tõestama, et ideed kannaksid. Kokkuvõttes on see nii pikaajaline protsess, et film muutub mingis mõttes kollektiivseks loominguks.

„Armulaud” oli suhteliselt pentsik film. Kui seda rohkem analüüsida, siis võiks näha, et ühendasin selles veidra dokumentaalsuse mängufilmiliku atmosfääriga. Tuli draama, pornograafia, religioosne spekulatsioon, tragikoomika ja ka absurd. Lühikesse formaati oli surutud üsna palju erinevaid võtteid ja teemasid ja ka käsitusviise. Tuli suhteliselt riskantne film, mis meil laialt peale ei läinud, aga Oberhauseni festivalil valiti „Armulaud” korraldajate lemmikuks ja aastal 2011 arvati see film Ida-Euroopa neljakümne väljapaistvama lühifilmi hulka, mida esitleti Pompidou keskuses.

Ju siis tuli „Armulaua” mitmetahulisus ja peidetus ilmsiks mitte meie, vaid välisvaataja silmis.

Eestis ei andnud leviks tõuget seegi asjaolu, et ma ise produtseerisin selle filmi. Polnud mingit tagalat ega turustamise kogemust.

2000. aastate teisel poolel läkski sul hammas mängufilmi peale verele, tegid oma teise, juba pealt kahekümneminutilise lühimängufilmi „Oleg”. Selle taga võib aimata isiklikku, kaua läbiseeditud kogemust, aastakümnetepikkust painet, vahest isegi mingit koormavat süüd, millest võis filmi kaudu vabaneda. See läks meie vaatajale oma klassikalise stiiliga palju rohkem korda kui „Armulaud”. „Oleg” pole pillav ja jutukas film, sujuvalt voolas kujundite ahel, sõna asemel prevaleeris pilt. Lõid morbiidse atmosfääriga visuaalse narratiivi, auditiiivne aktiivsus oli kindlasti teadlikult pärsitud. Tundub, et „Oleg” oli etapiliselt oluline töö, mis avas sulle ukse täispika mängufilmi tegemiseks.

Sa ise ütlesid „Olegi” asjus siin mitmed olulised momendid ära. Esimene film „Armulaud” sai ette võetud puhtalt vajadusest teha videoloomingust mingi samm edasi. Aga „Olegis” oli juba kaks asja koos. Ühtepidi ärajutustamata lugu, täiesti autobiograafiline aines mängufilmi kunstilises formaadis, taga oli täiesti tõepärane, autentne lugu minu nõukogudeaegsest sõjaväeperioodist Volgogradi lähedal. Teiseks oli „Olegis” ka funktsionaalne moment. Nimelt võtsin juba pärast „Armulauda” tõsise kursi sellele, et saaks kunagi teha ka täispika mängufilmi. Ja siis vahepeal tehti minust üht dokumentaalfilmi.

Marko Raat tegi pika doku „Toomiku film”.

Ja-jah, see käis Allfilmi kaudu. Ja siis sain väga hea kontakti Ivo Feldiga, kes on üks Allfilmi juhte, saime nagu sõpradeks ja kõik hakkas kulgema selles suunas, et võiks kunagi tulevikus hakata tegema oma täispikka mängufilmi. Marko Raat ehitas oma dokfilmi ühe idee sellele, et Toomik tahab hakata tegema pikka filmi. Ja siis meil tekkis Ivoga strateegia, et ega enne mulle keegi raha ikka pika filmi jaoks ei anna, kui tuleb ennast veel tõestada mingi pikema lühimängufilmiga. Ja kuna see jutustamata lugu oli hinges, siis saigi

tehtud „Oleg”. Sain selle võtmise käigus päris korralikud ja ametlikud filmitegemise ristsed, õppisin meeskonnaga filmi tegema, alates stsenaariumi kirjutamisest, projekti esitlemisest, kuni näitlejate juhendamiseni välja. Sain paraja kooli, päris mitteprofessionaaliks ma ennast enam ei pea.

Oma teose kui terviku loomise kõrval peab režissöör tahtmata tegelema paljude häirivate kõrvalprobleemidega. Kui oluliseks sa pead võttegrupi omavahelise sobivuse keemiat? Kas suudad hoida külma pead keset igasuguseid isiksusi saginas ümber aktiveeritud kaadrikeskkonna?

Noh, sina ju tunnend mind üsna kaua.

Aga ma pole sind kunagi näinud juhendamas pika mängufilmi võtmist.

Tead ju, et olen väga kärsitu inimene.

Kohe on filmis raske tulemust kätte saada.

Jah, aga omal veidral moel ma suudan olla ka suhteliselt kannatlik. Kuna filmi tegemine on nii pikaajaline protsess, on minu jaoks oluline inimestega juba esimestel kuudel, projekti arendamise faasis mitte riidu minna. Üks suuremaid kunste filmi juures ongi hoida seda sünergiat ja elu võttegrupis värskena. Muidugi tegeled sellega, see võttegrupp luuakse, sa valid sinna inimesi, teed näitlejaproove ja muud, aga kõik on ka mitmes mõttes isiksused, kõik tahavad kuidagi loominguliselt panustada. On muidugi ka kineaste, kes teevad oma tööd tuimalt raha pärast, aga selliseid tuleb võimalikult vähe valida. Režissöör peab intuiivselt tajuma, et võtteprotsess oleks elus. Peamist ideed peab kogu aeg üleval hoidma, mis on raske, sest aeg pidevalt kulub ja idee võib jooksvalt vananeda. Algimpulss peab olema nii tugev, et kannaks mitu aastat. Ma ei poolda seda, et teha filmi nagu filmi pärast. Kui teed tellimusfilmi, mis on üsna kindlate parameetritega, siis seda tehakse kiiresti. Autorifilmi jaoks peab olema tugev kujund või idee, et see kestaks režissööri jaoks pikemalt.

Tsiteerin nüüd kunstiteadlast Hanno Soansi, kes on öelnud: „... on suure osa Toomiku väliskuraatoritest fännide hulgas läbi seedimata tema varasem arengulugu, see, kuidas neo-ekspressionistlik maali ja konverteeris end moodsaks postkontseptualistlikuks installatsiooni- ja videokunstnikuks.” Mäletan, et sinu suured löuendid ei tahtnud terves tükis mitte kuidagi Kopli ateljee aknast ega uksest välja mahtuda, nii et pidid hakkama tegema aktsioone, installatsioone ja videoid. Režissöörina on kunstniku kool sul kuhjaga selja taga, filmis jätkub sul teinekord kujundeid ja kaude kõnelemist üleliigi. „Olegis” näiteks töötas jutustamine paradoksaalselt hoopis kujundite ahelate sujuvas üleminekus, jutustas nii kaadrikeskkond kui ka vaatajale arusaadav napi tegevustikuga sündmustik, kuigi see oli omajagu peidetud ja ajas tagasisivaatav. Kuidas tunned end mängufilmis jutustajana? Et sõlmida narratiivi ja arendada pikemat lugu.

„Oleg”, mis tugines suuresti ühele isegi painavale meenutusele, oli seisundifilm. Kahekümne minutiga palju ei jutusta, dialoog peab olema täpne ja soovitatavalt lakooniline. Ma arvan, et dialoog oli selles omal kohal. Miks mitte, võib ka pikema filmi peale teha ainult kaks lauset, kui pilt kannab. Ma võtsin „Olegis” dialoogi esimesest stsenaariumi variandist veelgi vähemaks.

Béla Tarri „Torino hobuses” istub inimene justkui tundide kaupa mustvalges toas, uimerdab hallil lagedal ega kosta mitte mõhkugi. Aga pilt on laetud ja filmikunst kõnetab. „Olegi” kandis peategelase süü. Aasta tagasi esilinastus sinu esimene täispikk mängufilm „Maastik mitme kuuga”, mis jättis meie vaatajad, välja arvatud ehk mõni kriitik, üpris nõutuks. Ühtäkki ei räägitud enam sinu skandaalsest installatsioonist „15. mai — 1. juuni 1992”, vaid sperma praadimisest. Film üritas kokku võtta ülekoormatud ja lõhestuva eesti mehe pained. Jäi mulje, et režissööri autobiograafiline aines oli ka „Mitme kuuga maastikus” oluliselt esile mängitud.

Selles filmis segunesid peategelase erinevad teadvuse tasandid omamoodi sürreaalselt, aga see võis jääda paljudele vaatajatele arusaamatuks. Et mis juhtus tegelikult, mida ta meenutas ja mida hoopis kujutles. Need seisundid võivad ka tegelikult täiesti seguneda, kogu elu muutub justkui unenäoliseks, stressi tase on nii

kõrge, et lülitab inimese letargiasse.

Ju siis polegi tähtis, kas peategelane käis armukesega rabas seksimas või hoopis kujutles seda filmis ühtaegu ju üpris robustset ja esteetiliselt kaunist akti. Minu meelest polegi reaalsusel ja kujutlusel põhimõtteliselt olulist vahet, kuna kõik, mis on võimalik kujutluses, ongi samal ajal kuidagi ka reaalne.

Ma polegi eraldusjoonele tahtnud osutada. Selle filmi puhul oligi oluline, et algsest oli plaan teha veelgi sürrealistlikum film. Aga siis ma kuidagi tajusin filmimise ajal ja montaaži käigus, et nõnda tõmban vaatajal liialt vaiba alt ära. Et pigem leida ikka rohkem ühisosa ja kasutada filmis ka stereotüüpe, mida selline keskea painetes ülekoormatud eesti mees võib tegelikult ka tunda, elades mehaanilist ja vale elu. Päris tavalist filmi ma ei tahtnud teha ja olud olid ka sellised, mis soosisid selle filmi tegemist. Praegu võibolla ei anna sellise filmi jaoks mulle mitte keegi enam raha. Asjad langesid siis lihtsalt niimoodi kokku, et ma sain teha sellise filmi, nagu enam-vähem tahtsin.

„Oleg” oli selle tegemiseks andnud soodsa fooni. Kuidas nüüd ise hindad: kas jäid mingis mõttes poolele teele? Kas jäid täispika mängufilmiga rahule?

Ma pole ühegi oma asjaga rahule jäänud.

Ka „Olegiga” mitte?

Ei. Ütlen niipalju, et minu arusaam filmist kui sellisest on päris palju muutunud. Olin kaua dokumentaalse käsitluse pooldaja, et kõik peab olema väga realistlik ja tõetruu, naturalistlik. Aga hiljem maailmas rohkem ringi vaadates sain aru, et film tekib kollektiivses loomingus, mille käigus ehitatakse üles täiesti eriline organism, justkui omaette maailm. Film ongi mingis mõttes selline täiesti sõltumatu olend, mis ei pea üldse meile teada ja tuntud elu adekvaatselt peegeldama. Keegi ei tea, mis see elu üldse on, võime vaid kujutleda, ja kujutleda võib õnneks mida tahes.

Kas sa oled mõelnud dokumentaalfilmi tegemisele?

Mingi aeg tagasi isegi päris tõsiselt.

Mida oleksid võtta tahtnud?

Tegin kunagi dokumentaalfilmi „Nähtamatud pärlid“. Korraldasime tudengitega õpikodasid, esitasime Murru vangilaagri tollastele vangidele üht *performance*'it, oli vaja üliõpilasi igasugusesse tavapäratusse keskkonda viia. Käisime näiteks polügoonil Kalašnikovi automaadist tulistamas ja detsembrikuus mitmepäevasel rabamatkal. Aga Murru vangilaagris tekkis kontakt ühe retsidivistiga, kes pakkus välja võimaluse teha dokfilm sellest, kuidas tema paneb oma kaasvangide genitaalide naha alla kuulikesi. See polnud just minu lemmikteema, aga elu andis võimaluse ja ma võtsin sellest kinni ning tuli üsna omapärane kolmeteistminutine dokfilm, mis pälvis päris palju tähelepanu.

Jah, mullegi tuli nüüd meelde.

See film on päris palju näitustel käinud, ta ei ole mu lemmik, aga küllalt naturalistlikult tehtud, vastukaaluks äranämmutatud dokfilmi formaadile, milles midagi ei näidata, jahutakse poolteist tundi, selle asemel et teha kõik kümne minutiga ära. Aga mul on mingeid persoonilugusid, mille võiksin dokina teha küll.

Ma ei taha animafilmi kohta sinult tõsiselt küsida, aga minu meelest võib hoopis animafilmis kõige rohkem väljendada seda, mida teistes filmiliikides pole võimalik kujutada.

Ma pole sinuga päris nõus. Tuleb kohe meelde üks eriskummaline tšehhi režissöör Jan Švankmajer, kes lülitas oma pikkadesse mängufilmidesse animatsiooni, veidraid ja absurdseid lugusid. Seda on ikka tehtud. Tuleb meelde ka kanada režissöör Guy Maddin, väga eksperimentaalse vormikeelega looja, kellega tutvusin Baseli filmifestivalil. Maailm on täis otsivaid ja vahel ka midagi uut leidvaid inimesi.

Küsitlenud ja üles kirjutanud TARMO TEDER