

Lacy & Jenkins Salmel Reek
 John Elsom Tõnu Karro
 Valter Ojakäär Igor Garšnek
 Toomas Lõhmuste Sergei Anaškin
 Eesti Rahvusraamatukogu "Chaplin"

Sveriges ledande **filmtidning** sprängfylld med reportage, debatt och recensioner!

CHAPLIN

**woody
 allen**

*stor intervju
 med kungen av
 New York*

**ingmar
 bergman**

*om en
 bortglömd
 filmskatt*

**reidar
 jönsson**

*begraver en hund
 i Hollywood*

+

*resan till
 Pornotopia!*

888-2



NR 2 APRIL/MAJ 1992. 39/- INKL MOMS. ÅRGÅNG 34/NR 239

Rootsi filmiajakirja "Chaplin" esikaas (aprill/mai 1992):
 Woody Allen läbi Peter Varhely silmade.

TAK

1
 /1993

1 / 1993

JAANUAR

XII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA k/t PEETER TOOMA,
tel 66 61 62, 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Višnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Immo Mihkelson ja Evi Arujärv, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinmaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© "Teater. Muusika. Kino", 1993



Steve Lacy "Jazzkaarel"

H. Rospu foto

Kaader Mati Põldre mängufilmist
"Need vanad armastuskirjad"
(Freyja Film", 1992). Ülle Kaljuste (Emma).



SISUKORD

TEATER	
Margot Visnap	MAAILMA TEATRIKRIITIKUD VARSSAVIS (Rahvusvahelisest Teatrikriitikute Assotsiatsiooni 12. kongressist) 32
John Elson	AHELREAKTSIOONID 33
Kadi Vanaveeki	ENNÄE INIMEST (O. Lutsi - P. Pedajase "Soo" Teleteatris) 44
	EESTI RAHVA IGAVESE ELU SÜMBOL (Salme Reek - 85) 85
Toomas Lõhmuste	SADULAS PÜSIMISE FENOMENIST SALME REEGI NÄITEL 87
Sven Karja	PERSONA GRATA. RAIN SIMMUL 93
MUUSIKA	
	VASTAVAD STEVE LACY JA LEROY JENKINS 3
Igor Garšnek	LIHTNE POLEGI NII LIHTNE 37
KINO	
Tõnu Karro	"TUNDMATU" KANGELANE FILMILINAL (Režissöör Mati Põldre "Need vanad arniastuskirjad") 5
Valter Ojakäär	RAIMOND VALGRE. ÜHE PÕLVKONNA TRAGÖÖDIA 20
	"CHAPLIN" 47
Maaret Koskinen	HOLLYWOODI PAABEL, LÄBI JA LÕHKI 48
Sergei Anaškin	ANIMEERITUD KUJUNDI SAKRAALSUS (Sverdlovski autorifilmi koolkonnast) 51
	JEAN-LUC GODARD 69
Joël Magny	JEAN-LUC GODARD'I 24 TÖDE 70
Luc Mouillet	JÄRGIGE GIIDI 75
	TMK LAUREAADID 1992 68
Reet Varblane	UUS PÕLVKOND (Esimene rahvusvaheline teatrikuulduskunstnike näitus) 56, 96
	EESTI RAHVUSRAAMATUKOGU (Kadi Herkiil, Immo Mulkelson, Sulev Teinemaa) 63



VASTAVAD STEVE LACY JA LEROY JENKINS

TALLINNAS, "JAZZKAARE" ALL KOHTUSID KAKS AMMUST SÕPRA, KES POLNUD TEINETEIST NÄINUD AASTAID. MÕLEMAD ON TIPPMUUSIKUD MAAILMA DŽÄSSIS, NENDE MÕLEMA LOOMINGUTEEL ON SARNASEID KEERDKÄIKE. NÜÜD OLID NAD NÕUS ISTUMA ÜHISE LAUA TAHA JA VASTAMA TMK KÜSIMUSTELE KOOS NING ERALDI.

STEVE LACY

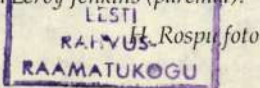
"Steve Lacy karjäär on haruldane näide lakkamatust arenemisest," kirjutab Ian Carr, "mis on ta viinud 50. aastate algupoole traditsioonilise džässi vaimustusest bebop'i, Theolonius Monki muusika ja Cecil Taylori juhtnööride kaudu 60-ndate vaba džässini ja 70. ja 80. aastate muusikalise pluralismini."

"Ma hakkasin mängima sellepärast, et kuulsin kutset," väidab Steve Lacy ise. See, mis kutsus, oli mõistagi džäss.

Kaheteistkümmeselt kuulis ta Duke Ellingtoni muusikat, see rabas teda ja ta hakkas õppima klaverit. Järgnesid teised suured muusikaelamused: Louis Armstrong, Sidney Bechet, Miles Davis. Oma muusikuteed kirjeldabki Steve Lacy kutsele järgnemisena. New Yorgist Rooma ja Roomast Pariisi, diksiländmuusika juurest äärmusliku eksperimentalismini ja seal spiraali järgmisel keerul lihtsuse, laulu ja tantsu otsingutele. "Minu arvates ongi džäss eelkõige tantsumuusika," räägib Steve Lacy. "Muusika, mis ei laula ja ei tantsi on mulle liiga abstraktne."

1950. aastatel mängis ta kuus aastat koos Cecil Tayloriga. 1958.-1959. aastani kuulus Gil Evansi ansamblisse; 1960. aastal oli neli kuud Theolonius Monki ansambelis, pärast seda mängis mõned aastad oma ansambliga üksnes Monki lugusid. Muide, Lacy peab õigeks väidet, et John Coltrane hakkas sopransaksofoni mängima innustatuna just tema esituslaadist.

Steve Lacy (vasakul) ja Leroy Jenkins (paremal).



LEROY JENKINS

"Minu muusika on mõeldud eelkõige asjatundlikule, valivale publikule, keda ei heiduta muusika lahterdamine kategooriatesse ning kes otsustab muusika üle ainuüksi selle headuse järgi.

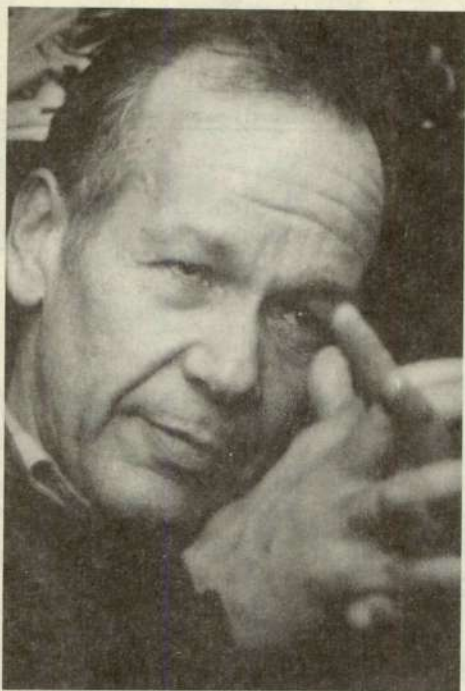
Loodetavasti liigutab mu muusika mitte ainult nabast allapoole jäävaid ihuliikmeid, vaid mõjub kuulajale ka vaimsel tasandil, haarab teda üleni." Niisugune on 1932.

aastal Chicagos sündunud mustanahalise viiuldaja, improvisaatori ja helilooja Leroy Jenkinsi enesekindel,

võltstagasihoidlikkuseteta enesehinnang, mis on püsinud muutumatu viimased paarkümmend aastat. See on õiglane ja üsna täpne määratlus; arvatavasti nõustuks sellega ka enamik "Jazzkaare '92" publikust, kellel oli õnne kuulda Jenkinsi vahetut, kohati näiliselt lihtsakoelist, ometi äärmiselt nüansirikast ja emotsionaalset sooloesinemist.

Viiuliga tegi Leroy tutvust kaheksa-aastaselt, juba lapseas mängis pilli neegrikoguduste jumalateenistustel, muusikaalased algetadmised sai kodulinna *Du Sable High School*'is. Teismelisena vaimustus bebop'ist. "Mis minu kui muusiku kujunemisse puutub, siis Charlie Parker on mind mõjutanud võrreldamatult rohkem kui keegi teine," tunnistab Jenkins praegu. Parkeri hiilgepäevade lummus oli nii võimas, et altsaksofonist saigi mitmekes aastaks noore Jenkinsi põhiinstrument.

Florida A & M kolledž hindas aga - õnneks? - enam tema viiuldajavõimeid ning andis talle stipendiumi õpingute jätkamiseks just sellel erialal (bakalaureuse kraad 1961. a). Kolledžiaastail süvenes veelgi Jenkinsi huvi



LACY:

1960. aastate revolutsiooniliseks peetud uuendus džässis, *free* ehk vaba džäss, haaras oma keerisesse ka Steve Lacy, kes mängis mitmes ekstreemse muusikaga seotud koosseisus, millest olulisim oli 1967. aastal Roomas tegutsenud "Musica Elettronica Viva" (kuhu kuulusid veel Alvin Curran, Richard Teitelbaum ja Frederic Rzewski). Hiljem tunnistas Lacy, et ta õppis küll avangardistidelt palju, ent ühtäkki muutusid helieksperimendid talle igavaks. Ta tundis, et takerdub stampidesse, hakkab ennast kordama ja lõputu vabaduse idee ei olnudki enam ahvatlev. "Pealegi, mis tähendab vaba?" küsib Lacy. Tema arvates on džäss olnud kogu aeg vaba. Kahekümnendatel aastatel oli Earl Hines vaba, ja kas võib keegi olla vabam Louis Armstrongist? Järgnevat loomeperioodi iseloomustab Steve Lacy kui *post-free*'d. "Küsimus oli selles, mida avastatuga peale hakata. Me pidime oma muusika muutma mittevabaks enne, kui see sai muutuda päris vabaks. Ükskõik mida sa ka ei teeks, on põhiprobleemiks ikkagi elu. Kui sa oled kord leidnud midagi olulist ja hakkad seda oma muusikas kasutama, ning, ütleme, aasta pärast see

JENKINS:

džässi vastu, ta osales järjest agaramalt *jam-session*'itel ning avastas üllatusega, et palju kesisema koolitusega ametivendade kõrval jätab tema mäng rütmilisest küljest kõvasti soovida. Selle puuduse kõrvaldamiseks nägi ta vaeva neli aastat, harjutades viiulimängu kaheksa tundi päevas.

Kuuekümnendatel töötas Jenkins keelpilliõpetajana Alabamas, seejärel Chicago vaestekvartalite koolides. Chicago päevil uuendas ta tutvust Muhäl Richard Abramsiga ja liitus saksofonist Roscoe Mitchell'i innustusel ühendusega AACM (*Association for the Advancement of Creative Music. - Toim*). Taotlemaks uuele muusikale laiemat kõlapinda - ja vahest ka pettununa mustanahalise kaualajaskonna napis toetuses - siirdus osa AACM-i liikmeid 1969. aastal Euroopasse. Pariisis lõi Jenkins koos saksofonist Anthony Braxtoni, trompetist Leo Smithi ja trummar Steve McCalliga põhiliselt improviseerimisel muusikat esitava "Creative Construction Company". "See oli imeilis aeg. Meie Braxtoniga elasime uhkes villas nagu kuulsad heliloojad. "Art Ensemble" (of Chicago) oli siis Pariisis, Ornette Coleman, Archie Shepp ja paljud teised samuti. Aga meie ansambli ümber löid kired kõige sagedamini lõkkele, meie muusika põhjustas kõige vastakamaid arvamusi." Siirdunud 1970. aastal New Yorki, läbis Jenkins kolmekuulise studiumi *free jazz*i vaimse isa Ornette Colemani "ülikoolis", teisisõnu, ta elas Colemani näpunäidete järgi disainitud *Artist House*'is, kus nad improviseerisid kahekesi ja pidasid (Jenkinsi jaoks) üsna kurnavaid väitlusi Colemani harmoloogilise muusikakontseptsiooni üle. Järgnesid Jenkinsi ühisprojektid väljapaistvate improvisaatoritega, nagu Cecil Taylor, Albert Ayler, Anthony Davis, Anthony Braxton, Andrew Cyrille jt. Aastail 1971-1977 mängis Jenkins koos bassist/trombonist Sirone (Norris Jones) ja trummar/pianist Jerome Cooperiga "Revolutionary Ensemble's". Muusikakriitik Gary Giddinsi meelest oli "revolutsionääride" looming "pastoraalne ja urbanistlik, tuntavalt derivatiivne ja samas piisavalt isikupärane, bluusilik

LACY:

enam olulisena ei tundu, siis mida sa teed? Kas naased vanadele radadele? Sa ei saa. Sa pead minema edasi ja vaatama, mida avastatuga peale hakata. Nii leidsime ka meie oma 60. aastate kogemusele rakenduse."

1972. aastal siirdus Steve Lacy abikaasa Irene Aebiga elama Pariisi ja moodustas seal oma grupi, mis hakkas realiseerima tema muusikalisi ideid. Järgmise kahe aastakümne vältel on Lacy musitseerinud koos paljude koosseisude ja muusikutega alates Euroopa *free jazz*'i tippe koondavast "Globe Unity Orchestra'st" ning lõpetades nüüdismuusika staaransambliga "Kronos Quartet". Ta on kirjutanud ballette, tekstipoeeme vene poeetide luuletustele (temas endas on vene verd): ta on õppinud shakuhachit ning tema sopransaksofoni võib kuulda kõlamas rohkem kui sajaj heliplaadil. Sageli mängib ta soolokontserte ja sama sageli esitab oma instrumendil töötlusti Theolonius Monki ansambliteostest. Viimased tosina jagu aastat on ajakirja "Down Beat" küsitlused, mida koostatakse paljude riikide mainekamate džässikriitikute arvamuste põhjal, kuulutanud Steve Lacy maailma parimaks sopransaksofonistiks.

"Kui sa teed midagi originaalset," räägib ta ise, "siis pead valmis olema kannatusteks. Mida originaalsem see on, seda kauem võtab aega, kuni seda tunnustatakse ja see seguneb muu muusikaga. Mõned asjad vajavad küpsemiseks kuni paarkümmend aastat."



H. Rospu fotod

JENKINS:

ja klassikahõnguline, barokne ja askeetlik ühteageu."

Ehkki Jenkins on kindlalt veendunud, et kaasaegses muusikas mängib kõige olulisemat rolli improvisatsioon, on ta oma sooloesinemiste ja ansambli "Stting" kõrvalt (viimast ei maksaks segi ajada sarnase nimega helitekitajaga, kes saadab SOS-signaale Amazonase vihmametsadest) leidnud üha enam aega komponeerimiseks, sealhulgas suurvormide kirjutamiseks. Esimene sellelaadne teos oli "Themes And Improvisations on the Blues" (1985); 1990. a esietendus Jenkinsi muusikale seatud ooper-ballett "The Mother of Three Sons", valmimas on *rap*-ooper "Fresh Faust". Tema kompositsioone on esitanud "Kronos Quartet", "Albany Symphony" ja "Virtuosi della Rosa". Leroy Jenkinsi loomingut on korduvalt peetud mitmete fondide, kultuurkapitalide ja kauneid kunste edendavate organisatsioonide toetuse vääriliseks (*New York Foundation for the Arts, National Endowment for the Arts, Creative Artists Program, New York State Council for the Arts* jt).

"Leroy kõneleb sama moodi nagu ta viiulit mängib," märkis kunagi Jenkinsi kauaaegne partner Anthony Braxton. Tõsi, vanahärra Jenkins osutus tähelepanelikuks, vastuvõtlikuks ja laia silmaringiga vestluskaaslaseks - nagu tema ammuine sõber Steve Lacygi, kelle vaashoitus ja teatav reserveeritus tasakaalustasid kenasti Jenkinsi hetketi särakiiitlana särisevat temperamenti. Ehkki intervjuueerijad olid vastajate suhtes napis ülekaalus, kujunes vestlus ometi nii mõnelgi korral dialogiks, sest neil kahel mehel oli, millest omavahel rääkida.

Kas te mäletate, millal ja kuidas saite esimest korda teadlikuks teineteise muusikast?

JENKINS: Tead, Steve, tegelikult olid sina esimene muusik, kelle mäng pani mind sopransaksofonisse hoopis teisiti suhtuma. Kuni sinu tulekuni ei võetud ju seda pilli eriti tõsiselt - väga vähe oli neid, kes üldse sopranit mängisid. Õieti on see mulle tuttav olukord, sest viiuliga oli samasugune lugu. Neil päevil küsis minult üks intervjuueerija, miks on viiul džässis nii vähe levinud. Vastasin talle, et viiuldajate hulgas pole olnud oma Louis Armstrongi, Birdi (Charlie Parker - *toim*) või Coltrane'i, kes oleks aidanud sellele pillile rohkem populaarsust võita.

LACY: Peale selle on viiul ka õrnem, subtiilsem instrument.

JENKINS: Steve oli ja on minu arvates kõige esimene oluline tänapäeva sopransaksofonist, kahju ainult, et alguses ei leidnud ta niisugust tunnustust nagu näiteks Trane (John Coltrane - *toim*) - Trane'il oli oma publik, teda teati ja armastati.

LACY: Trane oli staar, seda küll.

Mr Lacy, millal te esmakordselt Leroy Jenkinsit mängimas kuulsite?

LACY: Leroy mäng oli üks peamisi põhjusi, miks ma 1970. aastal otsustasin Pariisi kolida.

JENKINS: Kas tõesti? Miks mina sellest midagi ei tea?

LACY: Kuulsin Leroy'd 1969. aastal Pariisi festivalil, kus ta esines koos Braxtoni, Leo Smithi ja mõnede teiste ameeriklastega, kes tollal Euroopas viibisid. Siis otsustasingi Pariisi jääda, et moodustada seal oma püsiv ansambel. Leroy'd hindasin juba siis väga kõrgelt, hindan praegugi.

Agasopransaksofon ja viiul on tööpoolest lähedased pillid, muusikalised kaimud. Mõnikord võib viiul kõlada nagu sopransaksofon, ja ka vastupidi.

Olite te enne seda paljusid viiuldajaid kuulnud, mr Lacy? Oli või on teil nende seas ehk mõni lemmik?

LACY: Noh, minu lemmik on mu abikaasa Irene Aebi, laulja ja viiuldaja. Viiulimänguga on ta vähem tegelnud, aga viimasel ajal läheb tal minu arvates päris kenasti.

Muidugi, Leroy on klass omaette. Ma ei ole kohanud ühtki viiuldajat, keda võiks temaga võrrelda.

Rääkides Pariisist ja viiuldajatest ei saa mööda veel ühest nimest - Stephane Grappelli.

LACY ja JENKINS: Võrratu! Suurepärane muusik!

LACY: Ausalt öeldes meeldis mulle Ray Nance siiski rohkem. Praegugi sulab süda sees, kui ma tema vanu soolosisid kuulan.

JENKINS: Mina nägin Rayd tema elu viimastel päevadel, kui ta New Yorgis haigevoodis lamas... Tal oli eluisu otsas, Ray ihkas surra. (Lacy: "Oli, *shit!*...") "Mu keha on siit ilmast lahkunud ja varsti läheb hing talle järele - sinna, kus mind ootavad Duke (Ellington) ja (Paul) Gonsalves," nii viisi ta mulle ütles.

LACY: Mina käisin Pariisis Sam Woodyardi vaatamas, enne kui ta suri...

Teil kahel on ilmselt väga palju ühiseid mälestusi.

LACY: Džässmuusika pärand on äärmiselt rikas, džässi ajalugu ulatub peaaegu saja aasta taha ning loendamatu muusikud on andnud sellesse oma panuse, kujundades džässi helikeelt, väljendusvahendeid - muutes džässi enda ja järeltulevate muusikutepölvkondade eluviisiks. Paljusid inimesi - imelisi inimesi! - nende seast tundsi me isiklikult, teistest oleme üksnes kuulnud, mitmed neist on praeguseks meie hulgast lahkunud. Aga nende vaimsus, see hingelaad elab edasi.

Kuuekümmendatel aastatel siirdusite te mõlemad Ameerikast Euroopasse. Teie, Steve, eelistasite Pariisi New Yorgile ja pidasite õigemaks sinna elama jääda, Leroy pöördus tagasi kodumaale. Te olete andnud ohtvalt kontserte nii siin- kui sealpool suurt Vett, arvatavasti on teil piisavalt isiklikke kogemusi võrdlemaks Euroopa ja Ameerika muusikalist kliimat ja aastakümnete jooksul seal aset leidnud muutusi.

LACY: 1965. aasta Ameerika-turnee läks kõigiti korda, aga juba 1967. aastal oli olukord seal hullem kui kunagi varem. (Jenkins: "Oo-ja...") Siis otsustasingi lahkuda. Aga ma käin igal aastal Ameerikas esinemas, lähen nädalaks-kaheks, vahel ka kauemaks.

Nii et teie meelest on Euroopas ikkagi parem?

LACY: Minul küll. Aga minu lugu on selles mõttes eriline, et mul on Pariisis omad muusikud, kellega ma pidevalt koos töötan. nende pärast ma seal olengi - mitte sellepärast, et mulle Eiffeli torn vastupandamatult meeldiks! Pariis on mu tugipunkt. Seesugune koht peab igal inimesel olema, ükskõik kus ta ka sündinud ei oleks.

Kas on veel midagi peale muusika, mis teid Pariisi puhul köidab?

LACY (pärast frivoolset lõõpimist Jenkinsiga, mida ei sõanda siin ära trükkida): Küll. Kogu kunstielu - muuseumid, galeriid, kontserdid. Ja linn ise on hämmetava kaunis. Itaalia on sealsamas lähedal, see on äärmiselt tähtis. Itaalia on mulle kõige südamelähedasem maa. ("Vahi!" imestab kõrval Jenkins.)

Euroopas elades on tegelikult kõik kohad käe-jala juures. Euroopa on justkui ookean ja mina ujun selles ringi nagu kala.

JENKINS: Ega Euroopa selles mõttes Ameerikast nii väga erinegi, Euroopa on lihtsalt väiksem. Paar tundi sõitu ja sa oled hoopis teistsuguses keskkonnas.

Nojah, muidugi pole asi ainult vahemaades. Minu arust õpetab euroopalik haridussüsteem üle olema inimeste ja asjade rangest klassidesse ja kategooriatesse jagamisest, kõigi asjade lahterdamisest ja eraldamisest - see paistab isegi toidumenüüst. Aga Ameerikas on vastupidi, kõike hoitakse eraldi, kõik jagatakse kastidesse. Ja siis nad räägivad, et see olevatki demokraatia - jaga ja valitse!

LACY: Kuule, Leroy, kas sa pooldad vabariiklasi või demokraate?

JENKINS: Heh! Ei kumbagi.

Vaat niisugune on Ameerika, selle peal ta püsib. Samas, kui mõtlema hakata - ega teisiti nii suure riigiga vist toime ei tuldakski. Vahel ma arutan omaette, et oleksin ma *bebop*'i ajastul muusikuna tegutsenud, kes teab, kas ja kuidas ma oleksin hakkama saanud? Ma armastan meeletult *bebop*'i, ma olen läbi ja lõhki selle koolkonna õpilane, aga... ma pean silmas seda, et kui ma Euroopas mõnda raadiojaama kuulan, siis võib vabalt juhtuda, et minu lugusid mängitakse samas programmis Mozartiga. Ameerikas...

LACY: Sul on õigus, sinne olukord on mõistlikum, normaalsem. Pariisis raadionappu keerates kuuled kõige erinevamat muusikat, head džässi sealhulgas. Muusikust peetakse siin rohkem lugu, oles sa kommertslikus mõttes edukas või mitte. Ameerikas hinnatakse sind põhiliselt selle järgi, kui palju raha sa kokku ajad. Kogu aeg on tunne, et kusagil tiksus rahalugemise masin - sellest hetkest peale, kui lennujaamas jala maha paned.

Kas see heidutab teid?

LACY: Jaa.

JENKINS: Aga samas hoiab see pidevalt teovalmis ja pinges all. Sa valmistud järgmiseks esinemiseks, uueks projektiks.

LACY: Teatavates annustes on see tõesti virgutav, olen nõus. Aga pikemat aega säärases keskkonnas viibides läheb asi kurjaks. Ning ühel heal päeval tunned, et pead sealt jalga laskma.

JENKINS: Mnjah. Ausalt öeldes, Steve, tegid sa targasti, et sa ära sõitsid. Mina näen praegu New Yorgis lausa näguripäevi.

New York ei ole iseenesest halb koht, aga viimasel ajal pole see linn kunsti tegemiseks enam nii soodne nagu varasematel aegadel. Pealegi on päevakorral palju tõsisemad probleemid kui kunst - tänavad on täis kerjuseid ja kodutuid, ja mõnikord oma rahaasju ajades tunned tõsiselt hingepiinu, sest sellal, kui sa esinemiseks summasid kaupled, nälgivad kusagil sealsamas tuhanded inimesed. Muide, siin pole ma midagi niisugust märganud; ma olen linnas, kus elujärg on väidetavasti tunduvalt kehvem kui Ameerikas, aga ma ei ole veel näinud ainatki kodutut. New Yorgis on nad kõikjal! Nad on hõivanud *Grand Central Station*'i, Ameerika kapitalismi ühe kauneima monumenti.

Terve maailm käärib ja ma arvan, et kapitalism kukub ükskord samamoodi kokku, nagu juhtus kommunismiga Venemaal. Ameerika on teel sinnapoole. Ja rassism on kindlasti üks põhjusi, miks Ameerikas valitseb kaos. Afroameeriklased võiksid Ühendriikide arengule tublisti kaasa aidata, aga valge Ameerika surub meid endiselt alla, nagu ta torjub ka teisi seal elavaid rasse ja vähemusrühvusi, ning mingisugusest arengust pole juttugi. Et kasumit saada, peavad firmad vallandama oma töötajaid. "Kui me 5000 inimest lahti laseme, siis võime hakata kasumile mõtlema," nii nad arutlevad.

Pillimehele tähendab see seda, et kui sa varem said anda kaksikümmend või kolmkümmend kontserti, siis nüüd tuleb leppida kümne või paremal juhul viieteistkümnega.

Tuleme muusika juurde tagasi. Teie kahe areng on olnud üsna sarnane: alustasite traditsioonilisest džässist, seejärel mängisite nn vaba improvisatsiooni, siis huvitusite järjest rohkem komponeerimisest ja pöördusite taas traditsioonilisema džässi poole. On muidki paralleele. Te mõlemad olete kirjutanud muusikat "Kronos Quartetile" ja teinud koostööd koreograafidega. Rääkimata sellest, et nüüd Tallinnas astusite mõlemad üles soolokontsertidega.

LACY: Siis sina, Leroy, oled ka koos "Kronosega" midagi teinud? Millal?

JENKINS: Kaheksakümne kuuendal. Ma jäin nendega igati rahule.

LACY: Mina olen nendega pistelist koostööd teinud juba neli või viis aastat ning iga korraga on see niigi huvitav töö muutunud aina paremaks. Olen nüüd neile ka mõned uued teosed kirjutanud ja praegu on meil koos umbes tunni jagu muusikat. See on erutavalt põnev, ma armastan seda, sest see on nagu unistus - töötada koos hea keelpillikvartetiga ja kuulda neid kõlmas täpselt niimoodi, nagu tahaksid. Me jätkame järgmisel aastal ja ma loodan, et läheme

siis ka stuudiosse. Aga et nii minul kui ka neil on kiire, siis juhtub see kusagil teiste tegemiste vahepeal.

Me mõlemad Leroyga oleme mänginud ka koos Cecil Tayloriga, mina tervelt kuus aastat. See oli viiekümnendate lõpul. Alguses pidime tantsuks mängima - ja-jaa, fokstrotte, rumbasid ja seda sorti asju. Aga see oli väga õpetlik ja huvitav, mul on sellest ainult head mälestused.

JENKINS: Steve'il on olnud mitmeid eliseid... Steve, kuule, mina olen kuuekümnende-aastane!

LACY: Mina olen viiskümmend kaheksa.

JENKINS: Okei. Vaadake, Steve oli New Yorgis, aga mina elasin Chicagos, vahepeal Alabamas - ma nimelt tahan nüüd mõningatest olulistest erinevustest ka juttu teha. Tema oli New Yorgis koos Eric Dolphy ja kõigi teistega just siis, kui džässis sündisid ülimalt põnevad asjad.

LACY: Oo, viiekümnendad! Kõige armsam ajajärk.

JENKINS: Jah, see oli võrratute loominguliste otsingute aeg. Aga lisaks pealehakkamisele ja võimetele pidi natuke õnne ka olema.

LACY: Tõsi. Õige aeg ja koht, "õige" instrument ja ansamblijuht. Cecili ansamblist läksin ma Gil Evansi juurde, siis pääsesin Thelonius Monki kvintetti. Mul vedas kõvasti.

Teie mõlema mängupartneriks on olnud helilooja ja multiinstrumentalist Anthony Braxton, kes teeb oma muusikaalaloo käsitluses üsna julgeid üldistusi. Ta näeb kaasa ja improvisatsioonilises ja komponeeritud muusikas üht kindlat arengujoont, leides paralleelse isegi Anton Weberni ja Albert Ayleri vahel. Mida teie tema teooriatest arvate?

LACY: Ooh... Nojah, John Cage ütles väga õigesti, et muusikas võib alustada ükskõik millises lähtekohast ja liikuda mis tahes suunas. Piltlikult öeldes, üles või alla, edasi või tagasi, sel kõigel pole lõppkokkuvõttes erilist tähtsust. Olulise on see, mida sa teed ja kuhu sa välja jõuad. Jooni tõmmata võib ükskõik kelle vahele, kas või Jeesusest Kristusest Buddhani ja tagasi.

Braxtoni üks põhimõisteid oli trans-aafrika muusika, millele ta taandas paljud nähtused. Vahest tundub see termin teile mõttekam?

LACY: Ei sugugi.

JENKINS: See on nii Braxtoni moodi, tema muudkui mõtleb termineid välja ja teised siis tuhnuga teoorias, et aru saada, mida ta üldse öelda tahab. Minu meelest saab neid asju lihtsamalt seletada. Näiteks suund, mida alustas Ornette Coleman - Ornette kirjutab ja mängib kaasaegset muusikat. Ja selles mõttes teeb ta tõesti sama asja, mis Webern omal ajal.

LACY: Eks džässis püüa alati luua midagi sellist, mida pole varem kuulnud. Vähemalt meie üritame sinnapoole. Aga kõigi muusikute huvid pole ju ühesugused. Mulle näitas Cecil suuna kätte, tiris mu traditsioonilisest džässist eemale ja küsis mult otse: "Sa oled noor mees, miks sa mängid vana muusikat?"

Ja teie punniste talle vastu?

LACY: Üldsegi mitte, ma järgnesin talle rõõmuga. Cecil on fantastiline klaverimängija. Kuidas ta küll swingib!

Muusika, mida teiegi mängite, väidetakse võlgnevat väga palju, kui mitte kõik, musta muusika pärandile. Improvisaatorid, kellest me rääkinud oleme...

LACY: Ma peatan teid siinkohal, kui lubate. Minu veendumuse kohaselt on džäss tunduvalt mitmetahulisem nähtus. Kui ma viiekümnendatel aastatel alustasin, mängisin ma koos Red Alleni, Pee Wee Russelliga, Joe Sullivaniga, samuti Lou McGarity, Max Kaminsky ja Jo Jonesiga - kirev seltskond, eks ole? Ma kirjeldan praegu viiekümnendaid, aga džässis sünniaegga uurides näeksite sedasama. Seal oli kreole ja indiaanlasi, valgeid ja mustanahalisi. Džässis palett on vikerkaarevärviline.

JENKINS: New Orleans'i muusikute seas oli prantslasi, hispaanlasi, aafriklasti ja kreooli. Jelly Roll Morton rõhutas: "Mina ei ole neeger, ma olen kreool!" Niisugune hoiak on New Orleans'i muusikutele praegugi omane ja see on loomulik. Nende soontes voolab prantsuse, hispaania, indiaani ja afroameerika verd.

Chicago AACM oli ju küll rõhutatult aafrikakeskne.

LACY: Jaa, aga see kestis minu mäletamist mööda ainult mõnda aega.

Mitmete Euroopa improvisaatoritele tekitas see *free jazz* omaksvõtmisel siiski lisaprobleeme.

JENKINS: Ja-jaa, "prii jazz"!

LACY: Väga kummalisi lugusid juhtus selle *free jazz*iga. Ükskord oli Ornette'i kontsert välja kuulutatud kui "vaba džäss". Kuulajad tulid ja keeldusid piletiraha maksmast, nende arvates pidavat "prii" džässis tasuta mängitama! Panime pillid kotti ja lendasime koju tagasi. See oli vaba džäss lõpp Ameerikas.

JENKINS: Mind hämmastab veel üks asi. Tihti arvatakse, et improvisaatorid võtavad kõik õhust, et improvisatsioon sünnib emillestki. Aga ka improviseerimist peab harjutama. Mina püüan igal kontserdil mängida teisiti, kui ma seda enne olen teinud, püüan vältida stampe. Nii et improvisatsioon ei tähenda üksnes vabadust. Ma arvan, et Steve võib mu sõnu kinnitada, eriti peab see paika üksi mängides.

LACY: Jaa, sooloesinemine peab olema äärmiselt läbi mõeldud ja samas tuleb säilitada ka spontaansust. Mina hakkasin üksi mängima kakskümmend aastat tagasi. See oli asjade loomulik areng, sest olin siis juba parkümmend aastat esinenud, ma teadsin palju muusikat ning kujutasin päris hästi ette, mida üks sooloesinemine võiks tähendada. 1970. aastal kuulsin (Anthony) Braxtonit niimoodi mängimas, mis tõestas mulle, et see on võimalik. Nii ma proovisin ka, see meeldis mulle ja olen seda teinud tänaseni. Aga see on keeruline. Ma ei anna soolokontserte palju. Maksimum kolm korda järjest.

60. aastatel mängisime ühe aasta täiesti vabalt. Siis hakkas see meid tüütama ja me naasime kindlamate struktuuride juurde.

JENKINS: Arvatavasti läbisid mitmed AACM-i muusikud samasuguse arengu. Tollased kontserdid kõlasid metsikult, igaüks tahtis ennast kuuldavaks teha. Kõik pillid huilgasid, kriiskasid, mõirgasid - ö-ö-ö-äää-üih, z-z-z-üüü-i-i-i. Kui ma hakkasin Chicagos AACM-i meestega jammimas käima, märkasid, et niipea kui meie sisse marssisime, korjasid bibopparid pillid kokku ja kadusid kiiresti laval minema. "Näe, jälle need hullud tulevad," räägiti meie kohta. Mäletan selgesti oma kõige esimest *jam-session*'it. Roscoe (Mitchell) tõstis käe - ja siis läks kohutav lärm lahti, kõik alustasid korraga ja täiel võimsusel. Mina püüdsin ka oma viiulit mängida, aga ma ei kuulnud ühtegi enda mängitud nooti. Mõtlesin sel hetkel, et pean vist küll peast segi olema, et selliste sellidega koos mängin. Tagantjärele võib öelda, et see andis mulle palju.

Steve, kas teid on niimoodi üle mängitud?

LACY: Sellisest lärmist läbi murdmine paneb proovile. Vaba improvisatsiooni ajajärgul õppisime ka selle probleemiga toime tulema, sest tegelikult on alati võimalik ennast kuuldavaks teha, selleks ei peagi valjusti mängima. Tuleb lihtsalt leida tühik. Sa sobitad end sinna vahele ja sind kuulataksegi.

Vaba olemine on ka poliitiline probleem.

LACY: Just. Ka demokraatias peab oskama ennast kuuldavaks teha. Tegime Pariisis aasta aega *workshop*'i, kuhu iga soovija võis oma pilliga sisse astuda. Ruum oli täis inimesi, kes kõik laulsid, tantsisid, mängisid trompetit, klaverit või saksofoni - kõik korraga. Juba paari nädala pärast hakkas asi õige kenasti kokku sobima ja veel mõne aja pärast kõlas see lausa suurepäraselt. Ning siis käis asi alla. Aga õpetlik oli sellegipoolest. Kõik osavõtjad olid oma tegevuses täiesti vabad. Väga-väga harva ütlesin ma neile psst!, kui keegi liiga valjaks läks.

JENKINS: Enamik inimesi arvas, et me teeme seda ainult odava tähelepanu võitmiseks ja et asi ise pole midagi väärt. Meid ei tunnustatud. Ameerikas on tööpooldest informatsiooni üleküllus, eriti New Yorgis. Kui tahad, et sind märgataks, peadki tegema midagi eriskummalist või lausa pöörast.

Milline muusika ja millised muusikud teile kui kuulajatele viimasel ajal huvi pakuvad?

LACY: Sina alustad.

JENKINS: Mina kuulan põhiliselt oma kaasaegseid. Noored muusikud, kes on just linna tulnud, saavad mulle oma linte, aga sedasama teevad ka mu vanad sõbrad. Näiteks Muhal Richard Abramsiga vahetame pidevalt kassette ja noote. Vanema muusika kuulamiseks mul aega ei jätku, pealegi võib Charlie Parkerit tustaks kuulda igas teises restoranis. Noorematest meestest ammutab sellest ajajärgust inspratsiooni Wynton Marsalis, aga tema mind eriti ei huvita, sest Bird, Dizzy (Gillespie) ja Miles (Davis) jäävad alati olulisemaks. Ma ei taha noori mehi maha teha, aga... oot-oot, ma kaotasin mõttelõnga.

LACY: Sinult küsiti, millist muusikat sa kuulad?

JENKINS: Ma otsin ikka midagi uut. Ma ei kuula näiteks Beethovenit, sest tema ideed sisalduvad ka minu kaasaegsete loomingus. Palju põnevaid noori mehi on ümberringi ja järjest rohkem ka naisshelliloojaid. Hiljuti olen kuulanud Wenda Loganit, Tania Leoni, David Bakerit ja Henry Threadgilli.

LACY: Mina olen oma tegemistega liiga hõivatud, et vaadata ringi ja uurida, mis toimub minu ümber. Mõnikord ma seda siiski teen ja alati kuulen midagi huvitavat. Näiteks kuulasin siin festivalil seda bigbändi (Eesti Raadio bigbänd - *toimi*), ning nägin seal häid noori muusikuid. Paljud, eriti just noored muusikud, saavad mulle kassette ja küsivad nõu. Ma ei taha nimetada ühtegi nime, sest ehkki alustajaid peab toetama ja julgustama, tuleb siiski kannatlikult oodata, mis juhtub. Paljud peatuvad ootamatult või eksivad kuhugi ära, teevad mittevajalikke kompromisse. Mõnikord peab ootama kakskümmend aastat, et näha, mis saab. Nii et mingi ettekujutus mul siiski ehk on, aga põhjalikumaks süvenemiseks ei jätku lihtsalt aega. Reisidel on mul alati kaasas hulk kassette. Nende hulgas on kindlasti vokaalmuusikat, lauljaid kuulan ma tihti...

JENKINS (kiirelt vahele): Näiteks keda?

LACY: Shirley Horn. Kas sa tema viimast plaati tead? Väga ilus.

JENKINS: Mmm? Shirley Horn?

LACY: Siis on mul kaasas India muusikat, Monki...

JENKINS: Mis sa ütlesid? India? Või indiaani?

LACY: Ei-ei, ikka India, nagu Subramaniam. Ma kuulan ka päris palju oma salvestusi, et neid kohendada. Seda peab ikka ja jälle tegema, teisiti ei saa. Ja see kahandab ka minu taluvust muu muusika suhtes.

JENKINS: Minuga on samamoodi, ma kuulan päris palju omaenda muusikat.

Igapäevane elukeskkond sisaldab ka palju selliseid helisid, mida on raske vältida. Raadiod ja televiisorid mängivad kõikjal.

LACY: Muidugi. Mõnikord ma isegi vaatan neid videoklippe. Väga rusuv pilt.

JENKINS: Mis klippidest sa räägid?

LACY: Noh, neist videoklippidest, mida MTV-s näidatakse, tead küll, Leroy.

JENKINS: Oeh!

Mis neis siis nii rusuvat on?

LACY: See küünilisus, manipulatsioon publikuga, need odavad... odavad...

JENKINS: Odavad!? Hi-hi-hii. Odavad! Oi, ma ei või...

LACY: Kallid vahendid ja tulemuseks odav löbu, vaat nii!

Kas praeguses muusikas on palju sellist, mis teid häirib?

LACY: Kaks asja: laulu puudumine ja tantsu puudumine. Suur osa muusikast, mida ma kuulen, on millegi taasloomine. Inimesed on selle ära õppinud, harjutanud, ette valmistanud, ja ongi kõik. Selles puudub "tee või sure" hoiak. Meile on muusika elu ja surma küsimus. 1950. aastatel käis New Yorgis selle ümber lausa sõda ja käiskähmlus. Muusika on meile oluline ka vabaduse ja iseseisvuse pärast. Selle saavutamiseks kulub võideldes palju aastaid. Sain selle selgeks Cecil Tayloriga mängides viiekümnendatel. Tema näitas mulle, mida tähendab džäss poliitiliselt. Seejärel mängisin Gil Evansi ja Theoloniuse Monkiga ning need kogemused näitasid veelgi täpsemalt, mida see tähendab sinu elu seisukohalt võetuna ja mida see kõik maksab.

Nende hulgas, kes tulevad muusikasse praegu, ei ole ma kohanud kuigi palju pillimehi, kes seda mõistaksid - veel. Sest aeg on teistsugune. Nii et mõnikord olen ma veidi nõrdinud.

Aga ikkagi laul ja tants? On see mingil moel teie loominguline kreedo või tulevikuunistus?

LACY: Need on kaks poolust minu muusikas. Ma töotan sageli koos lauljate ja tantsijatega ning kogu mu muusika on kas lauldav või tegelik laul, kirjutatud tekstidele. Praeguses džässis ei kuule ma kuigi palju laulu ega näe tantsimist. Ma tahan, et džäss naaseks laulu ja tantsu juurde ning oma loomingus ole ma selle poole püüelnud viimased kakkümmend aastat. Mulle ongi džäss eelkõige tantsumuusika. Laulust ja tantsust kaugenes ta kuueteistkümnendatel kui free-revolutsiooni saabudes visati mõlemad aknast välja. Praegu tahaksin ahvatleda tantsijaid tagasi tantsupõrandale.

JENKINS: Ehtsaid tantsijad? Tantsupõrandale?

LACY: Sellest olen ma unistanud kaua-kaua.

JENKINS: Oi, Steve, ma kardän, et seda aega sa tagasi ei too.

LACY: Ja standardid? Ma ei teagi... Standardid on huvitavad ja ma olen ka ise läbi teinud standardite mängimise perioodi, aga mind huvitab rohkem igasugune uus. Otsin alati midagi sellist, mida ma varem kuulnud pole. Kuid suur osa sellest, mida ma ümberingil kuulen, on mulle juba tuttav. See ongi põhiprobleem.

JENKINS: Teate, ma ootan väga, et mõni kontserdi korraldaja helistaks mulle ja ütleks: "Kallis Leroy, me oleksime väga õnnelikud, kui sa meie üritusel osaleksid. Tee niisugune kava, nagu sa iganes soovid, ükskõik, millise koosseisuga, ükskõik kellega, rahas ei ole probleem." Heakene küll, ma räägin ainult ühest spetsiifilisest tahust, muusiku võimalusest võtta ette talle endale kõige südamelähedasemaid projekte ja mitte sõltuda mäenedžeride suvast, kelle arvates sa eelmisel korral piisavalt raha sisse ei toonud.

LACY: Niimoodi on see Ameerikas. Nad panevad sind häbenema, et oled kunstnik. Sulle tuletatakse pidevalt meelde, et sinu plaate nii vähe ostetakse. Selles mõttes on neil muidugi õigus, sest meiesuguste plaate ostetakse tõesti mitte 200 000, vaid parimal juhul 10 000 tükki. Euroopas on asi teisiti. Mulle tööpeolest helistatakse ja tuntakse huvi, mida ma tahaksin teha ühel või teisel festivalil, sellel või järgmisel aastal. See on loominguliselt soodus situatsioon ja minu asi on seda võimalikult hästi ära kasutada.

Mr Lacy, ühes varasemas intervjuus väitsite, et te ei taha oma muusikas mitte midagi väljendada. Te ütlesite, et muusika on märksa olulisem kui teie ise.

LACY: Jaa-jaa. Minu isik ei ole selles protsessis oluline, mis tähendab, et see, mida ma teen, on minust parem. Sellepärast ma seda teengi. Ha-ha-haa.

Tegelikult on see kummaline, ma ei tea, kuidas see sünnib. See ongi muusika ime, et teatud tingimustel lood sa midagi endast paremat. Võib-olla on see illusioon, aga teate, vahetevahel leeb mõni töö välja nõnda huvitav, et paneb mind lausa mõtlema. See hämmastab mind, sest ma poleks uskunud, et isiklikult mina millegi sellisega hakkama saaksin. Ometi olen ma seda suutnud ja teadmata täpselt, kuidas.



H. Rospu fotod

Ma arvan, et enamik minu tööst toimub unenägusid nähes. Muusika on ju midagi sellist, mille me välja unistame. Mul on päris palju näiteid, kuidas muusika on sündinud unenägude ajal.

Mida arvate muusika olulisusest teie, mr Jenkins?

JENKINS: Muusika on loomulikult oluline, aga ta võib olla hõlmav mitmel moel. Ületähtsustamisega peaks olema ettevaatlik, sest see viib kergesti ummikusse. Paljud muusikud on unarusse jätnud oma kohustused väljaspool muusikat, ajades taga üksnes kunstilisi sihte. Ma arvan, et see on põhjus, miks paljud neist pole suutnud toime tulla ja püsima jääda, nad on pühendunud ainult muusikale. Minu arvates sellest ei piisa. Elu on tähtis. Teisisõnu, muusika loomiseks tuleb elada elu, mida sa saad oma muusikasse panna. Kui see pole nii, siis pole ka muusika minu arvates kõikehõlmav. Mina tunnen, et ma pean elama oma elu. Ma pean mõtlema teiste asjade peale, neid asju tegema, nendesse süvenema ja siis tooma nad oma muusikasse. Kui lähen lavale ja mängin seal üksi, siis püüan ma ikka teha midagi sellist, mis meenutab minuga toimunut.

On teil mõnikord mängimise ajal silme ees visuaalseid kujundeid?

JENKINS: Jah, see ongi see, mida ma üritan teha, *ya know*.

Teie, Steve, mängite kinnisilmi. Mida te sel hetkel näete?

LACY: (naerab) Ma ei näe midagi. Ma ei vaata. Seiran omaenese mängu. See on nagu auto juhtimine. Ei, autosõit see siiski ei ole, sest siis on silmad lahti... Aga siiski sarneneb see teatud moel autojuhtimisega, sest tegemist on kontrollimisega ja fokuseerimisega ning millegi eest hoolt kandmisega. Publik on samuti väga tähtis, sest ta annab mulle vastusõnumeid. Muusika käib edasi-tagasi. Ma tunnen, mida tunnevad inimesed saalis. Ma olen õppinud tajuma neid võnkeid. Toimub pidev tagasiside ja sellel on muusikaga palju pistmist. Tavalises olukorras mängime koos teiste muusikutega, soolokontserdil mängivad inimesed mind.

Teid, mr Lacy, peetakse väga tõsiseks muusikuks. Millise piirini võib muusika teie arvates olla meelelahutuslik, ilma et kannataksid sügavamad püüdlused ja kunstipooles selles?

LACY: Muusikas peab alati olema mingisugune huumor, sest muudu pole ta lõbus. Ja kui muusika pole lõbus, siis ärge minuga arvestage, sest mina lõõn kaasa vaid mängu pärast. Ja mäng tähendab mulle ka huumorit.

Minu arvates on igasugune kunst meelelahutus. Just see ta huvitavaks teebki. Sa võid inimesi üllatada ja inimesed võivad sinu muusikat kuulates endid ise üllatada. Kui muusika on piisavalt hästi "küpsetatud" ja õigel ajal serveeritud, saab publikut panna reageerima väga kõrgkvaliteedilisele kunstile. Nad mõistavad sellest rohkem kui kunagi varem ega pruugi ise taibatagi, miks see neile meeldib.

Kas te tahate olla publikule meele järele?

LACY: Ma tahan, et nad oleksid rahul. Kui sa pead restorani, on sinu soov, et inimesed tuleksid, sööksid, lahkusid rahulolevaina ja tuleksid jälle tagasi. Iga kontsert on mulle kui matš. Ja ma tahan kõik need matšid võita, see on mulle väga oluline. See on nagu... minu professionalism, mis paneb mind tahtma võita ja õnnestuda muusika esitamisel piisavalt, et inimesed oleksid kontserdile tuleku üle rõõmsad. Absoluutselt, sest mulle on muusika midagi tarbimise vääriks. Muusika ongi ju tegelikult mõeldud tarbijatele, inimesed kuulavad seda ja ühtlasi tarvivad. See on suurepärane, nii see peabki olema. Ma ei taha, et nad nõrdiks ja saalist välja jalutaksid või tunneksid pileti ostmise pärast pahameelt. Samuti pean ma mängides rahuldama iseennast, ma pean rahuldama Theolonius Monki, kontserdi korraldajat, inimesi saalis, heliinseneri - ma tahan, et nad kõik oleksid õnnelikud.

Kas see tähendab ka mingeid kompromisse?

LACY: Ei, mitte kunagi. Mitte muusikas, ei-ei-ei. See pole võimalik... Ainuke kompromiss võib olla see, kui sa teed midagi nii, nagu sa ei taha, aga samas teed, mida suudad. Kui pidada seda kompromissiks, siis okei, olgu see kompromiss, sest me unistame alati täiuslikkusest, aga kunagi me seda ei saavuta. Nii et, mis ka ei juhtuks, püüame alati minna ikka edasi. Isegi siis, kui sellega kaasneb ebatäiuslikkus.

Harva olen ma täiesti rahul. Kui kõik on täiuslik, on muusika ekstaas, imepärane. Aga sellel maal tuleb seda paradiisi harva ette.

JENKINS (kes on vahepeal ruumi naasnud): Mina kasutan mängides lihtsalt oma loomulikke instinkte. Ma mängin laval iseennast. Ja kuna ma olen nukrameelne tüüp, siis piisab sellest minu arvates täiesti. See tähendab, et bluus jõuab igaüheni. Nii et tegelikult mängin ma omal moel ja oma suva järgi bluuksi ning see ongi minu... kompromiss publikuga.

Mr Jenkins, kas te mängite ainult akustilist viiulit, või olete kokku puutunud ka elektroonikaga?

JENKINS: Noo, oma ansambliga ("Stting" - *toim*) mängin ma elektriviilulit. See on nii naljakas, üleni must, läikiv, lakitud ja ilus, nii ilus. Ja see on ka MIDI. Mängisin kord koos George Lewisiga, kes minu viiuli heliga igasuguseid trikke tegi. See oli fantastiline. Aga George Lewis... ta on... ta on hull. Jaa-jaa.

LACY: Mina olen üks omamoodi lihtsustaja. Mulle meeldivad saksofon ja klaver, pliits ja paber. Midagi muud pole mulle vaja. Praegu on mul ka faks. Vaat see on alles masin! See mulle meeldib, tõeliselt revolutsiooniline! Kui kõigil maailmas on faks, siis on see ehtne revolutsioon. Aga üldiselt piisab mulle saksofonist ja klaverist. Klaver on minu laboratoorium ja saksofon hääle töövahend. Peale selle on mul Pariisis oma bänd. Ongi kogu minu tehnoloogia, midagi muud ma ei vaja.

Aga kas te neid uusi elektroonilisi puhkpille, *wind controller*eid, pole kunagi proovinud?

STEVE: Need...? Ahaa. Ei, veel ei ole. Nad ei kõida mind, sest tavalise sopransaksofoni võimalused on piiramatud. Iga päev leian sellel mingi uue nüansi ja tema võimaluste koorem paneb mind lausa vaaruma. Mind hämmastab ikka veel, kui palju on tegemata ja kui palju üks inimene võiks teha. See lõpmatus on imeline, ma ei vaja mingit lisaaparatuuri.

Aga on ju öeldud, et tehnoloogia teeb ajalugu. Ta teeb võimalikuks näiteks selle, et tulevikus kuuleb aina enam ja enam inimesi teie muusikat. Ta aitab paljusid nähtusi dokumenteerida. Mida arvate teie improvisatsiooni dokumenteerimisest plaatidel?

JENKINS: Meie oleme väga hästi dokumenteeritud, iga meie kontsert on lindis. Ühel mu sõbral on minu üllatuseks kassett kontserdist, mille ma mängisin kümme aastat tagasi. Ja igasuguseid piraatplaate on palju välja antud. Kord helistas mulle üks mu teine sõber ja teatas, et oli saanud ühe "Revolutionary Ensemble'i" oma. Nii et eksisteerib nagu mingi üleameerikaline võrk. Käiakse kontsertidel, salvestatakse need ja kassetid käivad pärast käest kätte.

Teie, Steve, olete oma karjääri jooksul mänginud enam kui sajalt albumil...

LACY: Mhm, arvan küll. Salvestused on olnud meie muusika vitaalne, väga-vega tähtis osa. Mõnikord ei osteta neid plaate alguses üldse, seejärel antakse nad välja hiljem ja alles siis on nad hakanud minema. Nii et osa nendest plaatidest - ja muusikast - on nagu vein, mis aja jooksul aina paremaks läheb. Kui muusika on hea, läheb ta aja jooksul paremaks.

Meie üritame realiseerida stuudios teatud liiki akustilist muusikat. Teiste ülesanne on see lindile saada. Ja seejärel ka plaadile. Selles siirdamisprotsessis kasutatakse palju tehnikat ja mida aeg edasi, seda rohkem seda on. Igasugused kompuutrid ja CD-värgid. Kahjuks ei tee ma seda tööd ise, seda teevad heliinsener ja produtsent. Mõnikord käib meie vahel lausa sõda, sõda tehnoloogia ja kunstniku vahel. Meie peame seisma oma tahtmise eest ja sellepärast tuleb stuudios ette ka kompromisse. See on tingitud asjaoludest, sest produtsendi käes on rahakott ja ta vajab korralikku toodet. Meil on muusika ja me tahame selle korralikult kujul jäädvustamist. Me peame mõnikord järele andma.

LEROY JENKINS: SOOLO.

Teie kohta on öeldud, et olete taevalikult meelilone mängija.

JENKINS: Jah, ma olen blusimängija. Ma toon mängides bluusi enesest välja, aga bluus on kõigis inimestes ühesugune. Sel moel üritan olla üldine. Ma olen Chicagost pärit ja see on bluusilinn.

Bluus on nii äravusserdatud mõiste. Igaüks, kes oskab mängida mingit teatud skeemi, võib väita, et mängib bluusi. Teie tänasel kontserdil oli aga midagi tõelist kuulda...

JENKINS: Mida te kuulsite?

Teie mängu.

JENKINS: Ah-jaa... Muidugi.

Palun defineerige sõna "bluus".

JENKINS: Bluus on lihtsalt üks tunne. Selline, mis pole päris must ja... See on kusagil vahepeal. Sinine värv pole ju must, see on kusagil vahepeal, see... Ahh... Bluus on teatud tumeda tooniga tunne, millel on valgus. Jah, just nimelt valgus. Bluus on sünte tunne valgusega.

Meid huvitab teie *rap*-ooper. Üks asi, et see on *rap*-ooper, teine aga, et selle ooperi nimi on "Fresh Faust".

JENKINS: Fausti legendi on ooperites ja mujal palju kasutatud. Mina tegin seda üksnes sõna "fresh" pärast, mis *rap* is on tähendanud... no teate küll (vasted *new*, *cool*, *hip-toim*). Faust on euroopaliku kultuuri sümbol, *rap* aga otsekui Ameerika mustanahalisest kogemusest pärit tänapäevane keel. Ameerikas, mis väidetakse olevat paljukultuuriline riik, on *rap*, nagu ka suurem osa džässist, välja kasvanud mustast kogemusest. Vaadake, mis on juhtunud New Yorgis. Kogu haridussüsteemi, eriti selle muusikasse puutuvat osa, kärbiti ja lastel polnud enam midagi mängida. Neil polnud enam muusikatundegi. Nii nad pididki leiutama oma muusika. Nad läksid tänavatele ja mõtlesid välja, kuidas ennast muusikaliselt väljendada. Nad kuulasid Muhammed Ali sarnaseid selle, kes lugesid rütmilise riimiga oma luuletusi. Ma olen isegi mõelnud, et Ali oli *rap*'i sünnis üks keskne figuur.

Teatud moel olid teerajajateks ju ka Martin Luther King ja Malcolm X.

JENKINS: Oo-jaa, teatud moel küll. Nad aitasid sellele kaasa. Malcolm X esines ikka: ta-ta-ta-aa, pa-pa-paa, ti-ti-taa. Just nii ta rääkis. Muidugi on oma osa ka baptistliku kiriku traditsioonil. Martin Luther King oli ju vaimulik. Tema hääles (Leroy Jenkinsi häälest lõövad värisema intervjuuuruumikese seinad) a-mmm-a-mmm-mm-aa - see tema hääle kõla, kui ta inimestega kõneles! See oli hää, mis ütles: "Vaadake üles, mitte maha, sest me läheme edasi." Sellisel ajal on pikk traditsioon.

Kas olete tundnud, et publik on teie muusikat tõrjunud, seda eitanud ja ilma tähelepanuta jätnud?

JENKINS: Aga muidugi. Seda muusikat, mida ma juba aastaid mänginud olen, pole lihtne mõista. See on keeruline ja kuulaja peab selle üle pingsalt mõtlema. See ulatub pealaest jalatallani, mitte kaelast jalgadeni. See on muusika, mis haarab kogu keha.

Aga suur osa praegusest muusikast... mõjub kaelast allapoole, see on sihitud sinna - keha keskpaika.

STEVE LACY: SOOLO.

Millisena kirjeldate oma kontakti muusikaga?

LACY: Kontakti? Muusika on asi, see on nagu füüsiline ollus, matceria, midagi sellist, mida me valmistame, mida me toodame. Sellisena tajun ma muusikat. Ma olen sellega liiga lähedane, see on minu töö, millega puutun kokku iga päev. Ning kui miski on liiga lähedane, siis harjud sellest rääkima teatud moel. Ma olen olnud kusteline muusik juba enam kui nelikümmend aastat, muusika on mind köitnud kogu mu elu, nii et minu jaoks on see normaalne asi.

Intervjuus inglise ajakirjale "Wire" väitsite, et saksofonimäng, muusika ja helid on teile materiaalsed. Kas pidasite silmas seda, millest äsja rääkisite?

LACY: Heli on olemus. Me tegeleme heliga, mängime heli ja vaikusega. Eriti soolo-kontserdil, mis tegelikult ongi ju heli ja vaikus. Need on kaks põhimaterjali. Meie tekitatud heli olemus on ka meie olemus, minu enda olemus. Minu tegevust võib kirjeldada helidega manipuleerimisena ja nendega mängimisena muusikalisel moel. Aga tegelikkuses on kõik keerulisem, sest ma tegelen ka enda mängitud lugude materjaliga. See pole üksnes improvisatsioon. Ma esitan Theolonius Monki palasid, mis nõuavad teatud esituslaadi. Nii, et selles on vabadus ja on distsipliin, kombinatsioon ettekatsetust ja juhuslikust. Segu. Seda ma peangi džässis kõige huvitavamaks, sest seal on nii vabadust kui ka ranget distsipliini, jäikust ja ettevalmistust. Aga seal on ka risk ja seegi on väga oluline.

Olete sageli väitnud, et 60. aastate eksperimentaalsimisi ja vaba džässist ajastu kogemus mõjutab tugevasti teie praegust muusikat, aga jätnud selgitamata, milles see väljendub.

LACY: See on väga tähtis, see jumestab kõike, mida ma hiljem olen teinud. Me naasime traditsiooniliste (muusikaliste) materjalide juurde, kuid mitte traditsioonilisel moel. Sest kogetu tõttu teadsime midagi sellist, millest me varem polnud teadlikud.

Näiteks üks pala, mida ma mängin, on C-mažooris, kõik noodid on selles helistikus. Aga ometi pole tulemus C-mažoor tavapärase mõttes. Me oleme vanades raamidest leidnud uut vabadust ja arenevaid mooduseid traditsioonilise muusikalise aine kasutamisel. See on saanud võimalikuks üksnes tänu sellele, et oleme läbi elanud väga anarhistliku muusika ajajärgu. Tegelikult ei olnudki see nii väga anarhistlik, see oli pigem eesmärgi kindel. 1960. aastate revolutsioon tähendas seda, et me üritasime rikkuda kõiki kehtivaid reegleid, ning enamasti oli tulemus kaootiline, aga samas väga vaba, uus ja värske. Just see vabaduse vaim on meie muusikas säilinud.

Ma esitan aeg-ajalt ikka veel lugusid sellest perioodist. Muidugi ümbritsevad neid nüüd teatud piirdeaiad, sest nad on metsikud, nagu metsloomad, keda ei saa ilma aiata inimestele näidata. Aga ma naudin selliseid lugusid.

Kas see, et te kirjutate ka ballette, tekstipoeeme, teoseid "Kronos Quartetile" jne tähendab mingit loomingulist liikumist - uue akadeemilise muusika põhimõtete suunas?

LACY: Mul on kogu aeg olnud üks jalg nüüdismuusikas, aga mu süda kuulub džässile. Nende kahe erinevus pole minu jaoks ületamatult suur. Ütleksin nii, et see, mida me teeme, on džäss, aga samas ka uus muusika. Tegelikuses eksisteerivad muidugi kindlad kategooriad, ja kui ma mõtlen nendele, siis ma ei teagi täpset vastust. Ehk siiski ei. Ma lihtsalt jätkan oma teed, kuhu iganes see mind ka ei viiks. Ja näiteks teater on mind kogu aeg huvitanud, nii nagu ka tants ja vokaalmuusika. Midagi pole oluliselt muutunud, lihtsalt, kui olud seda lubavad, tegeleme suuremate asjadega. Oleme näiteks teinud terve õhtu kestvaid laulu-tantsu etendusi valgustuse ja dekoratsioonidega, mis kõik kokku oli nõnda kallis, et me kaotasime hulga raha.

Missuguse tundega suhtute "maailma parima sopransaksofonisti" tiitlisse? Ajakirja "Down Beat" iga-aastased kriitikute edetabelid annavad aluse väita, et seda te olete.

LACY: Teate, ma ootan väga, et keegi mu üle trumpaks. Aga ma pole teda veel näinud. Loodan, et ühel heal päeval keegi selline ilmub. Või et ma kuuleksin midagi niisugust, mida ma varem kuulnud pole.

Ma alustasin ammu ja nägin palju vaeva. Startisin vähemalt kümme aastat enne seda, kui mu lähimad konkurendid üldse pilli kätte võtsid. Ehk on varane stardiaeg mingi selgitus?

Aga Wayne Shorter?

LACY: Tema on mu lemmik. Mina annan oma hääle temale ja tema minule. Ma armastan tema mängu, see on imeline.

Kas olete ennast muusikuna tundnud tõrjutuna, jäetuna kuhugi väljapoole, kõrvale?

LACY: Ma olen selle kõrvalisusega ja selletaolise muusikaga olnud seotud juba enam kui nelikümmend aastat. Umbes paarkümmend aastat tagasi tegin ma albumi nimega "Krüptosfäär". See on üks peidetud sfäär. Kui sa lähed pimedasse tuppa ja äkki lülitad sisse valguse, võid sa hetkeks näha paljusid väikesi olendeid, kes jooksevad laiali kohe, kui sa ruumi astud - see on krüptosfäär, see osa toimumast, mida sa ei tea.

Meie muusika suhtes olen ma tajunud, et enamik inimesi ei tea selle olemasolust midagi, aga ta on olemas sellegipoolest. See on kõrval, see on kusagil peidus. Praegu ta enam muidugi nii peidus ei ole, sest me tuleme aina sissepoole ja sissepoole. Me alustasime kõrval, aga kõrvaline muusika muutub aja jooksul sisemiseks.

Ma nägin sama asja juhtumas Cecil Tayloriga. Ta oli kõrval, kõrval, kõrval... Tema muusikat vihati, aastaid oldi selle vastu, aga seejärel hakkas suhtumine muutuma ja möödus kaksikümmend aastat, enne kui see hakkas inimestele meeldima. Nii et avangardis algavad kõik asjad kõrvalt. Kui see protsess jätkub, kui see miski kasvab ja areneb, siis kasvab publik koos sellega, ta harjub ning see miski tuleb sisse.

Ma arvan, et tegelikult ta tahabki kogu aeg tulla sisse. Kellelgi ei meeldi jääda kõrvale, varju, peitu. See pole naljaasi, sest kõrval, väljas, on külm. Iga loov muusik on tõrjutuna olemist omal nahal tunda saanud. Ohtralt, oo-jaa.

Kiisisid: TIIT KUSNETS, TONIS KAHU
ja IMMO MIHKELSON

"TUNDMATU" KANGELANE FILMILINAL



"NEED VANAD ARMASTUSKIRJAD". Käsikirj: Lilian Põldre, Mati Põldre ja Aleksander Borodjanski, lavastaja Mati Põldre, operaator Aleksander Razumov, kunstnik Tiiu Übi, kostüümikunstnikud Helge Uuetoa ja Anu Hint, helilooja Tõnis Kõrvits, helirežissöör Ivo Felt, helitaustad: Mati Schönberg, režissöörid Virve Lunt ja Tõnu Kilgas, jumestus: Aino Lemming ja Maibi Levkoi, soengud: Aino Lemming, Lenna Nurk, Riina Reiman, Sirly Schalanski, Krista Toompere ja Aita Levoll, järjestus: Kersti Miilen, kostümeerjad Kai Nurm ja Terese Veetõusme, rekvisiitor Kai Põlluvee ja Jaanus Liiva, dekoraatorid Ignas Andrus ja Andrus Jõhvik, assistendid Olavi-Heikki Kiviloo, Marve Pung ja Kersti Miilen, administraator Ivart Papli, filmidirektorid Karl Levoll, Arvo Mikhelson, Raimund Felt ja Teet Taumi. Osades: Rain Simmul (Raimond), Liis Tappo (Alice), Ülle Kaljuste (Emma), Marika Korolev (Eva), Kärt Tomingas (Lily), Ly Tedre (ema), Marina Levtova (Niina), Jaan Rekkor (Muna), Tõnu Kilgas (Leo), Andres Lepik (Ants), Vladimir Laptev (kapten), Sulev Teppart (Nauding), Guido Kangur (Kaarel), Maria Klenskaja, Eduard Toman, Ago-Endrik Kerge, Ago Roo, Robert Gutman, Paul Laasik, Eve Kivi, Ada Lundver jt. 3560 m, 2 t 7 min (13 osa), värviline ja mustvalge. "Freyja Film", © firma "Eesti Moodsain" ja Eesti TV, 1992.

"Need vanad armastuskirjad", 1992. Režissöör Mati Põldre. Rain Simmul (Raimond). Kaadrid filmist.



Ükskõik kes režissööridest ka poleks Raimond Valgre isikuloost ajendatud filmi teinud - helilooja muusika, ajastu ja keskkonnaga, millesse filmi tegevus on paigutatud, tulnuks sellises linatseose arvustada igal juhul kui etteantud asjaoludega, millest ei saa üle ega ümber. Retrolavastuse puhul kulub nende asjaolude töepäraseks esilemanamiseks tihti peale võttegrupi kogu "aur" ja raha. Mõni ime siis, et nood etteantud asjaolud lavastamise käigus imelise moondumise läbi teevad, muutudes kunstiteose loomise ainesest ja vahendist eesmärgiks omaette või koguni teose loomise ainsaks eesmärgiks, mida vähegi tõsikindlamalt on võimalik tuvastada. Mängufilmirežissööri ülesandeks pole siiski niivõrd sündmusi ja tegvust kirjeldada ning illustreerida, kuivõrd anda oma suhe, miks ta näeb ja näitab oma tegelaskujusid, antud juhul siis eeskätt Valgret, just niisugusena, nagu ta seda teeb. Miks ta kujutab inimesi ja sündmusi peategelase ümber just niisugusena, nagu ta neid filmis on kujutanud. Ja siit edasi. Missugusena läbi nende inimeste ja sündmuste paistab vaatajale Eestimaa selles konkreetses aegruumis, milles filmi tegevus kulgeb, ja missugune tähendus on neil Valgre tundlikule muusikunatuuril.

Pidades filmi suhet Valgre isikulooga illustreerivaks ja pealispindseks, tunnustaksin ometi "Nende vanade armastuskirjade"-filmil nutikat vormi. Mõni asi, et mustvalge raamistik lubab filmi finaali peaaegu esimesest kaadrist ära aimata. Lineaarne jutustamisprintsip lohutakse hauataguse mustvalge maailma sissetulekuga ja kohalolekuga filmi algusest peale, sellega luuakse alateadlik õnnetuse, surma etteaimamise meeleolu, mis kulmineerub Valgre surmateate saabumisega uhke uusaastapeo ajal. Mustvalget kaadrit

peo enese kujutamise pärast - et on kehv sõjajärgne aeg jne - polnuks ju mingil juhul tarvis, sest peolaud ja seltskond selle ümber on niisama säravad ja muretud, nagu värviliselt kujutatud sõjaeelne elu. Oletus, et mustvalget filmilint kasutatakse peoseltskonna musta südametunnistuse näitamiseks, on vist liiga vulgaarne? Pigem on hr Põldre mustvalget kaadrit kasutanud analoogiliselt Andrei Mihhalkov-Kontšalovski filmiga "Legend armastusest", kus kõik oli ilus ja värviline seni, kuni armastus peategelaste vahel veel kestis. Kaader muutus mustvalgeks siis, kui saabus teade, et meespeategelane on sõjaväes hukkunud. Kui aga noormees siiski tagasi tuleb ja selgub, et naiskangelane on läinud teise mehe juurde, põrmustub legend truust ja ideaalsest armastusest lõplikult ning film kulgeb nimme tüütult realistliku ja mustvalge loona lõpuni. Natuke keerukalt, muusikaliste juhtmotiivide kasutamisega on stoori lineaarne ülesehitus segi paisatud näiteks Nana Džordžadze filmis "Minu inglise vanaisa".

Pisut pikemalt tasub peatuda "Gloriasse" (filmitud Ohvitseride Majas) 1950. aastast vastu võtna kogunenud seltskonnal. Neist vene võimuga kaasajooksikutest, šlikerdajatest, koputajatest, režiimi õuelaulikutest ja muidu libedatest sellidest on suurepärase näitlejate (Jaana Rekkor, Tõnu Kilgas, Maria Klenskaja, Ülle Kaljuste, Eduard Toman, Sulev Teppart jt) esituses loodud ilmekad miniportreed. Kohanejate foonil torbak Raimondi romantiline eluvõõrus, enesehukatuslik poliitiline naiivsus või õieti ükskõiksus poliitika vastu - ajas, mil nõuti vähemalt formaalset angažeeritust ja meeluse demonstratsiooni - eriti teravalt silma. Samas on huvitav märkida, et peaaegu kõigil neil, kes on kogunenud uut aastat vastu võtna, on olnud Raimondiga läbikäimist, kõik nad tunnevad teda või on neil midagi temast pajatada. Filmil tegevus järjestubki mitte filmi pealkirjas tähistatud armastuskirjade liini pidi, vaid vastavuses järjekorraga, milles peolised sõna saavad ja milline Raimondiga seotud mälupeegeldus nende suu läbi elustub. Siinkohal meenutaksin "Armastuskirjade"-filmilavastusprojekti, milles filmi finaali oli paigutatud valget kirikuseinte vahele, kust Raimondi põrm viimsele teekonnale saadetakse. Filmilõpetav joovastav ühislaul viitab pigem *happy end*-ile, kus arvuka tegelaskonna ja Valgre vahelised vastuolud ära nullitakse, kuid lavastusprojektist saadud teadmisega varustatult näeksin Valgre ja seltskonna vahelises suhetes Jeesuse ja variseride motiivi. Kui Kristust risti lüüakse, siis jooksevad jüngrid laiali. Suurtele kavatsustele vaatamata saatsid Raimondit tema viimisel teekonnal vaid mõned lähemad sugulased ja juhuslikud möödakäijad.

Kahtlemata oluiks võimalik teistsugune episoodide valik teiste osalistega Raimondi ümber või vähemasti teistsuguste rõhuase-



"Need vanad armastuskirjad" on Eesti-poolne esitus 1993. a. Ameerika Ühendriikide filmiauhinnale "Oscar" (1992. a. filmide eest) kategoorias "parim võõrkeelne film" (for best foreign language film), Eesti filmiajaloo esimene "Oscari"-esitus.

tustega kujutatavates episoodides. Pean siin eeskätt silmas isikukesksemat lähenemist Valgrele, ilmekamat autobiograafilist portreed. Põldre film annab küllaltki ülevaatliku pildi keskkonnast - nii nagu filmi autorid seda endale ette kujutavad -, milles Valgre elas ja muusikuna tegutses, aga helilooja enese isikule heidetakse diskreetselt valgust. Ses seoses on tegu tüüpilise peetersimiliku situatsiooniga - "inimene, keda polnud" -, seda vähemasti venelaste sissemarsist alates. Võib-olla peaks siis inimlik mõde, Raimondi igatsused-unistused kõlama ja väljenduma helitöödes? Kuid Valgre muusikat on sellesse filmi mahtunud üllatavalt vähe. Põhiliselt varieeritakse "Muinaslugu muusikast", nii et tundub, et filmi õige pealkiri nii kõlada võinukski. Eesti korpused pole praegu ilmselt moeteema, aga Valgre tõeline populaarsus rahva seas on seotud just rindel loodud lauludega, ilmselt jääb sellesse perioodi ka Valgre viljakaim loometegevus ja sealt on pärit ta kõige tundeetsamad laulud. Traagikat, Eestimaad sinimustvalgete lippude all vabastanud korpusepoiste hingelist kokkuvõtet muutuvas aja ja oludega silmitsi sattudes on filmis puudutatud siidkinnastega. Valgre isikut interpreteerides jääb režissöör rahva seas levinud legendi raamidesse: teda näidatakse loodusliku muusikalise andena, tundliku maast lahti loojanatuurina, naiste ja korpusepoiste lemmikuna, hilisemas elus legendaarse joodikuna. Rain Simmul mängib Valgres välist sarnasust, häid maneere, nooruslikku elurõõmu ja saabuva keskeka kurvameelsust. Laulab mitte eriti puhtalt, kuid õige tunderõhuga paar Valgre laulukest, suudleb paar korda diskreetselt paari kaunist tütarlast, kuid keda õieti Simmul mängib? Kas ei jää sellest legendilinniku kergitamiseks natuke väheseks? Simmul on huvitav ja ilmekas siis, kui ta kangelase elus on rasked perioodid, näiteks kontsertbrigadiga Saaremaal viibides. Inimlik ja tundesoe on ka juhuslik kohtumine ja lühike armuõõ Niinaga (Marina Levtova) Leningradis, seevastu filmi proloogis Alice'iga on näitlejatöö värvitu, Simmuli kangelane isegi ükskõikne ja üleolev. Ilmselt on siin tegemist prints Hamleti efektiga, mis puudutab peaaegu igasugust näitlejatööd. Kui prints Hamlet oluks õnnelik Taani kuningas, õndsas teadmatuses sellest, et ta ema on lits ja onu mõrtsukas, poleks ka kogu selle rolliga kaasnevad eksistentsiaalsed probleemide kompleksiga kimpus olemist ning Hamleti osal sellist kaalu, mis tal kogu teatriloos seni on olnud. Suhetes Alice'iga pole Raimondil ühtegi langemise võimalust. Külma mannekeeni (Liis Tappo) kasutamine oli õige võib-olla ses mõttes, et ta pidi tähistama kättesaamatut sinilindu, aga kui nad teineteisele tõesti midagi tähendasid, siis polnuks vist vähe loota Alice'i poolt ühteainustki hella tundeilgutust. Alice'i ja Raimondi suudlus mere kaldal jääb üksnes efektseks slaidikaadriks,



"Need vanad armastuskirjad". Andres Lepik (Ants) ja Rain Simmul (Raimond).



"Need vanad armastuskirjad". Marina Levtova (Niina) ja Rain Simmul (Raimond).

milles tundeseisund puudub. Legendil Alice'ist kui Rootsi saadiku tütre on tegelikusega niisama vähe pistmist kui ilusal muinasjutul. Tegelikult oli Alice Prantsuse kodanik, kuid kuna filmis oli Eestiga sideme säilitamiseks vaja temast teha Stockholmis Eesti Kooli õpetaja, muudeti Alice rootslannaks. Tulemus oli vaieldav, aga siiski vastuvõetav. Vaielda võiks ka kauni Emma rolli üle sõjajärgsete Eesti ühiskonna prominentide ringkonnas, kuid luban täiesti, et selle kaalukust suurendab Ülle Kaljuste särtsakas ja veenev osatäitmine. Muudest rollidest peaksin huvitavaks Kärt Tomingase baaridaam Lilyd, kes lootusetult Raimondisse armununa meest ka tema elu kõige raskematel hetkedel ükski ei jäta. Tundub, et Lily kuju on Põldre leid, mida senistes Valgre-teemalistes kunstilistes interpretatsioonides pole kohanud. KGB ohvitser Nauding, kes Valgre saatuses filmiversiooni järgi nii olulist rolli



"Need vanad armastuskirjad".
Andres Lepik
(Ants),
Raim Simmul
(Raimond)
ja Marika
Korolev
(Eva).

täidab, on lavastatud üheplaanilisena - üleolevat jõudu väljendava külmapilgulise jõhkra mehena. Kunagi ei mõju jõe kujutamise jõuna ja ainult, huvitavalt. Kui osatäitmise eesmärk on kujutada karakterit, kes tahab teisi oma kontrolli alla saada, tuleks alg-situatsioonis näidata võrdseid partnereid, isegi vanu semusid, kellest ühe üleolek võiks siit ootamatult välja kasvada. Osatäitjate rollijoonise markeeritust, steriilsust võib täheldada mujalgi, näiteks mittenäitlejatest muusikuteansambli puhul filmi alguses.

Siinsetele märkustele vaatamata mõjub film kinolinal sümpaatselt. Kolme aasta jooksul tehtud filmi kohta on montaažki rahuldav, ehkki kohati on stseeni, episoodi kokkusaamiseks kokku kleebitud silmanähtavalt eri ajal, erinevas meelcolus ja erineva valgustusega filmitud kaadrid. Ühte-teist võib kanda mitte niivõrd filmi puuduste, kuivõrd Eesti elu üldise arenemise arvele nende paari-kolme aasta jooksul, mil "Armastuskirjade"-film üles võeti. Ja filmist aimatav ja väljaloetav suurejoonelise melodraama arenguskeem, mis võib-olla kõiges ei realiseeru, viib mõtte ühele võimalikule arengusuunale kogu eesti filmikunstis. Aeg näitab, kas "Need vanad armastuskirjad" osutub ses suhtes teed rajavaks linatseoseks.

MATI PÖLDRE FILMOGRAAFIA

- 1962 "Sulle, me maa". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
- 1964 "Pööripäev". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
- 1964 "Ida Urbeli tantsud". Muusikafilm. (Operaator.)
- 1965 "Hommikumõtted". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
- 1965 "Lahkumissümfoonia". Muusikafilm. (Operaator.)
- 1965 "Elu, armastan sind!". Muusikafilm. (Operaator.)
- 1965 "Autostopp". Muusikafilm. (Operaator.)
- 1965 "Pilla-palla näärud". Muusikafilm. (Operaator.)
- 1965 "Sõnadeta lugu". (Kaasstsenarist, režissöör, operaator.)
- 1966 "Reportaaž telefoniraamatu järgi". Dokumentaalfilm. (Kaastrežissöör, operaator.)
- 1966 "Ajast aega". Muusikafilm. (Kaasstsenarist ja režissöör, operaator.)
- 1967 "Meestele". Dokumentaalfilm. (Kaasstsenarist, operaator.)
- 1967 "Kodune Collage". Dokumentaalfilm. (Kaasstsenarist, operaator.)
- 1967 "Must Habe tahab teada". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
- 1967 "Jazz-67". Muusikafilm. (Operaator.)
- 1968 "Meie Artur". Dokumentaalfilm. (Stsenarist ja režissöör koos Grigori Kromanoviga, operaator.)
- 1968 "Perpetuum mobile". Dokumentaalfilm. (Kaasstsenarist, režissöör, operaator.)
- 1968 "Suvel". Kontsertprogramm. (Operaator.)
- 1968 "Legend". Kontsertprogramm. (Operaator.)
- 1968 "Laulab Margarita Voites". Kontsertprogramm. (Operaator.)
- 1969 "Mitte üksnes leivas!". Dokumentaalfilm. (Režissöör koos Ulo Tambekiga, operaator.)
- 1969 "Mina ise". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
- 1969 "Kivikasukas". Dokumentaalfilm. (Operaator koos Mark Soosaarega.)
- 1969 "Setu laulud". Kontsertfilm. (Operaator.)

1969 "Höbetrompet". Kontsertprogramm. (Operaator.)
 1969 "Ma olen juba suur". Kontsertprogramm. (Operaator.)
 1969 "Mina ka". (Operaator.)
 1970 "Säärane Ird ehk 100 aastat "Vanemuise" teatrit". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
 1970 "Võidu hind". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1970 "Reportaaž Leningradist". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1971 "Boba". Kontsertprogramm. (Režissöör koos Tõnu Aruga.)
 1972 "Eesti NSV". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1973 "Kivi kivi peale". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1973 "Purjed". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1973 "Linn ja maa". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1973 "Eesti kalendrilaulud". Kontsertfilm. (Režissöör, operaator.)
 1973 "Kaks aariat". Kontsertprogramm. (Operaator.)
 1974 "Colas Breugnon". Mängufilm. (Stsenarist ja režissöör koos Irene Läänega, operaator.)
 1974 "RAM Saksa Föderatiivses Vabariigis". Kontsertprogramm. (Režissöör, operaator.)
 1975 "Kongressist kongressini". Dokumentaalfilm. (Režissöör.)
 1975 "Tallinn". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1976 "Meie, töölised". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1976 "Igavesti Teie". Muusikaline dokumentaalfilm Raimond Valgrest, 56 min 54 sek. (Režissöör, operaator.)

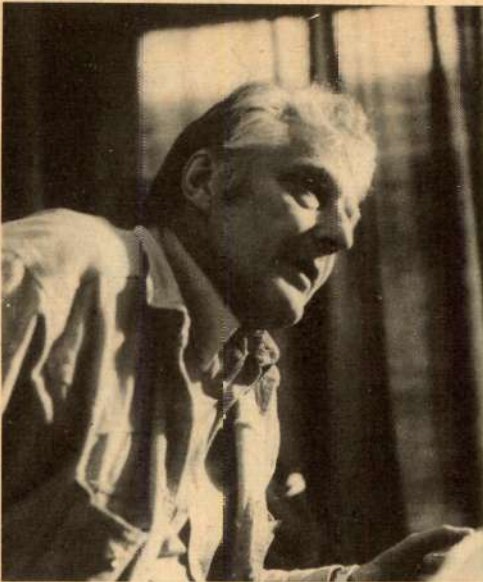
"Need vanad armastuskirjad". Liis Tappo (Alice).



"Need vanad armastuskirjad". Kärt Tomingas (Lily) ja Tõnu Kilgas (Leo).

T. Tuule fotod

1978 "Tallinna mosaiik". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1978 "Sooleib". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1978 "Regatiliin '78". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1978 "Ülemeremaal". Dokumentaalfilm. (Kaasstsenarist, režissöör, operaator.)
 1979 "Post scriptum". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.) ETV-s 21. 06. 1987.
 1979 "Tallinn - BR 79". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1979 "Uus Ilm". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
 1979 "Tuhkatriinu". Videofilm. (Režissöör, operaator.)
 1980 "Muusikarüütel". Dokumentaalfilm. (Kaasstsenarist, režissöör, operaator.)
 1980 "Mereäärne rahvas". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1980 "314 meetrit televisiooni". Dokumentaalfilm. (Režissöör ja operaator koos Kristjan Svirgdeniga.)
 1981 "Olümpiatali Tallinnas". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1981 "Salme". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör.)
 1981 "Väikelinn saarel". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1981 "Laanekuningad". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1982 "Soomahl". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1982 "Carl Robert Jakobson". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1983 "Järvelinn Viljandi". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1983 "Teatridirektor". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1983 "Võõras mure". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1984 "Kevad südames". Mängufilm. (Režissöör, operaator.)
 1985 "Väike-Õismäe - rõngaslinn". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1985 "Põhjapõdramängud". Kontsertfilm. (Operaator.)



Mati Põldre.

H. Rospu foto

MATI PÕLDRE on sündinud 23. oktoobril 1936. aastal Tallinnas. Ta on lõpetanud 1961 Tallinna 2. keskkooli. Aastast 1959 töötab ta Eesti Televisioonis operaatori ja režissöörina. 1977 sai ta ENSV riikliku preemia.

- 1986 "Karussell". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1986 "Spordilinn Pärnu". Dokumentaalfilm. (Diktoritekst, režissöör, operaator.)
 1986 "Tallinna karneval". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1986 "Pasunakoor "Helikon"". Kontsertprogramm. (Operaator.)
 1986 "Tiit Pauluse trio". Kontsertprogramm. (Operaator.)
 1987 "Koolioperett". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1987 "Heidikud". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1988 "Suvekaubandus". Dokumentaalfilm. (Stsenarist, režissöör, operaator.)
 1988-1989 "Kas oskame hoida ühte". Dokumentaalfilm. (Režissöör, operaator.)
 1989 "Kaugel ookeani serval". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
 1989 "Süda ei põle ära". Dokumentaalfilm. (Operaator.)
 1992 "Need vanad armastuskirjad". Mängufilm. (Kasstsenarist, režissöör.)

S. T.

RAIMOND VALGRE. ÜHE PÕLVKONNA TRAGÖÖDIA

Raimond Valgrest on saanud legend. Ükski legend ei ole ega peagi olema täielikus kooskõlas elutõega. Kirjutades sellest, kuidas mina Valgret mäletan, kuidas tundsin ja mõistsin, saan aru, et igal lugejal on juba olemas oma isiklik Valgre, kes ei pruugi sugugi olla seesama, kes ta oli ja on mulle. Ees seisab tema kaheksakümnes sünnipäev. Kui temaga tutvusin, oli ta kahekümne kaheksa aastane. Elada jäi tal siis veel ainult kaheksa aastat. Poole sellest ajast muutis põrguks sõda, millest ta pääses füüsiliselt küll terve, kuid hingeliselt räsituna. Nii ei saa ma öelda, et tundsin hästi seda noort ja rõõmsat Valgret, kellest mulle on rääkinud tema kunagised sõbrad Artur Rinne, Herbert Kulm, Artur Ranne, Georg Metssalu ja teised. Täna ei saa me paljudelt enam midagi küsida, sest iga aastaga on vikatimees viinud manalateele neid, kellele Valgre oli kord sõber Rai. See pärast pean elustama aastate hämarusest siit-sealt kuuldu ja isiklike mälestusi, vormides sellest kõigest Valgre kuju, mis mulle näib tõetruuna. See ei lange mõneski tükis kokku sellega, mida on pakunud "Need vanad armastuskirjad", kuid seda väites ei taha ma eitada filmi kui iseseisva kunstiteose väärtusi. Vaatasin filmi suure huviga ja jäin paljuga nõusse: hästi valitud ja hästi mängitud näitlejad, ühtne emotsionaalne toonaalus, diskreetsus Valgre probleemidesse suhtumisel - see kõik ongi ju peamine. Püüdes allpool visandada Valgre elukäiku, nagu see tööpoolest oli, loodan samuti tabada peamist, kuigi ühes-teises detailis võin eksida. Nagu öeldud, neid, kes paremini teadsid, on nüüd juba väga vähe.

Raimond Valgre sündis 7. oktoobril 1913. aastal Riisiperes. Mõnes väljaandes on sünnikohaks ekslikult pakutud Tallinna. Peres oli veel kaks nooremat last, Eevi ja Enn. Peres oli elukutselt kingsepp, pidades jõudumööda ka saapapoodi Türil, Paides ja Raplas. Ülo Raudmäe, kelle isa oli Raplas algkoolijuhataja, oli kuulnud emalt üht lugu seal koolis käinud Valgrest. Nimelt oli kool korraldanud laste maskiballi, kuhu igaüks pidi tulema mingis ebatavalises kostüümis. Valgre ema oli teinud pojast imeilusa tütarlaps, keda kõik imetlesid ja kes sai ka esimese auhinna. Olen selle episoodi üle tihti

mõelnud. Tean, et Valgrel oli emaga eriline suhe. Riskides mammapoja kuulsusega (mida mõned talle omistasidki), käis ta tänaval, ema käevangus hoides, ning veetis temaga aega kohvikus - niisiis peaaegu kavaler, mitte poeg. Tüüpiline eesti noormees hoidub end emaga koos näitamast, kartes näida sõltuvana emalikust hoolest. Arvan ka, et suurem osa poisse sõdiks käte-jalgadega vastu mõttele esitada neid tüdrukuna. Valgret see ilmselt ei häirinud. Nähtavasti oli temas juba siis nii palju artisti, et ta oskas

nautida esinemist, näitlemist, mingi tegelikusest erineva illusiooni loomist. Noorema venna ja õe suhtes oli ta vähemalt väljaspool kodu ükskõikne. Aga mitte nii palju, et ta poleks solvunud, kui ta juba noormehena kuulis sõpradelt kahemõttelisi märkusi kurameerimisikka jõudnud õe kohta. Arvata- vasti polnud elu kodus eriti harmooniline, sest kolmekümnendate aastate algul lahkus isa perekonna juurest. Võimalik, et pingete allikas oli ka alkohol, kuid on muudki, mis perre tüli võib tuua.



Raimond Valgre
1938. a.

Raplas hakkas Raimond Valgre klaverimängu õppima, kuid tema huvi ei piirdunud muusikaga. Ta kirjutas värsse ajakirjale "Laste Rõõm" ja oli kirjavahetuses teiste lugejatega selle väljaande kirjanurga kaudu. Niisiis ärkas tema luulehuvi üheaegselt muusikahuviga. Ma ei näe põhjust, miks poleks temast võinud saada üldsegi mitte muusik, vaid hoopis luuletaja. Tõsi küll, tema tekstid sündisid koos muusikaga, muusika aga voolas, andmata aega viimistlemiseks. Kõik tuli nagu ühe hingetõmbega ja enamasti nii ka jäi. Ometi on tema tekstid majakõrguselt üle enne sõda "Modern Lööklauludes" ilmunud tõlketekstide põhimassist. Hilisemates trükiväljaannetes on Valgre tekste silunud peamiselt Heldur Karmo, tehes seda nii suure pieteeditundega, et on säilinud nende algne siirus ja lihtsus.

Pärast algkooli lõpetamist läks Raimond Valgre Tallinna Ühistehnikagümnaasiumi ehitustehnikat õppima. Tundub ootamatuna, et niivõrd ilmsete kunstikalduvustega nooruk valis tulevaseks erialaks tehnika. Samas on klassivennalt Herbert Kulmult teada, et Valgre ehitas endale lihtsa raadioaparaadi ja oli ka hea joonistaja. Niisiis näib kooli väiik tollastes oludes praktiline ja eeldustele vastav. Muidugi jäi muusika edaspidigi tema lemmikharrastuseks. Kolmekümnendaiks aastaks muutus tumm kinoekraan korraga rääkivaks-laulvaks ja kinodesse tuli üha enam ja enam muusikafilme. Tallinnas oli

rohkesti suuri ja väikesi kinosid: "Gloria Palace", "Grand Marina" (hiljem "Ars"), "Helios", "Bi-Ba-Bo", "Amor", "Diana", "Forum", "Modern" jt, mis ei tundnud puudust publikust. Valgre käis vaatamas kõiki muusikafilme. Esialgu olid need Saksa päritoluga. Mängisid-laulsid Lilian Harvey, Willy Fritsch, Renate Müller, Anny Ondra, Hans Albers, Willi Forst, Marta Eggerth, Jan Kiepura, Gitta Alpár ja teised publiku lemmikud. Peagi tulid Saksa filmide kõrvale Ameerika omad, kus särasid Fred Astaire ja Ginger Rogers, Eleanor Powell, Jeanette MacDonald ja Nelson Eddy, Deanna Durbin, Allan Jones jt. Georg Metssalu meenutab, kuidas nad Valgrega kinos käies kõike põhjalikult arutasid ja meloodiaid järele laulsid.



Nelja-aastane Raimond 1917. aastal.

Raimond Valgre ema Linda Kommusaar 16-aastaselt.



Valgre esimene suur eeskuju lauljana oli Bing Crosby, Judy Garlandisse oli ta lausa armunud. Lühikest aega kestnud klaveriõpingud konservatooriumis jäid pooleli, selle asemel hakkas Valgre Ella Lipandilt laulmist õppima ja jätkas seda kolmekümnendate aastate lõpul ligi kaks aastat. Metssalu kinnitab, et lauljana tegi Valgre häid edusamme, kuigi ta kohvikus töötades piirdus pehme šansoonistiiliga.

1931. aastal lõpetas Valgre Ühistehnikagümnaasiumi ja tegi läbi ajateenistuse pioneerpataljonis. Samal ajal teenis ratastega müünilaeval "Suurup" temast poolteist aastat vanem Artur Ranne. Viimane oli loonud laeval väikese ansambli, kuhu ta kutsus mängima ka Valgre, kes oli juba varemgi tantsumängudega teenistust leidnud. Mainitud ansambli tuli Valgre'gi madrusevorm selga tõmmata, et mitte teiste hulgas valge varesena silma paista. Valgre ja Ranne olid koostöös hiljemgi. 1933. aastal läksid nad



Noorpere Tiisel: (vasakult) Raimond, tema õde Eevi ja vend Emm.

mängima väikesesse restorani "Lootus", mis praegugi on oma kohal Tartu mnt 14, kuigi ta välimus ei kuuluta talle enam pikka aega. Seal algaski Valgre tee restorani- ja kohvikumuusikuna. Sõjast tingitud vaheajaga kestis see kuni 1947. aastani, millal ta viimane töökoht oli Pärnu rannakohvik.

Alates 1933. aastast hakkas üsnagi regulaarselt - neli numbrit aastas - ilmuma lauluvihikuke "Modern Lööklaulud". See 11X15 cm formaadis laulik maksis 25 senti ja pakus selle eest tosina lööklaulu noodi ja algkeelse teksti koos eestikeelse tõlkega. Iga numbriga kaant kaunistas filminäitleja või muusikafilmi armastajapaari foto, alates 16. numbrist (1936) oli paljude laulude juures konkreetse esitaja foto: Pola Negri, Marta Eggerth, Lilian Harvey, Shirley Temple, Zarah Leander jt. Neid väikesi fotosid võis leida šokolaadikarpidest ja koolitüdrukud kogusid neid nagu postmarke. Ilmselt pidi ka lööklaulude väljaandja üsna palju šokolaadi ostma. Esialgu ilmusid "Modern Lööklauludes" ainult saksa šlaagrid, mis tollal Eestis domineerisid. Filmid ja operetid tulid ju ceskätt Saksamaalt. 1934. aasta sügisel ilmub laulikusse esimene pääsuke Ameerikast, Vincent Youmans'i "Carioca" Fred Astaire'i ja Ginger Rogersi esimesest ühisfilmist "Flying down to Rio". Kuid samas numbris on Frank Churchilli "Who's afraid of the big bad wolf" (Walt Disney filmist "Three little pigs") ikka veel saksakeelse tekstiga. Alates 1936. aastast läheb ülekaal ameerika lööklauludele. Vaatamata Zarah Leanderi ja Marika Rökki tõusvale populaarsusele jäi Saksa muusikafilm ikkagi alla Ameerika džässirütmikate revüüfilmide virtuoossetele tantsudele ja suurejoonelistele muusikaseadetele. *Show* oli ameeriklastel ületamatu, ükskõik kui väga sakslas-

Raimond Valgre (vasakul) koos ema, õe ja veimaga 1938. a.





Restoranis "Maxim". Akordioniga Raimond Valgre. Tallinn, 1937. a.

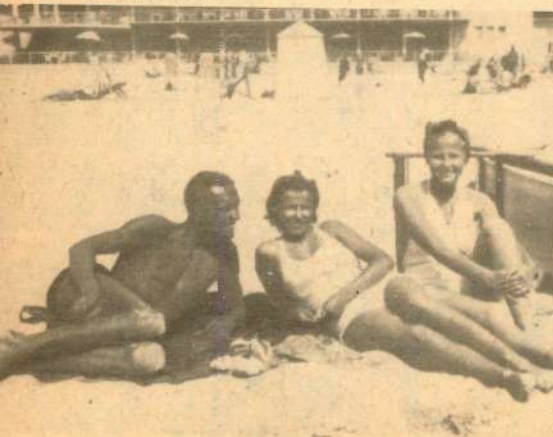
sed, ja ka venelased (Ljubov Orlova filmidega), pingutasidki.

"Modern Lööklaule" andis välja Rudolf Preisman, kes kutsus endale appi Artur Ranne (1936. aastani Pastarus). Ranne omakorda palus kaastööle Raimond Valgre, kelle perekonnanimi oli 1937. aasta eestistamiseni Tiisel. Nii nad "Modern Lööklaulude" veergudel esinevadki. Selle väljaande kolmkümmend ilmunud numbrit peegeldavad ilmekalt eesti tollast lööklaulumaitset, samavõrra aga ka Valgre maitse ja eelistuste muutumist alates kahekümnendast eluaastast. Ranne sõnul otsisid nad koos välja igasse numbrisse pandavad laulud, kasutades välismaiste tantsuorkestrinootide klaveripartiisid. Neist oli vaja meloodia välja kirjutada, tõlge teha

ja tekst noodi alla paigutada. Muidugi oli vaja ka noot trükkimiseks puhtalt ja korrallikult kirja panna. Mitmes numbris näeme Valgre ilusa käekirjaga joonistatud noote. Alates 10. numbrist (1935) ilmusid noodid koos akordimärkidega. Siin olid Valgre teadmised hädavajalikud - tema oskas klaveri saateakordidest vastavaid kitarriakordide sümboleid välja kirjutada. Märkigem, et välismaiste autorite nimed jäid avaldamata, ju siis ei makstud neile ka autoritasu!

4. numbrist leiame peale neljateistkümnelt saksa šlaagri (nende hulgas laule "Savoy ballist") tango "Blond Aleksandra" - muusika ja sõnad G. Diesel, ning inglisisi "Veel viimast korda" - muusika ja sõnad A. Pastarus. Mainitud tango on Valgre esimene trükitud ilmunud pala. Miks peitis ta end varjunime taha, seda ei mäletanud ka Ranne. Oli see algaja tagasihoidlikkus? Hiljem ilmus "Modern Lööklauludes" veel viis Valgre laulu: "Hääd ööd, hääd ööd" (muusika ja sõnad A. Pastarus ja R. Tiisel; 1934, nr 5), "Helmi" (Raimond Tiisel; 1934, nr 8), "Kui sul valutab mõnikord süda" (1935, nr 9), "Sa ütlesid mul "päikene"" (1936, nr 13), "Ah, nii rahutu mu süda" (ilmus autori nimeta, kuulus aga A. Ranne kinnitusel Valgrele). Hoolimata avaldamisest ei jõudnud mainitud palad kuulaja kõrvu. Publik, ja muidugi ka orkestrid, eelistasid raadios kõlavaid tuntud viise. Eesti autoreist olid plaatidel ja raadios soositud Paul Tammeveski, Arnold Siirak ja Priit Veebel, kelle laule laulsid Aleksander Arder, Artur Rinne, Ants Eskola jt. "Postimehes" kirjutas hiljuti üks ajaloolane eestlaste igatusesest kaunite kolmekümnendate aastate järele, millal raadios kõlasid Valgre laulud. Nii on legend jõudnud ajalukkugi! Riigi Ring-

Raimond Valgre koos Alice Feillet'ga (keskel). Pärnu, 1938. a.



häälingus ei kõlanud ükski Valgre laul sel lihtsal põhjusel, et neid polnud plaadidel. Restoraniülekannetes ja stuudios esinevad orkestrid (Kurt Strobel, John Pori, "Merry Pipers" jt) Valgret ei mänginud, kasutati trükitud ameerika, inglise ja saksa noote.

Vaadeldes Valgre noorpõlvveloomingut, näeme küll selle ebaühtlast taset, kuid tema annet on raske mitte märgata. Eesti Riigiarhiivis on kaheksal leheküljel kaheteistkümnest laulust koosnev popurrii sissejuhatus, üleminekute ja koodaga, mille eeskujuks näib olevat Saksamaal moes olnud nn *großes Potpourri*, mis andis läbilõike ühe helilooja populaarsetest lauludest. Valgre põimik kannab pealkirja "15 minutit Deddyga" ja on pühendatud tollasele kiindumusele Agnetha ("Deddy") Åkessonile, kes lahkus Eestist Rootsi. Kolmekümnendate aastate keskel loodud põimikus on järgnevad laulud: 1. "Sweetheart, beaught'ful (beautiful - V. O.) sweetheart", 2. "Ma loodan, et saan sellest üle", 3. "Ich grüß dich!", 4. "Oh, mein(-e) Deddy", 5. "Sag nicht adieu" (saksakeelsest pealkirjast hoolimata on laulul eestikeelne tekst: "Veel viivuks jää..."), 6. Pealkirjata *slow-fox*, mille tekst algab "Mir gibt's wohl im Leben keine Stunde, wenn ich nicht mit Liebe denk an dich!", 7. "Bei dir, mein Liebling", 8. "Was fang' ich an mit meinen (meinem - V. O.) großen Leid", 9. "Ei õnnelik või olla ma" (hilisem pealkiri K. Kikerpuu töötlusel "Mul meeles veel"), 10. "Unelm mulle armastus on", 11. "Ein Kuss", 12. "Deddy". Hoolimata mõnest õigekirjaveast on näha, et Valgre valdas hästi saksa ja inglise keelt. Tegemist on mustandiga; võimalik on, et ta hiljem kahtlasi kohti sõnastiku abil parandas. Teisest küljest usun, et ta lihtsalt ei teinud endale piasjadest probleemi. Kas ta üldse kinkis selle noodi oma kiindumuse objektile? Vahest oli see vaid endale tehtud? Igatahes on selle tosina laulu hulgas kolm väga head viisi (2,5,9) ja mitu täiesti korralikku.

On küsitud, miks Valgre ei avaldanud oma paremaid laule, kui tal ometi ilmus mitu nõrgemat. Tal oli ju siis juba olemas mitu tänapäevast laulu: "Muinaslugu muusikas", "Ma loodan, et saan sellest üle", "Veel viivuks jää", "Meloodia", "Õige valik" ja mõni teinegi. A. Ranne mäletas, et Valgrel oli plaan pakkuda oma laule R. Preismanile avaldamiseks eraldi vihikuna. Kavatsusele tõmbasid kriipsu tekkinud lahkkelid Preismaniga, kes polnud kuigi täpne töötasu väljamaksmisega. Näemegi, et alates 26. numbrist kaob väljaandest Ranne ja Valgre nimi, kaovad ka Valgre pandud akordimärgid ja tema kaunis noodikirj. Kahekümne üheksanda numbriga toimetaja ja tekstide tõlkija oli Henry Ambel, muusikasõbrast üliõpilane, kes esines raadios paari džässisaatega oma suurest plaadikogust. H. Ambel oli üks neist, kes mõrvati Tartu vanglas 1941. aasta 8. juulil. "Modern Lööklaulude" viimane, 30. number ilmus 17. juunil 1940. aastal; päeval, mis tulise rauaga



Alates 1933. aastast ilmus Tallinnas regulaarselt neli numbrit aastas lauluvihik "Modern Lööklaulud", hind 25 senti.

eestlaste mällu on kõrvetatud. Muidugi jäi täitmata selles numbris antud lubadus: "Lööklaulud ja valsid-romansid" nr. 4 ilmub kindlasti juulikuus." Siis kõlasid juba teised laulud...

Raimond Valgre oli pakkunud oma laule ka plaadistamiseks, kuid tulemusteta. Plaadidel eelistati populaarseid välismaa lööklaulu, eesti autoritest suutsid Tammeveski, Siirak ja Veebel oma rahvalike lauludega kodumaist turgu täielikult rahuldada. Priit Veebeli kiire mäkketõus on osalt seletatav sellega, et ta oli suurepärase arranžeerija ja dirigent, kes iga oma pala viis lõpuni, partituuri ja orkestrihäälden. Seda tema oskust usaldati ja see avas talle tee plaadistuudiosse.

1939. aastal korraldas inglise džässiajakiri "Melody Maker" rahvusvahelise lööklauluvõistluse. Hindamise aluseks olid klaverisaatega laulunoodid. Valgre saatis Londonisse "Muinasloo muusikas", millele ingliskeelse teksti oli teinud ta sõbratar Alice Feillet Pärnust. Kahjuks valmistas žürii talle pettumuse, laul jäi tähelepanuta. Esimese auhinna võitis soomlane Toivo Kärki lauluga



Raimond Valgre 1945. a.

"Things happen that way". Tema kümnete igihaljaste laulude kõrval on see võidulaul täiesti unustatud. Kuulates praegu "Muinas-lugu muusikas" Tatevi Hovanese ja Tiit Pauluse suurepärasest esitusest (sellega algab film "Need vanad armastuskirjad"), ei näe ma põhjust, miks sellest laulust ei võiks nüüdki tulla tähelepandav laul rahvusvahelises ulatuses. Valgre muusika suur austaja, rootslane Olov Roos on tutvustanud tema laule mitmel maal ja väidab, et sündinuks Valgre Ameerikas, tunneks tema laule kogu maailm. Jah, oleks...

"Modern Lööklaulud" ei pakkunud Valgrele rohkem kui vaid suitsuraha. Ühe pala trükkimise seadmisest eest olevat Preisman maksnud ühe krooni, ja sedagi vastumeelselt. Nii pidi põhiteenistus tulema ikkagi orkestris klaveri, akordioni ja kitarrimängimisest. Mitmel fotol on Valgret näha ka trummide taga. Restoranile "Lootus" järgnes "Salve", siis mindi uuenenud koosseisuga tagasi "Lootusesse". Ka mängis Valgre Harju tänaval asunud "Astorias", Nõmmel "Maksimis" (kinohoones, Pärnu mnt 326), restoranis "O.K." ja "Draamakeldris", Tartus

"Sinimandrias" ja Pirta bussijaamas. Pärinad töökohad pillimeestele olid siiski "Dancing Palace Gloria" (Vabaduse väljak 5), "Estonia" Valge saal ja Suvaed, ning "Pariis" (Müürivahe 2), kust tehti ringhäälinguülekandeid ja kus eri aastail mängisid Kurt Strobeli, John Pori, Oscar Vichmanni ja Juk Holsti orkester ning ansambel "Six Swingers". Neis paikades Valgre ei mänginud, kuid üks tema meeldivamaid töökohti oli kohvik "Viru" (Vene 2). Hiljem kandis see nime "Kuning" ja veelgi hiljem - "Drei Hansseaten", muutus aga lõpuks "Viru" söök-laks, mis kurvalt meenutab oma kunagist hiilgust.

Väga tasuvad olid suvised mängud Pärnus ja Narva-Jõesuus. Valgre mängis Pärnu Rannasalongis 1939. aastal, aga ka kahel järgneval suvel, kuigi viimased lõppesid õnnetult. Pärnus elas Valgre sõbratar Alice Feillet, kes samal kevadel oli lõpetanud kohaliku Saksa gümnaasiumi. Kui õigesti mäletan, oli tema perekonnal Rannasalongi lähedal Merepuisteel villa "Mon Repos". Kunagi tõi ajakiri "Nädal Pildis" foto Pärnu "Rannamis-si" valimistest, kus Alice Feillet oli vist esimene printsess. Igatahes oli ta silmatorkavalt ilus ja elegantne tütarlaps, ja pole ime, et Valgre pilk temal peatuma jäi. Tol suvel Pärnus mänginud Georg Metsalu jutustab, et päeval rannas vaba aega veetes olid pillimehed enamasti kohalike kaunitaridega hulga-kesti koos, kuid Valgre hoidis oma neiu sellest käarikast seltskonnast eemal. Muidugi ei osanud ta aimata, et selle suveromaani lõpp on nii lähedal. 7. oktoobril sai teatavaks, et Hitler kutsub kõiki baltisakslasi asuma ümber Saksamaale. Nädal hiljem oli vastava kokkuleppe protokoll alla kirjutatud ja 18. oktoobril lahkus Tallinnast esimene ümberasujate laev. Samal päeval tulid Eestise esimesed N Liidu väeosad. Ümberasujate hulgas oli ka Alice Feillet' perekond. See oli esimene raske pettumus Valgre seni nii pilvitus elus.

Järgmisel suvel läks ta taas Pärnu Rannasalongi mängima, seekord orkestriga "Merry Swingers", mille koosseisus olid Karl Aavik (klarnet, saksofon), Riho Järvi (viul), Uno Värk (akordion), Aleksis Avasalu (kont-rabass) ja Georg Metsalu (trummid). Valgre mängis klaverit. See oli esimene kord, kui tema mängu kuulsin. Miskipärast on meelde jäänud orkestri repertuaaris olnud Liszti "Liebestraum" (foksirütmis). Ilusasti alanud hooaeg kestis aga ainult kaks nädalat. 14. juunil vallutas Saksa armee Pariisi ja sellest vapustatud maailm ei märganudki, et päev hiljem marssis Punaarmee Leedusse, kolme päeva pärast oli aga kord Läti ja Eesti käes. Ehmunud suvitajad kiirustasid igaüks oma koju ja Rannasalong suleti. Igaüks, kes selle aja on üle elanud, mäletab lootusetust, mis süvenes iga järgneva päeva ja nädalaga. Kogu harjumuspärane elulaad muutus üleöö. Juba väljareklaamitud Ameerika fil-

mid jäid ekraanile tulemata, nende asemele tulid "Tšapajev", "Lenin Oktoobris" ja "Lõbusad semud". Tallinn, Tartu ja Türi saatsid reipaid venekeelseid laule, mis meie senises muusikakogemuses mingit kohta ei leidnud. Kõik see, millest Eesti ajalehed idanaabri elust vähem või rohkem varjatud õudusega olid kirjutanud, oli korraga siinsamas, oma õues ja toaski. Rubla kursi kunstlik tõstmine võimaldas tulnukail mõne nädalaga luua kauplustes pildi, mis meenutas rohutirtsu-parve ütelendu. Valgrele oli kõige raskem see, et muusika, millele ta oli rajanud oma tulevikulootused - siiras, tundeline armastuslühürka -, osutus tarbetuks, tühiseks ajaviiteks. Just selles oli olnud tema tugevaim külg, aga mõttetu oli seda nüüd enam kuhugi pakkuma minna. Kui muude erialade inimesed leidsid mugandumisvõimalusi, siis Valgre tundis end nagu kala, kes on tõmatud välja normaalsest elukeskkonnast - veest.

Ka järmisel suvel tuli Valgre Pärnusse mängima. Üks tema orkestri muusikuid, trompetist Robert Tilgar, kirjutas viis aastat hiljem mälestusi, sealhulgas 1941. aasta suvisest Pärnust. Järgnev katkend aitas pisut minugi mälu värskendada. Võtsin endale vabaduse originaali pisut siluda ja lühendada.

Viimane foto Raimond Valgrest (keskel) enne surma.



"Paar päeva enne kooli lõppu saime mina, Alfredo (Alfred Bender - V. O.) ja Kim (? Trummal - V. O.) üllatuse osaliseks. Meid taheti suveks headel tingimustel mängima Pärnusse. Olime kõik kõhklemita nõus. "Siimandria" kapellimees Raimond Valgre oli juba mõnda aega töötanud, et koostada orkestrit suveks Pärnu Rannasalongi. Ta ise oli seal juba mitmel suvel mänginud. [---] Pärnust oli juba vastu saadetud kattede veoauto. Sinna peale ladusime oma maise vara ja ilulikud liikmed. Meid oli viis: Kim, Alfredo, mina, Valgre ja Ovid Avarmaa. [---] Peale pingutatav mägedest üles-alla roomamist jõudisime õhtuks Pärnusse, mustad nagu tolmuahviid. Ühte keskpärasesse hotelli oli meile varutud esialgne ööbimisvõimalus. [---] Järgmisel, see on pühapäeva hommikul oli meil Salongis suurem proovimine. [---] Esimesel proovil nägime ka puuduvaid kapelliliikmeid. Seal oli prillidega naljamees (Martin - V. O.) Kask Tallinnast. Ta mängis viiulit ja kontrabassi. Valter Ojakäär Pärnust hakkas mängima I alt-saksi ja teine Pärnu mees (Helmut - V. O.) Kuningas trumme.

Võdra, harjumatu koosseisu tõttu logises mäng tugevasti. Lihvimiseks ei olnud enam aega. Esimene õhtu jättis mängu suhtes endale kauuis mannetu mulje. [---] Tegime edaspidi iga päev tugevasti treeningharjutusi. Avarmaa kirjutas ansambli jaoks erilised harjutused. Nii hakkas sakside trio mõne päeva pärast juba natuke harmoneerima. Selgusid meeste individuaalomadused, mille järgi sai vastavalt repertuaari seada. Nädala lõpupoole hakkas mäng minema kauuis rahuldavalt. Korraldäsimise ajavütemuusika jaoks mõned operetipopurriid, avamängud ja väiksemad vahelalad. Naljamees Kask mängis viiulit kauuis hästi, päästes meid ruttu ebamugavast tundest. Ka Valgre laskis paista oma mitmekülgseid võimeid klaveril, akordionil ja kitarril. Ta käitses neid pille korralikult.

Poodinuil oli kaks klaverit. Üks Avarmaale saate jaoks, teine Valgrele soolode jaoks. Soolosid ja hotte (improvisatsioon - V. O.) mängis muudugi ka Avarmaa. Tülikas oli viiul ja kontrabass Kase näol ülhes isikus. Kontsertlood nõudsid viiulit. Kim pidi siis Kase asemel hakkama kontrat mängima. Alul oli Kim selle pilli taga seistes koomiline. Ta harjus kiiresti. Väike nooruk Valter Ojakäär tundis hästi foxistüli ja oli alaline hotitegija. [---] Selle lühikese paari nädala jooksul Pärnus elasime läbi ärevaid sündmusi. 13. juunil, minu sünnipäeval, reede öösel vastu laupäeva magasime Alfredoaga rahutuult. Autod mürisesisid õõ läbi. Üks neist urises tükk aega meie maja kohal ega lasknud magama jääda. Järgmisel päeval selgus tõsiasi. Öö jooksul oli minema viidud hulk inimesi, nende hulgas ka meie "poe" ärijuht. [---] Pärnu elanikud olid väga ärevil. Palju inimesi pidi olema põgenenud ümbruskonna metsadesse ja soodesse. [---] Rannasalong oli peale toimunud igal õhtul puupüsti täis. Joodi ja prassiti. Vaesel Kasel tuli palju kordi mängida tellitud romaansi "Valge akaatsia" ja muud Siberi lugusid. Ta oli end iga päev paari napsuga julgustanud, ei kartnud ka külaliste laua juurde mängima minna. [---] Mänguaeg oli kauuis pikk, kella 21 - 02-ni.

Kaks korda nädalas kella 17 - 19-ni olid *five o'clock'id*. [---] Äkki tuli nagu puuga pähe - sõda lahtil! Pühapäeval, 22. juunil mängisime viimast õhtut. Pimeduse saabudes ei tohtinud elektrit süüdata. Rahvas viibis õösi kella 24-ni pimedais ruumides. Ka meie mängisime pimedas tuntuud lugusid. Kell 24 pidi rahvas lahkuma ja sellega oli kõigel lõpp. Rannasalong suleti üldse. [---]

Mulle oli see esimene töökoht muusikuna, varem olin vaid juhuslikke tantsumänge mänginud. Noodilugemise oskus oli veel kaunis puudulik. Tagantjärele imestan, kuidas niisugune kummaline koosseis üldse sündis. Valgre kui orkestrijuhth võis esimestel päevadel päris meelegaheitel olla, kuigi ta seda välja ei näidanud. Ka proovide ajal ei karjunud ta kellegi peale, võttis kõike külma rahuga. Vilunud muusikud olid vaid Kask ja Avarmaa. Esimene mängis hiljem raadio sümfooniaorkestris, teine oli hea Teddy Wilsoni stiilis svingipianist, rääkis ka vabalt saksa ja inglise keelt. Kolm äsjast Tartu koolipoissi olid koos mänginud orkestris "Blue Boys Band", sealt oli pärit ka meie kasutatav noodimaterjal. Trummar Kuningas oli küll aastaid mänginud Pärnu tantsuorkestris "Rütmi Poisid", kuid tal polnud taset, millega Valgre oli harjunud. Tegelikult hoolitses orkestri koosmängu eest Avarmaa. Mängisime tema kirjutatud kahetaktilisi rütmifraase kromaatilisel üles-alla, kuni koosmäng ja intonatsioon paranes. Näis, et see kuiv töö Valgret eriti ei huvitanud. Küll tegutses ta orkestrijuhina siis, kui tuli kabareeartistidega programmi harjutada. Kabaree juhtis Paul Kalde. Ühe akrobaatilise tantsu saatemuusikaks oli meloodia Bizet' "Pärlipüüdjaist". Tempo pärast tekkis Valgrel Kaldega päris äge tüli. Imestan, et ta oma tavalise tasakaalukuse sel puhul kaotas.

Rannasalongi perenaine oli mulle varasemast tuttav vene nimega daam, kes suhtus pillimeestesse väga hästi. Esimesel õhtul laskis ta orkestrile enne keskööd katta laua, millel oli ka pudel viina. Ma polnud varem kunagi valget viina joonud ja tühjendasin oma klaasi paha aimamata koos teistega. Minnes uuesti mängima, tundsin äkki, kuidas tantsivad paarid minu ees keerlesid kuidagi kummaliselt. Sosistasin Valgrele, et pean hetkeks välja minema ja kadusin pimedas pöösastesse. Piinlik oli öelda, et mulle piisas ühest klaasist. Teised arvasid, et tegemist oli toidumürgitusega. Olin kuulnud, et Valgre oli veidi varem Tartus purjuspäi kukkunud ja viga saanud. Oli see tõsi või niisama jutt, ei tea. On aga küll kindel, et tollal ei joonud ta rohkem kui iga teine pillimees. Päris karsket pillimeest ma ei mäletagi ja ei saanud selleks ka ise jääda.

Olime mõned päevad mänginud, kui Valgre näitas mulle vaheajal üht neidu ja küsis, kas saaksin teda tutvustada. See oli minu klassikaaslase Oskar Loosme öde Liivi, nä-

gus brünett, kelle juustes otsmiku kohal oli valge salguke. Tegin nad kõigi käitumisreeglite kohaselt tuttavaks. See oli väike näide sellest, kuidas Valgre hindas häid kombeid. Mõni teine oleks algatuse enda kätte võtnud, talle see ei sobinud. Igatahes nägin neid kahete hiljem tihti koos. Kui neli aastat hiljem Valgret uuesti Pärnus nägin, puudutas ta esimene küsimus Liivit, keda aga polnud enam võimalik kohata. Kas Valgre "roos rannaliival" oli Alice või Liivi, või sulasid nad üheks kauniks mälestuseks, seda ei sõandanud ma temalt kunagi küsida.

Kuigi Eestis oli juba terve aasta vene vaim ja Vene võim, polnud esialgu reper-tuaaris mingeid piiranguid. Kasutasime Ameerikas trükitud noote (nn *stock arrangements*). Meeles on Berliini "Cheek to cheek" ja "Top hat", Kerni "A fine romance" ja "The way you look tonight", Gershwini "They all laughed" ja "A foggy day", Carmichaeli "Star dust" - need olid küll juba mõned aastad vana, kuid ega viimasel aastal enam midagi uut juurde tellida saanudki. Hilisematel tundidel panime noodid kõrvale ja mängisime peast. Valgrele meeldisid eriti Tommy Dorsey tunnusmeloodia "I'm getting sentimental" ja Jimmy McHugh' "I'm in the mood for love", mida ta laulis Kurt Strobeli tekstiga: "Päevil, mil sind näen, murerüü langeb õlult..." Ei mäleta, et oleksime tookord ühtki tema viisi mänginud. Ehk jäi aeg napiks ja me ei jõudnud nendeni?

Valgrel ja Avarmaal oli kaasas džässiplaate, mida vahel koos kuulasime. Valgre lemmikud olid Stephane Crappelli ja Django Reinhardt - *Quintette du Hot Club de France*. See oli peen, elegantne, õhuline rütmiga džäss ja vastas täielikult tema maitsele. Kor-teris oli ta juba kolmandat aastat Vahtra (nüüd Kerese) tänaval ühes hoovipealse majas. Rannasalongist oli sinna läbi pargi vaid mõne minuti tee. Mõnikord venis mäng eritellimuste tõttu nii pikaks, et päike juba tõusis ja linnud pargis laulsid. Siis polnud tahtmist magama heita. Läksime põõningu-korrusele Valgre juurde, rääkisime muusi-kast, ta sõrmitses kitarr ja laulis vaikselt. Läbi põõningu minevale korstnale oli ta kleepinud enda maalitud musta kitarristi kujutava akvarelli, mis mulle väga meeldis. Magamisase oli põrandal, seal ta istus, jalad risti. Muide päevitus ta ikka nii pruuniks, et hämaruses võis teda mulatik pidada. Olen hiljem mõelnud, kas mäletan mõnd teist pil-limeest, kes pärast väsitavat tööpäeva hak-kaks veel oma lõbuka mängima. Seda juhtus vaid Ameerikas, kus džässmuusikute oma-vahelised *jam-session'id* kestsid varahommikuni.

Küüditamisööle järgnenud hommikul olime nagu ikka Rannasalongis orkestrihar-jutusel. Akki tulid sisse mõned punaarmee-lased. Ohvitser küsis perenaiselt, kus on ärijuht Kull (oli pidanud varem "Endla" res-torani). Perenaine küsis vastu, mida nendega

Raimond
Valgre ja
Evi
Hannus
on pärast
abielu
registreeri-
mist
tulnud
Tallinna
restorani
"Kuning",
23. mai
1946.

Emil
Laansoo
foto



tehadse, keda kätte saadakse ja miks neid ot-
sitakse. Vastus oli lakooniline: need inimesed
on kurnajad ja pannakse tööle! Öhtul kell 21,
kui pidime mängu alustama, puudusid
Kask, Avarmaa ja veel keegi. Istusime Valgre-
rega köögis, kui ta kirus "neid kuradi joodi-
kuid, kes kella ei tunne". Kui siis oodatud
saabusid, istus Avarmaa klaveri taha, pani
jalad klahvidele ja, lüües käega suule, lasi
kuuldavale läbilõikava indiaanlaste sõjakisa.
Rahvas plaksutas. See oli jõuetu protest.

Sõja esimene päev jäi meie viimaseks töö-
päevaks. Jälle ei saanud Valgre hooaega lõ-
puni mängida. Päev või paar kulus meil
lõpparve saamiseks. Veetsime need Rannasa-
longis laua taga istudes, kuhu perenaine tõi
meile salatit, karastusjooke ja alkoholi. Saalis
oli ka paar teist seltskonda, nähtavasti teeni-
jaskonna tuttavad. Ühest lauast tuldi palu-
ma, et Valgre midagi mängiks. See oli ainus
kord, millal ta oli pisut rohkem joonud, aga
ka mitte ülearu palju. Alguses ta ei tahtnud
minna, siis aga kutsus kaasa Kase, kes oli
valmis igasugu numbriteks. Ta võttis akor-
dioni ja hakkas mängima praegugi veel po-
pulaarset "Postipoissi". Siis aga juhtus
midagi täiesti ootamatut. Rahvasuus olid sel-
lele laulule sündinud ropud sõnad, mida
daamide seltskonnas kuidagi laulda ei köl-
vanud. Kask laulis kõik salmid bravuurselt
maha, Valgre seisis kõrval, vaatas maha ja
saatis. Seltskond, ka mitte päris kaine, püü-
dis naerda, aga see kukkus hädiselt välja. Me
kõik oleme näinud protestivat last, käekesed
rusikas, jalgu trampimas, täiest kõrist kar-
jumas, silmist vett voolamas, tehes kõike,
et ümberolijaid vapustada. Alles palju hiljem

mõistsin, et see oli Valgre väeti protest selle
vastu, mis oli, ja selle vastu, mis oli tule-
mas.

Arutades omavahel, mis edasi saab, näis,
et kellelgi pole isu ummisjalu mobilisatsioo-
nipunkti tormata. Avarmaa veenis Valgret
ootama, kuidas asjad arenevad, jääma veelgi
Pärnusse. "Ma ei saa, ema hakkab muretse-
ma," oli vastus. Niisiis sõitis ta koos Kasega
Tallinna. Lahkusid ka tartlased, kellest Vene-
maale läks ainult Kim Trummal, kes sinna
ka jäi.

Mis Tallinnas edasi sai, seda kuulsin hil-
jem teistelt pillimeestelt. Valgre oli läinud
mängima Pirita bussijaama, kus ühel öhtul
oli puhkenud nii suur lööming, et kohale tuli
sõjaväepatrull. Kõik said paku joosta, kes
tagauksest, kes läbi akna. Kinni püüti ainult
Valgre, ja tema tee viis otse mobilisatsiooni-
punkti. Nii langes ära võimalus halva tervise
tõttu pikendust taotleda (ta) olid tööpoolest
nõrgad kopsud) või jõuda koos paljude teiste
pillimeestega "Eestirannale", mis sai commi-
tamisel viga ja mistõttu väga paljud Tallinna
tagasi said.

Valgre neljast Venemaa aastast võib palju
kirjutada. Eemalolijana piirdun vaid visandi-
ga. Nagu tuhandeid teisi eesti poisse, ootas
teda kõigepealt tööpataljoni nime kandev
põrgu, kuhu paljud elu jätsid, sõtta jõudma-
tagi. 1942. aasta märtsis jõudis ta 917. laskur-
polku, kus ta väikeses orkestris jälle
akordioni mängima pääses. Ühel tollasel fo-
tol on ta orkestri esireas üsnagi õnneliku
naeratusega. Muidugi ei aetud pillimehi kõi-
ge ohtlikumatesse paikadesse, kuid Velikije
Luki all tuli temalgi surmahirnu kogeda. Es-

makordselt raadiosse esinema sai ta sõja ajal Moskvast ja Leningradis. Peaaegu oleks plekiline soetõbi võtnud ta elu, igatahes olid ta sõbrad juba teda kui lahkunut mälestanud.

Üks heledam laik tema tollases elus oli tutvumine ja ingliskeelne kirjavahetus leningradlanna Niina Vassiljevaga. Selle sõpruse üle on palju arutletud. Ei tahaks sellesse arutellu sekkuda, olemata mingilgi määral tuttav selle kirjavahetuse sisuga. Ma ei tea ka, kui võrd eetiline oleks lugeda kirjavahetust, mille üks osapool on veel elus. Meenub, et just enne sõda andsin Valgrele kogumiku Ameerikast saadud lööklaulutekste. Rääkis talle oma kirjavahetusest ameerika noormehe ja iiri neiuga, mis tublisti oli ergutanud minu huvi inglise keele vastu. Temalgi oli kirjasõbratar, soomlanna Laila. Siis, kui oleks vaja olnud õppida vene keelt, hakkas tema hoopis prantsuse keelt õppima! Nii tuligi, et oskamata vene keelt, oli talle suur õnn leida Niina Vassiljevast inimest, kellega sai mõtteid vahetada, kellele sai kirjutada ka sellest, millest sõjakaaslastele rääkida ei saanud. Oli ju kõige lähedasem inimene - ema - kättesaamatuna teisel pool rindejoont.

1944. aasta juulis moodustati korpuse suur džässorkester, mida juhatas Väino Saviauk. Valgre oli seal üks viiest akordionistist. Tollases liitlaskorpuses mängis orkester ameerika swingmuusikat Glenn Milleri jt orkestrite repertuaarist. Kavas oli ka Valgre uusi laule, mida sõja-aastail oli kogunenud umbes kümme. Neist olid tuntumad "Peagi saabun tagasi su juurde", "Ei suutnud oodata sa mind", "Hall sõdurisinel", "Eidekene hella" ja "Tartu marss". Loomulikult peegeldus neis autori kuum koduigatsus ja nende mõju kuulajale oli suur, kuid ma ei julge väita, et alles sõjas sai Valgrest tõeline helilooja.

Pärast sõda kohtusime esmakordselt 1945. aasta suvel Pärnus, kus korpuse džässorkester andis kontserdi. Meenusime vanu aegu, ühiste tuttavate saatust. Sama aasta lõpul olin Eesti Raadio džässorkestris, kus mängisime kõiki Valgre sõjaaegseid laule ja tema jooksvat uudisloomingut, mida orkestris Rostislav Merkulov. Viimane leidis lauludele ka esitajad: Georg Ots, Viktor Gurjev, Heino Otto, Elli Saupõld-Jalajas jt. Valgre käis sageli merekoolis ajutises raadiostuudios, kuid tavaliselt ainult selleks, et uut laulu tuua ja selle esmakordset läbimängimist kuulata. Ei mäleta, et ta oleks kunagi esituse kohta märkusi teinud. Nähtavasti usaldas ta täielikult Merkulovit, orkestrit ja lauljaid.

Peale loomingu andsid talle elatist tantsumängud Noorte Maja orkestriga, mida juhatas Emil Laansoo ja kus mängis hulk endisi korpuse pillimehi. Trummide taga oli ühena vähestest "siinpoolsetest" tema vana sõber Georg Metssalu, kellega koos oli käidud kinos ja teatris ning ka mitmes ansambelis koos mängitud. Viimane rääkis kunagi, et

pärast sõda ta ei leidnud enam endist rõõmsatujulist, kõigest huvituvat, avatud hingega Valgret. Oli hea tuttav, olid ühised mälestused, kuid polnud enam seda ühist laineplikust, mis vanu sõpru ühendab. Kardan, et sama märkasid mõned teisedki. Järk-järgult eemaldus ta endistest kaaslastest, lasi tõmata end uude tutvusringkonda, kellega tal lõpuks enam midagi ühist polnud.

1948. aastal asutati Heliloojate Liidu noorte ja algajate seminar. Sinna tuli ka Valgre, kuid kadus peagi. Küllap nägi, et temale polnud seal pakutavaist teadmistest suurt kasu. Laule kirjutas ta mõnestki professionaalist paremini, arranžeerimine teda ei huvitanud, kuna see aeganõudev töö röövib mõnegi tunni, millal võiks sündida uus meloodia. Siiski ei jäänud parteiline võitlus Lääne mõjude vastu kajastumata temagi loomingus. Ta oli juba aru saanud, et enda loodud tekstidega ei saa ta luua laule, mida kiidaks heaks kõrgem kultuuripoliitika. Nii siis püüdis ta sobitada endki sellesse stiili, mis raadio kaudu rahvalike valsside ja polkade näol levima hakkas. Ilmusid "Valged ööd" (M. Nurme), "Talveröömuud" (O. Roots), "Keset hoogsat tantsuringi" (P. Rummo), "Saaremaa valss" (D. Vaarandi). Viimast kolme esitati sageli, Soomes läks "Saaremaa valss" edetabeli juhiks. Päris ootamatu on aga lugeda tema enda teksti laulule "Õige õnn": "Õiget õnne võib sa leida ainult loovast tööst..." See pole enam Valgre...

Meelde tulevad veel vaid üksikud kohtumised, üks neist söökla "Viru" teisel korral, kus juhtumisi koos trompetist Richard Mölderiga tšekisuppi söime. Sisse tuli grupp Noorte Maja pillimehi eesotsas Emil Laansoo ja Kaino Peeboga. Meid kutsuti õnnitlema Valgret ja tema naist, kes olid tulnud abielu registreerimast. Mulle anti Laansoo fotoaparaat ja paluti teha grupipilt. Siis tegi Laansoo pildi noorpaarist. Välja tuli vaid viimane.

On läinud käibele ekslik arvamus, nagu oleks Valgre looming mingist hetkest täieliku keelu alla pandud. See pole nii. Külma sõjaga alanud võitluse kodanliku natsionalismi ja kõige lääneliku vastu keelati foksi- ja tangorütmis palad. Kuna neid oli Valgrel eriti palju, kannatas tema kõige rohkem, kuid raadiokavast kadus ka Kõrveri, Tautsi, Normeti jt samas stiilis palu. Selles, et Valgre looming tervikuna on praegu kaugelt populaarsem kui tema eluajal, on kinnitus tema laulude närsimatust värskest. Koostades Valgre laulude kogumiku, vahetasin paar kirja ja kohtusin tema emaga. Linda Valgre kaebas, et talle pole tagasi toodud punast raamatut, kuhu Raimond oli kirjutanud kõik oma laulud. Isegi sel juhul, kui seal poleks ühtki meile tundmatut laulu, oleks see ikkagi väärtuslik lisa Valgre materjalidele Eesti Riigiarhiivis.

Valgre teekond loobumiseni kestis palju aastaid, alates ilusa iseseisvusilluiooni purunemisest ja jätkudes sõjaaegsete kannatus-

tega. Jõudnud tagasi igatsetud kodumaale, ei leidnud ta siit midagi, millest ta kõik need neli aastat oli unistanud. Elu purustatud Tallinnas ei meenutanud enam kuidagi seda, mida ta mäletada oli tahtnud. Üks pettumus järgnes teisele, lohutust tõi ainult lauludes väljamõeldud maailm. Ta eraldus sellesse maailma, lävides lõpuks inimestega, kes olid talle täiesti ükskõiksed. Kes andis viimase hoobi, seda ei saa me kunagi teada.

ÕNNITLEME!

14. jaanuar
SEMJON ŠKOLNIKOV
režissöör, operaator - 75

21. jaanuar
ELO TAMUL
kauaaegne "Vanemuise" näitleja - 80

24. jaanuar
VALENTIN KUIK
stsenarist ja režissöör - 50

28. jaanuar
LEMBIT MÄGEDI
kauaaegne Pärnu teatri näitleja - 70

MAAILMA TEATRIKRIITIKUD VARSSAVIS

Rahvusvahelise Teatrikriitikute Assotsiatsiooni (AICT) 12. kongressi delegaadid said läinud oktoobrikuu lõpupäevil kokku hilis-sügisese Varssavis. Kohtumispaik oli mõnede teatri vahel. Nüüd, mil kogu Ida-Euroopa on vabanenud ideoloogilistest kammitsadest ning Lääne ja Ida vahel kadumas ka poliitilised pinged, näis Varssavi olevat seesuguseks, nn barjääre ületavaks kohtumiseks eriti sobiv paik. Kongressi korraldus oli kõigiti läänelik (milleks poolakad oma Kultuuri ja Kunsti Ministeeriumi ning UNESCO rahadega päris tiptasemel suutlised olid). Ohus hõljus aga veel lahkuv sotsialismi vine. Varmalt meenutas seda Varssavi kesklinna kõrguv ja lausa tontlikuna mõjuv stalinistliku arhitektuuri superheitis, milles paikneb linna kultuuri- ja teaduskeskus. Ent sotsialistliku mineviku rudimente võis kohata ka kõige kummalisemates kombinatsioonides, näiteks võinuks lõunad prantsuse kõõgiga restoranis (sotsialismiaja priiskav uhkeldamine!) odavama söögikoha vastu vahetada ja kokkuhoitud raha eest mõni huvitav trupp (Krakówis, Poznanist vm) Varssavisse esinema kutsuda. Sest hetkel näis Varssavi enda teatripilt olevat üsna lahja ja verevaene. Nähtu (küllalt juhuslik valik tõenäoliselt) põhjal võinuks arvata, et poola teater koosneb vaid pisikestest Kantori, Szajna ja Grotowski epi-goonidest.

Kongress (toimuvad iga kahe aasta järel, eelmine leidis aset Lissabonis) tõi kokku 37 liikmesriiki rohkem kui 70 esindajaga (on huvitav märkida, et mittetäielike ankeediandmete põhjal on AICT-i liikmeskonnast 58 protsenti mehed ja 57 protsenti kriitikute-st on varem töötanud teatris näitleja, lavastaja või dramaturgina). Kongressi teema "Teater ja poliitilised muutused" kajastus väga selgelt ja ühemõtteliselt 1954. aastal loodud AICT-i tänases päevas: seekord võtsid kongressist osa kümnekonna uue riigi esindajad, teiste hulgas ka 1992. aasta veebruaris AICT-isse vastu võetud Eesti koos oma kahe esindaja, siinkirjutaja ja Kadi Herkülga. NL-i lagunemine ja sellega kaasnenud muutused Ida-Euroopas toovad iga aasta, isegi kuuga AICT-ile liikmeid juurde. Seekord võeti vastu Ukraina, Usbekistan, Moldova, Sloveenia, Kroatia ja Cameroun.

Tõenäoliselt lisandub värsket verd veelgi (oma suureks imestuseks ei kohanud me üritusel ei Leedu ega Läti esindajaid!), rääkimata sisulistest muutustest, mida liikmeskonna kasv enesega kaasa toob. Kui AICT-i Täidesaatva Komitee salajasel hääletamisel oli keegi sedelile kirjutanud Venemaa asemel NSV Liit, oskas vastvalitud uus president Carlos Tindemans sellele vaimuka elegantsiga reageerida: "Meil tuleb vist hääletusdelid kehtetuks tunnistada või muidu omandab meie protseduur poliitilise iseloomu?" Kuid samas hiljem, juba Täidesaatva Komitee (organ, mis juhatab AICT-i tegevust kongresside vahelisel ajal) kinnisel istungil usaldati Eesti ilma igasuguse järelemõtlemise või südame-tunnistuspiinadeta Venemaa mõjupiirkonda - asjaolu, mis mõjus eriti kummalisena seetõttu, et Soome oli valimiste eel lubanud Põhjamaade huvid komitees enda kanda võtta. Inerts on võimas tegur, mille toimet puudutas ka kongressi huvitavamate ettekannete hulka kuuluv mõtteavaldus JOHN ELSOMILT (viimased kuus aastat AICT-i president). Lisaks J. Elsoni pigem mõtisklusele kui ettekandele "Ahelreaktsioonid" on TMK-l järgnevas numbrites plaanis avaldada veel kolm ettekannet-esseed: Carlos Tindemansilt (uus AICT-i president) Belgiast ("Poliitika humanus, esteetika kaasaegse teatri trihhootomia"), Janne Kjellbergilt Norrast ("Teater ja poliitikud - subsideerimine ja teatri vabadus") ning Porter Andersonilt USA-st ("Meelelahutuse efektid ameerika teatrikunstis").

Istungitel peetud arvukate ettekannete ja sõnavõtte hulgas langes meie valik neile just seetõttu, et need neli suudavad pakkuda siinsele lugejale igapäevakogemusest kõrgemale tõusvat nägemust (meiegi!) teatri olevikust ja tulevikust. Ida-Euroopa teatrielu käsitlevaid sõnavõtte oli küll lohutav kuulata, ent midagi avastuslikku need ei pakkunud. Seis sama mis meilgi: sotsialismi ajal hästi toetatud teater on kriisis - vabana vae-ne! Teatri ühiskondlik osa väheneb; bützetid varisevad kokku; intelligentsid vareleb; maksusüsteem, mis soodustaks sponsorilust, veel ei kehti jne. Selle kõrval on veider tõdeda, et kui meie räägime rahast, mida ei ole, siis arenenud maade teatrikriitikud murravad pead selle üle, mis sorti raha tunnistada/vastu võtta, et see ei hakkaks siduma teatritegijate käsi ja mõtteid! Hoopis muigama võib ajada ameeriklastest kolleegi pisut nukrameelne konstateering, et teatrikriitikuile makstakse

kehvasti. Noore ja rohelise kriitiku aastasisetulek võib ulatuda vaid 25 000 dollarini, edukas, hästi makstud kriitik võib tõepoolest saada pisut korralikumat sissetulekut - kuni 80 000 dollarit aastas! Oskamatult kukkus välja meie lohotus: ameeriklase umbes 2500 dollarit maksva artikli eest suudab ajakiri "Teater. Muusika. Kino" maksta vaevalt kaks ja pool dollarit!

Oma järgmise kongressi kavatseb AICT kahe aasta pärast kokku kutsuda Uruguays. Loodetavasti on selleks ajaks ka Eesti Rahvuslik Sektsioon suutnud Assotsiatsiooni töösse sisse elada, nii et sellest kogu eesti teatrile tulu tõuseks.

MARGOT VISNAP

JOHN ELSOM

AHELREAKTSIOONID

1958. aastal teatas Briti valitsus, et briti teadlased on katsetanud edukalt esimest briti vesinikupommi, kuid me olime, nagu me nüüd ütleme, "tõega kokkuhoidlikud". Selle avalduse paikapidavus sõltus sellest, mida mõeldi sõna "katsetama" all. Me ei olnud tegelikult lõhanud vesinikupommi, sest me ei olnud seda tegelikult loonud. Me tahtsime lihtsalt, et teised seda arvaksid, ning katsetasime seepärast mõningaid seadmeid, mida võis kasutada vesinikupommides, pannes plahvatama tavalise aatomipommi Woomera kõrbes Austraalias, kus see ei saanud kahjustada kedagi peale austraallaste.

Miks me selle triki tegime? Me kartsime, et kui Suurbritannia käsutuses ei ole viimaseid leiutisi tuumarelvastuse valdkonnas, ei peeta teda enam maailmas tõsiselt võetavaks jõuks. Me võltsisime nende rahvaste kinnise klubi liikmekaardi, keda peeti piisavalt võimsaks, et nad võisid istuda laua taga ja otsustada nende saatust, kes klubisse ei kuulunud, ja mõnda aega andis see väike süütu vale tulemusi. Ühendriigid jagasid meiega oma saladusi ning meie jagasime mõnda neist (tahtlikult või tahtmatult) Nõukogude Liiduga, ja vastupidi, ning järkjärgult ühinesid klubiga ka teised liikmed, kelle volituskirjad olid niisama usaldusväärsed nagu meie omad, kuni lõpuks, kolmkümme aastat hiljem, kui olla täpne, siis kaks nädalat tagasi, teatas Briti valitsus, et me ei olnud ikkagi 1958. aastal vesinikupommi lõhanud. Me olime olnud süüdi selles, et me olime suhteliselt ohutud.

See juhtum illustreerib õhkkonda, millest me kõik praegu tuleme, aga ma ei taha anda mõista, nagu oleks keegi meist tookordsete asjaoludega vastakuti seistes teistmoodi võinud käituda. Külma sõja lõpp on toonud kaasa nii palju uusi probleeme, et meil on oht unustada, millistes paranoiapunkrites me kõik end varjasime. Kui Suurbritannia võltsis oma vesinikupommi, siis teised riigid teesklesid, et nad on leiutanud laser-surmakiired ja viimsepäevamasinad, ning mitte kõik need tehnoloogilised läbimurded ei olnud halvad naljad. Mõned tõepoolest toimusid. Metsalagedike sügavuses, ökoloogilistel põhjustel tugeva kaitse all, piilusid "Cruise" raketid ja SS 20-d välja oma maa-alustest urgudest.

See oli külma sõja vaim, enesekindlad valed ja globaalsed ähvardused. *Les Liaisons Dangereuses* suurel ekraanil, ning et meie sõja- ja poliitilisi institutsioone pidi vähemalt näiliselt toetama ka üldsus, siis segati asjasse professionaalsed kommunikatsiooniga tegelejad ning ühes nendega kunstnikud ja intellektuaalid.

Võib juhtuda, et me ei ole tulevikus eriti uhked selle panuse üle, mille andsid mõned meie kõige tuntumad kirjanikud mõõdnud aastakümnete lõbustustegevusse. 1930. aastatel kiitis Bernard Shaw nii Hitlerit kui Stalinit ning ütles, et need ilmutasid sellist juhtimisstiili, mida Suurbritannia vajab. 1950. aastal käis Jean-Paul Sartre lühireisil stalinlikus Nõukogude Liidus ning kirjutas tagasipöördunud eufoorilisi artikleid "Les Temps Modernes'i" jaoks, milles ta kiitis kõike nõukogulikku. See oli nagu turismibrošüür. Muidugi on Nõukogude kodanikel vabadus reisida, aga nad ei taha seda praegu teha, sest neil on parajasti oma kodus nii põnev. Muidugi on Nõukogude kodanikel õigus rääkida, mida nad mõtlevad, aga et nende poliitiline süs-

teem on põhiliselt õiglane, siis on nad õppinud kritiseerima konstruktiivselt. Teiste sõnadega, nad kiitsid kõigepealt Stalinit ja kommenteerisid seejärel kaasatundvalt ajutist leivavarude vähendamist. 1953. aastal kirjutas Brecht kiidukõne Stalini surma puhul, milles ta kiitis Stalinit "mitmel põhjusel, kuid kõige enam selle pärast, et Stalini juhtimisel saadi võitu mõrtsukatest", samal ajal aga ei kõhelnud ta mujal seostamast Winston Churchillilt mõrtsukatega. See ajab ärevusse, kui säärane kirjanik nagu Brecht on oma poliitilistest sümpaatiatest niivõrd mõjutatud, et ta mõistab hukka Churchillilt ja tunnistas süütaks Stalini. Ühelgi kirjanikul, olgu ta muus suhtes nii imetletav kui tahes, ei ole lubatud olla kergeusklik.

Kui need näited näivad pärinevat liiga ammusest ajast, peaksin ma võib-olla mainima, et viimasel kümnel aastal on sellistel Suurbritannia vasakpoolsetel kirjanikel nagu David Edgar ja David Hare olnud kombeks kiita Nõukogude Liitu ja selle satelliite nende suurema sotsiaalse õigluse eest. Juba peaaegu klišeeks oli muutunud ütlus, et "võib-olla neil ei olegi nii palju autosid ja kompuutreid, aga nad vähemalt ei karda tööpuudust ning nende meditsiiniteenistus on maailma parim!". Kui keegi juhtis tähelepanu, et Nõukogude Liidu vähese tööpuuduse üks põhjusi oli see, et töötü olemine tähendas seaduserikkumist, siis nimetati teda parempoolseks reaktsoonäärriks ja sõjaõhutajaks.

Need pooltõed löid võltsi poliitilise geograafia, milles ei olnud oluline mitte see, mis tegelikult teistes ühiskondades juhtus, vaid see, mis meie meelest võis juhtuda - või mille juhtumise võimalikkuses meil oli vaja teisi veenda. Selles kuulduste ja vääritimõistmise õhkkonnas oli kerge pidada puud kolliks või raketisaba valgustriiks. Meie assotsiatsiooni (Rahvusvaheline Teatrikriitikute Assotsiatsioon - AICT. - *Toim*) üheks eesmärgiks peab olema selle liikmete aitamine võitluses nende meie aja Ptolemaiose koletistega ning nende varustamine selleks vajalike vahenditega, mille seas on suur tähtsus kontaktidel teiste maadega, nii et isegi need, kes ise reisida ei saa, võiksid pidada sidet oma mujal elavate kolleegidega.

Kui poliitikast tiivustatud sõgeusklikkus oli külma sõja üks tulemus, siis teist ja võib-olla salakavalamat mõju on kirjeldanud ungari kirjanik Miklosz Haraszty oma raamatus "Sametvangla". Selle asemel, et türanniseerida oma intellektuaale (nagu oli toimunud stalinismi ajal), astus poststalinistlik riik nendega salasepsitusse. Riik pakus intellektuaalidele kindlat tööd ja võimalust reisida ning meelitas neid meeldetuletusega, kui elutähtsat rolli kultuur kusagil täidab. Riik võimaldas neile isegi teatud eriarvamuste vabadust. Vähene kontrolli all olev poleemika ei teinud poststalinistlikule riigile mingit kahju. See tuletas skeptikutele meelde, kui kaugele on jõutud vanast halvast stalinistlikust ajast, kui suur sallivus valitseb nüüd, kui suur on valmidus muutuda, muidugi teatud piirides, aga need piirid just olidki otsustava tähtsusega.

See oli vangla, sest riik kontrollis ikka veel kunstiloomingut ja massiteabevahendeid, ja määras mitte ainult avalike diskussioonide sisu, vaid ka nende vormi; aga erinevalt enamikust vanglatest oli seal päris meeldiv elada. Sissepääsuõiguse eest võitles rohkem inimesi, kui oli neid, kes tahtsid sealt välja pääseda, ning muidugi kontrollis riik ka sissepääsu. Muutus ka kriitika toon. Stalinistliku režiimi ajal oli Samuel Beckett Lääne pessimismi dekadentlik esindaja, kellel oli noorsoole ainult hukutav mõju. Poststalinistlikul perioodil oli Beckett huvitav, küllalt teenekas Lääne kirjanik, kuid publik polnud veel päris valmis teda vastu võtma. Poststalinistliku riigi peamine relv ei olnud mitte vangilaagritega ähvardamine, vaid suuremate subsiidiumide lootus. Mõni kirjanik, kes ei löönud araks piinamistel, laskis end mõjutada väljajaatest, et ülikooli uus tiib saab tema nime.

Olukord, mida kirjeldas Haraszty ei erinenudki oluliselt olukorrast Suurbritannias ega erine vähemalt põhimõtteliselt praegugi. Meie valitsus ei pruugi küll päriselt massiteabevahendeid kontrollida, kuid avaldab sellegipoolest olulisel määral mõju mitmesuguste subsiidiumide, privileegide ja seaduslike piirangute kaudu. Ringhäälingukompaniid peavad alla kirjutama töotusele, milles nad lubavad mitte kahjustada "Tarbijakaitse nõudeid", mis keelavad levitada publikule vastuvõtmatut materjali või seda, mis võib ohustada rahu antud piirkonnas. Reaktsioonilise valitsuse käes võivad need reeglid muutuda täielikuks tsensuurisüsteemiks. Sametvanglad ehitati ka selleks, et inimesi eraldada (näiteks Vaclav Havel Tšehhoslovakkias) ja hoida neid eemal liiga avalikest lavadest. Aga kõige hullem on võib-olla see, et nii

moonutati kunstniku ja riigi vahelisi suhteid. See oli tüüpiline külma sõja aegne *folie à deux*, milles sametvang teeskles lihtsalt tüli norides, et ta on vaba, ning riik teeskles sallivust, jättes ennast maksuma panemata, ning mõlemad pooled suhtusid teineteisesse kahtlustavalt. See oli omamoodi pikaleveninud puberteediga. Kaunid kunstid naksasid oma heategijat riiki ning neid koheldi kergemalt, sest nad ei hammustanud päriselt; või siis käitusid nad nagu Tšehhovi igavesed üliõpilased, kes otsisid alalõpmata ettekäänat, et demonstriivselt mitte midagi teha.

Ma ei taha sugugi öelda, et igaüks, kes võttis riigilt raha vastu, oli selle määratluse kohaselt sametvang. Nii ei jääks meist kedagi järele, ning mul on usaldatavat informatsiooni, et on võimalik müüa keha, müümata sealjuures hinge, kuigi mul endal ei ole see kunagi korda läinud. Sametvangid ei olnud iga kord ka küünilised propagandistid. Mitmed toetasid oma valitsust mitte ainult kasulootuses, vaid ka veendumuste pärast. Aga ma tahan leida seda mehhanismi, mille kaudu nn meie aja poliitilised imperatiivid tungisid sügavale meie intellektuaalsetesse töekspidamistesse. Ja viimane, ning võib-olla ka esimene lüli selles ahelreaktsioonis on keel, olgu see siis keel, mida me räägime, või laval kasutatav keel.

See ei üllatanud mind, kui kuulsin Carlos Tindemansilt, et Heiner Müller võttis endale näidendite kirjutamisest vaba aega, et mõelda uuesti läbi oma külma sõja järgne intellektuaalne positsioon. Ta oleks pidanud seda juba ammu tegema, nagu seda oleksid pidanud tegema ka Edward Bond, Nigel Williams ja teised briti näitekirjanikud, keda ma võiksin nimetada. Aga selle mõtisklusperioodi teeb tülikamaks fakt, et keelt, mida me kasutame, on muutnud külma sõja aegsed suhtumised. On raske vältida mõttes kasutamast Vasakut ja Paremata, Ida ja Lääne vastasseisu, Kapitalismi ja Kommunisti, kuigi iga päevaga on raskem kaitsta säärast vahetegemist.

Enamik majandusteadlasi nõustus näiteks väitega, et niisugust asja nagu vabaturumajandus pole olemas: isegi Adam Smith väitis, et niipea kui juhtub tekkima vaba turg, plaanitsevad ärimehed muuta selle vähem vabaks, kuid stabiilsemaks. Aga me räägime ikka veel, otsekui vabaturumajandus mitte üksnes ei eksisteeriks, vaid oleks ka etaloniks, millega mõõta kõiki teisi majandusi. Kui me räägime kunstipoliitikast Suurbritannias, siis ei mõtle me sellega tavaliselt, kes võtab üle Richard Eyre'i koha Rahvusteatri, vaid kes ja kui palju annab subsidiumi, kellele ja mille eest, ning tihti saab sellest nääklus riiklike subsidiumide heade ja halbade külgede üle. Arvamused jagunevad kaheks: ühtede meelest on riigi raha kunstile kasulik ja erakapital lihtsalt soodustab kommertsit, teiste meelest on asi vastupididi. See on nagu kahjur meie vaimsetes kompuutrites, külma sõja viirus. Victoria ajal anti kunstile suhteliselt rohkem raha, kui anname meie - nii riik kui ka erapatroonid -, ja seda tehes kannatati vähem.

See vahetegemine on muutunud külma sõja teooria, kahe vastandliku teooria sümboliks, me piinleme riiklike subsidiumide heade ja halbade külgede pärast ning see on ka näide sellest, kuidas meie sõnavara on hakanud mõjutama meie mõtlemis- ja teovõimet. See liin lõpeb otsustusvõime halvatusega, mis võib-olla ajaski Heiner Mülleri üksindusse. Aga muidugi võib ka selle arutluskäigu pea peale pöörata ja väita, et mitte külm sõda ei pärssinud meie sõnavara, vaid meie sõnavara põhjustas külma sõja. Hiljuti avaldati Suurbritannias raamat "Voltaire'i lapsed", milles meie ajastu materialismi süüdistatakse kaheksateistkümnenda sajandi võltsratsionalismis. Samasuguse mõttekäigu alusel mõistetakse hukka kaheksateistkümnenda sajandi leksikograafid. Nii nagu nemad otsustasid klassifitseerida taimi ja imetajaid nende päritolu ja keskkonna põhjal, nii püüdsid tulevased põlvkonnad klassifitseerida inimest, ning tulemused olid hukatuslikud. Fašism oli evolutsiooniteooria, mis põhines valel arusaamal pärilikkusest, marksism aga püüdis leida keskkonnal põhinevat lähenemisviisi. Mõlemad olid inimsoo arengu suurejoonelised lihtsustused.

Ma ei kaldu küsima mitte niivõrd seda, mida on valgustusajastu meiega teinud, kui seda, mida oleme meie teinud valgustusajastuga. Me saime päranduseks mõned ärritavad oletused inimkonna kohta, millega me oleme pedantlikult ja sõnasõnaliselt ringi käinud. Mõõdunud nädalal väitis Moskvas vene kriitik Aleksei Bartoševitš, et külm sõda oli olnud teatrile soodne aeg. Klassikalise repertuaariga teatritele olid määratud kindlad subsidiumid ja avangarditeatrid leidsid bürokraatia näol endale märklaua, keda oli kerge rünnata, publik aga tuli teatrisse, sest televisioonis ei olnud midagi vaadata. Ma saan aru, mida ta silmas peab, aga ma ei ole temaga nõus, sest

mulle tundub, et tervel sel sajandil on kunsti üha enam äärealadele tõrjutud. See on põhjustatud mitmest asjaolust, kuid peamine põhjus näib olevat see, et rahvusvahelise stressi ja hädaohu aegadel ei taha ükski valitsus, et tema ühiskonna põhieeldustes, selle "mütoloogias" kaheldakse. Kui kaheksateistkümnes sajand ründas ägedalt astroloogiat ja vaidles Newtoni füüsika vooruste üle, siis meie sajand on võtnud vaguralt omaks eeldused, et on olemas klassisõda ja materialistlik majandusteooria, mis olid muutunud klišeedeks juba rohkem kui sada aastat tagasi. Meie valitsused ei ole tahtnud, et neis kaheldakse: kaalul oli liiga palju.

"Mütoloogia" all ei mõtle ma fantastiliste legendide kogumit, vaid pigem eeldusi, ilma milleta me ei olnud võimelised rääkima ega mõtlema. Vanad kreeklased tegid vahet *mythos*'e ja *logos*'e vahel, kahe sõna vahel, mis mõlemad tähendasid "sõna", kuid erinevas mõttes. *Logos* oli sõna, mille paikapidavust võis määrata isikliku kogemuse ja mõistuse abil, *mythos* aga tähendas sõna, mille paikapidavus olenes tõestamatutest eeldustest või jumalikest ilmutustest. Kreeklased rõhutasid sedasama, mida Saussure meie sajandil, et keel põhineb meelevaldsetel eeldustel. Elukutsed, mis on seotud sellega, mida me nüüd kunstiks nimetame, arenesid reaktsioonina teatud dilemmale. Kuidas on võimalik tõestada tõestamatut? Ilmselt see ei olegi võimalik. Seda on võimalik ainult teatud viisil illustreerida jutuvestmise, tantsu, kujutlusvõime ja muusika abil. Kunstnikud olid inimesed, kes suutsid mütoloogia olemust väljendada. Selle rolli olid andnud neile preestrid, kuid see andis neile ka võimu mütoloogiat teisendada, seda erineval moel väljendada, jätta mõned jooned kõrvale ja lisada uusi. See aga oli võimudele palju vähem meelepärane.

Ükski natsionalistlik valitsus ei taha, et tema etnilistes teooriates kaheldakse, ühelegi monarhile ei meeldi, kui seatakse kahtluse alla pärilikkuse printsiip, ükski religioon ei soosi skeptitsismi oma uskumuste suhtes. Kunstnike võime seada kahtluse alla valitsevaid müüte mõjub tavaliselt ühel või teisel moel neid müüte kummutavalt. Kui üks mütoloogia oleks niisama hea kui teine, ei oleks kunstnikel vajadust oma valitsusele peavalu valmistada, aga see pole nii. Võtmeelemendiks *mythos*'e definitsioonis ei ole mitte "tõestamatu", vaid "ilmutuslik". Kui me saame lahti ühest eelduste kogumist ja võtame omaks teise, ei näe me maailma lihtsalt teises valguses, vaid teisest meelelaadist lähtudes. Meile ilmutatakse uusi tõesid.

Praegusel külma sõja järgsel ajastul eeldatakse mõnikord, et majandus või paremad juhtimisteooriad päästavad meid raskustest. Tegelikult võrsuvad meie probleemid meie kultuuridest ja kunstnikele on vaja rohkem kui kunagi varem. Meil on tarvis uuendada oma sõnavara, seada kahtluse alla oma lähtepunktid ja muuta teiseks oma mütoloogiad, ning kui see tundub liiga ambitsioonika ülesandena, siis peaksime vaatlema alternatiivset võimalust. Kui meie vaimsed kombad ei muutu, libiseme kindlasti tagasi sellesse vaenutsemise hasartmängu, millest me oleme äsja pääsenud, ning järgmine külm sõda ei pruugi lõppeda ajal, mil see on veel suhteliselt jaha.

Tõlkinud KRISTA KAER

LIHTNE POLEGI NII LIHTNE

SEISUND,
TEMATISM,
MINIMALISM

Selleks, et nüüdisaegses heliloomingus mingit kompositsioonitehnikat lahti mõtestada, tuleks ilmselt täpsustada kriteeriumid, mille alusel vaadeldavat tehnikat või esteetikat eelnevate või järgnevatega võrrelda. Alles seejärel selgub, mis vaadeldavas on kvalitatiivselt uut ning mis vana, ja nende omavahelised kombinatsioonivõimalused. Üldjoontes võib öelda, et XX sajand algas muusikas mažoori-minoorisüsteemi hegemoonia järkjärgulise taandumisega, mis tõi endaga kaasa seniste funktsionaalsete sidemetete kadumise harmoonias. Vertikaali kontrollimiseks tekkisid teised meetodid, mis aga homofoonilistele struktuuridele võrratult vähem tähelepanu pöörasid kui ajalistele, protsessuaalsetele teguritele. Kõige üldisem mõeldav kompositsiooniprintsiipide klassifikatsioon võimaldab muusikat jaotada kahte rühma: temaatiline muusika, kus "muusikalise mõtte ekspositsioon kontsentreerub temaatilisse keskmesse ning atemaatiline, kus muusikaline mõte sellistes temaatilistes tsentrumitesse ei kontsentreeru" (C. Kohoutek). Kui nüüd vaadelda sel sajandil esile kerkinud kompositsioonitehnikaid ajalises järjnevuses tematismi-atematismi foonil, siis näeme, et tekib kõver, mis järjekindlalt, alates polütonaalsest-modaalsest ning atonaalsest-dodekafoonilisest, kaldub temaatilisest sfäärist (küll väikeste kõikumistega) atemaatilise suunas temaatilise alge täieliku kadumiseni (aleatoorika, konkreetne muusika, sonoorne ja 60-ndate alguse elektrooniline muusika). Alates 60. aastatest aga hakkab vähehaaval aktualiseeruma tendents, mis näib selgelt vihjavat, et ring on täis. Taas muutub oluliseks temaatiline kujund, jälle domineerib mažoor-minoorne tonaalse tsentriga diaatoonika. Ainult mõtte kontsentratsiooni aste on teine. Lugematute korduste läbi elementaarne kujund hüpertrofeerub, omandades megakujundi kõikehõlmava tähenduse. Ajas justkui peatunud harmooniline struktuur muutub hüpnootiliseks kõlaookeaniks. Jutt on niisiis nn minimalismist (ehk seisundi-

või atmosfäärimuusikast), mis viimase kümne-viieteistkümne aasta jooksul ka eesti nüüdismuusikas on kinnistunud.

Selguse mõttes peab kohe märkima, et erinevalt varasematest enam-vähem järjekindlastest kompositsioonitehnikatest, mille aluseks on ikka olnud ratsionaal-loogiline (või siis vastupidi - allegooriline) süsteem, pole minimalism sugugi nii selgepiiriline nähtus. Näiliselt on siin tegemist (vähemalt tänapäeva eurooplasele) uut tüüpi mõtlemisega, süsteemiga, mille aluseks on formaal-loogilisest süsteemist hoidumine, nii nagu näiteks Krishnamurti filosoofiliseks õpetuseks on filosoofiast kui õpetusest keeldumine.

MUUSIKA
JA AEGRUUM

XX sajandi (nagu ka varasemate) kompositsioonitehnikatele on kõigepealt iseloomulik helimaterjali organiseerimine ajas, st muusikalise aegruumi sündmuste protsessuaalne järjestamine, kusjuures iga hilisem element on varasemaga kontekstuaalses seoses. Sellele vastavad nii tees-antitees-süntees-tüüpi kui ka nn kumulatiivne (elementide juurdekasvuga seotud) mõtlemine. Sellise loogika aluseks on liikumine. Loomulikult pole võimalik ajategurit mitte üheski kompositsioonisüsteemis elimineerida, küsimus on rohkem erinevustes liikumistüpoloogias (eeldades, et muusika siiski on heli liikumise ajas). Selles Smalley on oma artiklis "Spectro-morphology and Structuring Processes", milles ta analüüsib elektroakustilise muusika helikeele probleeme, eristanud viit liikumise baasanaloogi: ühe-, kahe-, ekstsentrine e paljusuunaline liikumine, mis kuuluvad nn lineaarsesse tüüpi, ning võnkuv (*reciprocal*) ja tsentraal-tsüklikiline liikumine, mis kuuluvad nn kõverjoonelisse tüüpi. Lineaarsete liikumistega on asi selge, kuid nn kõverjoonelised vajavad ilmselt kommentaari. Asi on selles, et kui lineaarne liikumine (tõusev-laskuv, lahknev-koonduv), saamata lõpmatuse ni ühes suunas areneda, kas katkeb, hajub või muudab liikumissuunda (Smalley järgi refraktsioon), siis võnkuv ja tsentraal-tsükli-

line eeldab pidevat kordust kolmeaasilises tõusu-haripunkti-languse tsüklis või siis tsentraalses variandis tonaalset fookust, mille ümber liikumine toimub. Mõlemal juhul on psühholoogiline efekt selles, et liikumine, seega ka muusikaline aegruum, pöördub justkui oma lähtepunkti tagasi. Seega saab nn kõverjooneline liikumine lineaarsest erineva ajatõlgenduse.

Millised liikumistüpoloogilised iseärasused võiksid arenduslikke tehnikaid minimalistlikest eristada? On selge, et süsteemides, kus horisontaal, st ajaline telg domineerib vertikaali ehk kooskõlalise komponendi üle (näiteks range stiili polüfoonia või dodekafoonia), on häälejuhtimine valdavalt lineaarne, aperioidiline. Ning vastupidi, perioodilistes, kordustele rajatud süsteemides, kus on tegemist Smalley järgi võnkuvate ja tsentraal-tsükliliste liikumistega, peaks paratamatult tugevnema vertikaali, st funktsionaalsuse mõju. Näüd on ka arusaadav, miks minimalismis on funktsionaalsed suhted taas aktuaalseks muutunud. Ilmselt on kaks põhimõtteliselt erinevat võimalust, kuidas saavutada staatilise muusikalise aegruumi psühholoogilist efekti - need on näiliselt lõpmatuseni kestev kujundi kordus ning näiliselt lõpmatuseni ulatuv helikestus. Muidugi võib neid ka omavahel kombineerida, kuid nende psühholoogiline toime on siiski veidi erinev. Oleks ilmselt huvitav uurida, millised etnilised, ajaloolised või lihtsalt kultuuriloolised paralleelid võiksid kummagi võimaluse puhul ilmned.

KUJUND JA KORDUS

Oleks vist liigne lihtsustamine otsida minimalismile muusikas otseseid paralleele kujutavas kunstis, kuigi eelmiste sajandite kultuuriloo os on seda tehtud, peamiselt küll ajastu esteetika üldistest alustest lähtudes. XX sajandiga oleme jõudnud kummalisse aega, kus juba peaaegu igal kunstiprominendil on oma stiil ja esteetika. Nii et mänguruumi kitsus on viinud sünesteetiliste (mitme tajuastingu koosmõju) nähtusteni, näiteks John Cage'i ja Robert Rauschenbergi koostavastatud *performance*'ite - kümnete eri jaamadele häälestatud raadiovastuvõtjate nupude kruttimisele. Ning meil Eestiski on Kaarel Kurismaa ja Härmo Härn loonud audiovisuaalseid, perioodiliselt ohkavaid ja valgust kiirgavaid objekte. Rääkides seega kujutavast kunstist, võiks minimalismi puhul vähemalt kujundi lihtsuse poolest paral-

leele tõmmata pigem Kazimir Malevitši saandialguse suprematistliku "Musta ruuduga valgel pinnal" kui otsida ühisjooni postmodernismist (viimase "muusikaliseks analoogiks" võiks olla hoopis polüstilistika *à la* Schnittke).

Pöördudes tagasi korduste printsibi juurde, ei pääse me mööda etnilistest mõjudest ja korduse kui printsibi tähendusest traditsioonilises muusikas üldse. Seaduspärasus, mis ühendab nii bali ja malaisia, gamelani, aafrika traditsioonilist muusikat ning eesti regivärsilist laulu, on just korduse kasutamine arendusvõtena. Kuna rahva muusika temaatilist ja motiivilist arendust euroopalikus mõttes ei tunne, pääsevad mõjule teised tegurid - rütmiline arendus ja polürütmia ning heterofoonia. Viimasel ajal on mitmete nimekate heliloojate pilgud pöördunud just Musta Mandri poole, nii näiteks juhtis avangardismiklassik György Ligeti ühel oma *workshop*'il Ungaris noorte heliloojate tähelepanu eurooplaste poolt veel avastamata polürütmilistele struktuuridele aafrika traditsioonilises muusikas. Aafrika mõjutustest ei pääsenud ka minimalismi klassik

STEVE REICH

Reich sündis 1936. aastal New Yorgis, alustas neljateistkümnendaastaselt muusikaõpinguid lõökriistadel, 1957. aastal lõpetas kiitusega Cornelli ülikoolis oma filosoofiaõpingud. Järgnesid kompositsioonistuudiumid *Hall Overton*'is (1957-1958), *Juilliard School of Music*'is (1958-1961) ja *Mills College*'is Californias Darius Milhaud' ja Luciano Berio juures, kus ta omandas 1963. aastal kunstide magistri kraadi. Järgnevalt süvenes huvi aafrika ja aasia traditsiooniliste kultuuride vastu ning endise lõökriistamängijana siirdus ta 1970. aasta suvel Ghana ülikooli Aafrika Uurimise Instituuti õppima aafrika lõökriistamängu. Aafrikaga Reichi uuringud ei lõppenud - 1973-1974 õppis ta bali gamelanimuusikat Seattle'is ja Berkeley's *American Society of Eastern*'i korraldatud kursustel, kus õppejõududeks olid kutsutud bali õpetajad. Aastatel 1976-1977 on Reich juba Jeruusalemmas, kus uurib heebrea traditsioonilisi lauluvorme. Need õpingute põhietapid on ka päris täpselt tema loominguga ajalises läbilöikes märgatavad.

Reichile on üldiselt iseloomulik lähtuda aktiivsetest, liikuvatest, võiks öelda "energeetilisest" põhifiguuridest, millega ta juba 60. aastatel vastandus raskepärasematele

avangardistlikele konstruktsioonidele. Üheks esimeseks minimalistliku programmi-
ga tööks oli tähendusrikka pealkirjaga teos
"Violin Phases" (1967). Tähendusrikka selle-
pärast, et juba nimetuses kajastub siin Reichi
tulevastele helitöödele iseloomulik konst-
ruktsioonelement - põhifiguuride (ingl k
pattern) korduste faasiinihe, nagu ta ise seda
on nimetanud. Mõte on selles, et põhifiguu-
ride kordused kord langevad omavahel kok-
ku, siis jälle nihkuvad tasapisi "faasist välja".
Selleks on "Violin Phasesi" esitaja mänginud
lindile alguses ühe, siis teise ja kolmandagi
viulipartii, kusjuures faasiinihe on teostatud
selliselt, et interpreeet nihkub tasapisi igas
järgnevas partiis eelmisest ettepoole. Selle tu-
lemusena tekib omapärane "tagurpidi kaan-
on" iseendaga. Reich on muuseas ka ise
tunnistanud selle tehnika baasanaloogiks õh-
tumaise lõputa kaanoni või ringlaulu
(*round*). Samas on neid põhifiguure küllalt
palju ning nendest on moodustatud suletud
süsteem, kus nad üksteisele vastanduvad
erinevatelt rütmipositsioonidelt. Kaanoni-
laadsetele tehnilistele võtetele jääb Reich ka
edaspidi truuks, nii moodustab ta näiteks
Oktetis kaks erinevat kaanonipaari (kahe
flöödi või kahe klarneti ja kahe klaveripartii
vahel) keelpillikvarteti pikkade pedaalide
taustal. See võte esineb küllalt sageli renes-
sansspolüfoonias, kuid erinevalt viimasest ei
kasuta Reich keerukamaid häälte kontra-
punkttilisi ümberpaigutusi vertikaalis, ka on
häälte sisseastumiste ajaline intervall seda-
võrd lühike, et kuulaja tajub polüfoonilist
faktuuri pigem kajaefektina üldises pulseeriva
helikangas. Väga huvitavaid tulemusi
annab selline tehnika vokaalpolüfoonias,
kuid näiteks "Techillimis" on Reich kasuta-
nud häälte sisseastumisel kaanonis mõne-
võrra pikemat aja intervalli, nii et meloo-
dilised liinid on üldises faktuuris paremini
jälgitavad. See teos häältre ja instrumentide-
le on kirjutatud Piibli 19. psalmi tekstile ning
seal on muu hulgas sõnad:

"Päev peab päevale kõnet
ja öö kuulutab ööle Jumala tarkust.
Ei ole see kõne ega sõnad,
millede hääled ei kostaks."

Laulud 19, 3

Steve Reich on huvitavalt kommenteeri-
nud, kuidas see tekst on ärgitanud teda hu-
vituma mitteverbaalsest kommunikatsioo-
nist: "Sõna "hääled" viitab päikese, kuu ja tähte-
de häälele. Juhtub see, et eisiisa Aabram vaat-
ab üles taevasse ja mõtleb: "Selle kõige taga
peab olema intellekt." Ta kuuleb universumi
häält. Aga selle asemel, et palvetada päikese,
kuu või tähtede poole, mõistab ta, et on sõ-



Steve Reich

natu kommunikatsiooni retsipient. Ta on
saanud ilmutuse asjadest, mis on loomult
mitteverbaalsed."

Kontrapunktulist tehnikat on Reich hil-
jemgi edukalt kasutanud. 1987. aastal valmis
tähelepanuväärse pealkirjaga teos "Electric
Counterpoint" - järg "Vermont Counterpoint-
tile" (1982) ja "New York Counterpointile"
(1985). See on kirjutatud spetsiaalselt kitar-
rist Pat Metheney'le, kes stuudios realiseeris
mitmerealise salvestusena need kontrapunk-
tilised etüüdid. Esimeses osas, pärast pulseeriva
sissejuhatust algab 8-hääline kaanon
Kesk-Aafrikast pärit traditsioonilise sarve-
muusika teemal, teises osas lisandub veel
üks neljahääline kaanon. Kui nüüd lisada
veel vabalt kontrapunkteerivad hääled ja to-
peltbass, saame 11-häälese polüfoonilise fak-
tuuri. Ühtlasest voogav helikangas kulgeb
väreldes algusest lõpuni täpselt ühel ja samal
kiretul emotsionaalsel nivool, muusikalise
pinge niivõrd ühtlane jaotus Reichi muusi-

kas toob tegelikult endaga kaasa pinge kadumise, "ebainimliku" neutraalsuse. Siiski, vähemalt üks erand Reichi loomingus on. See on "Different Trains" (1988) keelpillikvartetile ja magnetlindile. Teose muusikalist ideed kontrollivad Casio FZ-1 samplerisse salvestatud 47 kõnefraasi, mis jaotavad teose kolm osa vastavalt 47 erinevasse segmenti. Kuna sampleriga saab teatavasti helikõrgulikult mängida, siis on kõnetekst ühtlasi ka muusikaliseks materjaliks. Kombineerides keelpillikvarteti, kõne ja 1930-40. aastate ameerika ja euroopa rongivilede salvestustega, saab ta alguses poeetilise, hiljem traagilise epööda, mis räägib erinevatest rongidest - ühed, mis lapsepõlve mälestustes Ameerikas sõitsid, ning teised, mis juute sõja ajal koonduslaagritesse viisid. Keelpillikvarteti roll oleks justkui illustreerida sündmuste arengut, valdavalt homofooniline faktuur säilib oma ärksuse pideva taktimõdu muutuse tõttu.

Steve Reich muuseas ei pidanud ennast mingiks eriliseks novaatoriks. Ühes intervjuus märgib ta: "C-duur prelüüd Bach'i "Hästitempereeritud klaveri" I-es on näiteks tervikuna üks suur sekvens - sama rütm kogu aeg, aga noodid muutuvad. Teine näide. Wagneri "Reini kulla" avamäng, kus Es-duur akordis pikkade minutite vältel toimuvad vaid väikesed ja aeglaselt muudatused."

Steve Reichil on õnnestunud juba praegu kujundada märkimisväärne oma koolkond, eriti tugevalt on ta nähtavasti mõjutanud keskeuroopa heliloojate käekirja. Nimetagem siin Tibor Szemzöt ja Lászlo Melist Ungarist ning Frederic Rzewskit Poolast.

PHILIP GLASS

Mõndagi ühist Steve Reichiga on teisel ameerika heliloojal Philip Glassil. Ka tema huvi aafrika traditsioonilisest muusikast, ent tegutses Marokos. On olnud elektroonilise muusika, progressiivrocki ("Pink Floyd", "Tangerine Dream"), ida rituaalmuusika ning visuaalsete kunstide mõju all, nagu ta ise on tunnistanud. Philip Glassile on probleemiks kuristik popmuusika ja tõsise muusika vahel ning ta on püüdnud seda lõhet oma muusikaga täita, kuigi ta ise jääb pigem elitaarsele positsioonile. "Kui te räägite kontsertmuusikutest (Glass peab silmas süvamuusikuid), siis te räägite inimestest, kes leiutavad keelt. Nad loovad väärtusi, väärtus on uue ja erineva tähendusühik. Popmuusikud panevad keele pakendisse... Üks asi, mida need inglise ja saksa grupid on teinud, on see, et nad

on võtnud meie keele ja teinud selle arusaadavamaks. See on kerge - kui inimesed on kuulnud ainult "Fleetwood Maci", siis meie muusika kõlab nagu avakosmosest."

Kui Glass oma esimesi minimalistlikke katsetusi 1966. aastal Californias alustas, oli samas osariigis veel paar heliloojat, kes selle suunaga olid juba algust teinud. Nendeks olid La Monte Young ja Terry Riley, kes juba 1964. aastal oli kirjutanud uues võtmes orkestrikompositsiooni "In C". Selleaegne süvamuusika kippus jagunema kahte opositsioonilisse rühma, ühel poolt serialistid, kelle sooviks on redutseerida iga muusikaline element - meloodia, harmoonia, rütm - ja allutada need jäigale kontrollile, ning teiselt poolt John Cage oma järgijatega, kes kultiveerisid vahenditust, ettemääramatust, *happening'i* ja improvisatsiooni. Glassile ei valmistanud erilist vaeva katkestada side med mõlema leeriga. Õppinud Baltimore'is ja Chicago ülikoolis, jõudis ta 1957. aastal Juilliard'i ning pärast Fordi stipendiumi saamist Pittsburghi. 1963-1964 kirjutas Glass aktsepteeritud akadeemilises serialistlikus stiilis, mis võis kirjastajaid huvitada nii tollases Ameerikas kui ka Euroopas. Pöörde-

Philip Glass



punkt saabus 1964. aastal, kui Glass, olles saanud Fulbrighti stipendiumi, sõitis Pariisi end Boulanger' juurde täiendama. Kuid Boulanger'st rohkem mõjutasid Glassi samuti Pariisis õppivad india muusikud Allah Rakha ja Ravi Shankar, kes tutvustasid Glassile india muusika rütmilisi struktuure, nii et viimane hakkas neid oma muusikas kasutama. Igatahes 1967. aastal New Yorgis olles alustas Glass oma hüpnootiliste rütmikordustega muusika ettekandeid. Umbes sel ajal formeerus ka tema esimene ansambel, koosseisus võimendusega klahvpillid ja puhkpillid, ning alates 1970. aastast algasid ka Euroopa turneed, kus vastuvõtt oli veidi etevaatlikum kui USA-s. Selleks ajaks formuleeris Glass ka oma kreedo: "See on muusika, mis on teadlikult redutseeritud harmoonilises ja meloodilises mõttes eelistatmaks struktuurset selgust. Muusika, mis püüab olla järjekindlalt püsiv meetrumis ja tempos." Glassi käekirja üheks iseärasuseks on kindlasti (lähtudes tema redutseerimiskontseptsioonist) esmapilgul kõledate ja steriilsetena tunduvad elektroonilised tämbri lahendused, mille juured näivad ulatuvat 60. aastate "elektroonilisse avangardi", aega, mil elektroonilist signaali käsitleti puhtalt "asjana iseeneses", reverberatsiooniefektideta ja seega akustilisse ruumi sulatamata (mõelgem kas või K. Stockhauseni "Kontaktidele"). See mõtlemismall on Glassi näol mingil määral kandunud seega ka mõni aastakümme hilisemasse aega ning võib esmapilgul (võrrelduna 70.-80. aastate süntesaatorimuusikaga) tunduda isegi anakronismina. Ometi on see kontseptuaalne taotlus. Samas on ilmne Glassi side ka popmuusikast tuleneva laulustraditsiooniga, kuid näiteks tema laulutsükli "Songs From Liquid Days" põhjal võib öelda, et Glassi laulud on oma kõlapildilt kaasaegsele popmuusikale otse vastandlikud ning seda jällegi oma steriilsuse ja jäise *sound*'i pärast. Ka on Glassi "hüpnootiline" kordus Reichiga võrreldes struktuurset lihtsam ja selgem, ilma polüfoonilise komplitseeritusega ning seetõttu ka kuidagi nurgelisem. Nii ei juhtu näiteks tema kahekümneminutises orlikompositsioonis "Dance No. 2" öieti midagi, isegi tämbri vahetust mitte. Helilooja kogu tähelepanu on keskendunud akordikobarate perioodilisele vaheldumisele.

Suurvormid esitavad muusikale siiski keerulisemaid struktuurilisi nõudmisi. Philip Glass on juba läinud XX sajandi muusika ajalukku oma minimalistliku ooperitrioloogiaga, mille libreto lähtuvad vastavalt Einstein, Gandhi ja Akhnateni eluloost. Kolm suurt reformaatorit - Einstein teaduses, Gandhi poliit-

tikas ja Akhnaten (Echnaton) religioonis - nii on Glass nende rolli maailmaajaloos näinud. "Einstein On the Beach" on neist varasem, valminud 1975. aastal. Sel ajal oli välja kujunenud Glassi tehniline sõnavara - rütmilised lisandusprotsessid (India mõju!), tsüklilised struktuurid ja nende kombinatsioonid (eeltööna valmis "Music in 12 Parts", 1974). Glassi eesmärgiks oli ühendada harmoonilised struktuurid vahetult rütmilistega, nagu ta ise on tunnistanud. Meloodiline materjal on siin harmoonilise liikumise tulemuseks. Samas on euroopaliku muusika mõningad prioriteedid, näiteks meloodia ja harmoonia kõigepealt, siis rütm - ümber pööratud. Rütm on esmane, alles siis tulevad harmoonia-meloodia. Tulemuseks on rütm, harmoonia ja meloodia ühendamine ühtsesse idioomi, ühisesse väljenduslikku mõistesse, mis tavakuulajale võib tunduda küllaltki harjumuspärratu.

Ooperi "Einstein On the Beach" muusikaline materjal tugineb viiele helijärgnevuse kompleksile - kõigepealt 5-akordiline järgnevus:

f	Db	Bbb
(I)	(VI)	(IV)
		A - B - E
		(IV) (V) (I),

kusjuures tonaalselt kuulub esimene pool f-moll sfääri, teine E-duur sfääri ning ühendavaks lülis on enharmooniline Bbb (A). Teine kombinatsioon on neljaakordiline järgnevus:

f	Eb	C	D
4	3	4	3.

Numbrid akordimärkide all näitavad taktide arvu algarviandis. Edasised kordused tuginevad järgmisele matemaatilisele seaduspärasusele:

f	Eb	C	D
1)4	3		
2)4+3	4	4+3	4
3)4+3	4+3	4+3	4+3
4)4+3+2	4+3	4+3+2	4+3 jne.

Edasi tuleb muusikaline materjal kompleksil A, e7 ja Bb (seega kolmeakordiline järgnevus), kusjuures A-harmoonia ilmub alati punkteeritud veerandites, e7 kaheksandik ja Bb poolnootides.

Neljandaks kaheakordiline järgnevus - a7 ja g7, siin on tegemist rütmilise fragmentatsiooniga, kus algfiguurile lisanduvad elemendid liidetakse hiljem iseendaga. Ning viiendaks "üheakordiline järgnevus - 7/8 taktimõõdus liikumine harmoonial a7 (sooloviil).

Kombineerides neid viit kompleksi omavahel, tekib küllaltki ratsionaalne süsteem, mille konstruktsioon ei ole kuulajale ometi

tajutav tänu rütmilisele ebakvadraatsusele ja fragmentatsioonile. Instrumentatsioonilt on see teos kammerooper - Glassi ansambelis figureerisid flöödid, saksofonid, klarnetid, elektrioorel ja süntesaator.

Põhimõtteliselt sama baasharmonilistele järgnevustele ehitatud suunda jätkavad ka "Satyagraha" ja "Akhnaten", ainult et ansambli on välja vahetanud orkestrikoosseis ("Akhnatenis" siiski viiulirühm puudub). "Satyagraha" igale stseenile vastab kindel 4-5 akordiline järgnevus, mis erinevas instrumentatsioonis kestab 10-15 minutit. Kui võimalused on ammendatud, asendub üks järgnevus teisega. Kõiki kolme ooperit ühendab asjaolu, et puudub konkreetne *story* (sellest oleks vist "Satyagrahas" ka raske aru saada, kuna libreto on sanskriti keeles), pigem on tegemist nende ajalooliste tegelaste "episoodilis-sümbolsete" portreedega, kelle nägemuslikud ideed muutsid dramaatiliselt maailma ajaloo kulgu. "Akhnaten" on neist ehk kõige võimsam, ka ei pea Glass siin baasjärgnevustest nii printsipiaalselt kinni, pannes mõnikord mitu kompleksi üheaegselt kõlama, teinekord käsitleb materjali üsnagi vabalt.

KOLMAS ALTERNATIIV

Ooperi valdkonnas on kirjutanud ka John Adams, samuti ameerika helilooja, kuid tema "Nixon In Chinat" võib minimalistlikuks pidada üsna tinglikult. Tõusvad skaalad, polütonaalsed struktuurid ja korduvad kujundid vahelduvad selleks küllalt kiiresti, luues pideva pinge atmosfääri, mis ei lase muusikalistel protsessidel staatiliseks muududa.

Ülipikkadele helikestustele rajatud staatilist minimalismi kohtame peamiselt uuema põlvkonna elektroonilises muusikas, mis sai tuult tiibadesse 70. aastate keskel ning on üht otsa pidi seotud rockmuusikaga, teistpidi konkreetse muusika elementidega. Selle perioodi kaks vaieldamatult silmapaistvat kuju on Klaus Schulze ("Dune") ja Brian Eno ("On Land"). Viimane on eriti mitmekülgne muusik, kes on end teostanud kõikvõimalikes projektides nii helilooja, interpreedi kui produtsendina (olles muu hulgas ka David Bowie produtsent). Eno on rõhutanud, et on täiesti teadlikult salvestanud muusikat, mis mõjuks foonina ning mis kuulajas kutsuks esile teatud kindlaid emotsioone. Ise on ta väitnud end mõjutatud olevat bulgaaria kirikumuusikast, "väga aeglasest muusikast, kus

mitte midagi ei juhtu, kus on vaid ilusad hääled". Muuseas, viimasel ajal on ta süntesaatoritesse väga skeptiliselt suhtuma hakanud: "Peaaegu kõik süntesaatorid ajavad mulle igavuse peale. Minu arvates on saanud aeg üle vaadata meie arusaamad süntesaatoritest." Eno viimased tööd ("Pearl", koostöös Harold Buddiga) näitavadki, et ottingud jätkuvad intiimsemas miniatuurižanris ja askeetlikes kõlavärvides. Kõik liigne on eemaldatud, Eno on keskendunud kujundile, mis on oma lihtsusesse kristalliseerunud.

Kosmilisi kõlafaone loovad ka Kanada helilooja Barry Truax ("Digital Landscapes") ja austraalia helilooja Sarah Hopkins. Kui Truax' muusikat võib iseloomustada kui puhtalt elektroonilist visionaarsust, siis Hopkins on oma plaadil "Sky Song" (1988) kasutanud mitmeid loodushääli (linnud, putukad) ning üheks heliallikaks peale tšello ja vokaali on tuule hääli telegraafitraatides, mille salvestamiseks olid mastide külge kinnitatud spetsiaalsed andurid. Hiljem töeldi neid materjale elektrooniliselt ning lõpptulemus peaks autori taotluse kohaselt resoneerima kosmose, Austraalia maastiku ning inimliku šiseenergiaga.

Eespool kirjutatust peaks selguma, et minimalism pole sugugi pelgalt ameerikalik nähtus (ka minimalism Eestis oleks omaette ulatuslik teema), ta on eksisteerinud traditsioonilises muusikas enne iseseisva stiilinäh-

John Adams



tusena esilekerkimist ning eksisteerib küllap ka edaspidi. Ometi võib minimalismi pidada n-ö "kolmandaks alternatiiviks" õhtumaa muusikas, kolmandaks võimaluseks kahe äärmuse - totaalse serialismi ning vaba alea-
toorika vahel. Või nagu märkis Steve Reich:

"Alles nüüd me tulime selle peale, et kesken-
duda meloodilise figuuri kordusele või pikalt kinnipeetud tonaalsusele kui kom-
positsioonilise huvi keskmele." Lihtne polegi
nii lihtne.

ENNÄE INIMEST



O. Lutsu - P. Pedajase "Soo" (lavastaja P. Pedajas), Teleteater, 1992. Toomas Haava - Elmo Nüganen, "Metskass" Hilda - Merle Jääger.

Umbes niimoodi, ilma igasuguse hüüumärgita see Pedajas oma viimaste aastate lavastustes näib mõtlevat. Ta tuntud tolerantus oma tegelaste suhtes on valdav ka "Soos". Ehkki-ehkki: küllap ikka lavastaja toel ja tahtmisel mängib Elmo Nüganen oma Toomas Haava üsna mitmeti võetavaks. Hirmsat järjekindlust ja psühholoogilist põhjendatust rolli loomisel näha oleks vahest liiast, ent põnev kuju on too ometi. Meenutades osutub ta koguni niivõrd keskseks, et teised, mahult ka küllalt suured ja iseendast ju hästi tehtud rollid nihkuvad, tegijate suhte õieti teenimatult, mälus kuhugi tagaplaanile. Mees lummab sellega, et mitte midagi ei näe, mis tas toimub, väga üksikud hetked välja arvatud. Niisugune omamoodi superman, kerge ja ühtlasi maatõugu! Lobiseb naistega

mis ta lobiseb, aga teise mehe ta tapab. Ja võta kinni, kui ilus/inetu see tegu just on.

Imeettevaatlikult üle Eestimaa kopli okastraadi roninud, suubub noorkunstnik, ise äsja Pariisist naasnud, tšehhovlik-kodumaisesse, veidi raskepärasesse suvevaikellu. Kui ei kahtlustaks, et lavastust hakati salvestama õiges tegevuse järjekorras ja esimestes stseenides on tegemist lihtsalt sisseelamisras-kusega (ei kuulu sellest näiteiseitskonnast ju keegi meie tuntud ja asjaga harjunud telenä-gude hulka), siis ütleks, et pole see sugugi end kõikjal kindlalt tundev maailmakoda-nik, pigem väheke krabis ja oma suure tä-ditütre (Liis - Külliki Saldre) peale justkui natuke solvunud poisike, kes seal sõnajala-puhma ääres kohvilaua taga välismaad kii-dab ja Liisile ta lastetust ette heidab. Nii on

alguses. Lõpus lahkub Toomas sedasama metsaserva pidi, kust tuli. Nõnda ta läheb, sama kerge kui enne, aga nüüdseks midagi ära teinud. Teinud?! Tapnud ühe inimese. Päästnud kolm? Võta kinni. Viimane on lavastuse ainus inimesteta ja tegevuseta maastikukaader. Metsaserv on minejast tühi. See

muudab atmosfääri, hakkab toimuvat otse- kui juhtima; muusika ei kommenteeri tegevust, vaid loob seda. Linti ei monteeri mitte käärid, vaid muusika. Vaid mõni üksik stseeni lõpp tahtnuks siiski ka kääre: on paar hooletut kaadrist äraminekut - "lavalt" jõutakse enne ära kui kaamera eest. Lavastaja enda



oleks muide pidanud mõni sekund kauemini ekraanil püsima, oleks olnud ilus punkt lavastusele.

Pedajase töös pole ühtki tühja ilukaadrit, et "atmosfääri" luua, ei mingit kaamera mõlikku jalutlemist maastikel. Ta käsitleb lavastust kui maastikku paigutat staatilist dialoogiteatrit, mida filmib avalikult stseenide kaupa, ja ei muretse selle üle rohkem. Ta ei raiska aega ega videolinti. Tooma ja Liisi suudluse järel suunab Pedajas kaamera mõneks hetkeks üles, seinal rippuvale pildile, ja see on tuntud vanaaegse märgina hea küll, et armuakti tähistada. Sest s e e ei ole rohkem tähtis kui vaid fakt. Tähtis on järgmine suurejooneline teatraalne stseen: koju jõudnud abielumees Juku (Jaak Hein) valab kõrges kaares veini, s i i n luuakse tõeline atmosfäär.

Seda linti, mida hiljem kokku lõigata, pole ilmselt ka ülearu palju käes olnud. Lavastajal näib stseenide kokkupanemisel olevat põhimõte, et muusika tuleb e n n e sündmust, eelmise stseeni lõpul sisse ja

"Soo". Taeva-Taavet - Kaarel Kilvet, Madjak - Jaan Rekkor.

"Soo". Toomas Haava - Elmo Nüganen, Liis - Kiihiki Saldre, Juku - Jaak Hein, Pri - Martinson - Merike Tatsi.

H. Maasikmetsa fotod



seatud muusikalist kujundust on nauding jälgida: kus ja kuidas see sisse tuleb, kuhu kaob, kuidas areneb. Kõigepealt kuuleme klaverit, see tuleb Tooma tekstiga Juku hallidest juustest. Olmestseen muutub paugupealt millekski muuks. Viil tuleb soo ning püssi eel ja nõnda edasi.

Lavastuse esimene osa on tegelikult igavapoolne, stseenid kisuvad harali, mängus on ebalust. "Sookollide" Jakupi (Peeter Kard) ja Madjaku (Jaanel Rekkor) ülalt üldplaanis filmitud joomapilt ei näita inimesi, seepärast pole ka huvitav ja jääb kuidagi papiseks nagu ka äiapapa-väimeespoja madistamine järgmisel hommikul. Hoopis teine asi on iga kord, kui Madjak suurde plaani tuleb. (Muuseas, seesama Rekkor ju, kes omal ajal Pärnu lavastuses Pariisist tulnud elegantse heleda kaabuga kunstnikunoorhärart mängis.) Jakupile antakse suure plaani õigus vaid päris lõpus, murtud mehena ullikesest Taeva-Taaveti (Kaarel Kilvet) kaenlas, ja siis on Karidi esinemine ka kohe mõjuv. Prl Martinson (Merike Tatsi) seevastu ei saagi kordagi suurde plaani ja jääb kogu lavastuses kõige ebamäärasemaks nähtuseks. Aga päris halvasti läheb ka üks dialoog, kus inimesed hästi näha - Tooma ja Juku üliaeglustatud "mõraga kella" stseen: mitte sõna ja sõnagetagune vaikus, vaid sõna ja auk, sõna ja auk.

Kuid lavastus kulgeb tõusujoones, teise poole alguseks on ekspositsioon ja sõlmitus läbi, intriig hakkab toimima ja edaspidi on vaadata lausa põnev. Teise poolde jääb näiteks vist suurim Toomas Haava avanemine: mõned sekundid näitleja nägu, silmi, kui ta saab teada, et Metskassi pulmad t u l e v a d. Edaspidi näeme jälle vaid ta kinnist, välja-poolde pööratud ilmet. Muide, teine stseen, kus Toomas end avab - Liisiga, pärast enda "tappa laskmist" -, on tehtud õieti puhttehniliste vahenditega. Vähemalt kuni muinasjutu rääkimiseni on ju vaid näitleja kohutavalt muutunud, kähisev hääl, nagu me ei näe. Aga mõju on tugev.

Hästi on seatud Tooma ja Madjaku suur vastasseis päise päeva ajal sooteel - kaadrisisene pikk diagonaal -, kust enam edasi ei saa. Siin on ka Merle Jäägeri maise Metskassi kõige terviklikum stseen; kahju ainult, et tema puhul jääb just üks väga huvitav intonatsioon ("Teie olete see, kes...") pildikatteta - näeme parajasti midagi muud, mitte tema nägu.

Kokku võttes on tele-"Soo" nii tugev ja omaaegselt Pedajase enda Pärnu lavastusest erinev küll, et ei teki ilmtingimatut vajadust neid võrrelda. Sama lugu on näitlejatöödega, seni nimetamata Jannu (Margus Oopkaup) ja

ema (Ester Pajusoo) kaasa arvatud. Teatrila-vastus oli, jah, kindlasti terviklikum ja mõjuvam oma pingestatunud aegluse ja füüsiliselt tajutava, vaatajat endasse haarava soo-atmosfääriga. Aga toda lavastust ei ole enam; t e a t e r on pöördumatult kadunud ja seetõttu ehk eriti alles neis, kes mäletavad. Nüüdne telelavastus on iseseisev, eraldi vaadeldav ja piisavalt huvitav, et mälestus võiks segada ta üle tervikuna rõõmu tundmast.

Igatahes jõudis "Soo" vaatamine tekitada terava kahjutunde nende telelavastuste pärast, mis rahapuudusel juba tegemata jäänud ja veel enam jäävad. Meid nädalate ja kuude viisi igasugu austraalia naabrid E-tänaval külastada lubavate edukate reklaamimeistrite raha võiks ometi osaliselt eesti lavastajate-näitlejate kätte minna. Kaheksateistkümnenda järgu väljamaa sopakad ei ole meie oma tavalistest telelavastustest mingil moel paremad, väärtuslikumad, sisukamad jne, vaid otse vastupidi, ja rängalt vastupidi. Lisaks on nad normaalsest odavast telelavastusest ("Soo" näib olevat siin hea näide) ilmselt väga palju kallimad. Siin ei aita põhjendus, et r a h v a s vaatab. Esiteks, ta on alati ka telelavastusi vaadanud. Ja teiseks on seriaalide, ka kõige nõmedamate, tuntud salakavalus ju selles, et nad muutuvad pärast 4-5. osa äravaatamist igal juhul teatud määral omaseks: tahaks ikka teada, kas strippar abiellub lõpuks Desi või tolle teisega...

Kõik ses kaunis ja kirjus maailmas, kuhu me nii pürime, on valmis tehtud juba enne meie saabumist, nii "Honda" meie maailmatasemel jalgratturi jaoks kui "Taffeli" juustukrõpsud meie maailmatasemel näitleja mõõga otsas. Kõik peale eesti kultuuri. Ega ma pea üle ütleva, et meie (tele)teater sinna kuulub?

CHAPLIN



"Chaplin" on Põhjamaade vanim, endiselt ilmuv filmiajakiri. Selle asutas 1959. aastal praegune Põhjamaade Filmi ja Televisiooni Fondi direktor Bengt Forslund.

1991. aastal tegi "Chaplin" oma viienda peatoimetaja Jannike Åhlundi käe all läbi radikaalse muutuse. Endisest rangelt akadeemilisest väljaandest sai jooksvate filmisündmuste kajastaja, peatähelepanuga rootsi ja teiste Põhjamaade filmikunstil. Ehkki "Chaplini" teemaatikad laiendati oluliselt, säilitas ta siiski filmiajaloolise ja -teadusliku iseloomu. Muutus kujundus ja formaat koos suurema osaga sisust. Mõned endised tavad, nagu "Žürii"

(kaksteist kriitikut üle kogu riigi uusimaid filme arvustamas) ja "Stoppkaader" (lühike essee filmikaadri põhjal) jäeti alles, kuid teistmoodi.

Retsensiooniosa kaotati ja asendati kolmest nimekast kriitikust ja kahest filmisündmuste kroonikust asjatundjate rühmaga. Need viis moodustavad ühtlasi ka "soovitusrubriigi" oma lühiarvustustega filmidest, mida nad isiklikult soovivad.

Iga "Chaplini" number sisaldab põhjaliku intervjuu mõne prominentse rootsi või Põhjamaade filmitegelasega. Ingrid Thulin, Lasse Hallström, Mai Zetterling, Per Oscarsson, Sven Nykvist, Thommy Berggren, Stina Ekblad, Woody Allen ja Aki Kaurismäki on olnud viimase aja intervjuueeritavaid.

"Suures plaanis" - "Närbilden" - esitletakse uusi andeid, keda filmimeediumi rambivalguses veel näidatud pole.

Korrespondentide võrk üle kogu maailma varustab ajakirja elutähtsa infoga puhuti kaugetest paikadest.

Tänane "Chaplin" pöörab tähelepanu ka televisioonile ja videole, sest paljudele on just see põhiline filmivaatamise moodus.

Aeg-ajalt avaldatakse kogum kirjutisi mingil kindlal teemal, näiteks mõnest riigist või erižanrist. On avaldatud ülevaateid Aafrika, Tšehhoslovakkia, Vene ja Briti filmist ning esseesid *gore & splatter* filmist ja *cyberpunk*ist.

Jannike Åhlund
peatoimetaja

Best regards!
Jannike

Euroopas toovad oma maa filmid kinno tavaliselt iga 5-10. vaataja, Eestis veelgi vähem, sest oma filme on vähem. Kino on avatud maailm. Nüüd, mil riigipiiril puudub tsensuur, on lugemislauale võimalik saada teoreetiliselt kõik maailma filmiajakirjad.

Alustame Rootsi "Chaplinist". Kuigi Rootsis ilmub praegu 8 filmiajakirja, on "Chaplin" neist parim ja menukaim. Aastaraamat "Variety International Film Guide" hindab "Chaplinit": ajakiri käsitleb maailma kinematograafiat erksalt. "Chaplin" on üks Euroopa kõitvamaid filmiajakirju.

Üks ajakirja pidevaid ja pädevaid autoreid on Maaret Koskinen.

Tema kirjutis võiks olla tüüpiliseks värske filmi retsensiooni näiteks.

Pealkirja on Koskinen laenanud Ameerika *undergroundi*-mehe

Kenneth Angeri kuulsast Hollywoodi telgitaguste käsitelust

"Hollywood Babylon", mis on omaette põnev lugemismaterjal.

"Chaplin" ilmub igal teisel kuul. Head rootsi keele oskust!

Jaan Ruus

MAARET KOSKINEN

HOLLYWOODI PAABEL, LÄBI JA LÕHKI

Film filmist, "movie-movies", on pikaajaliste traditsioonidega nähtus. Ja mitte just kõige vähem toimib see Hollywoodis, kus monumentaalne enesesse süüvimine pole mitte ainult üldine elustiil, vaid parajate vaheaegade tagant paistab see siin nõudvat puhtfilmilist väljendamist: kaamera pöörduv n-õ iseenda poole ja vaatleb võlutuna oma peegelpilti.

Siiski ei tee ta seda selleks, et nii nagu rohkem intellektuaalses Euroopa traditsioonis (Fellini "8 1/2", Bergmani "Persona", Wendersi "Asjade seis") problematiseerida filmimeediumi ja narratiivsuse üle, väljamõeldiskujutise kui sellise üle. Vastupidi, Hollywoodis valitseb endiselt totaalne väljamõeldis, antud juhul fiktiivsete jutustuste näol, mis on sageli sama palju müüti toetavad kui müüti paljastavad - müüti Hollywoodist endast: "Sullivani reisirid", "Kogu tõde Evast", "Sunset Boulevard", "Mommie Dearest", "S. O. B. - paanika unelmatevabrikus", "Stuntman". Loetelu võiks olla pikk.

Lühidalt öeldes on jutt süsteemist, mis urgitseb iseendas, oma puudustes, oma ra-

haahnuses, oma inimvaredes, ühtaegu ma-sohhistlikult, ennastarmastavalt ja ahnelt, täiesti teadlikuna sellest, et ka (või koguni just) see räpane Hollywood, "Hollywoodi Paabel", kui kasutada Kenneth Angeri raamatu pealkirja, müüb Hollywoodi. Ei tohi alahinnata repressiivse tolerantsuse omapäras mõju ja maagiast. Sest milline triumf on suurem sellest, mida kogetakse, kui see, mis peaks "süsteemi" alustugesid õnestama, viimaks süsteemi poolt alla kugistatakse ja alistatakse; kui ka kõige teravam kriitika tehakse kahjutuks ja muudetakse kriitika objekti jaoks hoopis auasjaks.

Seepärast on väga huvitav, kui selline mees nagu Robert Altman teeb filmi Hollywoodist pealkirjaga "Mängija", millele küllalt suur osa maailma ajakirjandusest andnuks läinud aasta Cannes'i festivali "Kuldse palmioksa". Altman, see Võõras, ja samal ajal endine kaasategija, kes tunneb Süsteemi sügavalt, peaks ju tollest teadma nii üht kui teist. Altman, kes oli muu hulgas teinud kasutatüki "M.A.S.H." (1969); läheneva huku unenäolisest elaimusest varjutatud vesterni "McGabe & Mrs. Miller" (1971); kaleidoskoo-

pilise fresko "Nashville", mida enamik ameerika kriitikuid arvab 1970. aastate parimate filmide hulka, - enne kui "Buffalo Bill ja indiaanlased" (1976) andis karjäärikäverale langeva suuna. Sellega sulgusid Hollywoodi Vägevate koosolekuruumide ukсед ja Altmanist sai *box-office poison*. Ja nii ei olegi ta Hollywoodis teinud mitte ühtki filmi pärast 1980. aastat, kui ta *Paramount*'iga "Popeye" (Pungsilml) pärast tülli läks, et seejärel pühendada terve kümnend väiksematele filmidele, mille hulgas on ka Sam Sheopardi "Fool for Love" (Armuhullus) ekraniseering (1985).

Ka "Mängija" ei ole tehtud Hollywoodi rahaga, vaid on nn *independent*, mida tema kümne miljoni dollarise eelarvega võib pidada odavate filmide hulka kuuluvaks. See on hämmastav, kui võtta arvesse, et Altmanil on õnnestunud selle filmi jaoks värvata ennenägematu hulk staare, kes teevad siin väikseid rolle või, õigemini öeldes, mängivad iseenast: Cher, Julia Roberts, Bruce Willis, Burt Reynolds, Jack Lemmon, Karen Black, Peter Falk, Terri Garr, Scott Glenn, Jeff Goldblum, Elliott Gould, Anjelica Huston, Andie MacDowell, Nick Nolte, Malcolm McDowell, Lily Tomlin, Rod Steiger - kui loetleda vaid mõned staaride rikkalikust rivist. Et üldse rahaga välja tuldi, on võimalik seletada sellega, et kõik osalejad tegid kaasa vaid sümboolse tasu, mõnesaja dollari eest. Mitte ükski neist, kellelt nõusolekut küsiti, ei öelnud hämmeldunud Altmanile ära - otsekui oleksid kõik kuidagimoodi soovinud millegi eest "tasuda".

Lugu ise, nagu Altmani puhul nii tavaline, on üsnagi lihtne, peensused jäetakse teostuse hooldeks. Tegevus keerleb Griffin Milli (Tim Robbins), suure filmikompanii ühe kõige kõrgema noore šefi ümber, kes on viimasel ajal hakanud saama postkaarte anonüümsete ähvardustega. Tal õnnestub leida jäljed, mis viivad välja ühe noore kirjaniku juurde, kelle stsenaariumi ta kunagi tagasi

lückas - mille peale ta tapab juhuslikult tüli käigus kirjaniku. Võiks öelda, nii nagu seda juba tehtud, et "Mängija" teeb Hollywoodiga sama, mida Tom Wolfe'i romaan "Edevuse ilutulestik" tegi Wall Streetiga. Ka selles on juttu noorest *master of the universe*'ist, kes poolkogemata tapab inimese ja püüab seda kõigi vahenditega varjata. Ja niisama vähe nagu Wolfe on Altman huvitatud peategelasest või sellest, "mis saab"; Griffin on vaid pettur, ja Altmani huvitab mäng - Süsteem. Nii võtabki ta meid kaasa tõelisele *sight-seeing*'ile maagilisse ringi, kohtumistele, kus filmikaubad maha tehakse, kaootilistele võtteplatsidele, päeva jooksul tehtud võtete läbivaatusele, ja mis eriti oluline, ühele Süsteemi suurtest rituaalidest, nn *script-pitching*'i koosolekutele, kus on tarvis võimet esitada ja müüa šefile filmiidee *in twenty-five words or less*. Tulemuseks on loomulikult paroodia. Nagu näiteks siis, kui stsenaarist, kel tuleb hiilgav idee teha järg "25 aasta hiljem" filmile "Mehisuse proof", lausub selleks tõsimeli: "Mrs Robinson ratastoolis pärast ajurabandust ja Julia Roberts koolilõpetaja osas!" (Roberts on muide terve filmi jooksul omamoodi juhtmotiiviks: kõigi suus, kõigi huulil on tema nimi. Ta ise ilmub välja filmi lõbusatel lõpuminutitel, kui näidatakse tobedat filmi filmis, ja on niiviisi Hollywoodi produtsentide staarihulluse suurepärase sümbol.)

Ja mida olekski see altmanlik *sightseeing* väärt ilma staarideta: staarid, kes söövad; staarid, kes *cocktail-party*'l, *poolsideparty*'l; staarid, keda intervjueritakse; staarid, kes ei pea vastu ja murduvad. Kuulsuste kokkukuhjamine on Altmanil kurikaval käik: ta teeb meist sõna otseses mõttes *name-dropperid*, maakad, kes "Ooperikohvikus" istuvad ja vahetpidamata oma lauanaabreid küünarnukiga tonksivad: nägid, see oli ju...!

See, mida näidatakse, on süsteem, milles absoluutselt kõik - armastus, elu, surm - keerleb filmi ümber, et mitte öelda, on filmile



Tim Robbins noore Hollywoodi tuusana Robert Altmani filmis "Mängija".

allutatud. Näiteks stseen, milles Griffin kõneleb oma sõbratarile ähvardavatest postkaartidest ning räägib iseendast kolmandas isikus, seades paika draamaatilised kulminatsioonid ja pingemomendid, otsekui esitaks ta filmistsenaariumi. Mõistagi hakkab tema enda elu järjest enam võtma *story* iseloomu ja ärevust tekitavalt meenutama kompanii uut filmiprojekti, milles on juttu surmanuhtlusest. Hollywoodi masinavärk ei säästa ei elu ega surma. Nii juhtub tõelises võllanaljastseenis, mis leiab aset tapetu matustel, kus kirjanikust kolleeg loeb ette katkendi kadunud nukese viimasest ja tõtt-õelda kaunis nigelast stsenaariumist - jumalasõna asemel.

Kuid õige võlu peitub, nagu Altmani puhul tihti, filmi impressionistlikus, improviserivas stiilis, mis ongi teda kuulsaks teinud. Siin on koht tema legendaarsetel pikadel võttekaadritel, kus sündmused toimuvad mitmekihiliselt: nii vertikaalis kui horisontaalis, ja mis seekord on ühendatud, et mitte öelda paari pandud, silmatorkava nauditava satiirilise teravusega. Näitena võib tuua filmi esimese, kaheksa minuti pikkuse vaatamängu, kus kaamerasilm otsekui nähtamatu inimesestunud olend hiilib takistamatult ringi filmikompanii kinnisel territooriumil ja kuulab salaja pealt möödujatevahelisi vestlusi (noormees habemikule: "Kas sa oled Martin Scorsese?" - "Ei ole, aga ma tunnen Harvey Keitelit!") või kuidas kaamera ilma piinlikkustundeta vaatab läbi avatud akende ruumidesse, kus on käimas stsenaariumide ärakuulamine - üks hullem paroodia kui teine (kaks naist seletavad kompanii šefile filmiideed: "See on nagu kohtuks "Out of Africa" "Pretty Woman'iga".)

Niisiis pole midagi üllatavat, kui Altman mõni minut hiljem sellesamas pikas kaadris laseb ühel filmifanaatikul mööda kiirustada ja žestikuleerides kuulutada oma armastust pikkade kaadrite, "eriti Orson Wellesi "Touch of Evil" alguse" vastu. Sest kui juba satiir, siis olgu tõesti satiir - paistab olevat Altmani arvamus. Ka tema enda legendaarsetel liialdustel pole pääsu - seda ühes kaadris, mis iseenesest on satiir teemal "tüüpiline Altmani võte".

Lühidalt öeldes, "Mängija" on tõesti meelelahutuslik film, mis tehtud mõttega, ja suuresti just seetõttu, et Altman on järjekindlalt jälginud sedasama edu retsepti, mille üle ta ise satiiritseb - staarid, vägivald, seks, isegi õnnelik lõpp -, kuigi kõik on üle ujutatud musta huumoriga.

Ja on paradoksaalne, kuid loomulik, et Hollywoodi mogulid seisavad taas varem põlatud Altmani ukse taga järjekorras. Sest, nagu öeldud, ka *bad business is business* - ja *the show must go on*.

Tõlkinud ENNO TURMEN

MÄNGIJA

Originaalitiiter The Player
tootja Avenue Pictures (USA) 1992
produtsendid David Brown, Michael Tolkin,
Nick Wechsler režii Robert Altman
käsikiri Michael Tolkin
pilt Jean Lepine
montaaž Geraldine Peroni
heli Michael Redbourn
muusika Thomas Newman
levi Svenska Filmindustri.
Esilinastus 14. augustil.
Pikkus 123 minutit.
Lubatud 15. eluaastast.
Tim Robbins Griffin Mill
Greta Scacchi June Gudmundsdottir
Fred Ward Walter Stuckel
Whoopi Goldberg Susan Avery
Peter Gallagher Larry Levy
Brion James Joel Levison
Cyntia Stevenson Bonnie Sherow
Vincent D'Onofrio David Kahane
Dean Stockwell Andy Civella
Richard E. Grant Tom Oakley
Sydney Pollack Dick Mellen
Lyle Lovett Paul De Longpre
Dina Merrill Eric Schecter ja nii edasi ja nii edasi.

ANIMEERITUD KUJUNDI SAKRAALSUS

SVERDLOVSKI AUTORIFILMI KOOLKONNAST

Oluline tööstuslinn ja oblastikeskus Sverdlovsk, nimetades end iseteadvalt Uuralite pealinnaks, ei paistnud pikka aega silma mingite eriliste kohaliku tähtsusega, veel vähem kaugemale ulatuvate kultuurisaavutustega. Kaheksakümnendate aastate keskpaiku pandi alus küll nn Uurali kirjandusele ning kinostuudio laskis välja kehvapoolseid mängufilme, kuid Sverdlovski õige aeg polnud veel saabunud. Seda suuremaks ootamatuks osutus terve hulga esmaklassiliste animafilmitegijate debüteerimine, kelle teosed näitasid taset, mis seni olnud kohalikule filmikunstile kättesaamatu.

Oksana Tšerkassova, Vladimir Petkevitš, Aleksandr Petrov, Aleksei Karajev ja Sergei Ajnutdinov kuuluvad samasse põlvkonda. Nad kõik on ilmavalgust näinud viiekümnendate algul Uuralites ning lõpetanud Kõrgemad Stsenaristide ja Režissööride Kursused. Nende õpetajad Juri Norštein ja Fjodor Hitruk kujunesid poolusteks, mille poole või millest eemale hoida (iseenesest mõista oma käekirja otsingul). Täie õigusega võib praegu kõnelda Sverdlovski animafilmi koolkonnast. Küllalt tihti on tegijate teed ristunud: üksteise filmide juures oldi multiplikaatoriks või kunstnik-lavastajaks. Võib täheldada vastastikust mõju ning ideede vahetust.

Koolkonna olemasolu ei kajastu kuigivõrd sarnastes stiililistes tunnusjoontes ega mingi kindla tehnilise võtte eelistamises. Sverdlovski animatsiooni saladus oleks järgmises: teadvustatakse oma loomingut kui autorifilmi, iseloomustav on sarnane ajatunnetus, püüd rääkida vaataja kui võrdsega, soov äratada temas assotsiatsioone ning põhjustada sisekaemusi, teatud määral koguni taotlus panna teda end tundma kaasautorina. Need filmid kannavad selget sõnumit.

Esimesena tõmbas tähelepanu Vladimir Petkevitš. Tema film "Öö" (1984), mis valmis

Andrei Platonovi jutustuse põhjal, sai kaks aastat hiljem Chicago festivalil auhinna. Tehnilise võttena kasutati selles ühevärvilises filmis nn liivale joonistamist. Monokroomsus ja graafilisus jääbki autori armastatuimaks võtteks Sverdlovski ajajärgul, selles ilmneb tema maailmataju.

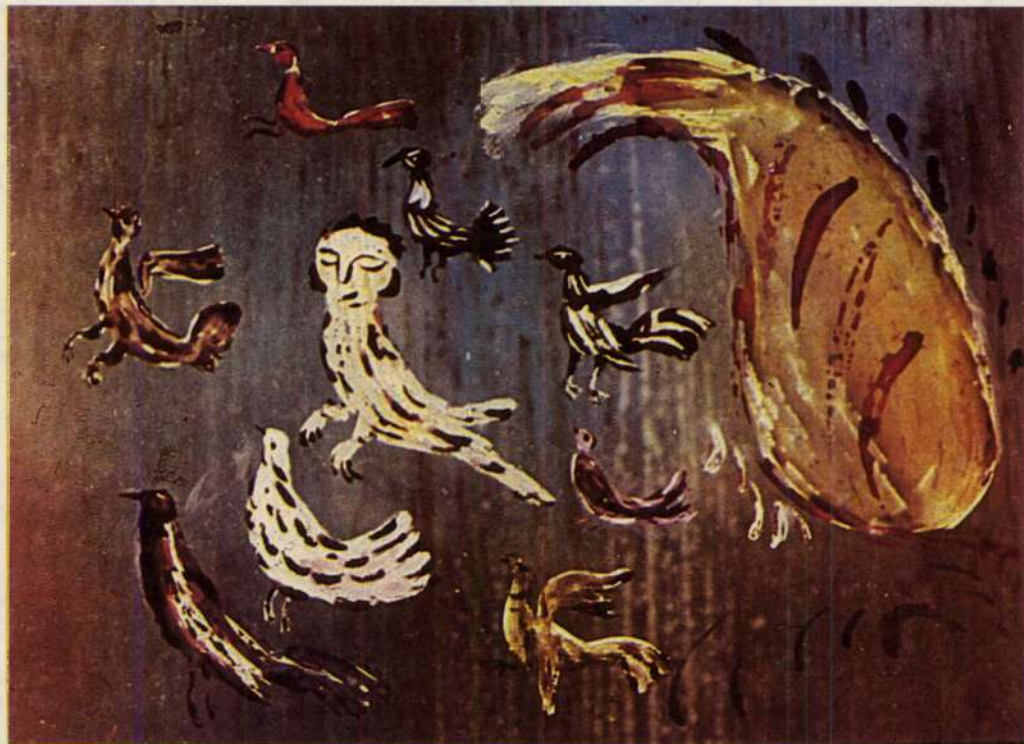
Kosmilist tarkust ürgse naiivsusega ühendav Andrei Platonov, sajandivahetuse küllalt hea realist Dmitri Mamin-Sibirjak ning tema süngel noorem kaasaegne Leonid Andrejev ei sarnane üksteisega sootukski - Petkevitši filmide loetus kohtuvad aga nende nimed. Režissöör ei ole võtnud eesmärgiks korrata täiel määral algmaterjali, vastupidi, püüdluseks jääb selle täiendamine uute mõtetega. Petkevitši animafilmid võib näha koguni sümbolistlikke taotlusi. Mamin-Sibirjaki poeetilises, kuid igati maalähedases "Muinasjutus putukakesest" otsib lavastaja peaaegu müstilist allteksti. Mis kirjanikule oli vaid meelikõitev looduse ilming, tundub lavastajale müsteeriumina. Filmi tegelane - tütarlaps - näeb end unenäos lendava putukakesena. Filmis toimub reinkarnatsioon, hinge siirdumine teise kehasse ning rändamine looduse ürgolluses. "Öös" ei ole Raudset Vanaeite otsiv poisike lihtsalt armas väikemees, vaid sümboliseerib pigem puhast lapsehinge, kes on suuteline maailmaruumi süvasaladustesse tungima. Mõlemas filmis kinnistab tegelase muundumist sümboliks lendamine kui metafoor.

Petkevitš armastab metafoore luua: "Muinasjutus putukakesest" (1985) näidatakse midagi maakerasarnast ning see osutub skarabeuse sõnnikupalliks, filmis "Kuidas saada inimeseks" balansseerib viiuldaja iga

* skarabeus - zool. teatav lõunamaade sitikas, ajal. muinasegiptlaste pühaks peetud must põrnikas müntidel ja kividel. (Toim.)



"Ma kuulun teid". Režissöör Aleksei Karajev. Lugu elevant Hortonist (kunstnik Valentin Olšovang).



"Ennemuistne lugu". Režissöör Oksana Tšerkassova.



"Tiivutu hanepoeg". Režissöör Oksana Tšerkassova.



"Naljaka inimese unenägu". Režissöör Aleksandr Petrov.

hetk katkeda ähvardaval köiel põhjatu kuristiku kohal... Raudne Vanaeit on ühtaegu tavaline vana naine ning kosmiline hiid, Saatuse ja Looduse personifikatsioon, Kogu Maailma Hea Hoidja.

Petkevitš püüab reaalsuste hierarhiat uurida, sellest tingituna sedavõrd palju kõige tavalisemate inimeste või asjade muundumisi peaaegu sakraalseteks objektideks. Kõik säärane ei taandu tal siiski lõbusaiks folkloorseiks imedeks, vaid alkeemia saladusteks.

Neis teostes võib märgata ka antiutoopilist paatost. Kui "Muinasjutus putukakesest" väljendub see ühetaoliste, isikupärata sipelgate kolonnis, siis filmis "Kuidas saada inimeseks" (Andrejevi järgi) domineerib selline motiiv täielikult. Lugu räägib kurat Hiigelninast, kes on otsustanud inimese moodi elada ning head teha. Teostusel kasutati toneeritud lehtmetailist lamedaid figuure. Tundub, et seekord ei õnnestunud autoril erinevaid taotlusi orgaaniliselt ühendada. Mõtisklused hea ja kurja loomusest osutusid summutatuks efektsete Hieronymus Boschi vaimus stseenidega põrgupelgupaigast ning nende segase ja tarbetu ülekandmisega maise elu ringi. Kurjus autori interpreteeringus taandub peaaegu täielikult administratiivse käsundussüsteemi ilminguiks ning kogu filosoofia madaldub küllalt lamedaks satiiriks. Inimolendid sõtkutakse vormita kamakateks järjekordse puusliku ausamba tarbeks, tunda annab nina seadmine tuule suunas. Filmi paradoks on selles, et headus ei osutu mitte üksnes jõuetuks, vaid ka mõttetuks, sest ta kujutab endast reeglite ja sätete kogumikku, mitte aga hinge vajadust.

Kangelane muutub maailmas abituks nii kurjuse ja absurdi võidutsemise tõttu kui ka sellepärast, et autor jätab ta suuresti ilma inimese kujuta. Nagu teisteski filmides, on ta pigem sümbol, idee kui indiviid. Ent viirastus ei saa lummutustele vastu seista.

Petkevitš eelistab graafilisi väljendusvahendeid, Aleksandr Petrov seevastu kujutab endast maalikunstnikku. Ta maalib õlivärviga klaasile. Kuivamate õlivärvi laike võib klaasil edasi nihutada ja muuta nende kuju. Petrov joonistab sõrmeotstega, parandades kontuure pintslivarrega. Kui alt valgustada, saavad värvid erilise kiirguse. Tänu sellele on tavaliselt vastandlikud omadused, läbipaistvus ja pastoossus, koos. Petrov lähtub traditsioonilisest realistlikust maalikunstist, äratuntavad on

erinevate ajajärkude mõjutused, samas omandab tema vormikäsitlus isikupära ja tundub orgaanilisena.

Joonisfilm "Lehm" (1989) valmis nagu Petkevitši "Öö" Platonovi jutustuse põhjal. Kui Petkevitš lisis Platonovi maailmale oma kujutelmil ning teatava ülevuse, siis Petrovi õnnestumiseks tuleb pidada kirjaniku proosa intonatsioonide täpset tabamist. Petrovi kasutatud loos võeti lehmalt ära tema vasikas ning müüdi lihaks; ahastusest heidab emaloom end seejärel rongi alla. Lihtne lugu, mida laps nägi ja edasi jutustab. Autor ning peategelane näevad reaalsuse eri külgi, kuid elutarkus, headus ja ilu avanevad neile mõlemale ses patuses maailmas. Filmi põhitegelane, poisipõnn, on kaastundlik, igati elav ja isikupärane kuju, mitte funktsionaalne märk. Ka lehm on ennekõike elusolend, alles seejärel võtame teda vastu kui looduse sümbolit: sellisena esineb ta poisil unenäo episoodis enne traagilist lõpplahendust. Kuid unenäo metafoor on dramaturgiliselt õigustatud. Looduse, maailmakõiksuse sümbolina esineb lehm Petkevitši filmides. (Teatud määral sarnaneb ta neis vanaegiptuse lehmaga-taevavõlviga.) Petrov oli Petkevitši filmi "Muinasjutt putukakesest" tegemisel kunstnik-lavastajaks. Vaatamata kontekstide erinevusele võib täheldada kujundi loomise sarnasust Petkevitši filmides ning Petrovi unenäo-episoodis. Nimelt muundub seal lehm korraga hiiglasuureks adraks, mis künnab raudtee muldkehasse sügavalt sisse - loodus ise tõstab mässu tsivilisatsiooni vastu. Kui Petkevitš valgustab maailma just nagu temale sobivast vaatenurgast, siis Petrov sunnib valgust nägema reaalsuses endas.

Hetkel töötab Aleksandr Petrov uue filmiga, mille aluseks on Dostojevski jutustus "Naljaka inimese unenägu". Helita monteeritud ülesvõetu jätab juba võimsa mulje.

Dostojevski jutustus on utoopia. Kuid selles sisaldub traagiline vastuolu - naljakas inimene tajub inimsuhete harmoonilisuse hädavajalikkust ning kristlike ideaalide toostamise tarvet, kuid üksnes sel moel, et hävitab kauge planeedi elanike täiusliku olemise. Petrov võimendab patukahetsuse ja kaastunde motiivi, tuues selle metafüüsiliselt üldinimlikule tasandile. Filmi tegemisel kasutati nagu varasemateski töodes õlivärvi, kuid rõhk on asetatud värvi läbipaistvuse ning valgustundlikkuse esiletoomisele. Tegelasujude loomisel kasutati muide modelle.

Küllalt tihti laenavad animaatorid efektse poosi, silmade väljenduslikkuse või tegelaskuju üldiseloому fotodelt või kujutava kunsti taieetelt. Antud juhul kinkis filmi operaator Sergei Rešetnikov, kes ühtlasi esines modellina, naljakale inimesele lisaks oma välimusele ja iseloomulikele žestidele veel osakese seesmisest isikupärast, nagu heale portreele kohane.

Ölivärvitehnika annab töömahukusele vaatamata autorile küllaltki suure vabaduse. Ka jääb algidee ja lõpptulemuse vahele suhteliselt vähe erinevaid töötetapet.

Filmiga "Amentsia" (1990) teadvustas enast Sergei Ajnutdinov. Teostatud on see traditsioonilises laadis. Surm oli endistel aegadel mõtestatud saladus, nüüd aga ahistab maailma mõttetu sagimine. Ja nõnda hulgubki unustatud ning rahutu Surm mööda hullunud linna ringi. "Meie ühiskond käitub sääraselt, nagu poleks surma üldse olemas," väitis küll midagi muud silmas pidades üks prantsuse ajaloolane, kuid ütlus väljendab filmi mõtet üpris täpselt.

Aleksei Karajevi filmid näivad vahest vähem intellektuaalsusega küllastatud, see-eest on kõik eri maneeris ning tehnikas teostatud. Ei saa aga öelda, et režissööril puuduks oma, eriline maailmanägemine või ei otsiks ta temale ainuomast teemat.

Karajevi varaseim film "Kass torukübaras" (1983) on tehtud seitsmekümnendate aastate joonisfilmil esteetika vaimus, umbes nagu "Kollane allveelaev". See lõbus luiskelugu lastele, valminud ameerika kirjaniku doktor Seussi järgi, näib traditsioonipärase "animeeritud laulukeseena". Seussi põhjal valmis järgminegi film "Tere tulemast!" (1986). Kunstnik-lavastaja A. Petrov tegi filmi talle harjumuspärasest ölivärvil tehnikas, saavutades erilise "akvarelliliku" efekti. Praegu on töös veel üks animafilm Seussi muinasjutu järgi, seekord elevant Hortonist. Too ameerika kirjanik võib lavastajat kahtlemata erakordselt. Filmides, nagu algupäranditeski, tuleb heal, öilsal, õrnatundelisel peategelasel vastu seista korralike argiasukate hulgaie. Sellises olukorras on Pöder filmis "Tere tulemast!", kellele teised loomad lausa pähe istuvad. Ja elevant Horton on ainus, kes kuulab väiksei-

magi mutuka häält ja kaitseb teda hädaohu eest.

Erinevalt Petrovist piirdub Karajev režissööritöoga, kuigi alustas multiplikaatorina. Teatud segadus tema filmide stiilis tuleneb kunstnik-lavastajate tugevast isikupärast. Maksim Gorki järgi valminud animafilmi "Värvuke" (1984) juures töötasid Petkevitš ja Petrov, mis kindlustas huvitava ning iseloomuliku kujunduslaadi, mõningais episoodides täheldame vihjeid nende endi hilisematele teostele. Konstantin Paustovski põhjal loodud "Vana maja elanikes" (1987) kasutatakse taas ölivärvil tehnikat (kunstnik Valentin Olšvang), kuid seekord kutsub maalilises esile assotsiatsioonie romantismiaja kunstist.

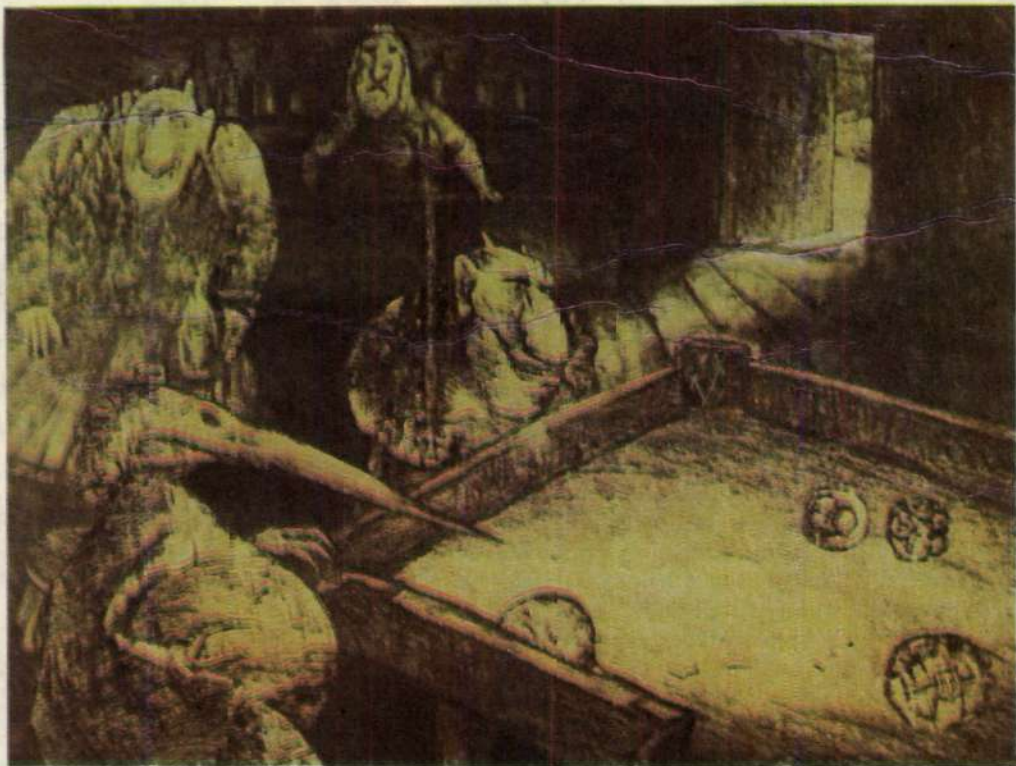
Karajevi filmid, erandiks vahest ebaõnnestunud satiir "Snitšid" (1989), pakuvad huvi ning on mõistetavad nii arutlusvõimelisele lapsele kui ka täiskasvanule. Lavastaja ei tõs-tata erilisi globaalküsimusi, kuid tema töödes kajastub inimsuhete keerukus (vaatamata sellele, milliste loomade abil teema lahendatakse), nad kannavad endas mõtisklusi hea ja kurja olemusest. Karajevi kunstiküpsimates teostes ei kõla "valvelaulukesed" sõprusest, ei lasta liugu vikerkaart mööda ega süssutata, mis on tegelikult küllalt suureks harulduseks lastefilmis.

Oksana Tšerkassova saab hingejõudu rahvaluulest. "Tiivutu hanepoeg" (1987) valmis tšukotka muinasjutu järgi, "Ennemuistne lugu" (1989) põhineb uurali muinaslookestel ja tšastuškadel. Töös on film nanai šamaani rituaalist.

Tšerkassovat hurmab põhjarahvaste elulaadi ning maailmanägemise sisemine tarmukus. Ürgsuhted loodusega kujundasid kõigist elusolenditest vennad ja sugulased. Inimene elas loomade ning vaimudega ühtses koosluses, tal olid nende vastu kohustused. Hanepoeg, kes kaotas tiivad laiskuse tõttu, laskub nende tagasisaamiseks allilma ning hiljem naaseb maa peale. Seega sooritab ta sama teekonna kui ekstaasi seisundis šamaani hing. Filmis puudub lihtlabane õpetlik iva, tšukotka ennemuistne lugu pole surutud teiskultuurse ellusuhtumise raamistikku. Vastupidi, selgesti on hoomatav arhailine mütoloogia. Kujundikeelele avaldas mõju lisaks tavapärasele tšukotka kunstile ka teiste arhailiste rahvaste kultuur, sealhulgas Siberi kaljujoonised.

"Ennemuistse loo" kujundus toetub Uurali dekoratiivsele puumaalile (selliselt kaunistati

* Kohalikud antiutoopiad on tihtilugu identsed reaalsusega, seega pole need siin futuroloogiline žanr, vaid pigem sotsiaalse sümbolismi vorm. (S. A.)



*"Kuidas saada inimeseks". Režissöör Vladimir Petkevič.
Kadrid animafilmidest.*

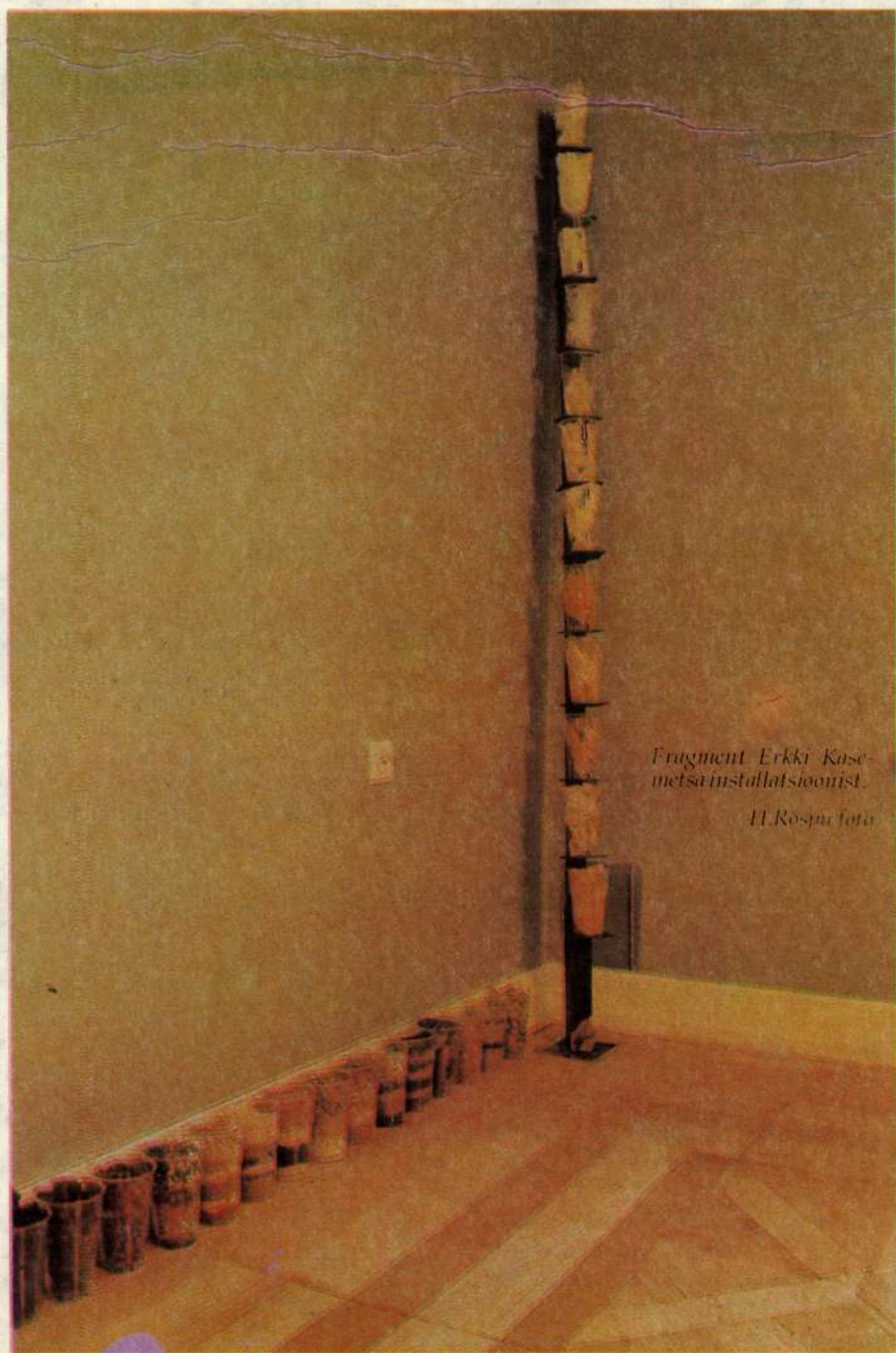
talutare siseruume ja tarbeesemeid). Mõlema filmi tegemisel kasutati tušijoonistust tselluloidile, paberfoone pole üldse tarvitatud. Kohad, kuhu joonistati tegelaste näod, matistati eelnevalt liivapaberiga. Teisele tselluloidilehele imiteeriti puu faktuuri. Asetades mitu lehte kohakuti ning valgustades neid, saadi ühtne pilt. "Kinoekraani valgusnõuetele ei vasta miski paremini kui valgust läbilaskvad värvid ja tselluloid," väidab mõlema filmi kunstniklavastaja Valentin Olšvang.

"Ennemuistne lugu" kujutab lõbusat karnevali stihiat, teemat, mis Sverdlovski animatsioonile on üldiselt võõras. Loojate tõsised kavatsused seisavad pisut lahus karnevali lolitamisest ning lapsemeelsest võlumaailmast. Oksana Tšerkassova filmid ning vahest ka Karajevi "Kass torukübaras" langevad välja koolkonna tööde ühtsest reast.

Sverdlovski animatsioonifilm peegeldab praegu neljakümnestest põlvkonna maailmataju, nende rabelemist vaenuliku tegelikkuse ja "puhta kunsti" külgetõmbe vahel. Vahest saab Sverdlovski animeeritud autorifilm kui kool-

kond õige varsti filmikunsti ajalukku kuuluvaks nähtuseks. Vladimir Petkevič elab juba paar aastat Minskis, Aleksandr Petrov tahab Jaroslavlvi siirduda... Ühtne hoovus hargneb rohkem iseseisvateks ja sõltumatuteks voolusteks. Mis teha, igäühel on oma tee...

UUS PÕLVKOND



*Fragment Erkki Kase
metsa installatsioonist.*

H. Rosni foto

Esimene rahvusvaheline teatrikujunduskunsti üliõpilaste näitus Eestis toimus mullu 22. oktoobrist kuni 23. novembrini Maarjamäel Orlovi lossis. Näituse nimetus "Uus põlvkond" sisaldab ühte teategu vihjet traditsioonide jätkuvusele kui ka väljakutseset olemasolevale, tunnistades uue tee otsimise valmidust ja vajadust. Mida taotleb "uus põlvkond"?

Näituse üks peakorraldajaid, Tallinna Kunstiülikooli teise kursuse **stsenograafiatudeng MARET KUKKUR:**

"Esialgul oli meie näitus planeeritud Balti stsenograafiatriennaali raames, mis aga olude sunnil jäi toimumata. Me nimetasime ennast "uueks põlvkonnaks selle väljapaneku sees". Nimetuse otsustasime siiski säilitada, sest meie põhiidee oli oma kontseptsioonide esitamine - grupitööna iseseisvate objektidena, installatsioonidena. Me tahtsime iga hinna eest hoiduda pelgalt kavandite ja makettide eksponeerimisest. 1991. aasta Praha stsenograafiakvadriennaalil kogesime, kui raske (kui mitte võimatu) oli vastu võtta tohutut hulka kavandeid ja makette. Üheks põhitingimuseks seadsimegi endale väljapaneku tegemise vastuvõetavaks ja huvitavaks igale vaatajale. Nii planeerisime ürituse kohapealse protsessina: osalejad võtaksid kaasa vajalikud materjalid ning lähtuvalt konkreetsest ruumist, kooslusest esitaksid oma idee. Kõige järjekindlamalt viisid selle mõtte läbi lätlased. Nad tulid kohale küll viieteistkümne erineva tööga, kuid paar tundi enne avamist otsustasid välja pakkuda vaid ühe lahenduse - õhuga täidetud plastikaatkotid. Minu meelest näitas see kõige ilmekamalt uuele põlvkonnale omast mõtlemist, kus resultaadini jõutakse töös ning otsustatakse minimaalsete, kuid ideid kõige kontsentreeritumalt väljendavate vahendite kasuks. Ka sakslased lähtusid samadest printsiipidest. Nad olid ühiselt töötnud pool aastat teemaga "Söömine. Armastamine. Veristamine." Meiegi oleksime pidanud minema sama teed mööda. Me oleme harjunud individuaalselt töötama, ka ühe näidendi kallal. Nüüdki esitasime meie kõige traditsioonilisemaid lahendusi, ka Sankt-Peterburgi tudengid

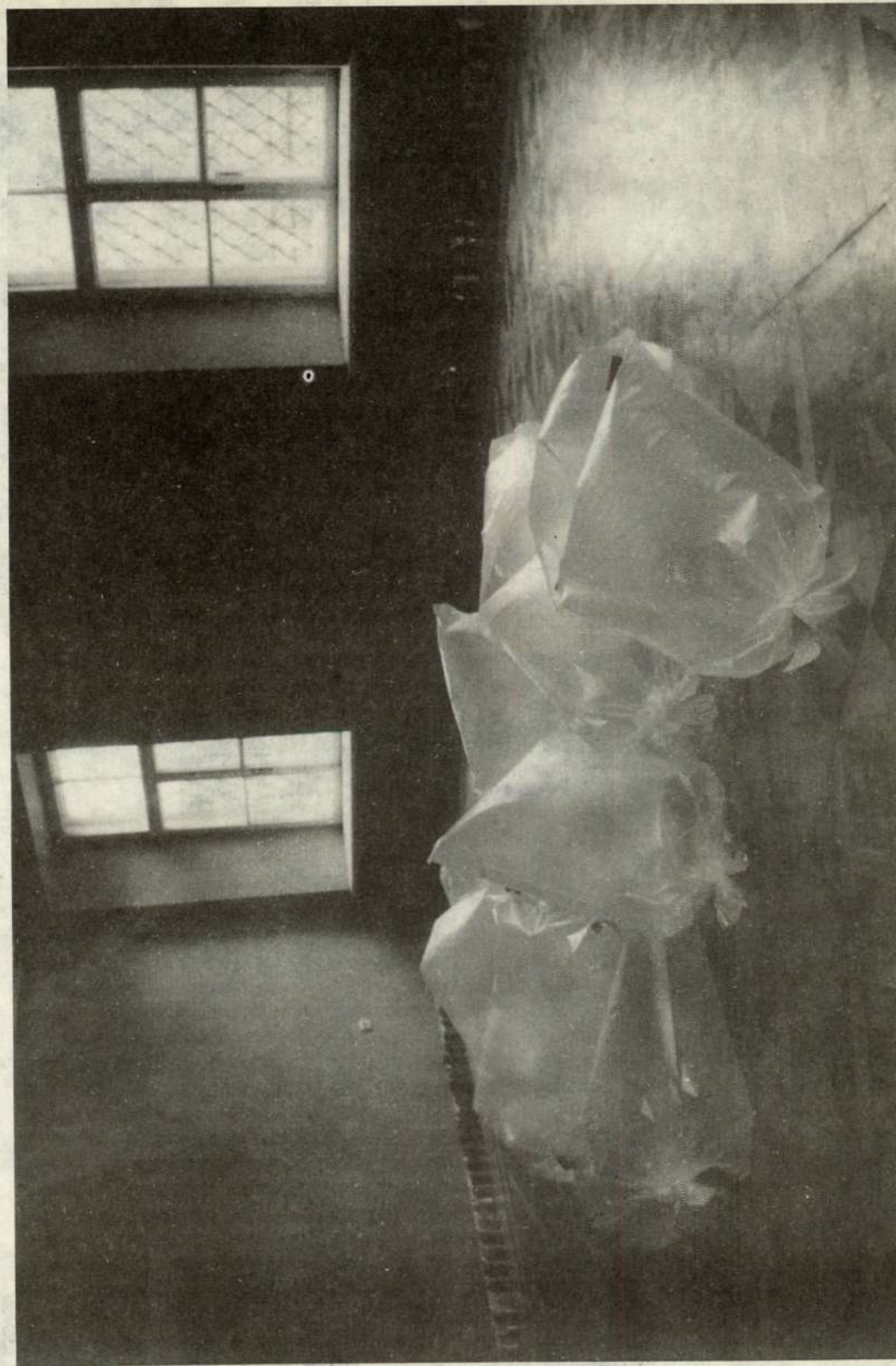
läksid sama teed. Grupitööga oleks olnud näitusel kergem välja tulla. Miks me ei võiks tulevikus konkreetse teema algideed, mis proovide käigus alati tundmatuseni muutub, arendada edasi iseseisvaks installatsiooniks ja sellega osaleda ka üldistel kunstinäitustel, näiteks noortenäitustel. Igal juhul on see näitus meile heaks õppetunniks.

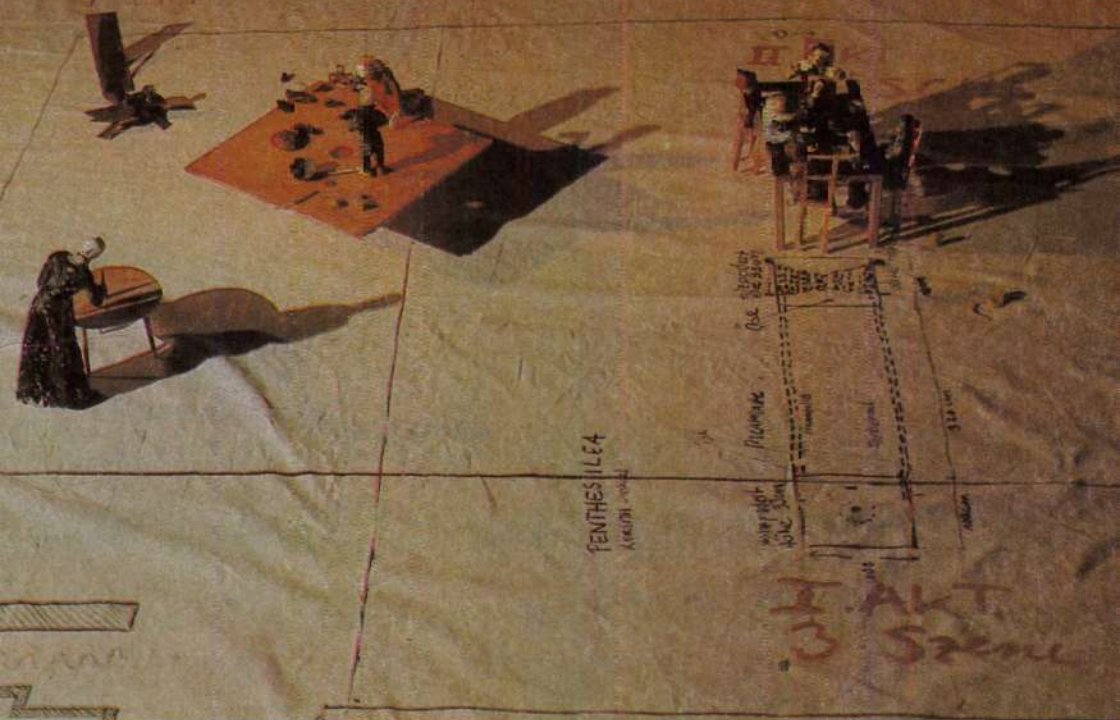
Stsenograafia õppejõud AIME UNT:

Ma soovisin algusest peale, et see üritus oleks tudengite täiesti oma ettevõtmine. Kunsti- ja teatrisituatsioon on muutunud teiseks ning neil oli seda kogemust vaja. Au neile, et nad said sellega hakkama. Kuid ma ei saa kiita oma tudengite ekspositsiooni - liiga palju koolitöid. Nende potentsiaal on suurem. Näitusest veel üks tähelepanek. Me oleme igas sfääris muust ilmast maha jäänud oma 30-40 aastat, nende elu on tänu elektroonikale ja informatsiooni kiirele liikumisele lihtsam. Meid varitseb oht, et me välise efekti, "värviliste vitriinide" saavutamise õhinas jääme pealiskaudseks ega suuda töötada oma "isikliku raaliga" ega hinnata inimeses peituvat potentsiaali.

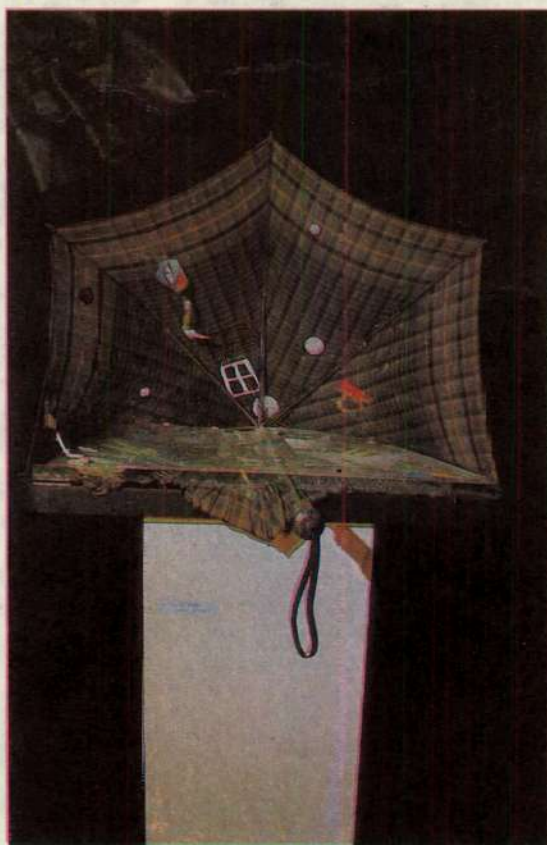
Vaade lätlaste ekspositsioonile.

H. Rospu foto

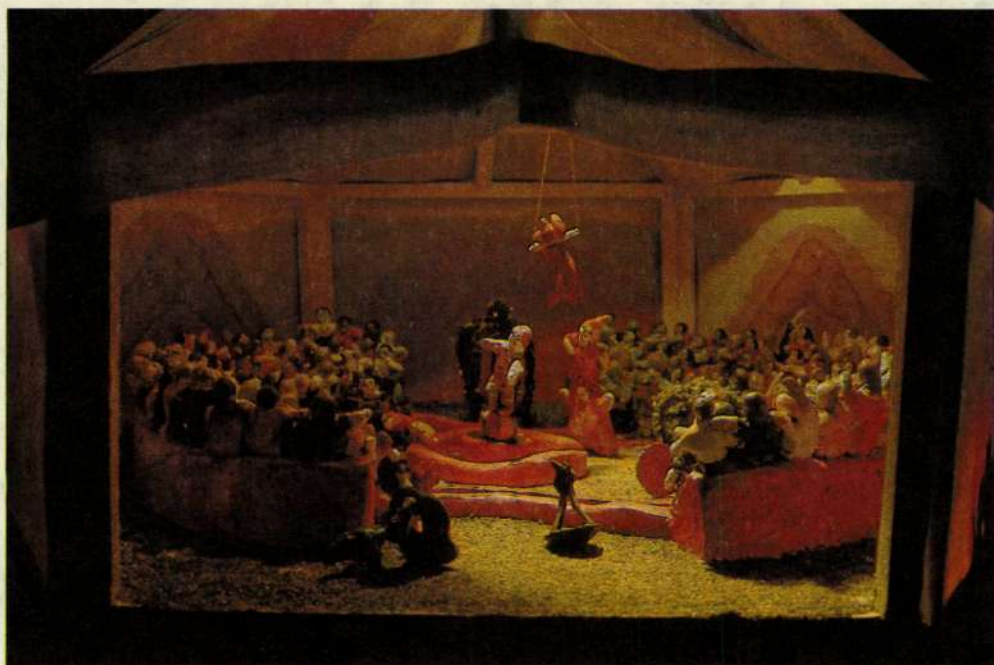




*Fragment Berliini
Kunstiilikooli
tudengite
ekspositsioonist
"Söömine.
Armastamine.
Veristamine".*



*Reili Evarti makett
"Mary Poppins'i"
lavastusele.*



Aili Ahero makett "Alice Inedemaal" lavastusele.

Leedu stsenaarfiatüdengite kujundus O. Korsunovase trupile festivalil "Baltoscandal 92" mängitud etendusel D. Harmisi motiividel.



Kunstiteadlane ENE LAMP:

Tahtmatult kipub algatuseks paberile traditsiooniline banaalsus, et rahvusvaheline teatrikujundustudengite näitus mõjub Maarjamäe lossi soliidsetes ruumides nagu pürutav kontrast - oma seguga uljast fantaasiast ja väljakutsuvast ekspressiivsusest. Näituse kogu olemus avanes küllap kõige rohkem selle ülesseadmisel osavõtjatele enestele. Kuid ka ekspositsioon pakub elamusli. Vaatajal tuleb end muuta eelarvamustevabaks ja olla valmis julmakski mängulisuseks. Eelarvamustevabaks kas või selles mõttes, nagu kuuluks teatrikujunduskunstnike looming ainult lavale, praegusel näitusel seguneb ta intrigeerivalt kaasaegse ruumilise kunsti võttestikuga, püüdes kaotada vahet teatri ja päriselu vahel.

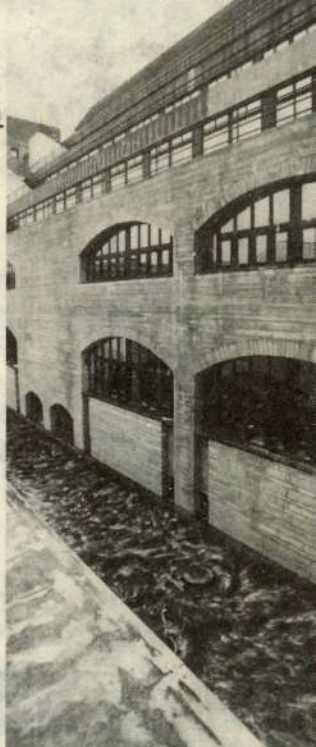
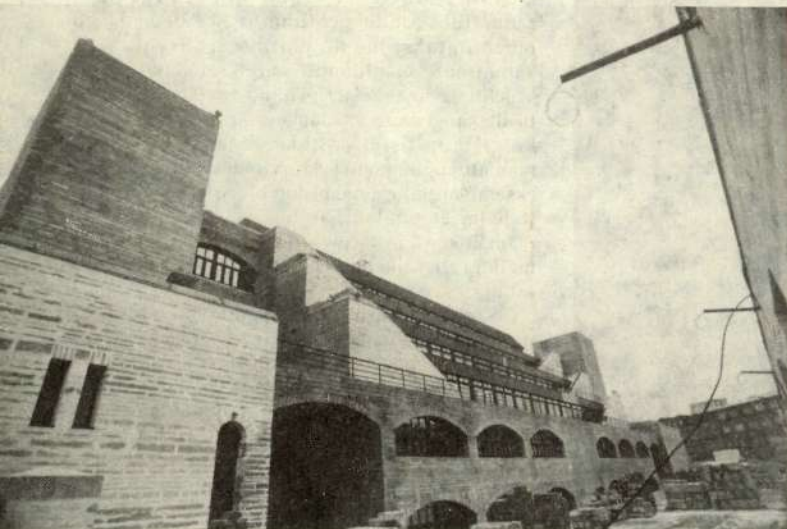
Mina mõistsin näitust kui soovi juhtida vaatajat järkjärgult läbi teatrikunstniku töö mitmesuguste vahendite ja võimaluste, olla ideede ja kavandite sünni maailmas. Leedulaste punaste serpentiinidega ruuminurk, kus vaatajale ehk veidi irooniliselt pakuti teises nurgas valget tooli, mõjus avaakordina suurest ekspressioonist. Kontrastina sellele toale mõjusid soomlaste *glasspace*'d, kujundite muutumise vool projektsioonipildidel, millelt ei saanud pilku ära. Neile lisatud seletuskirigi kujunes ratsionaalselt mõjuvaks kunstiliseks objektiks.

Peterburi noorte kavandid olid traditsioonilise teatrikujundajate tööde näituse vaimule ehk kõige lähemal. Idamaise kunsti-klassika fotode kasutamist kostüümikavandina, nagu seda tegi S. Frolov, võib võtta omamoodi vaimuka mänguna. Kostüümikavanditest pakkus sellest seltskonnast kõige mitmekesisemaid lahendusi Belova, kes esines kord sürrealismimaigulisena, siis jälle veidi maneerliku elegantse joonistajana. Lavamakett vabaõhuetendusele Uus-Hollandi saarel pani tahtmatult mõtlema, kui vägev võiks olla selline ehtsas miljöö etendus, Peeter I aegsete tellishoonete taustal keset kanalid. Või oli siingi tegu pigem fantaasiamainguga. Kostüümikavandite muidu veidi üksluist jada elavdasid pisikesed humoorikad sürrealistlikud kompositsioonid, nagu "Solaarsüsteem".

Eesti tudengite väljapanek viis pinnaliste kavandite staadiumist jälgima makettide astmel antud ideelahendusi. Autoritest püüdis kõige rohkem pilku Maret Kukkuri astmikpüramiid, mis võlus kontsentreeritusega, kuigi näis algul imedemaa jaoks (makett oli

tehtud "Alice Imedemaal" teemal) ehk nõutuks tegevalt külm. Siis avastad aga pöördlava liikumise ja valguse koosmõjust sündiva muutlikkuse, siluett seintelgi joonistab fantastilisi kontuure. Lõõvale kontsentreeritusele oli ehitatud Ene-Liis Semperi klaaskujunditest "West-Side story". See näis seose otsimisena muusika iseloomuga. Sama autori "Antonius ja Kleopatra" oli ligitõmbav analoogilise hooga elegantsiga, kus leidis nii sümboolsust kui ka sürrealismi sümptomeid. R. Eparti "Mary Poppins" vihmavarju sees mõjus veidi arglikult, kuid siiski südamliku nägemusena. A. Ahero nukutek tsirkusena oli lõbusalt primitivistlik. M. Grossi seadeldis prillidega redeli ja katkisest aknast kumava slaidiga oli asi omaette või peitis vihjet meie teatrite teostamisvõimaluste vaesusele.

Kõige kontseptsioonikindlamalt esinesid saksa üliõpilased Berliini Kunstiülikoolist. Nende suurel linal, kus nukud esitasid stseen, olid antud üksikud väga täpsed vihjed reaalsuse parameetritel (mitmesugused kõrguse või muud mõõdud jne) ja kuigi esitenduse kuupäevgi oli korrektselt samal linal kirjas, ei saa ma lahti tundest, et teatud määral oli see kõik mäng. "Essen. Lieben. Schlachten" - liikumine maise, ideaalse ja jõhkru vahel, mis andis võimaluse luua järgmine tuba, kus kulmineerus kogu ekspositsioon. See oli kunstnike töötuba, kus söödi, armastati ja veristati. See oli reaalne ruum, kus teater ja elu lõikusid, kus pärisesemete virrarr lõikus kriiskava punasega, mis polnud abstrakte atraktiivsus nagu leedulaste puhul, vaid seostus otseselt veini ja verega. Üllatavalt õrnadena näisid rippuvatest palakatest kujundatud seinanišid, millele oli kirjutatud katkendlikke värsiridu surmast ja armastusest. Võib-olla polnud need isegi mitte värsid, vaid spontaanselt sündinud sõnavool.



H. Rospu fotod

Mitmete põlvede unistus täide minemas. Tõnismäel avab lugejaile ukseid raamatukogu, mida seitse aastat ehitatud (arh R. Karp, sisekujundus S. Vahtra), südames aga kantud kolmveerand sajandit. Nimelt loodi eelkäija, Riigiraamatukogu Eesti Ajutise Valitsuse otsusega 21. detsembril 1918. Vahepeal on vahetunud nimed, kolitud ruumikitsikuses Toompea lossist Eestimaa rüütelkonna hoonesse ja ikka tuntud end võoraslapsena. Kuidas nüüd uhiuues, ja mis peamine, läbinisti omas majas hakkama saadakse, seda käis toimetuserahvas oma silmaga kaemas. Et hiidhoones, mille kaheksal korrusel tuhat lugejakohta ja hoidlariulite 50 kilomeetril viis miljonit eksemplari loetavat, mitte lootusetult ära eksida, palusime enesele güidiks Eesti Rahvusraamatukogu direktressi Ivi Eenmaa. Nagu arvata võiski, olid meie huvid üsna haralised, eeskätt iseenese kiindumusist tulenevad. Loodetavasti võib ajakirja lugejal neist ometi tulu tõusta.

KADI HERKÜL

MIDA PAKUB TEATRIINFO OSAKOND?

Ehkki eestlased on viimaste kümnendite jooksul oma kodudesse vinnade viisi raamatuid muretsenud, on raamatukogu ajast aega peetud kultuuri püsimise sümboliks. Praegusel, raamatuhindade peatumatu kasvu ajajärgul meenutatakse meile alati, et isegi A. H. Tammsaare ei pidanud paljaks raamatukogus ajalehti sirvima käia. Kui nüüd aga päevalehtedest pisut kaugemale vaadata (ei kujuta küll ette, et kõigil huvilistel jätkuks aega igapäevaseks raamatukogus käimiseks ja raamatukogul jällegi eksemplare kõigi lugemishimuliste tarvis), siis tuleb tõdeda, et erialakirjandusega tutvumiseks on raamatukogu peaaegu ainuvõimalik variant. Pole meil ju ei raha võorkeelsele teatriveäljaannete ostmiseks ega võimalust neid Eestist kätte saada.

Kreutzvaldi-nimelise Rahvusraamatukogu uue maja kaheksandal korrusel ongi enesele kohti leidnud teatriinfo osakond, kuhu koondatakse kõik raamatukokku laekunud teatriveäljaanded. Kui palju neid hetkel on ja kuidas fondide täiendamine toimub, uurisin novembrikuu alguspäevil MARE MAUERILT. "Peaasjalikult saabuvad võorkeelsed väljaanded meile raamatukogude-vahelise vahetuse teel, aga ka kingitusena." Siit kerkib muidugi üks praegusele ajale iseloomulik probleem: kingitud hobuse suhu küll ei vaadata, aga... mida peaks Rahvusraamatukogu hakkama peale 700 eksemplari Lermontovi "Meie aja kangelasega" soomekeelses tõlkes?! Esteetilisest küljest ilus kink küll, aga otstarve jääb mõneti segaseks. Nii täienevadki raamatukogu fondid eelkõige raamatukogude-vahelise vahetuse teel, lisaks siis oma nappide valuutavahendite eest ostetu. Muidugi ei anna see võimalust luua ideaalilähedasi kogusid, mis suudaksid rahuldada gurmaani huve. "Kõige enam tunneme puudust teatmeteostest ja näidendiraamatutest," nendib Mare Mauer. Uuematest teatriteksikonidest võib Rahvusraamatukogus leida 1988. a ilmunud "Schauspiel führeri" ja 1984. a pärit lühientstiklopeedia "Contemporary Theatre, Film and TV". Võorkeelse uema näitekirjanduse puudust aitab varemalt lahendada Moskva võorkeelse kirjanduse raamatukogu, kes saatis Rahvusraamatukogule andmed kõigi oma uute laekumiste kohta. Sealtsamast oli võimalik huvipakkuv teos ka välja tellida. Kui lahkelt ja ammendavalt hakkab Moskva info laekuma nüüd, ei oska keegi öelda. Igatahes teoste väljatellimine on praegu juba tasuline - ühe näidendiraamatu Tallinna tellimine maksab huvilisele 20-30 krooni.

Kõrvu teatmeteostega (eriti aga nende puudumisel) aitavad maailma teatri suundumustega kursis olla teatriajakirjad, millest olulisemad saabuvad tänini (veel?) Rahvusraamatukokku. Ameerikas ilmuvast perioodikast on esindatud "Theatre Week" (peaasjalikult suurlinna ja komertskultuuri keskne ajakiri, mille lühinforikkus ometi kadest tekitab), "The Drama Review" (teadusliku suunaga uurimuslik ajakiri, mille viimased numbrid on olnud pühendatud



Eesti Rahvusraamatukogu direktress Ivi Eenmaa.

H. Rospu foto

eksootiliste Aasia ja Aafrika riikide teatrikuultuuri) ning suhteliselt uus väljaanne "Modern International Drama", kus avaldatakse peaaegjalikult näitemänge.

Inglismaa teatrielu tutvustab "Plays and Players" ning Saksamaal "Theater Heute". Hetkel haigutab auk Prantsusmaa kohal. Mõni aasta tagasi pakkusid infot seal toimuva kohta "Barrault' viihikud" (*Les cahilliers de Barrault*) ja "Avanscène-Théâtre". Viimati nimetatud loodab rahvusraamatukogu siiski peagi taas saada.

Kui läänes ilmuvate väljaannete puhul oleme tellimisraskustega harjunud ning peame neid omamoodi loomulikkukski, siis venekeelse perioodika müstilised hinnad on saadnud nii raamatukogud kui ka üksiklühid uute ja ootamatute probleemide ette. Veel mõni aasta tagasi saadeti Rahvusraamatukogule kõigest Venemaal ilmunud väljaannetest kohustuslik eksemplar, nüüd aga on raskusi ka kõige vajalikumate raamatute muretsemisega. Näib, et Venemaal ilmuvad teatri- ja kinoajakirjad muutuvad peagi vähemalt sama rariteetseiks kui Lääne perioodika. 1993. aastaks on raamatukogule tellitud "Sovremennaja Dramaturgija" ja "Teatr", seega saabub ida poolt isegi vähem väljaandeid kui Suure Lombi tagant...

Teatriinfo lünklikkust on senini aidanud leevendada ka "Informkultura" Moskvas ilmuvad büllետäänid, mis pakkusid ühelt poolt laialdast bibliograafilist infot, teiselt poolt aga lühifereeringuid maailma olulisemate lavastajate, näitlejate ja kunstnike tööst. Nii jõudis meieni vähemalt lühini, ehkki... paljud raamatud ise jäid kättesaamatuks.

Ometi ei tahaks (ja ei tohiks?!) lõpetada nii lootusetul noodil. Rahvusraamatukogul on ju nüüd suur OMA maja ja oleks loodetavasti ennastlik talle raudset eesriiet lõplikult ette tõmmata. Üks mis kindel - raamatukogu teatrifondide valik on avaram ja ka mitmekesisem kui enamiku teatriinimeste kodustel riiviltel.

IMMO MIHKELSON

Kahepalgelisused, ambivalentsused, mõtteraginad ja teised sellised asjad kuuluvad loomulikena kultuuri juurde. Eks? Kantsina kõrgub Tõnismäel uue Rahvusraamatukogu hoone, mille kõrval ikka veel seisab mõtteisse vajunud N. sõduri kaju. Et ta oli seal juba varem, siis tema ilmselt ei arutle, mida kaitsma paeivist ja klaasist kindlus on püstitatud. Aga meie ju teame, et kultuuri ja kultuuriväärtusi. Mõõduja vaatab kivihiiglast ja küsib siiralt ning tagamõtteta, milliseid ja kelle eest?

Kusagi hoone kõrgustes, viimasel, kaheksandal korrusel on teiste kaunite kunstide kõrval endale koha leidnud ka muusika. Ilus sümbol - kõrgub kõigi teiste kultuuriväärtuste kohal, ent lugeja teab, lugeja on juba lugenud katuse sooja- ja veepidavusest.

Ühel "raske aja" troostitul sügispäeval artikli tarvis uue raamatukogu muusikaosaga (muusikaosakonda kui niisugust enam pole) tutvust tehes

otsisin seal töötavate inimeste abiga helgemaid jooni. Naeratus näkku! Optimismiks põhjust andvat on küllaga.

Kõige olulisem on see, et uues raamatukogus on avarust ja valgust ning muusikahuvilisel lugejal või kuulajal on mugavusi märksa enam kui oli kitsukestes ruumides Toompeal. On tuba klaverimängu tarvis (selle heliisolatsioonist on kirjutatud palju), on eraldi tuba ühiskoollaste jaoks, kus mugavates tugitoolides istet võtnuna saab kümme inimest nautida kõlaritest kostvat muusikat; on kaks saali lugejate ja kaks kuulamissaali (18 kohaga) laudadega, millele loodetakse muretseda muusika kuulamiseks normaalne komplekt aparatuuri (plaadimängija, laserplaadimängija ja kassettmagnetofon). Seal istudes võib kuulata ka neid salvestusi, mis pannakse plaadimängijale või magnetofonile foonikaruumist. Helisektori vanemraamatukoguhoidja Ulvi Kuhu selgitab, et endiselt ei riskita anda rikkumisekartuses kogu väärtuslikumaid plaate kuulajale kätte. Ehkki kuulamissaalide avariilulete pannakse vabalt valimiseks ka pöpluarsemaid heliteoseid ja meelelahutuslikumat muusikat.

Külastaja seda muidugi ei tea, aga enam ei hoita plaate ja linte tööruumides, kapi all ja kapi peal - kus parajasti ruumi oli. Nüüd on selle tarvis korralik pöördriiulitega fondiruum, mis asub kuulamissaalides vaid mõne sammu kaugusel. Ning seni domineerinud vinüülplaatidele ja lintidele lisaks signeeb jõudsalt sinna ka laserplaate ja helikassette, mis tähendab, et umbes 13 000 tavalise heliplaadi kõrval on fondi lisandunud 130 laserplaati ja 500 kassetti. Lisaks veel kingituste ja annetustena saadu, sealhulgas ka Neeme Järvi salvestustega CD-d. Tõsi, need numbrid pole just muljet avaldavalt suured ja Ulvi Kuhu räägib, teatud kurvastus hääles ka levi- ja süvamuusika ülekohtuselt paigast ära vahekorras nende hoidlas. Viimase kasuks muidugi.

Ühe uuendusena on soovijatel nüüd võimalus väikese tasu eest raamatukogust kaasa viia koopia teha lühitanud salvestisest.

Kaie Kuslap noodisektsioonist peab kõige olulisemaks lugejate teenindamise kiiruse kasvu, sest fondiriivulid on teenindajale nüüd märksa lähemal. Üldse on noote hetkel umbes 100 000 säilitusühikut, neist ligemale viiendik seotud eesti muusikaga. Suureks plussiks peab ta nootide paljundusteenust kohapeal, aga kogude kasvamise perspektiividest rääkides muutub ta veidi kidakeelseks. Viimasel ajal on saadud mõned annetused väliseestlastelt, aga esmaülesandeks praeguste kitsaste võimaluste juures on eesti heliloojate loominguga kogumine. Kaie Kuslap pöördub üleskutsega kõigi inimeste poole, kellel on eesti heliloojate loominguga noote saajandi vahetusel.

Komplekteerimisküsimustega tegeleb uue raamatukogu kaunite kunstide osakonnas Kersti Rodes. "Igat eesti helilooja teosest on raamatukogu ostnud harilikult viis nooti. Viimasel ajal on rahanappuses piiratud ka kolme-neljaga, näiteks Eesti-Saksa ühisfirma "Heres" poolt välja antud Edgar Arro, Peeter Süda ja E.-S. Tüüri teoste noote

ostsime südant kõvaks tehes 1500 krooni eest vaid kaks eksemplari. Eesti heliloojaid puudutavate materjali ostmine on meile kohustuslik, aga seegi kipub käima juba üle jõu."

Rahast rääkides ohkab Kersti Rodes sügavalt ja poetab tagasihoidlikult, et ilmselt on vahendite nappuse juures teisi prioriteete kui muusika.

"Uue kirjanduse vool pole katkenud... aga oluliselt vähenenud on see küll." Ka peaaegu pool veel Toompea aegadel muusikaosakonna riitlutele jõudnud välismaistest ajakirjadest enam sinna ei jõua - jälle raha! Kersti ei oska vastata, kas uues, suures ja uhkes majas hakkavad nn töötlemis-osakonnast needki vähesed ajakirjad lugejateni jõudma kiiremini kui varem, mil nii mõnelgi juhtumil tuli seda oodata kaks, kolm, isegi neli kuud.

Kahtluse peale, et uut raamatukogu ähvardab vähemalt muusikainfo osas oht jääda marginaalseks, hüütab ta siiski optimistlikult: "Ajakirja "Teater. Muusika. Kino" ja "Sirpi" suudame oma lugejatele ikka pakkuda. Nüüd hakatakse neid meil lugemas käima." Jah, tal on õigus. Ja on õigus ka siis, kui ta väidab, et võrreldes teiste Eesti raamatukogudega polegi Rahvusraamatukogus muusikaalaste teatmeteostega asi nii hull. Kõik on suhteline, nagu te hästi teate.

Teenindussektori juhataja Linda Tõnisson arvab, et uues raamatukogus tabab kõige ebameeldivam üllatus neid, kes tahavad vana harjumuse järgi raamatuid ja ajakirju koju laenata. "See on nüüd väga piiratud. Noote laenutatakse küll, aga otse, käest kätte ainult tallelastele. Raplanel peab need tellima raamatukoguvaheliste tellimiseeskirjade alusel oma kodukohast." Kas see nii ka tulevikus jääb, ei osanud Linda Tõnisson öelda. Loomulikult tuuakse uues raamatukogus kõik noodid, plaadid, raamatud ja ajakirjad lugejale kiiremini kätte, loomulikult on lugejal seal olemine märksa mugavam ja loomulikult paraneb (ehk) varsti ka kõik muu, mis ei sõltu kaheksandal korrusel töötavate inimeste tahtmistest.

Olukord on, lühidalt öeldes, mõnevõrra paradoksaalne: ruumiliste ja tehniliste võimaluste avardudes on kahanenud raamatukogu põhi-funktsiooni potentsiaal - pakkuda ajaga kaasas käivat informatsiooni ja võimaldada juurdepääsu vaimsetele väärtustele. Mõistagi on jutt vaid veetiligast ookeanis - muusikast -, aga seegi peegeldab üldist olukorda, mis mõistagi ei sõltu niivõrd raamatukogust, kuivõrd sellest, mis meid ümbritseb.

SULEVA PEINEMAA

Filmist kirjutades või ajakirja toimetades puutud alati kokku ebameeldiva tööga, et meil leidub filmialane info on lünklik, juhuslik ja hajutatud eri paiguses. Viimasel ajal on olukord mõneti veelgi trööstitumaks muutunud: siiani jõudis suurem osa informatsioonist meieni endiste sotsmaade filmiajakirjade või N Liidus avaldatu kaudu, nüüd ei saa Ida-Euroopast kätte enam mitte midagi ning Venemaaga on side märgatavalt

nõrgenenud. Lääne pool väljaantava teabekirjanduse ja ajakirjade tellimist pidurdab rahanappus.

Suurimad filmikirjanduse kogud Tallinnas kuuluvad vahendusfirmale "Meedium", Kinomajale ja Rahvusraamatukogule. Kahel esimesena mainitud on seni kõige põhjalikumad infokartoteegid. Paraku need enam eriti ei täiene. "Meedium" toetus sotsmaade ja N Liidus ilmuvale (materjali süstematiseerimisel tegi aastaid tänuväärset tööd Marge Pikner), kuid nüüdseks on neile saabuv infovool märgatavalt vähenenud. Kinomaja raamatukogu eest hoolitses Inna Rips, kes praegu töötab Rahvusraamatukogus; Kinoliidu fonde enam peaaegu ei täienda. Arvesse tulevad raamatukogumid ja kartoteegid on veel mõnel filmitusiastil nagu näiteks Aare Ermelil.

Rahvusraamatukogus on seni filmile, võrreldes teiste kaunite kunstidega, suhteliselt vähem tähelepanu osutatud. Nüüd peaks olukord mõneti muutuma, alates eelmise aasta maikuust tegeleb filmiga eraldi töötaja - Merike Saarepera. Teatri- ja filmiinfo sektor paikneb kaheksandal korrusel, tuba 8037. Praegu on käsil uuema filmikirjanduse ühtekoondamine. Kui raamatukogu tööd alustab, siis ei pea alati vajaminevat üldfondist välja tellima. Teenindama hakatakse ka filmisektoris, siin asuvad viimase viie aasta ajakirjad ja teatmeteosed. Samas kõrval lugemissaalides võib neid kasutada. Käsil on filmiinfo süsteemi korraldamine. Kõigest ei käi mõistagi jõud ühekorraga üle. Esialgu bibliografeeritakse raamatukokku saabuvat nelja välis-ajakirja ja Eesti ajakirju. Eesti materjalid paiknevad omaette kartoteegis, vajaliku kätteleidmine ei tohiks erilisi raskusi valmistada.

Välisfilmide alal peetakse režissööride ja originaalpealkirjade kartoteeki, välja kirjutatakse ka peaosatähti. Näitlejate kohta võime kartoteegist lähemat teavet saada, kui nendest on fondides olemas põhjalikumaid käsitlusi. Raamatukogus on teavet nendegi raamatute kohta, mida fondides ei ole, kuid mis leiduvad endise N Liidu piires. Muidugi kallineb kirjanduse laenamine Moskvast üha rohkem, praegu läheb üks raamat keskmiselt 20-30 krooni maksma. Karta on, et postikulud nii ida kui lääne suunas suurenevad edaspidi veelgi.

Filmikirjandust saab raamatukogu enamasti vahetuse teel või kingitusena. Mõningane summa leidub raamatute ostuks välismaal käinutelt. Viimastel aastatel ilmub rohketeid head kirjandust Venemaal, kahjuks jõudsid sealt viimati Rahvusraamatukogu fondidesse 1990. aastal väljaantud filmiraamatud.

Fondide täiendamisel venekeelse kirjandusega peetakse edaspidi kindlasti silmas ka kohalikke raamatukauplusi, üht-teist siia ju jõuab. Muud võõrkeelsed raamatud (artiklite kogumikud, loomingu ülevaated, biograafid, memuaarid jne) on siia seni sattunud küllaltki juhuslikult, mingit süsteemi ei saa küll täheldada. Ainult neid kasutades jääks pilt maailma filmikunstist lünklikuks, seda nii klassika kui ka uuema filmiloo alal. Muidugi, kui oleks piisavalt raha, ei tekiks erilist küsimust kogude täiendamiseks kas või üle lahe Helsingi raamatukauplustest.

Eisalgu on siiski olulisem, et fondis leiduks piisavalt uusimaid leksikone ja ülevaateoseid. Mõndagi on õnnestunud muretseda. Kõige mahukam on ja suhteliselt värskeid andmeid (seisuga 1987.-1988. aasta) sisaldab sakslaste "Lexikon des internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 21000 Kurzkritiken und Filmographien" (rororo, Rowohlt, 1990; 11 köidet, 6072 lk). Loetlen veel mõned üldist huvi pakkuvad teatmeteosed, mis Rahvusraamatukogus olemas: Ephraim Katz "The International Film Encyclopedia" (New York, 1980, 1268 lk); David Shipman "The Story of Cinema" (New York, 1982, 1280 lk); "The illustrated history of the Cinema" (New York, 1986, 456 lk); Ted Sennett "The Great Movie Directors" (New York, 1986, 320 lk); David Cook "A history of narrative film" (New York - London, 1990, 982 lk). Kümme-kond köidet on olemas mahukast, ka filmitegijatele praktilist väärtust omavast koguteosest "International Directory of Cinematographers Set - and Costume Designers in Film"; osaliselt leidub umbes 1000 fotoga illustreeritud John Willise filmiaastaraamatuid "Film annual. Screen World" (viimati aastast 1990). Huvi peaks pakkuma ingliskeelne prantsuse uue laine ülevaade "Cahiers du Cinéma 1960-1968. New wave" (1986, 364 lk). Muidugi ei puudu ka rohkem kättesaadavad, meil praegu asendamatu väärtusega sakslaste filminäitlejate leksikon "Filmschauspieler, A-Z" (Berlin, 1989, 584 lk) ja venekeelne entsüklopeedia "Kinoslovar" (Moskva, 1986, 640 lk).

Varem saadi põhiline osa filmiajakirjadest endistest sotsmaadest, praktiliselt jõudis meieni enamik seal ilmunud olulisemaid väljaandeid. Kuna raamatukogu kannatas pidevalt ruumipuuduse all, siis võib arvata, et mitte kõike pole säilitatud. (Kartoteegis oli nii mõnigi kord märke: säilitatakse viis viimast aastakäiku.) Mõistagi on see filmiloolasele korvamatu kahju. Lääneriikidest on pidevamalt muretsatud ajakirju "Films and Filming", "Sight and Sound" ja "Filmihullu", kuid ka siin täheldame rohkesti lünki. Kaugeltki kõik numbrid ei jõudnud kohale või siis löikas tsensor lehti välja. Hiljem tegid oma laastamistööd (löiguti välja pilte ja artikleid) mõningad fännid.

Praegu ei tellita enam Ungari, Poola, Tšehhi ja Slovaki Liitvabariigi ning teiste Ida-Euroopa maade ajakirju. Vähemalt ungarlaste "Filmvilág" peaks olema, ja vahest veel midagi. Saadaval on neli Lääne ajakirja: inglise kuuväljaanded "Film Review" ja "Sight and Sound" (Briti Filmiinstituudi ajakiri), kvartaliväljaanne "Film Quarterly" (California ülikooli poolt üllitatav) ja soomlaste aastas kümme numbrit ilmuv "Filmihullu". Tänavuseks telliti lisaks (või tuleb vahetuse korras) veel prantslaste akadeemiline "Cahiers du Cinéma", rootslaste "Chaplin" ja venelaste "Iskusstvo Kino".

Eesti-aegsete filmiväljaannete kohta puuduvad seni täpsed andmed: ilmus neid ju lühiajaliselt küllaltki palju. Raamatukogus on täielikult olemas Peeter Parikase "Filmileht" (1926-1931, 23 numbrit), lisaks mitme ajakirja üksikud numbrid (mõnda vahest ei ilmunudki rohkem), nagu "Film" (1924, 2 numbrit), "Kino-Film" (1927, 2 numbrit; 1928, 1), "Kino ja Film" (1929, 1), "Filminädal" (1931, 2),

"Filmizurnaal" (1935), "Huvitav Filmizurnaal" (1935-1936), "Heliiose" erivaljaanne (1940), "Film ja Elu" (1935-1940).

Kindlasti peaks raamatukogu filmisektori olema videoteek, kus saaks väärtfilme vaadata. Seni on videosse jäädvustatud küll ühiskondlik-poliitilisi sündmusi, kuid filmihuviliste vajaduste rahuldamine on lükkunud tulevikku. Linna videolaenuuspunktid tavaliselt ei paku rohke pahna kõrval eriti palju huvitavat. Küll on päris suured väärtfilmide videokogumid Tehnikaülikooli filmiklubil ja Eesti Filmiklubide Seltsil.

Tahaks loota, et Rahvusraamatukogu filmisektorist kujuneb keskus, kuhu on koondunud enamik meil kättesaadavast filmiinfost. Kas ei oleks sinna mõttekas üle viia "Meediumi" ja Kinomaja kartoteegid? Ning mõistagi tuleks töötajate arvu suurendada, ühel kasvab intotulv õige varsti üle pea.



TMK LAUREAADID 1992

MERLE KARUSOO

*"Vastab Merle Karusoo" (nr 9),
"Merle Karusoo jätkab vastamist" (nr 10)*

KRISTA KODRES

"Kunstifilm - filmikunst?" (nr 8)

PEETER LINNAP

*"Fotograafia liihikursus kõigile.
Peeter Toominga fotosaadetest ETV-s" (nr 8),
"Tagasipöördumine tiivelisse kodusse.
Peeter Toominga fotoloomest" (nr 11)*

MARGUS PÄRTLAS

*"Intonatsioonilised ja teemaatilised seosed
E. Tubina sümfoonilistes tsüklites" (nr 11)*

ÜLO TONTS

*"Faust" - keskmisele koolileale?" (nr 6)
jt retsensioonid*

LILIAN VELLERAND

"... kuid näitleja jääb" (nr 11)

Toimetuse fotopreemia otsustati anda

TOOMAS HUIGILE

sarja "Persona grata" portreede eest.

JEAN-LUC GODARD



"Kuningas Lear", 1987. Jean-Luc Godard (professor).

"GODARD'I KARJÄÄRIS ON AIMATA LANGUSE HÕNGU. MA EI RÄÄGI LANGEMISEST, VÕRRELDES TEISTE KINEASTIDEGA, KEDA TA ENAMASTI IKKA EDESTAB. MA RÄÄGIN LANGUSEST, VÕRRELDES TEMA ENESEGA. ON SIISKI RABAV, ET TEMA KÕIGE ÖNNESTUNUMAD FILMID KUULUVAD TEMA KARJÄÄRI ALGUSSE, KUIGI TEMA KARJÄÄR ULATUB JUBA ÜLE KOLMEKÜMNE AASTA. KRIITIKUTE JUURES ON TA MUIDUGI TÄIELIKULT VÕITNUD. MAHATEGIJAD ON VÄSINUD TEMAST KOLMKÜMMEND AASTAT HALBA RÄÄKIMAST EGA JULGE ENAM DISKUSSIOONI SEKKUDA. NENDELE ON GODARD NAGU EIFFELI TORN: MIS MÖTET OLEKS TEDA NÜÜD VEEL MAHA KARJUDA. MIS FÄNNIDESSE PUUTUB, SIIS NENDELE ON IGA TEMA UUS TÖÖ MEISTRITEOS," KIRJUTAB LUC MOULLET. TMK DETSEMBRINUMBRIS AVALDASIME KAKS ARTIKLIT JA INTERVJUU "CAHIERS DU CINÉMA" GODARD'I JUUBELIVÄLJAANDEST, NÜÜD LISANDUB SELLELE VEEL KAKS KIRJUTIST SAMAST AJAKIRJAST.

JEAN-LUC GODARD'I 24 TÕDE

"Ta on leitud." - "Mis asi?" - "Igavik." -
"See on meri..." - "Ja päike." See "Hullu Pierrot"
(1965) rimbaud'lik lõpufraas on mulle
alati olnud lõpetatuse sümboliks, lepituse



"Hullu Pierrot",
1965. Anna Karina
(Marianne) ja
Jean-Pierre Léaud
(noormees).

"Hullu Pierrot".
Jean-Paul
Belmondo
(Ferdinand).



sümboliks Godard'i kui lindilõikaja ja kui romantilise, õrna ja eksalteeritud kannataja vahel, Godard'i kui klassikaliste vormide käsitaja ja moodsa filmimaailma ehitaja vahel... Òrni aga Godard'i kui kinovaimust vaevalu ja kui eluihaleja vahel. "Hullu Pierrot" oli minu arvates justkui ühe ühtaegu kirgliku ja kaalutletud, radikaalselt uut laadi sammuga loogiline lõpptulemus. Muidugi oli Godard alati pea jagu ees kõikidest oma imetlejatest. Kas ta säilitas selle edumaa ja jättis need hingeldades selja taha või muutis ta oma jooksurada? Raske on kujutleda, kuidas oleks mööda "Pierrot" sillutatud teed võinud veel kaugemale minna. Ükski tema varasem või hilisem töö pole mind nii sügavalt puudutanud, ma ei mõtle mitte ainult selle kõrgaja omi, vaid ka teisi sama tugevaid filme kui "Viimsel hingetõmbel" (1959), "Elada oma elu" (1962), "Karabinjeerid" (1963), "Alphaville" (1965) ja muidugi "Põlgus" (1963). Kõik toimub tasapisi, nagu võtaksid abstrahceermis- ja kinematograafilise materjali analüüsimise piüü üha enam võimust emotsioonide üle, rõhudes rohkem mõistusele kui tunnetele. Mulle näib sageli, et ma mõistan Godard'i enne kui tunnetan, nii nagu võõrkeelest tõlkides ei selgu lause mõte enne, kui kõik sõnad on ükshaaval ära tõlgitud. Liiga lihtne oleks korrata, nagu seda teevad Godardland'i viimased karabinjeerid tema iga uue filmi puhul, et J.-L. G-s pettunud ei ootä temalt muud kui uut "Hullu Pierrot'd", naasmist kunagise kino juurde, olemata midagi mõistnud geeniuse viimastest sammudest. Mis (kes) on siis selle tee peal kaotsi läinud? Nagu Godard'i puhul ikka, tuleb selle selgitamiseks minna tagasi algusesse.

Algus. Godard'i esimesed filmid meenusid mulle aforisme, mida ma tegelikult lu-



"Viimsel hingetõmbel", 1959. Jean Seberg (Patricia Franchiini) ja Jean-Paul Belmondo (Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs).

gesin alles palju hiljem. "...mitte elu vastu-
peegeldus ...elu ise, filmiks tehtuna... kunst
üheaegselt kunstiteooriaga... ilu üheaegselt
ilu saladusega... kino üheaegselt kino seletu-
sega..." "Viimsel hingetõmbel" on ühtaegu
imaginaarne ja sümbolne kinouniversum,
mis tekitab ähmase tunde ühest teistsugusest
kino tajumise võimalusest, mis enne mõis-
tuslik olemist, oli peaaegu et käega katsutav.
Kuna ma olin liiga noor, et orienteeruda to-
hutus viidete ja tsitaatide rägastikus, rabisid
mind eelkõige kino märgid filmi enese koes:
kaamera töö, valed rakursid, kaamera näilik
otsustusvõimetus käega katsutava reaalsuse

ees, valguse variatsioonid, mis töid välja vä-
hem silmaga nähtu kui ülitundliku filmilin-
diga seotud objektiivsi kogemust. Lühidalt,
kino määratles end just sellisena, aga mitte
jämedalt brechtlikul moel, nagu see on ära-
tuntav Dziga Vertovi rühmituse (*Groupe Dzi-
ga Vertov*) või, mis veel halvem, 1970. aastate
lammutajate töödes. Filmiga "Viimsel hinge-
tõmbel" oli sündimas uus kinematograafilise
kujundi kontseptsioon. Sellest filmist ei jää
meelde mitte intriig - mis on kaunikesti ba-
naalne - ega tegelased, vaid heli, muusikali-
sed fraasid, väljendid, valgus, žestid, hoi-
kud, näod. Jean Sebergi hää, mis kõlab nagu
muusika, kui ta lausub: "New York Herald
Tribune..." Jean-Paul Belmondo žest, kui ta
tõstab põidla huultele nagu Humphrey Bo-
gart... Jooned kleidil, Sebergi T-särgil või

Bébeli hommikumantlil... Fraasikatke, mida korratakse ühe kaadri lõpus ja teise alguses... Jean Sebergi nägu ühe Auguste Renoiri maali taustal... Niimoodi saab kujund autonoomse väärtuse, eraldudes nii jutustatavast loost kui dramaturgiast kui kõigest muust silmaga nähtavast. Dramaatilisest aspektist määrava tähtsusega stseen - sandarmi mõrvamine näiteks - toimub väga kiiresti, lühikeste kaadritega, mõõdamines, mõistmise ja nähtavuse piirimail. Pealtnäha tähtsusetu stseen seevastu - näiteks Michel Poiccard'i käik reisibüroosse oma raha tagasisaamiseks -, mis ei anna mingit olulist informatsiooni, on aluseks väga pikale, virtuooslikule stseenile.

Kaheksakümme neli korda tõde. See uus kujund - mis hõlmas õigupoolest tervet n-ö "modernse" kino kontseptsiooni - ei langedud (tookord veel) "matejali fetišeerimisse", mida Sergei Eisenstein heitis ette Dziga Vertovile, ega samastanud ennast ka "uue romaani" epigoonidele omase kujundiga, mis viib tagasi kujundi enda juurde. Godard'i kujund pole end kunagi ära lõiganud oma ontoloogilisest loomusest, oma fundamentaalsest realismist, selles pinges pildi-märgi ja maailmapildi vahel peitub isegi tema originaalsus ja jõud. "Elada oma elu" on selle kontseptsiooni säravaim näide. Prostituit Nana kroonikaline või dokumentaalne aspekt seguneb suurepäraselt visuaalse armas-

"Karabinjeerid", 1963. Mahalaskmise stseen.



DE BUDAPEST



"Väike sõdur", 1960. Michel Subor (Bruno Forestier) ja Anna Karina (Véronica Dreyer).

tuspoememiga, kineasti armastusega oma naise ja näitlejanna vastu: esimesest niisii kinematograafilise objektiivsuse, teisest kujundafekt või kujund-emotsioon, mis teineteist vastastikku rikastavad.

Kui Godard'i kino on mingil määral kooskõlas tema epohhiga, siis eelkõige tänu kurikuulsale fo(kinema)tograafilise kujundi ontoloogilisele realismile. "Kino, see on tõde 24 korda sekundis." Selles loosungiks saanud fraasis "Väikesest sõdurist" (1960) on tõde vähem tähtis kui sekund. Iga sekund/kujund sisaldab oma osa tõdest - isegi kogu tõde. Nagu tänapäeva elu, kus pole enam aega pikkade kaadrite tegemiseks - õnnetus (Jimmy Dean), surm, sõda (Indo-Hiina, Alžeeria...), tuumasõja apokalüpsis (Hiroshima) võivad tabada iga hetk -, on Godard'i kino hetkede, momentide, stseenide järgnevus, piltide jada, millel pole omavahel nähtavat loogilist või igatahes mitte dramaatilist seost, kõik toimub olevikus, mille järgmine hetk hävitab. Siit ka kujundi-afekti tähtsus: hetk, mis on välja kistud tema ruumilis-ajalisest järjepidevusest, seda tema enese emot-

sionaalse väärtuse tõttu, mis toob esile mingi maastiku, olendi ja eelkõige näo ilu ja tõe.

Põhiliselt ei tee Godard'i kino muud kui jätkab 1950. aastate Robert Rossellini oma, ainult, et teisel epohhil, teises ühiskonnas. Just Bazini-Rossellini teooriat (asjad on nagu nad on, miks nendega veel manipuleerida) järgides leiutab Jean-Luc Godard selle uue kujundi, andes montaažile tagasi tema tähtsuse, mida André Bazin ei tunnistanud. Kas ei võta ta endale alates filmist "Viimsel hingetõmbel" mitte reeturi-eitaja rolli? Eitajad eitavad, samuti nagu armastajad armastavad. Kui iga kahekümne neljandik sekundist on sama moodi laetud, mis jääb siis järele sellest ilust, mida pidi avama kino André Bazini või Eric Rohmeri järgi? Kahtlus tekib asjaolust, et kino registreerib tõe samamoodi kui valet ja võib laadida seda samasuguse aktiivsusega. Kuidas võib üks ja seesama tegelane ühtmoodi ilusti, ja ühesugune siirus hääles, ühe ja sama filmi erinevatel hetkedel öelda kaks sellist fraasi nagu "Ma armastan sind" ja "Ma ei armasta sind"? Kui lülitatakse välja üks tükike reaalsust, et ülejäänud endale kohandada, teha sellest lihtsalt kujund ja seda müüa, siis muututakse valerahategijaks. Sellest epohhist alatest tuleb mängu halva südametunnistuse teema, millest kristlik, eriti protestantliku tendentsiga eksistent-sialism on teinud oma lemmikratsu. Rohmeri maskide ja pseudonüümide mängule (katoliiklik külg) vastandub godard'liku kino ja selle kujundite puritaanlus. Piltide tegemine on alati patt, mille taga aimub hõlma

"Alphaville", 1965. Anna Karina (Natacha von Braun) ja Eddie Constantine (Lemmy Caution).

alt räpaseid fotosid müüv tüüp Strasbourg-Saint-Denis' jaamas. Selline on "Põlguse" teema, mis toob kino reetlikkuse jumalate kohtu ette, ahvatletuna ideest lunastada kino reaali-teedi kaudu, realiteeti kino kaudu, kino kino enda kaudu.

Pärast seda tundub Godard väsisvat kino vastuoludega maadlemisest ja otsustavat valida ühe kindla leeri nagu kõik - kaasa arva-tud ja eelkõige rahamehed - temalt ammu olid palunud, kuigi nad seda tegelikult võib-olla ei lootnudki. Reetmine reetmise vastu, ta valib Brechti (kellest kunagi ei räägita nii palju halba, kui tegid tema teooriad, kantuna üle kinole ja seda, kui palju ta võlgnes stalinlikule vaimule). Poliitika pole kunagi osanud kingoga muud peale hakata kui seda halvustada, orjastada, süüdistada. Ei ole võimalik muuta ühiskonda, muutmata mõtle-mist. Selline oli ka *Groupe Dziga Vertov*'i seisukoht, kuigi tagurpidi pööratult. "Põlguses" konstateerib Fritz Lang, kuivõrd vabaks teeb jumalate puudumine inimese. Aga ka seda, kui ekslikud võivad olla uued (pool)ju-malad. Igapäevane elu, see on reetmine ja kompromissid, balansseerimine räpasuse ja selle vahel, mis on säilinud pühaduse mõis-test. Küsimus on selles, kuidas hoida pihus kujundi mõlemat otsa, ühtaegu ja ühepalju öelda ja näidata.

Kas on Godard tõesti väljunud sellest (ilmselt) masohhistlikust, vihkavast ja puri-taansesst ajajärgust? Selles võib tõsiselt kahel-da.

Pärispatt. Kui lõpeb *Groupe Dziga Vertov*'i (uuh!) võitlev periood, mängib Jean-Luc cre-miiti, seda kõigepealt Grenoble'is. Ta on



avastanud uue piltide ja heli manipuleerimise instrumenti: video! Lõpuks ometi (peaaegu) absoluutne kontroll pildi üle, ilma logelevate tehnikute, laboratoorsete protseduurideta jne. Nende reaalsusest kino skalpelli abil eraldatud piltidega, mis pildi-afekti ime läbi on saanud sõltumatuks oma tava kasutusest, manipuleerib Godard nüüd kui oma valitud vahenditega, vastavalt oma fantaasiale: raske on teisiti määratleda näiteks sellise filmi nagu "Number kaks" (1975) ringkõlamist, milles lööb veel kord lõkkel

vihkamine kino vastu, ilu vastu, armastuse vastu... Kõik toimub ikka veel nii nagu kalduks Godard selle asemel, et kasutada kino tõe ja ilu tabamiseks, end üha enam selle eest kaitsma, suurendama visuaalset ja helilist segadikku. Seostades patu mõistet ja Godard'i kino uut moraali on Bergala öelnud: "Sinu kirm, vaataja, on märgata ajast aega säravat alasti ilu, liiga säravat sinu vaeste silmade jaoks, läbi detailselt läbitöötatud maailma kakofoonia võrgu." Aga vaataja süül pole midagi ühist kristliku moraaliga, "Aken õue"

"Eesnimi
Carmen", 1982.



"Ole tervitatud,
Maarja", 1983.
Myriam Roussel
(Maarja).



("Fenêtre sur cour") tüüpi vuarismiga. Kino mehhanism tervikuna on süüdi ja haige. Ideaal, millele kincast üha enam toetub, on pildi- ja heliefekt, mis on kistud lahti oma ajalis-ruumilisest kontinuumist: siit ka tema tähelepanu maalile ja muusikale, seda kõike alandatud, põlatud, jalge alla tallatud, moonutatud, piinatud kino kahjuks. Ideaal, mis kätkeb hirmutavat kannatust nii selle jaoks, kes filmib, kui ka selle jaoks, kes vaatab (või püüab midagi tajuda), sest kino, see räpane kunst, mis on liialt seotud kaootilise reaalsusega, ei küüni pildi, muusika, isegi mitte kirjanduse subtiilsuseni. Asi seisab ei rohkemas ega vähemas kui kino päästmises pärispatust, naasmises - veel üks kord - juurte juurde, kino pärispatutuse kontseptsiooni kujutlemises reaalsuse ja fiktsiooni, pildi ja heli, Joosepi ja Maarja ideaalse kohtumise kaudu. Kui "Ole tervitatud, Maarja" (1983) on Godard'i selle perioodi ilusaim film, siis sellepärast, et see on ainus, mis räägib otse, ilma metafoorita (seega ilma kujunditeta-klišeedeta, mis tapavad kogu afekti) sellest, mis Godard'i tänapäeval painab. Aga seal, nagu mujalgi, avavad need üheks lühikeseks hetkeks reaalsusest välja kistud subtiilsed kujundid meile kõigepealt maailma ilu: kino ei lunastata mitte tema enda, vaid kaootilise



"Eesuini Carmen". Maruschka Detmers (Carmen X) ja Jacques Bonaffé (Joseph Bonaffé).

maailma läbi, sellesama maailma läbi, kus ta patustab!

Hämmastav paradoks, ja vaatamata tundedeliigutusele pean ma paratamatult mõtlema: "Kas oli vaja kogu seda teed, kogu seda kannatust, et jõuda sinnani, et jõuda tagasi lähtepunkti, maailma ilu juurde, ja seda 24 korda sekundis?" Ma ei tea, keda imetleda rohkem, kas Godard'i kui otsijat või kui kino Lunastajat: üha halvemini ja harvemini eristan ma kunstnikku tema masinate, audiovisuaalsete trikkide ja muu segadiku taga. Ma olen selle üle rohkem kurb kui ärritatud, aga kindlasti pole mul õigus. Sest üks olnud Godard mind ju hoiatanud: kineastid, need on kõik reeturid ja pealekaebajad.

LUC MOULLET

JÄRGIGE GIIDI

NÄITLEJAD/TEGELASED. Jean-Luc Godard'i esimene periood (1959-1967) polariseerub tegelaskujudele ja nende tõlgenda-jaile. Seitse filmi tema naise Anna Karinaga, peaaegu sama palju Jean-Pierre Léaud' ja Jean-Paul Belmondoga. Godard lähtub individidest, keda ta hästi tunneb, reprodutseerib nende žeste või lisab uusi, mida nad soovivad teha, leides niimoodi traditsioonilise tee kino juurde. Sellelt liinilt eemaldub ta natuke "Karabinjeeridega" (1963) ja "Week-End'iga" (1967), kus peategelased, jäädes pidevalt kõikjal kohalolevaiks, pole muud kui luitunud ohvrid maailmas, mis nad endasse neelab ja neist üle sõidab. Neil juhtudel värvatakse neid muide väljastpoolt "Godard'i perekonda".

Võitleval perioodil (1968-1975) eitab Godard näitleja ja tegelase tähtsust, samuti autori oma. Tüüpiliseks näiteks on areng tema teise naise Anne Wiazemski kujutamisel, "Hiinlannas" (1967) väga ületähtsustatud, on ta "Lahingutes Itaalias" (1969) ja "Idatuules" (1969) vaid üks osa kaadris.

Viimasel perioodil (alates 1979. aastast) toimub tagasitulek näitlejate juurde. Aga Godard'i vaatenurk pole enam päris sama mis alguses.

Palju rohkem kui oma väikese maailma poole pöördub Godard nüüd staaride poole (Delon, Hallyday, Huppert, Baye, Schygulla) või püüab asjatult saavutada nendega kokkulepet (Adjani, De Niro). Aga staare, kui neil teoreetiliselt ongi peaosad, ei tõsta filmi üldine struktuur enam esile. Nad kas ilmuvad väga harva nähtavale või on kõrvalosatäitjate poolt tagaplaanile tõrjutud. Võiks arvata, et Godard'il on vaja väga tuntut näitlejaid, et nende tähtsust kahandades rõhutada kõige suhtelisust, inimolendi nõrkust universumi ees. Peategelane on üha kentsakam tüüp, kes on mõistnud elu tühisust, saanud peksa sellelt samalt elult, millest ta suuremat ei taipa, samuti kui surmastki. On raske öelda, kas tema tegelased on näitlejatoõ vili või tema enese piiride tajumine mängu tasandil.

Sümptomaatiline on ka tõsiasi, et Godard'i filmides ei näe kunagi tema viimast naist Anne-Marie Miéville'i, kuigi too pole vähem fotogeeniline kui kaks esimest, keda ta on palju filminud. Kino pole Godard'ile enam ammugi armastatud naise filmimine. Lõpuks osutub enim kasutatud näitlejaks Godard ise, näidatud halastamatus valguses, distantsi ja ironiaga.

TEEMA. Godard'i teemad on alguses väga täpselt piiritletud: Alžeeria sõda ("Väike sõdur", 1960), prostitutsioon ("Elada oma elu", 1962), sõda üldiselt ("Karabinjeerid",

"Kõik on korras", 1972. Jane Fonda (Susan) ja Yves Montand (Jacques).



"Kõrg", 1981. Michel Piccoli (Michel Boulard) ja Hanna Schygulla (Hanna).

1963), armastuse kolmnurk ("Abielunaine", 1964), revolutsioonäärid ("Hiinlanna", 1967) jne. Isegi võitleva perioodi filmid on temaatiliselt ühtsed, kommunism Tšehhoslovakkias ("Pravda", 1969), ajakirjandus ("Kuidas käsi käib?", 1975) jne, aga tegelaste väike osatähtsus või selle puudumine annab filmidele erilise tonaalsuse, kuna ta püüab neis teostada täpsemat struktuuride analüüsi.

1980. aastatel seevastu toimub plahvatus. Peaks olema eriti nutikas, et kirjeldada näiteks filmide "Detektiiv" (1984), "Oht paremalt küljelt" (1987) või "Uue laine" (1990) sisu. "Kires" (1981) kõrvutab Godard erinevaid süžeid: maal, kino, loodus, ametühingu- ja armuprobleemid. Alates "Väikesest sõdurist", tõsi küll, poogib armusule end poliitilise konflikti külge, aga ka seal puuduvad kindlad huvikeskmed. Lõpuks, olles käsitletud paljusid teemasid, pole tal ühtki kindlat tsentrumit. Hilisest Godard'ist pole õigupoolest midagi meenutada. Teha kõigest eimidagi (või vastupidi), et paremini paljastada oma fundamentaalset Edevust, kas pole just see Kunsti tõeline eesmärk?

Võiks öelda, et alates filmist "Päästku end, kes saab (elu)" (1979), tahtis Godard luua midagi tõeliselt kosmilist, mida ta küll üritas juba "Põlguses" (1963) ja "Number kahes" (1975). Orienteerumine fiktsiooni raamides ühele või kahele süžeele võib näida realismi seisukohalt puudujärgina või koguni valena (see on kahtlemata võitleva perioodi õppetund), sest süžee peab moodustama ühe terviku kontekstiga. Ja juba panigi Go-

dard hiina vastsündinute kisa *Radio Luxembourg*'i infosaate taustale... Godard'i originaalsus on selles, et ükski teema ei pääse päriselt esile ja et tema avatus uutele teemadele on ammendamatu. Nii näiteks on "Kirg" film muusikuist, kuigi seal ei näe ühtegi muusikut. Kui "Kirg" on eelkõige süžeede paljusus, siis "Detektiiv" või "Oht paremalt küljelt" on pigem Jean-Luc Godard'i impulsside paljusus, mis püüdleb samuti kosmilsuse poole. Kümnenäidatav üheainsa süžeedega film "Väikese filmiäri tõus ja langus" (1986) ei välju fiktsiooni raamidest distantsi tõttu, mille ta võtab kujutava kunsti suhtes ja oma pigem esilemanava kui kirjeldava stiili tõttu.

INTRIIG. Kummaline, et "Viimsel hingetõmbel" (1959) võis oma valmimisel näida revolutsiooniline, kui ta, vastupidiselt Godard'i hilisematele filmidele, tundub tänapäeval üsnagi mõistlik. Uudsus tulenes eelkõige üldhäälestuse ja osalt montaaži vabadusest, kuna hilisemad ja palju arvestatavamad revolutsioonid puhkesid just tänu algsete uudsuste devalvatsioonile. Intriigi, mis selles esimeses filmis on pidevalt kohal, püütakse peagi elimineerida igal võimalikul viisil: ta kas kaotab oma väärtuse montaaži

või väljalõigete tõttu, mis ei püüagi teda esile tõsta (kõige sagedasem juhtum); või siis upub ta omaenese raskuse või mitmete erinevate elutasandite kõrvutamise tõttu (allegooria, fantasmagooria, vaimae tegelikkus väljaspool tõenäosust) nagu "Week-End'is" (1967).

Võitleval perioodil kaob intriig peaaegu täiesti ja kerkib vahel pinnale alles kolmandal dekaadil ja ka siis väga ähmaselt: "Uues laines" (1990) hõlmab ta ainult üpris väikese osa filmist, kuigi film sisaldab palju fakte.

Eriti ilmekas on "Detektiiv" (1984) näide. Intriige seal muidugi leidub. Aga võiks öelda, et Godard on otsinud nimme kõige halvema võimaliku stsenaariumi. Hea stsenaarium võib teha kincasti laisaks. Hea stsenaariumi autor toob filmile pigem kahju kui kasu. Vilets käsikiri seevastu sunnib režissööri ennast ületama. See muutub isegi kohustuseks. Hea film on eelkõige halb stsenaarium.

Mida aasta edasi, seda vähem toetub Godard'i film intriigile, kuid käsitleb üha rohkemaid ja rohkemaid süžeesid.

"Detektiiv", 1984. Paremal Claude Brasseur (Emile).



EFEKT. Alguses mõjub film vaatajatele eelkõige temaatikaga. Godard pakub antud teemal ideid, efekte, mis on üksteisest üsna sõltumatud ega seostu üldise jutuliiniga. Vaid harva mängib ta välja kestusele, mistõttu tema filmid on enamasti lühikesed. Mee- nuvad eriti markantsed kaadrid: Belmondo, kes sulleb iseenda silmad enne suremist ("Viimsel hingetõmbel", 1959); Michel Ange, kes taganeb rongi ekraanile ilmumisel ("Karabinjeerid", 1963); autoõnnetus ("Põlgus", 1963); kohvitass ("Kaks või kolm asja, mida ma tema kohta tean", 1966) ja paljud teised. Kui Truffaut jagab efekte asjatundlikult pipetiga, siis Godard mängib nende hulga, kuni film muutub lejutiste orgiaks ("Week-End", 1967). Efektid on hämmastavad, võluvad, eelkõige rõõmu pakkuvad. Vahel võiksid nad esineda hoopis mõnes teises filmi kohas. Nooruslik ja leegitsev kunst! Kergesti omaks võetav esteetika, eriti tänapäeval.

"Saalideväline" ajajärk seevastu ignoreerib punktuaalsust. Ainsaks juhtniidiks saab kiiresti mahavuristatav kõne. Seda võib vastu võtta väga erinevalt - jälgida, püüda jälgida, üldse mitte jälgida. Ja vaatajate reaktsioongi on väga erinev, vastupidiselt eelmise dekaadi enam-vähem üksmeelsele hinnangule. Godard'i filmid on otsekui kol-

me tuhande jala kõrguselt lennukist väljavi- satavad asjad - iial ei või teada, kas nad ku- kuvavad merre, keset suurlinna, kõrbesse või vanale talunaisele pähe. Rohkem kui kunagi varem on küsimus selles, kas läks pihta või mitte. Ja Godard jääb selle huupi sihtimise koolkonna lipukandjaks, mis iseloomustab hiljutist prantsuse filmikunsti ja tundub mul- le vähemalt niisama tähtis kui ekspressionist- lik liikumine läbi filmikunsti ajaloo. Tema eelis on see, et erinevalt ekspressionismist pole ta toonud kaasa negatiivseid tagasilan- gusi. Ma kas mõistan kõnet ja see muutub huvipakkuvaks ("Kiri Jane'ile", 1972) või ma püüan mõista, haarates selle raasukesi. Go- dard sunnib tegema jõupingutusi, et teda jäl- gida. Ja võimatu on üle hinnata seda, kui palju arendasid ta filmid vaatajat, keda olid rikkunud kergelt seeditavad audiovisuaalsed produktid ja kes olid võimetud jälgima Corneille' võ Racine'i mõttetihedat teksti nagu publik XVII sajandil. Samade või sar- naste ideede või sõnade kordamine laseb aimata, millise suhte on Godard valinud publikuga: ühe ja sama asja kordamine, iga kord veidi täpsemalt, ja lõpuks hakkangi ma seda imetlema. See on nagu miski, mis pöör- leb, üha väiksemate ja väiksemate ringidega.

Veel üks hüpotees - ma rebin end kõigest täiesti lahti ja kordamine kaotab oma didak- tilise väärtuse, et saavutada esteetiline täius- likkus, nõiduslik, maagiline. See oli seesama

"Olut paremalt küljelt", 1987.



kordamine, mis voolas välja "Week-End'i" kuulsa intermeediumi tam-tamist. Ma ütlen kordamine, kuigi need polnud ühed ja samad sõnad, aga nende ütlemise brutaalsus lõi olukorra, kus me polnud valmis neid vastu võtma nende paljutähenduslikkuse tõttu. Me ei saanud neid vastu võtta muidu kui nende kõlalise väärtuse põhjal ja nende globaalse poliitilise tähenduse tõttu, mis meile tundus, küll ekslikult, ainulaadne. Seda hüpoteesi rõhutab häiriv sarnasus intellektuaalse raskuse vahel mõista väga kõva häälega



"Oht paremalt küljelt". Jacques Villeret (tüüp).

loetud teksti ja füüsilise raskuse vahel mõista tema varasemate filmide teksti, mis hääbus erinevate helide kokkusegamisse; viimane pidi loomutruult edasi andma igapäevase elu hääli.

Kosmiline ajajärk (1979-1990) kaotab kordamise tõttu pinget, seda võib-olla sellepärast, et filmi jooksul muudetakse pidevalt teemat. Niisiis pole tegu enam kordamisega, välja arvatud "Uus laine" (1990), kus iga kirjanduslikku tsitaati võib kuulda kui celneva teisikut. Efekti loob eelkõige täiesti uute elementide sissetung.

Siiani oli meri mere idee ("Hull Pierrot", 1965), metsa metsa idee ("Week-End", 1967) jne. Aga "Kirg" (1981), "Ole tervitatud, Maarja" (1983), "Uus laine" (1990) - see on ennekõike loodus, ennekõike pilved, puud, taevad, lilled, põllud, järved. Seda muutust selatab tõsiasi, et pärast elamist suurtes linnades, nagu Pariis ja Grenoble, asub Godard elama väiksesse Rolle'i linna, aegade ja põlvkondade lähedusse. Sestpeale filmib ta üksnes Rolle'i ümbrust.

Oma esimese filmiga, ja ka oma võitlevate filmidega, tundus Godard olevat üks neid vähesi, kes ei väärtustanud modernsust mitte niivõrd temaatika, kui võrd maneeeri kaudu. Võiks ju olla pettunud, et ta hiljem taas oleviku vastu pöördus, selline irisev mi-



"Armide" (3. episood videofilmis "Aria", 1986).

nevikuihalus on muide omane paljudele tänapäeva suurtele kunstnikele. Aga kas pole see loomulik refleks kineasti puhul, kes oli kõigest kõige rohkem utopiate laevahuku ohver? Pealegi on selline retro võit üksnes teose baas, mitte teose süda, viimane on konservatiivsuse ja modernsuse koostöö vilj. Siin ei kehasta opositsiooni mitte kaks tegelest nagu tavaliselt, see on opositsioon kaasaegse "mille" ja vanaaegse "kuidas" vahel, mis tänu oma iseloomule võivad ühineda üheks substantiks. Oigupoolest otsib Godard enne igasugust moraali äärmuste füüsilist lähendamist, maailmaterviku taastamist. Tema ebakindel areng on märk sõnumi puudumisest. Miida ühist on tänapäeva

"Uus laine", 1990. Domiziana Giordano (Temake, Elena Tortato-Fabrini) ja Alain Delon (Temu, Richard Lemnox).



maailmas lehmal, klassikalisel muusikal, vana autoloksul ja litsil? See on Godard'i tõeline problemaatika. J.-L. Godard kahetseb, et ta ei ole Dreyer, Mozart või Dostojevski, aga ta mõistab väga hästi, et ta ei saa olla ükski neist, nagu seda ei saa ka keegi teine täna ega homme. Lahendus on topPIDa nad lihtsalt filmi, püüdmata neid jäljendada. Kui ta ei topi sinna Lichtensteini, Stockhausenit või Straubi, siis mitte armukadedusest, vaid sellepärast, et need dubleeriksid teda ennast.

Ilmselt ei tasu Godard'i alati sõna-sõnalt võtta. Kui ta 1960. aastatel Venezias deklareerib: "Visconti, Fellini ja Antonioni on kolm kõige halvemat itaalia režissööri", siis ei mõtle ta ilmselt päriselt seda, mida ütleb. See lause varjab endas üllatavat jõudu, mis tugineb originaalsusele ja üllatusmomendile ja on seotud faktiga, et Godard rääkis seda itaalia ajakirjanike ees. Siit veel kord erinevus põhimõtete ja efektide vahel.

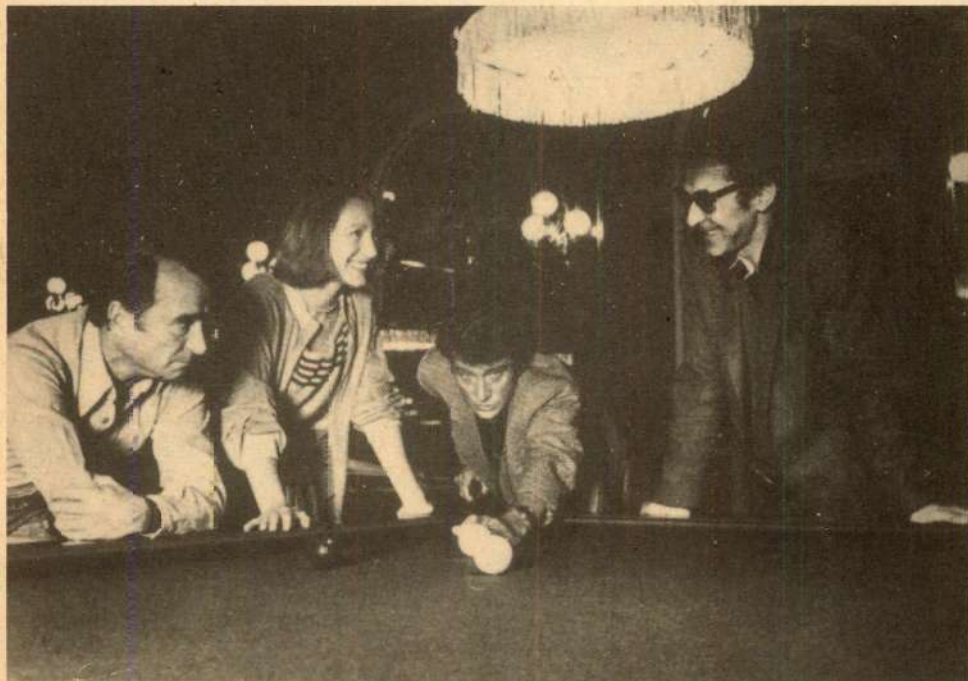
Paradoksides tulenevad kaotused on Godard'i filmides küll need kõige väiksemad. Paradoksides hulgas on imeväärseid leiude, üks kõige tuntumatest, mis näitab, kuidas toimub üleminek kontrastilt paradoksile, on kajakad Pariisi kohal ("Eesnimi Carmen", 1982). Pariisis on valdavaks heliks "progressi helid", nimelt autode müra, ja seal ei ole kajakaid. Aga kajakate kisa panemine Pariisi taustale meenutab absurdi kaudu, et see linn on täis autosid ning harva kuulleb

"Detektiiv". Claude Brasseur (Emile), Nathalie Baye (Françoise), Johnny Hallyday (impressaario) ja režissöör Jean-Luc Godard filmi võtetel 1984. aastal.

seal looduslikke helisid, ja meenutab seda paremini, kui seda suudaksid autopasunad. Et seda plaani mõista, peab Pariisi tundma. Vihjetel on Godard'i töodes tähtis koht. Filmi "Kino(lugu)lood" (1988) mõistetakse vähem, kui ei ole nähtud Hitchcocki "Psychot" ja King Vidori "Duelli päikesepaistel" ("Duel in the Sun"); "Uut lainet" (1990) - kui ei teata, et tegemist on tsitaatidega kirjandusest; "Ole tervitatud, Maarjat" (1983), kui ollakse budist.

Või üks teine, sama laadi paradoks, nimelt sõdur "Karabinjeerides" (1963), kes võtab valvelseisangu kuulsa portree ees (soldat tervitab alati poeeti), ja mis tegelikult kriiputab alla sõjaväelaste ebakultuursust.

Godard'i karjääris on aimata languse hõngu. Ma ei räägi langemist võrreldes teiste kineastidega, keda ta enamasti ikka edestab. Ma räägin langusest võrreldes tema enesega. On siiski rabav, et tema kõige õnnestunumad filmid kuuluvad tema karjääri algusse, kuigi tema karjäär kestab juba üle kolmekümne aasta. Kriitikute juures on ta muidugi täielikult võitnud. Mahategijad on väsinud temast kolmkümmend aastat halba rääkimast ega julge enam diskussiooni sekkuda. Nendele on Godard nagu Eiffeli torn: mis mõtet oleks teda nüüd veel maha karjuda. Mis fännidesse puutub, siis nendele on iga tema uus töö meistriteos. Selline olukord on talle ilmselt soodus ja võimaldab oma tööd jätkata. Aga kas see lõppkokkuvõttes ikka tuleb talle kasuks? See on Godard kui fenomen, mida on aktsepteeritud, mitte niivõrd tema filmide sisu. Kas pole selline lakkamatu entusiasm



nii paljude filmist filmi korduvate vastuolu-
de puhul pisut kahtlune? Kas mu vaheteva-
hel üsna segasod tunde Godard'i mõnede
hilisemate filmide ees tulenevad Godard'i
või minu enese puudujääkidest? Kas juba
ainuüksi tõsiasi, et ma endale sellise küsimu-
se esitan, pole rahutust tekitav? Kas ei peida
meie kiidulaulud võimetust näha ebaõnnes-
tumisi, võimetust küsida, millest need tule-
vad. Natuke vara on rääkida meistriteostest.
Kas poleks see Godard'i impulsiivse tempe-
ramendi jaoks liiga karm otsus ja kas ei
peaks ta sel juhul, et vältida läbikukkumist,
ennast muutma? Ja kas pole tema ootamatu
lüürilisus mõjuvam kui tema analüüsimis-
püüe? Jälle kord lõhe põhimõtete ja efekti-
de vahel?

Ajakirjast "Cahiers du Cinéma"
november 1990, nr 437
lühendatult tõlkinud KAIA SISASK

JEAN-LUC GODARD sündis 3. detsembril
1930. aastal Pariisis jõukas keskklassi perekonnas.
Tema isa oli doktor ning ema pankuri tütar. Alg- ja
keskhariduse sai ta Šveitsis Nyonis ning Pariisis,
seejärel asus Sorbonne'is õppima etnoloogiat.
Ülikooli päevil andus Godard erakordse kirega
filmikunstile, veetes lõputu hulka tunde
filmiklubides ja Cinémathèque'is. Viimases tutvus
ta 1950. aastal André Bazini, François Truffaut,
Jacques Rivette'i, Eric Rohmeri ja Claude
Chabroliga, kellest hiljem sai prantsuse "uue laine"
tuumik. Tollal hakkas Jean-Luc avaldama artikleid
ja kriitikat väljaannetes "La Gazette du Cinéma" ja
"Cahiers du Cinéma", kasutades algul
pseudonüümina cesnimedest tuletatud saksapäras-
t nimevarianti Hans Lucas. Samal 1950. aastal aitas
Godard finantseerida ning mängis Rivette'i
eksperimentaalfilmis "Kadrill", milles näidati nelja
inimest ümber laua istumas ja neljakümne minuti
jooksul üksteisele sõnatult otsa vahtimas. 1951.
aastal sõitis Godard huvireisile Põhja- ja
Lõuna-Ameerikasse. Jõudnud tagasi
Prantsusmaale, sai ta ebaameeldiva üllatuse
osaliseks, nimelt lõpetas tema isa talle taskuraha
andmise, olles saanud teada, et poeg oli juba mõnda
aega vanaisa haruldasi raamatuid maha müünud
kinopiletite ostmiseks, pealegi võis teda Sorbonne'i
auditooriumides õige harva kohata. Noor Godard
elatas end seejärel juhuslikest töötustest, kelmustest
ja pisivargustest, korra istus ta isegi kuus päeva
Šveitsis türmis. Teist korda nägi ta kuuldavasti
vanglat seestpoolt pärast seda, kui oli keeldunud
sõjaväes teenimast. Elumuredest hoolimata jätkas ta
lausa fanaatilise hasardiga filmide vaatamist ning
"Cahiers du Cinéma'sse" artiklite kirjutamist,
milles ilmnes ameerika vähetuntud režissööride
action-filmide imetlemine ja samas sügav põlgus
traditsioonilise kino vastu, eriti just prantsuse
kommertsit täielik eitamine.

1954 pöördus Godard tagasi Šveitsi, et tegelda
asjatoimetustega, mille põhjustas tema ema
hukkumine autoõnnetusel. Mõneks ajaks jäigi ta
sinna, leidnud tööd tammi ehitamisel. Teenitud
raha eest ostis ta 35-mm kaamera ning tegi oma
esimese kahekümneminutilise filmi "Operatsioon
"Beton"" tammi konstrueerimisest. 1955 näitas
Godard taas erakordset viljakust "Cahiers"
kaastöölisena Pariisis, siis naasis Šveitsi, et teha
teine lühifilm "Koketine naine" Guy de Maupassant'i
novelli järgi. Praktiliselt tegi ta need filmid üksinda:
Jean-Luc Godard oli produtsent, režissöör ja
näitleja, teiseks Hans Lucas stsenaarist, operaator ja
monteerija. 1956. aastal saabus Godard jälle Pariisi
ning täitis mitmesuguseid ülesandeid (esines ka
näitlejana) Rohmeri ja Rivette'i filmide juures, nüüd
algas samuti pidev kirjutamine ajakirjadesse
"Cahiers" ning "Arts".

Teinud veel kolm lühifilmi, vapustas Godard
1959. aastal maailma oma esimese täispika
mängufilmiga "Viimisel hingetõmbel", mis valmis
äärmiselt väikese eelarvaga. Teos demonstreeris
ilmekalt ortodoksset kinotehnikast lahtütlemist,
traditsioonilise filmi süntaksi täielikku
ümberkujundamist, ta hämmastas järsu ja
katkendliku montaažiaga ning kaamera käes
hoidmisest tingitud kaadri pideva hüplemisega.
See oli spontaanne, impulsiivne, resonanceeriv,
originaalne film, mis peegeldas režissööri imetlust
Ameerika gangsterifilmide vastu ning
vastumeelsust "kvaliteets-" kino traditsioonilise
tehnikaga suhtes.

Järgmine film "Väike sõdur" kajastas Alžeeria
konflikti ning paistis häirivalt silma selle kirgliku
esitamise, õuduste kokkukuhjamine ja ebamääraste
poliitiliste ideede nimel surmaminejate ambivalentsete
karakteritega. 1960. aasta algul Genfis ülesvõetud teose
keelas tsensuur ära ning see pääses pisut kärbituna alles
jaanuaris 1963 kinoekraanile. Selles nagu mitmes
järgmiseski Godard'i filmis mängis naispeaosana
Anna Karina, kellega režissöör abiellus 1961 ja elas
koos kuni 1964. aastani. Karina on tal sageli naisprotagonist:
Godard'i ühes kõige võluvamas ning
elurõõmsamas filmis "Naine on naine" (1961)
mängib ta striiptisitari, kes tahab last saada
ning oma elu korda seada; filmis "Elada oma elu"
(1962) üksildast ja patetilist Pariisi prostituuti.
Viimati nimetatud, süngelt pessimistlik teos
lõhutus Bertholt Brechti põhimõtetest oma
episoodilise ülesehituse ja dokumentaalsil-
milähedase stiiliga. Brechti võõritusefekt
ning tehniline eksperimenteerimine oli
tähelepanuväärne järgmiseski filmis "Karabinjeerid"
(1963); see sõjaväestane allegooria leidis
vaatajate poolt valesti mõistmist ja režissööri
süüdistati sõjakoleeduste emotsioonideta kirjeldamises.
Godard pidi filmi kaitseks koguni vastama
"Cahiers du Cinéma" veergudel. "Karabinjeeride"
üksluse ja süngest struktuuriga oli teravas
kontrastis "Põlguse" (1963) laiekraanilise ja
särava filmilikkus. Alberto Moravia romaani
alusel valminud teos räägib tragöödia vormis
abieli kokkuvarisemisest; ta mõjub mitmel
tasandil, neist huvitavam on uurimus kino ja
tegelikkuse suhetest. "Põlguses" mängisid
rahvusvahelised tähed Brigitte Bardot ja
ameeriklane Jack Palance, saksa filmiklassik

režissöör Fritz Lang täitis filmirežissööri osa ja tema andunud assistendiks oli Godard ise.

"Autsaiderite bandes" (1964) pöördus Godard esimest korda pärast filmi "Viimsel hingetõmbel" jälle gangsterite maailma. Nagu enamikus tema töödest, on siingi protagonistid juurteta inimesed, kes otsivad kokkupuudet tegelikkuse ja kujutelmade vahel. Godard kirjeldas filmi järgmiselt: see on "Alice imedemaalt kohtab Franz Kafkat". "Abielunaine" (1964) oli tavapärasema ülesehitusega sotsioloogiline uurimus Pariisi moodsa daami võõrandumisest, kes suudab nii oma mehe kui ka armukesega suhelda vaid füüsilisel tasandil. Jälle pörkas Godard kokku tensoriga: originaalis kõlas filmi alpealkiri "La Femme mariée", kuna see aga heitvat varju kõigile prantsuse abielunaisele (tegemist oli ju teatava seksuaalse lõtvusega), siis pandi nimeks "Une Femme mariée". Filmiga "Alphaville" (1965) teeb Godard ekskursi *science-fiction'i*, demonstreerides tehnilist leidlikkust futuroloogiliste üksikasjade kajastamisel, ent muutudes pisut tüütuks, moraliseerides kaasaegse elektroonikahiskonna emotsionaalse tühisuse teemal. Tööpealkiri oli filmil küllalt tähendusrikas - "Tarzan *versus* IBM". Inimese konflikt võõrandunud maailmaga kujunes ka "Hullu Pierrot" (1965) põhimotiiviks. Sel korral toimus tegevus pealtnäha realses maailmas, kuid tõelisuse ja kujutelmade eraldamise võimalused olid jäetud intrigeerivalt ähmaseks.

Järk-järgult muutusid Godard'i filmid struktuurile ning harjumuspärase dramaatilise vormi poolest üha vaesemaks, samas asetati aktsent filmile kui esseele, kinole kui poliitilisele ja sotsiaalsele instrumentile. "Masculin-Féminin" (1966) oli vabavormis uurimus Pariisi noortest. "Made in USA" (1966) näis süzeelt detektiivloona, kuid tegelikult puudus seal ühtne ülesehitus, pigem oli tegemist fragmentide kaleidoskoopiliselt kireva kogumiga, kus arutleti elu, kunsti ja realsuse üle, vihjati John F. Kennedy ja Ben Barka mõrvamisele ning sooritati veel hulganisti muid sotsiaalseid, poliitilisi, filosoofilisi ning psühholoogilisi vaatlusi. "Kaks või kolm asja, mida ma tema kohta tean" (1967) rääkis Pariisi koduperenaisest, kes teenis prostituutsiooniga lisaraha, ning samas jagati heldelt suure hulga erinevate isikute vaateid ja ideid. "Hiinlanna" (1967) kujunes, hoolimata fragmen-taarsusest ja poliitilisest angažeeritusest, "Viimsel hingetõmbel" järel Godard'i kõige rohkem tähelepanu äratanud filmiks. Selles mängis peaosas Anne Wiazemsky, kellest sai juunis 1967 Godard'i teine naine, hiljem mängis ta küllalt sageli abikaasa filmides.

Godard'i mõju 1960. aastate filmikunstile oli vapustav ja laiahaardeline, tema panus filmi kui kunsti, selle keele ja mõtte arengule äärmiselt oluline. Ta kasutas kaamerat loovalt ja avastuslikult, ta kirjutas ümber filmi grammatika süntaksi, ta rääkis filmist kui vahendist, mille abil "saab tött öelda 24 korda sekundis". "Week-End" (1967) jäi Godard'i viljaka perioodi kulminatsiooniks; see oli ahastuskarje, mis suunatud elu vägivalla vastu, ning rääkis inimese julmusest oma liigikaaslaste suhtes. Tegemist oli võimsa ja plahvatuslikult tigeđa filmiga, milles ühiskonna haigused

avaldusid nädalalõpu luupainajaliku liiklus-ummiku kujul, meeletliku apokalüptilise visioonina maailma kannibalistlikust enesehävi-tamisest.

Pärast "Week-Endi" mees, kes kutsus kunagi end Jean-Luc Cinéma Godard'iks, režissöör ja kriitik, kes jumaldas Ameerika filme ning ülistas filmikunsti kui elu põhiolemust, korraga kadus. Asemee ilmus uus Godard - revolutsiooniline, didaktiline filmimees, kes tarvitas varem kasutatud sõnu ning oli täiesti ükskõikne kino kui visuaalse meediumi suhtes. Ta pöördus ära ameerika filmikunstist, mis oli nooruses toda inspireerinud, aga samuti iseenda varasematest filmidest - rääkides neist piinlikkuse ja süütundega. Eitades täielikult "buržuuliku" filmiraamistikku, deklareeris ta end tegevat "revolutsioonilisi filme revolutsiooniliste massidele", väljendades radikaalseid poliitilisi ideid, mis õigupoolest on "pealisehitus võitluses rõhutute vabastamisel kapitalismi ikke alt". Jäädes ustavaks revolutsioonilisele vaimsusele, hakkas ta filme tegema rühmitusega, kes sai nime nõukogude filmimeeste Dziga Vertovi ja Aleksandr Medvedkini järgi. 1960. aastate lõpul ja 1970. aastate algul töötas Godard tihti koos Pariisi noore mässaja Jean-Pierre Gorin'iga, kellest kujunes poliitilisel lapsiku režissööri revolutsiooniline guru. Eemaldudes kaasaegse filmi põhihoovustest ning rahuldudes vaid kunstniku kui poliitilise aktivisti missiooniga, kaotas Godard mõistagi hulgaliselt austajaid ja jälgendajaid, kellele ta oli kino kui mõtleva inimese kunsti üks põhikujundajaid.

Sellega lõpetavad mitmed soliidsed teatmeteosed Godard'i tutvustamised. Suurem osa tema enne seitsmekümnendaid valminud töödest on nüüdseks üksmeelselt filmiklassikaks tunnustatud, hilisem vajab veel ajakaaludel vaagimist. 1972. aastal valmis Godard'il viimast korda lühifilm kahasse Jean-Pierre Gorin'iga, kaks aastat hiljem oli kaasrežissööriks juba tema enda kolmas naine Anne-Marie Mieville ja seda tänaseni. Haihtunud on seitsmekümnendate alguse revolutsiooniline naivsus ja sõakus, endiselt on Godard jäänud aga intrigeerivaks, eksperimenterivaks, paradokse pilduvaks, filmi kui kunsti võimalusi avardavaks režissööriks.

S. T.

JEAN-LUC GODARD'I FILMOGRAAFIA

- 1950 "Kadrill" - "Le Quadrille" (eksperimentaal-film.) (Üks neljast jollitajast; rež: Jacques Rivette.)
1954 "Operatsioon "Beton"" - "Opération béton" (lühifilm) (Ka stsenarist, kommentaarid.)
1955 "Koketne naine" - "Une Femme coquette" (lühifilm.) (Ka stsenarist, operaator, monteerija, produtsent, kõrvalosatäitja.)
1956 "Karjase vallatus" - "Le Coup du berger" (lühifilm) (Episoodiline osa; rež: Jacques Rivette.)
1957 "Kõiki poisse hüütakse Patrickuks/Charlotte ja Véronique" - "Tous les garçons s'appellent Patrick/Charlotte et Véronique" (lühifilm.)
1958 "Lugu veest" - "Une Histoire d'eau" (lühidokumentaalfilm.) (Ka kaasautor ja monteerija; kom-

mentaariid ja diktorigekst). Filmi alustas François Truffaut.

1959 "Charlotte ja tema Jules" - "Charlotte et son Jules" (tühifilm). (Ka stsenaarist, pika monoloogi esitava Jean-Paul Belmondo hääl.)

1959 "Lövi märk" - "Le Signe du lion". (Episoodiline osa; rež: Eric Rohmer.) Film jõudis ekraanile alles 1962. a.

1959 "Viimsel hingetõmbel" - "A bout de souffle". (Ka stsenaarist, episoodiline osa: ülesandja.) Jean Vigo auhind.

1960 "Väike sõdur" - "Le petit soldat". (Ka stsenaarist, episoodiline osa: mees raudteejaamas.) Tsensuur vabastas filmi linastuskeelu alt alles jaanuaris 1963.

1960 "Pariis kuulub meile" - "Paris nous appartient". (Episoodiline osa; rež: Jacques Rivette.)

1961 "Naine on naine" - "Une Femme est une femme" (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

1961 Episood "Laiskus" - "La Paresse" filmis "Seitse surmapattu" - "Les sept péchés capitaux / I sette peccati capitali". (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

Kaasrež: Sylvain Dhomme, Max Douy, Edouard Molinaro, Philippe de Broca, Jacques Demy, Roger Vadim, Claude Chabrol.

1961 "Cléo viiest seitsmeni" - "Cléo de 5 à 7". (Kõrvalosa; rež: Agnès Varda.)

1962 "Elada oma elu" - "Vivre sa vie / L'Histoire de Nana S.". (Ka stsenaarist.) Zürii eriauhind Venezias.

1962 "Schéhérazade". (Episoodiline osa; rež: Pierre Gaspard-Huit.)

1962 Episood "Uus maailm" - "Le nouveau monde / Il nuovo mondo" filmis "RoGoPaG / Laviamoci il cervello". (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

Kaasrež: Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti.

1963 "Karabinjeerid" - "Les Carabiniers". (Ka kaasstsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

1963 Episood "Suur kelm" - "Le grand escroc" filmile "Maailma suuremaid kelmusi" - "Les plus escroqueries du monde". (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia-Jaapan-Holland.)

Kaasrež: Claude Chabrol, Ugo Gregoretti, Hiromichi Horikawa, Roman Polanski.

1963 "Põlgus" - "Le Mépris / Il disprezzo". (Ka stsenaarist, episoodiline osa: režissöör Fritz Langi assistent filmi "Odüsseia" võtetel; Prantsusmaa-Itaalia.)

1964 "Autsiderite bande" - "Bande à part". (Ka stsenaarist, diktorigekst.)

1964 Episood "Montparnasse-Levallois" filmis "Pariis, nähtuna..." - "Paris vu par...". (Ka stsenaarist.)

Kaasrež: Jean Douchet, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Claude Chabrol.

1964 "Abielunaine" - "Une Femme mariée" (Ka stsenaarist.)

1965 "Alphaville" - "Alphaville ou Une étrange aventure de Lemmy Caution". (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

Tööpealkiri: "Tarzan versus IBM". "Kuldkaru" Lääne-Berliinis, peaauhind Triestes.

1965 "Hull Pierrot" - "Pierrot le fou / Il bandito delle ll" (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

1966 "Maskuliinne ja feminiinne" - "Masculin-féminin / Maskulinum" (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Rootsi.)

1966 "Made in USA". (Ka stsenaarist, diktorigekst.)

1966 "Kaks või kolm asja, mida ma tema kohta tean" - "Deux ou trois choses que je sais d'elle". (Ka stsenaarist, diktorigekst.)

1966 Episood "Eettenägemine ehk Armastus aastal 2000" - "Anticipation ou L'amour en l'an 2000" filmis "Maailma vanim elukutse" - "Le plus vieux métier du monde ou L'amour à travers les ages". (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

Kaasrež: Claude Autant-Lara, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Franco Indovina, Michael Pflöghar.

1966 Episood "Filmisilm" - "Caméra-Oeil / Camera Eye" filmis "Kaugel Vietnamist" - "Loin du Viêt-nam / Far from Vietnam". (Ka stsenaarist.)

Kaasrež: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch.

1967 "Hiinlanna" - "Le Chinoise ou plutôt à la chinoise". (Ka stsenaarist.)

1967 Episood "Armastus/Kadunud laste reis sinna ja tagasi" - "Amore / Andate e ritorno dei figli prodighi / L'Amour / L'aller et le retour des enfants prodiges" filmis "Armastus ja raev" - "Amore e rabbia / Vangelo 70". (Ka stsenaarist; Itaalia-Prantsusmaa.)

Kaasrež: Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio.

1967 "Week-End". (Ka stsenaarist; Prantsusmaa-Itaalia.)

1968 "Rõõmus teadus" - "Le gai savoir". (Ka stsenaarist.)

1968 "Kinolendlehed" - "Ciné-tracts". Mais-juunis 1968 osales JLG 2-4minutiste mustvalgete "lendlehtede" tegemisel.

1968 "Film nagu teised" - "Un Film comme les autres". (Groupe Dziga Vertov.)

1968 "Üks pluss üks" - "One Plus One / Symphathy for the Devil" (dokumentaalfilm.) (Ka stsenaarist; Inglismaa.)

1968 "Kell üks öösel / Üks ameerika film" - "One A.M. / One American Movie". (Ka stsenaarist, kõrvalosa.)

Lahkhelide tõttu oma kompanjonide Richard Leacocki ja D. A. Pennebakeriga jäi film JLG-i poolt lõpetamata. See monteeriti kokku ilma tema osaluse ja linastus 1972 pealkirjaga "Kell üks päeval / Üks paralleelne film" - "One P.M. / One Parallel Movie".

1968 "Briti helid" - "British Sounds / See You at Mao". (Londoni "Weekend TV" tellimustöö) (Groupe Dziga Vertov; kaasrež/kaasstsenaarist: Jean-Pierre Gorin.)

1969 "Pravda". (Groupe Dziga Vertov; kaasrež: Jean-Pierre Gorin, Jean-Henri Roger, Paul Burron.)

Filmitud mais 1969 Tsehhoslovakkias.

1969 "Idatuul" - "Le vent d'Est / Il vento dell'Est". (Groupe Dziga Vertov; kaasstsenaarist, kaasmonteerija; kaasrež: Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin; Prantsusmaa-Itaalia.)

1969 "Lahingud Itaalias" - "Lotte in Italia / Luttes en Italie". (Groupe Dziga Vertov; kaasrež: Jean-Pierre Gorin; Itaalia-Prantsusmaa.)

1970 "Kuni võiduni" - "Jusqu'à la victoire" (dokumentaalfilm PLO-st). (Groupe Dziga Vertov; kaasrež: Jean-Pierre Gorin.)

Filmi montaaž jäeti pooleli, ülesvõetud materjali kasutati hiljem filmis "Siin ja mujal" (1974.)

1971 "Vladimir ja Rosa" - "Vladimir et Rosa" (teelfilm). (Groupe Dziga Vertov; kaasrež: Jean-Pierre Gorin, ka kõrvalosa.)

1972 "Kõik on korras" - "Tout va bien / Crepa padrone: tutto va bene". (Ka kaasstsenaarist; kaasrež: Jean-Pierre Gorin; Prantsusmaa-Itaalia.)

1972 "Kiri Jane'ile" - "Letter to Jane: Investigation of a Still / Une lettre pour Jane, enquête sur une photo" (tühifilm). (Ka kaasstsenaarist, kaasprodutsent; kaasrež: Jean-Pierre Gorin.)

1974 "Siin ja mujal" - "Ici et ailleurs" (lühidokumentaalfilm). (Ka kaasstsenaarist; kaasrež: Anne-Marie Miéville.)

1975 "Number kaks" - "Numéro deux" (täispikk videofilm). (Ka kaasstsenaarist; kaasrež: Anne-Marie Miéville.)

1975 "Kuidas käsi käib?" - "Comment ça va - du passif à l'actif". (Ka kaasstsenaarist; kaasrež: Anne-Marie Miéville.)

1976 "Kuu korda kaks" - "Six fois cleux / Sur et sous la communication / La communication" (kuuest vi-

- deofilmist koosnev telesari) (Ka stsenarist; kaasrež: Anne-Marie Miéville.)
- 1977-1978 "Prantsusmaa/reis/ümbersõit/kaks last" - "France/tour/détour/deux enfants" (12 videofilmist koosnev telesari). (Ka kaasstsenarist; kaasrež: Anne-Marie Miéville.)
- 1979 "Põhi lõuna vastu ehk Ühe rahvuse (kuvandi) süünd" - "Nord contre sud ou Naissance (de l'image) d'une nation" (pooleli jäänud telesari). (Kaasrež: Anne-Marie Miéville.)
- 1979 "Stsenaarium filmile "Päästku end, kes saab (elu)"" - "Scénario vidéo du "Sauve qui peut (la vie)"" (videofilm.)
- 1979 "Päästku end, kes saab (elu)" - "Sauve qui peut (la vie)". (Ka kaasmonteerija, kaasprodutsent; Prantsusmaa-Sveits.)
- 1981 "Kirg" - "Passion" (Ka kaasstsenarist, monteerija; Prantsusmaa-Sveits.)
- 1982 "Stsenaarium filmile "Kirg"" - "Scénario du film "Passion"" (videofilm.)
- 1982 "Kiri Freddy Buache'ile" - "Lettre à Freddy Buache" (lühifilm). (Ka stsenarist.)
- 1982 "Eesnimi Carmen" - "Prénom Carmen". (Ka kaasmonteerija, kõrvalosa: onu Jean; Prantsusmaa-Sveits.) "Kuldlovi" Venezias.
- 1983 "Ole tervitatud, Maarja" - "Je vous salue, Marie". (Ka stsenarist, monteerija; Prantsusmaa-Sveits.)
- 1984 "Mõned märkmed filmi "Ole tervitatud, Maarja" kohta" - "Petites notes à propos du film "Je vous salue, Marie"" (videofilm.)
- 1984 "Detektiiv" - "Détective". (Ka stsenarist.)
- 1986 "Pehme ja kõva/Kahe sõbra vaheline pehme vestlus kõval teemal" - "Soft and Hard/Soft Talk on a Hard Subject Between Two Friends" (videofilm). (Kaasrež: Anne-Marie Miéville.)
- 1986 "Väikese filmiäri tõus ja langus James Hadley Chase'i romaani järgi" - "Grandeur et décadence d'un petit commerce de Cinéma révélées par Recherche des Acteurs dans un film de Television publique d'après un vieux roman de J. H. Chase" (videofilm). (Ka stsenarist.)
- 1986 3. episood "Armide" videofilmis "Aria". (Ka monteerija; Inglismaa.) Kaasrež: Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Franc Roddam, Ken Russell, Derek Jarman, Bill Bryden.
- 1987 "J. G. kohtub W. A-ga" - "J. G. Meets W. A." (Cannes'i festivali päeval vändatud videofilm JLG-i ja Woody Alleni osavõtul). (Ka monteerija.)
- 1987 "Kunigas Lear" - "King Lear". (Ka stsenarist, üks peaosadest: professor; USA.)
- 1987 "Oht paremalt küljelt" - "Soigne la droite/Une place sur la terre comme au ciel". (Ka stsenarist, monteerija, peaos: Idioot/Vürst; Prantsusmaa-Sveits.)
- 1988 "Kõik me näitasime" - "On s'est tous défilé" (videofilm.)
- 1988 "Sõna jõud" - "Puissance de la parole" (videofilm.)
- 1988 "Viimane sõna" - "Le Dernier Mot" (videofilm.)
- 1988 "Kino(lugu)lood" - "Histoire(s) du cinéma" (videofilm, 2 x 50 min). (Ka stsenarist, kaasoperaator.)
- 1989 "Darty aruanne" - "Le Rapport Darty" (videofilm). (Ka kaasstsenarist, kaasoperaator; kaasrež: Anne-Marie Miéville.)
- 1990 "Uus laine" - "Nouvelle vague". (Ka stsenarist; Sveits-Prantsusmaa.)
- 1990 "Kunsti lapsepõlv" - "L'enfance de l'art/How Are the Kids" (lühifilm). (Kaasrež: Anne-Marie Miéville.)
- 1991 "Šveitsi filmiajalugu" - "Der Schweitzer Film/Le film du cinéma suisse" (kompilatsioonifilm, 13 x 30 min.) Kaasrež: Jean-François Anquet, Ernest Anserge, Bernhard Giger, Jürg Hassler, Augusta Forni/Renato Berta/Federico Jolli, Markus Imhoof, Alain Klarer, Thomas Koerfer, Fredi M. Murer, Daniel Schmid, Michel Soutter, Jacqueline Veuve.
- 1991 "Saksamaa aastal üheksa null" - "Allemagne neuf zéro" (telefilm). (Ka monteerija.) Parima montaaži preemia ja Senati juhataja kuldmedal Venezias.
- 1992 "Kahjuks minule" - "Hélas pour moi".

A. E.

EESTI RAHVA IGAVESE ELU SÜMBOL

*H. Rospu
ja K. Orra fotod*



"Ah, ma ei mäletagi, kui vana ma olen," hüüatab Salme Reek "Ivanovis" ja saali heatahtlik rõõmuhoovus kohiseb seepeale üle Draamateatri saali. 8. novembri etendusel kohises 85-kordselt, sest sel päeval pidas Salme pidu. Peol jäid peaminister, kultuuriminister ja Draamateatri noor direktor soliidsetl aupaklikuks, kuid eesti rahva lemmikud (Salme Reek - Eino Baskin) olid omavahel publiku rõõmuks päris intiimsed.





Kas saali kauakestev aplaus oli sel hetkel poliitilise, kunstilise või looduskaitse iseloomuga? Looduskaitse Seltsi nimel õnnitlevad Salme Reeki Arnold ja Ingrid Rüütel.



Isegi "Ars longa, vita brevis est" ei kelti alati: vitaalsed Salme Reek ja Vladimir Sapožnin omavahel.

"Heleroosa lõhnav paradüis..." lavastaja Ago-Endrik Kerge on olnud juubilar viimases loomingujärgus üks tema taasavastajaid ja truu töödaja.

Eesti rahval on kõlit tüüli? Joogipoolist jätkus peol sootuks kauemaks.



Nii teatri- kui ka elumäitlejad paistsid end unikaalsel juubelil hästi tundvat.



SADULAS PÜSIMISE FENOMENIST SALME REEGI NÄITEL



Noor näitlejanna Salme Reek.

Salme Reek on ERAND selle sõna kõige pa-
remas mõttes ja kiilap selle märksõna all jääb ka
kestma meie tearilukku.

Minult on küsitud, kas see pealkiri tähistab
eesced kunstiratsutajate põnevast elust. Võiksin
vaid nõustuda, sest usun, et Salme oleks ka selles
rollis üllatavalt võluv. Mul on mees, kuidas üks
kriitik nahutas lavakunstitudengite lastetükki
efektse lõpühüüatusega: "Ah, kui siin oleks näin-
gus olnud Salme Reek, oleks ta tingimata visa-
nud paar salto mortale't ja siis vurinal lendu
tõusnud!..."

Tuumistan, et olen selle kriitikuga siiani
nõus.

Täna on Salme vanim näitleja eesti laval
ja üllatav elus legend juba aukartust äratavalt
paljudele põlvkondadele. Aga ma ei sea endale
ülesannet anda siin ammendavat ülevaadet Sal-
me hirmupikast rollide reast, vaid tahan pigem mõ-
tiskleda selle üle, millest tuleneb võimalus teha
teatrit üle aegade, läbi tormide ja kriiside, tõusa-
de ja mõnude, teha teatrit veel ka siis, kui oma
generatsioon kõrvalt juba pudenenud, ühesõnaga,
püüda sadulas.

Tom Sawyer, 1945.



Millest oleneb näitleja saatus?

Nagu ilmselt paljud minu aialised, avastasid
ma Salme endale suure raadiokasti rohelist silma
näppides. Aga mitte unejuttudega, kuigi need
olid kindlad õhtuootused: lapsena ei teadvustata
kunagi, k e s l u g e s, tähtis on jutt ise. Aga
mäletan, et Salme ajas mu lihtsalt nutma. Põh-
juseks oli see, et üks valvra poiss nimega Ne-
mecsek, kes elas Päl-tänaval, ära suri. Peitsin
ennast rohelise silma ligi ja nutsin lohutamata-
tult... kuid mäletan, kole ehmatasin end vakka,
sest diktor ütles, et Nemecseki tegelik nimi oli
SALME! Ja ma läksin suuremate käest küsima:
mismoodi see võimalik on?!

Eesti kultuuriloo jaoks aga Salme teadvus-
tada ilmselt juba tema õrnas plikaas, sest siis
usaldati talle e s i m e n e vastutusriiklik roll.
Nimelt on see tüdrukutirts k e i s r i l i ä r r a l
e lillebuketi üle andnud. Aga kas ema süles või
oma jalgel, seda üleandja paraku päris täpselt ei
mäleta. Ja kui me oleme rollirea alguspunkti paika
saanud, võib igauks niidid ise arutudata, kui mitu
ühiskondlikku korda ja lugematuid valitsuseva-
hetusi see rida läbiinud on...

Me kõik oleme pärit lapsepõlvest. Kas võiks
mõned eeldust pikaks lavaaeks otsida juba siit?

Salmel on oma vanematega vedanud. Panso
sõnastuses oli ta rikaste vanemate laps, kuigi
poest osteti eilset leiba, sest see pani kauem vastu...
Kodus oli harmoonium, isa mängis ka kla-
verit, kuigi oli lihtne vabrikutööline, ema -
kodune, kel o l i a e g a lastega tegelda. Emal
oli ka looduselt kingiks ilus hääl ja ta laulis kir-
rikukooris esimest soprani. Isast mäletab Salme,
et ta oli väga range, aga heatahtlik ja huumori-
meelega mees, kes ei talunud valet ega pettust.
Lastele piisas vaid ühestainsast harvast pilgust
ja Salme ei tea, et isa oleks teda eales karistanud.

Salme on meenutanud: "Mul on alati olnud
eriline lugupidamine just oma isa vastu, ja ma
kuskilt tajusin selle ära, et pidin olema nagu
poiss. Olin ju esimene laps peres ja peres oodati
poega. Tegin kõik, et olla selle p o i s i väärili-
ne..." Nii võib vist tõesti väita, et hilisema näit-
leja saatusse jõujooned ulatuvad lapsepõlve.

Tegelikult lootsid vanemad tütarit Tartu üli-
koolis arstiks koolitada, kuid materiaalsel põh-
justel oli see suure käsinärgi all. Salme
meenutab: "...see oli juba Tallinnas 1927. aastal,
siis kui ma Dramastuudio teatrikooli sisse sain.
Olin sisseastumiskatsed läbi teinud, aga kodus ei
julgenud veel rääkida. Tunnid olid õhtuti kuuest
kümneni. Olin käinud niiviisi salaja juba kaks
nädalat, kui kodus hakati aru pärima, kus ma
hulguin. [...] Tol ajal olid moes igasugused inst-
ruktorite kursused. Vastasingi siis, et käin inst-
ruktorite kursustel. Mis instrktorite? Mida teile
seal õpetatakse? Kes õpetab? Seletasin, et õpeta-
vad Gleser, Kalmet, Kompus... Isa küsis: "Mis
imelikud kursused need on, kus näitlejad õpeta-
vad...?!" Siis oli läbi, pidin üles tuumistama, et
õpin teatrikoolis. Isa vaatas tiikk aega mulle otsa,
ei öelnud ülitki sõna. Ema hakkas suure häälega
nutma - soo, niidid on ta siis lapsest lahiti saanud.
Tuli lõpuks ära rääkida, mismoodi see kool on ja
mismoodi ma seal käin, ühesõnaga, sain suurest

koormast vabaks. Isa andis mulle viis krooni, ja ei ühtki sõna enam. Hiljem ema rääkis, et isa oli arutanud, kui see on tõesti tema kutsumus, siis ta hoiab selle raha õppemaksuks. Kui on niisama moeasi ja tuul peas, siis ostab siidsukki..."
N e e d sukad jäid kindlalt ostmata.

Siinkohal võivad noored lavakunstihuvilised daamid, kes unistavad pikast ja viljakast lavakarjäärist, ise järeldusi teha...

Nii lihtsalt ja ladusalt kõik siiski ei kulgenud. Et tol ajal oleks võimalik koolis käia, oli hädatarvilik leida töökohat, et tasuda õppemaks ja üldises majanduskriisis end ka ära elatada. Salmel oli õnne, ta leidis tööd teatri masinakirjabüroos. Kuupalgaks oli siis 30 krooni, millest terve viis krooni tuli viia koolikassasse. Aga paralleelselt teatrikooliga võttis Salmie treeningutunde veel Gerd Neggo juures (needki tunnid olid tasulised). Ja elu läks siis metsikult kiireks. Hommikul kella üheksaks ametisse Draamateatri masinakirjabüroosse, pärast seda poole viieks Neggo juurde Pikale tänavale ja sealt siis jooksuga jälle Raua tänavale teatrikooli. Tõepoolest, a i n u l t j o o k s u g a jõudiski. Ja nii kestis see kolm aastat.

Salmie on ütelnud, et pärast sellist mahvi nõudvat stuudiumi oli väga raske vormi kaotada, kui ise selle eest natukenegi hoolt kandsid. Neggo stuudiot ei jätnud ta ka hiljem teatris olles, see oli juba seemiseks vajaduseks saanud. Ja küllap on just sellest ajast pärit see hulljõuline seemine rütm, millega Salmie siiani ringi tuiskab.

Muuseas, esimesed sadulast pudenejad selgusid teatrikoolis juba õige pea, lihtsalt ei usutud, et see töö võib nii vaevarikas ja ilma oodatud särata olla. Üks neidudest hüüatanud lihtsalt: "Ah, hakka veel neid etüüde tegema..." ja kõndinudki ära.

Aga veel paljud hüüatavad on eesti teatripildis "ära lahustunud". Kas või näiteks needki kaks noort teatrikooli lõpetajat, kes, nähes garderoobi ukse Lisl Lindau nimesilti, üle koridori küsisid: "Ah see paksu tagumikuga on ka näitleja..." Lii-su oli ja jäi, need daamid hahitusid olematusse.

Ma tahan siit ringiga jõuda uue teema juurde ja see on EETIKA. Stanislavski "Eetikaga" on teatrikoolis üksteist loobitud ja sinnasamasse unustatud, et on triviaalseid tõesid, mis kätte maksavad.

Noor näitleja Salmie Reek tuli teatrisse: "Satusin ühte garderoobi M. Möldre, E. Vaarmani ja L. Lasneriga. Teadsin ka seda piiri, mida võin endale lubada ja mida mitte. Teadsin, et ma oma kostüümi kuskile vedelema ei jäta, et ma ise kellelegi jalgu ei jää, sest kõik teevad tööd. Teadsin, et kui millestki vesteldi, ei läinud ma elus seda kuskile edasi rääkima. Mis sündis selles garderoobis, see sinna seinte vahele ka jäi. Oli mõeldamatu, et keegi oleks tulnud selle kohta midagi ütlenema, noorele näitlejale käitumisreegleid õpetama, siis oleks pidanud vist ise juba teatrist ära kõndima..."

Praegu tundub mulle, et niipea kui noor näitleja teatris ülbeks läheb, on ta kadunud näitleja. Omal ajal ei lastud sellist tunnet tekkida. Ei kujuta ette, et ma oleksin tulnud proovi niisuguse



Saabastega Kass, 1948.

näoga, et noh, ma võin ju siia tulla, ma olen ju siin palgal, aga see pole ju roll ega midagi. Ei olnud lihtsalt sellist õigust nõuda, et ma tulen koolist, andke mulle roll, ma olen haritud näitleja. Tarmo oleks saanud lihtsalt ... koos sinu haridusega, välja proovisaalist! Kui inimene oli andekas, polnud talle mingit diplomit vaja. Polnud mingit muud kaitset kui su enda töö. Mul on tunne, et see seemine ilbus maksab end künaigi hirmsasti kätte..."

Seemine ilbus, see siseuss, on küll ilmselt kindel eksitaja ja sadulast niitja.

Ja veel üks kummaline ajamärk seoses eetikaga. Tolleaegses teatrikoolis ja kitsastes oludes ei jäänud lihtsalt võimalust boheemlusele läbi alkoholi. Võeti ju napsu neigi aegadel, aga teatritegeline selle all ei kannatanud, joobunud näitlejaist johtuvalt etendusi ei muudetud.

Olen täheldanud, et Salmie muutub märkamatult pidude sädolevaks hingeks, ta o s k a b pidusid pidada. Teatrikool võiks ta julgelt kutsuda juhataja loengutsükli koos praktikumiga - peopidamise õpetus...

Eetilised karid, need on konfliktid ja sisepinged, mis on teatri juurde kuulunud küll juba aegadest aegadeni, aga siinigi on ajakontekstis amet mõtiskeluks. Arenguprotsessis näitlejateatrist lavastajateatriks on jõutud rahvusteatris meeskondliku rebimisteatrinii.

Salmie meenutab: "Kui meid pärast kooli tööle võeti, siis see tähendas, et teater sind vajas. Siis ei olnud nii, et see on ainult Särevi näitleja või see ainult Kalmeti näitleja. Oli üks kollektiiv ja kõik olid kaasamõtledjad. Mulle on arusaamatu

jutt, et küll see või teine lavastaja on paha ja vastupidi - küll see näitleja on ebaluuvitav ja andetu. Ja teisest küljest - kui olla lavastaja suhtes juba ette seensiselt tõrges, siis ei tule tööst midagi välja. Siis sa ei usalda ju iilhti lavastaja märkust! Aga näitleja ei peaks hoolima, on see lavastaja noor või vana, nii- või teistsugune. Kui suhtutakse üleolevalt lavastajatesse, siis ongi võimatu tööd teha."

Nõustagem, see pole üleskutse konfliktituse teooriaks, see on midagi enamat, koostöö alusmõtte eetilises plaanis. Ilma selleta võib kurjaks ja katki minna...

Salme on arvanud, et tema pole üldse eriti konfliktne inimene. Üks kummaliselt jõhker lugu juhtus 50. aastatel, kui seoses näitlejalennuga Moskvast oli vaja "plats puhtaks" teha ja Salmele tehti ettepanek inspitsiendiks hakata. "Tolleaegne direktor tegi mulle ettepaneku, kas ma ei tahaks inspitsiendi kohale asuda, olen ju küllalt hõrvatud näitleja, võin näitlejatööd ka punkti alusel teha. Dikteeris avalduse ma kirjutasin. Oige-pea kadus punktumaksmise võimalus kuidagi ära, punktirahasid lihtsalt polnud, mängisin tasuta. Ja kui lrd ühel teatrinohipidamisel juhtkonnalt etteheitvalt küsis, kuidas võib näitlejana niimoodi käituda, siis tuli periood, kus ma ei t o l i t i n u d k i üldse mängida... Kui Särev hakkas "Tagahoovi" lavastama, tegin Nikituška rolli salaja. Et see nii ehamatavalt järsku valmis sai, pandi direktsioon lihtsalt fakti ette. Pärast seda läksin uuesti repertuaari sisse.

Noh, oleksin võinud ju siis teatrist üldse ära tulla... Seda lõbu ma neile siiski ei valmistanud... Sellises situatsioonis on näitlejaid, kes väga hästi teavad oma õigusi, aga on ka näitlejaid, kes ei tea või kellele see kaebamine ja vägikaikavedu pole tähtis, on vastumeelne. Aga keda sa rohkem armastad, ennast või oma tööd? Sellega suutsin sellest olukorrast üle saada."

Suuta üle olla olukorrast ja üle ka iseendast, ja ohjad jäävad pilkuks... Mõelgem hetkeks ka selle peale, kui palju neist tookord "puhtale platsile" tulijaist seal praegu Salme kõrval veel alles on?...

Millal ületab näitleja ülejapiirid ja muutub universaalseks nagu Draamateatris on olnud seda Ants Jõgi ja on nüüd Salme Reek? Teater on hetkekunst ja tilhti üsna julm mäng näitlejale, kes elab ja sõltub h e t k e s t, mil teda vajatakse. 1992. aastast jääb teatrilukku hetki, mil äkki ei vajatud väga paljusid täisloomejõus näitlejannasid. Millal oskame ütelda, kui palju võeti võimalusi ületada hilisemaid piire?

Alles aastaid pärast teatrikooli tuleb papi Kalmeti suu kaudu välja, et Salmet valmistati ette laste mängijaks, sest tol hetkel oli teatril sellist näitlejat vaja. Mind üllatas tõsiselt, kui lugesin ilhest intervjuust Salmega, et näitlejad ei pidanud eriti lasteatrises mängimises. Tänapäevased võtavad paljud artistid lastetükk juba hoopis kui trahviroodu... Mis see on, alateadlik näitlejahirm, et lastetükkid "ei too sisse", ei jäädvast näitlejat teatrimallu? Sest tähtis pole ju k e s l o e b, v a i d l u g u i s e. Salme on teinud teatris poisse ja tüdrukuid suure mõnuga, ehk nagu ta ise ütleb, see on õige magus tunne, kui

LAPSED sinuga kaasa tulevad. Ja siin peitubki paradoks: SALME ON EESTI RAHVUSLIKKU TEATRIMALLU JÄÄDVUSTUNUD JUST LASTEPÖLVKONDADE KAUDU ja jäädvustunud väga sügavalt ka ilma Kleopatrata, leedi Macbethite või Opheliateta. Sest lapsemälu on kõige püsivam mälu.

Salme meenutab: "Vahepeal oli küll üks niisugune periood - olin neid poisse üks jagu teinud -, et lihtsalt hakkasin nutma, kui käskkirjaga uus poiss seina peal seisis. Ei, ma olen oma poisse väga, väga armastanud, ma tegin neid suure lustiga. Aga samal ajal jäi midagi ka mängimata. Õleks midagi muud tahtnud, see tunne ei jätnud mind maha. Siis ütles Oskar Põlla, et ma olen enda vastu ülekohtune, et see on minu kui näitleja pärisosa."

Travestia on tegelikult küllalt kitsas ampluaa. Salme õnn on olnud selles, et ta pole neisse piiridesse liiga surutud olnud, paralleelselt on olnud ka palju muud tööd. Nii on üks kunagine legendaarne kolleeg Riia Venie teatrist, kes travestia ampluaast välja ei rabelnud, aastakümneid hiljem siiralt imetlenud: "Te olete ikka veel laval..."

Oma esimese vanaeide mängis Salme juba 20-aastaselt. See oli Popsi Elts ja seepärast ilmselt pole tema jaoks ka probleemiks olnud end lava tarvis VANAKS TĒHA. Ometi on sellegi kapriisi tõttu naisnäitlejaid teatrist enneaegselt lahikuma pidanud.

Salme tunneb end noorte keskel mõnusalt - nooruslikkus on ju tema "element" ja talle meeldib noortega t õ ò d t e l i a, küllap see on ka üks põhjustest, mis omakorda noori Salme külge köidab.

Kas keegi võtab kokku lugeda need arvukad lapsnäitlejad, kes tema käest oma raadio "esimesed triibulised" saanud?! Salme võib ilmutada kärsitust vana raadiomaja ennesõjaaegse olekuga lifti oodates ja läheb tilhti trepist, aga tal o n a e g a kannatlikult ettenähtud proovides mitu korda enam tekstiga mässata ja mikrofonisaladuste juurde juhatada. Ja on veel kohti, kus Salme end eal ei kiirusta: pärast etendust on ta üks hilisemaid teatrimajast lahkujaid... Kummalisel kombel jätkub tal aega käia teatris ka siis, kui mängivad teised. Salme on harukordselt hästi kursis sellega, mis sünnib parajasti Eesti lavadel. Ja ka mitte ainult seal. Kui kuskil on midagi erakordset toimumas, võib Salmet kindlasti märgata õhtustes AK-uudistes...

Kui ma küsisin Salmelt, kas tal on pärastsõjaaegses teatris olnud vahel ka tumeet, et on pidanud dramaturgilist makulatuuri tegema, oli vastus selge ei. Kenasti on ta sõnastanud ka selle intervjuus Tõnu Ojale ja Villu Kangurile. "Mida ma pean kahetsema? Kas seda, et ma mängisin polgu poega? Ei! Ma olen õnnelik, et ma teda mängisin. Mina ei mõelnud, et see on nõukogude poiss, minu jaoks oli ta väike iseseisev inimene."

Veel üks väga oluline fakt: läbi kõikide keeruliste aegade on Salme jäänud Draamateatrisse, aga teisisõnu - ka lihtsalt Eestimaa. Seegi on ilmselt näitleja pikale püsikarjäärile oluline eeldus. Rahvas vajas ja ootas näitlejat ka siis, kui valimiskasti eeskojas tuli agitbrigadiga luuletusi



Salme 18-aastasena(?)

lugeda või Saksa sõjarongiga Poola Eesti Leegioni poistele küllakosti viia.

Muide, seni lubatud teatriteaduse järgi võib noorem generatsioon ekslikult arvata, et Saksa ajal üldse teatrit ei tehtud... Salme jutu põhjal oli ka see põnevamaist põnevaim aeg - tasub uurima hakata.

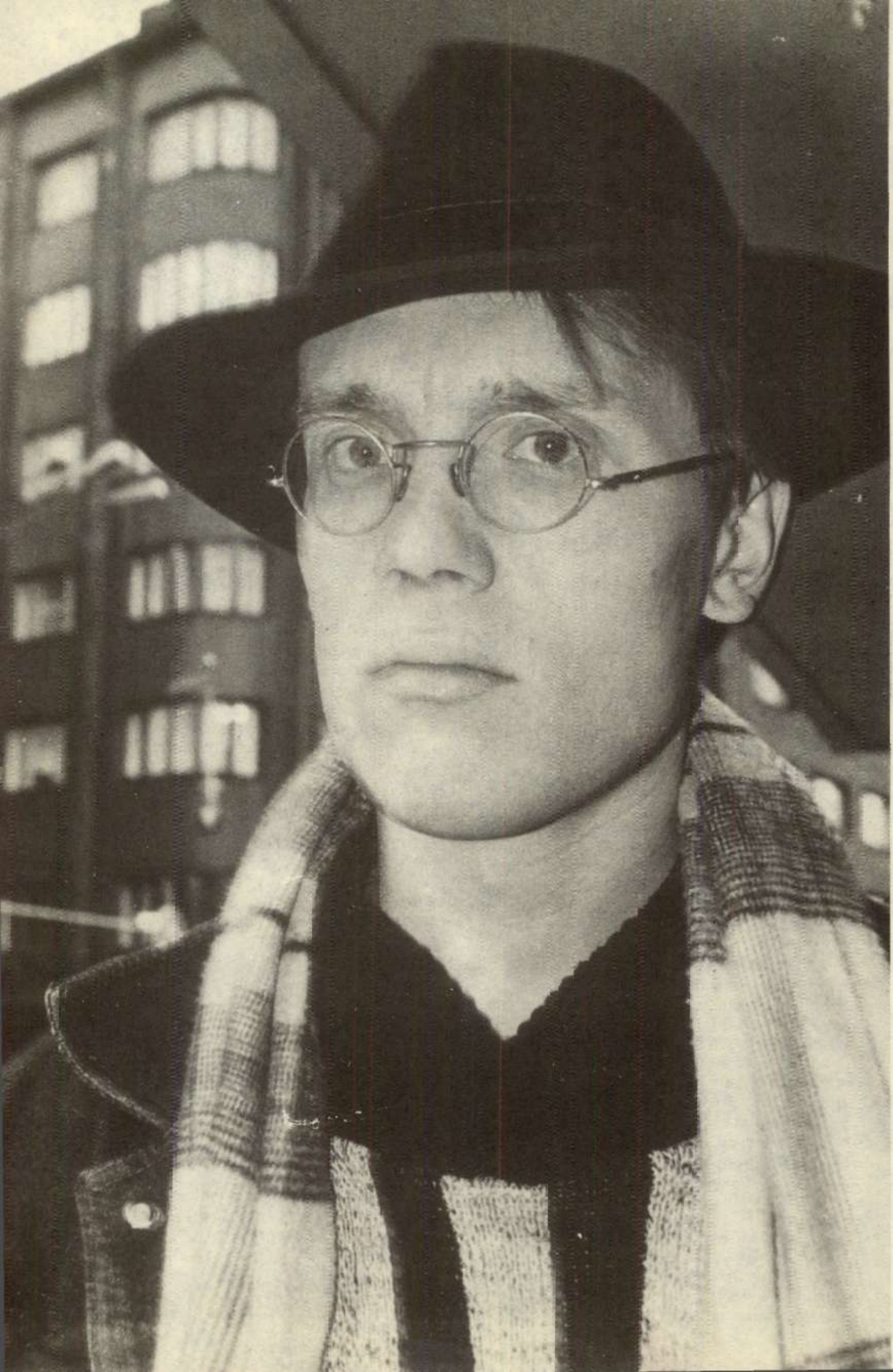
Kord küsisin ma naiivselt, kas AEG on Salmet ka millestki säästnud, näiteks teaduslikust kommunismist ja tsiviilkaitseksamist teatrikoolis. Salme pahvatas naerma ja ütles, et ta on marksismi-leninismi ülikooli kolmekordne lõpetaja, sest iga natukese aja järel selgus, et seekord õpiti natuke valesti, peaks täiendama. Aga mida see näitlejale tähendas?! Suur Helmut Vaag oli enne järjekordset lõpueksamit pobinal ümber Poliitharidusmaja käinud ja palunud taevaisa: palun tee nii, et **s e e** maja põlema läheks. Kui Salmele uus suunamiskiri anti, läinud ta suure maja suurest uksest sisse ja küsinud oma väikese küsimuse: ma olen kolm korda seda ainet õppinud ja iga kord on ikka midagi **v a l e s t i** olnud, mis te arvate, kui järsku seekord ka?... Neljandat diplomit Salmel igatahes ette näidata pole...

Millest tuleb ikkagi jõud, et kesta üle aja, ükskõik millist nägu ta ka pole? Tuleb see seesmine jõud seesmisest religioonist? See on näitlejale pööraselt tähtis. Salme: "Ma ei tea, mis mind ees ootab. Aga ma tahaksin olla optimistlik. Kui sa monoloogid iseendaga ära teed, ise küsid ja ise vastad, siis on teistel ka kergem. Teed neid pikalt, mitud vahepeal ja tuled nagu puhastustulest läbi. Kõik oleneb sellest, millise partneri ma endale selles kahekõnes võtan, kas selle, kes mind lohutab, selle, kes mind haletseb, või selle, kes on mulle

kriitik. Siis on hoopis kergem. Siis tuleb välja, nagu polekski muret olnud."

Salme arvab, et ta on fatalist, ja kui ta on pidanud eraelus teatrielu kasuks loobuma, siis on see Salme Reegi roll elus. Talle on need stseenid ette nähtud, nagu näitemängus, kus ta elab ja kannab pearolli. Ja kui ta väidab, et on saatusele tänulik, sest on elanud ka kohutavalt raskeid aegu, aga ikka on ümberriingi olnud toremaid inimesi, siis tahan ma väita, et **m e i e** peame olema saatusele tänulikud: et meil **o n o l e m a s** selline Salme - üks väike vapper naine, kes on **VÄGA TÄHTIS INIMENE** paljudele meie seast.

Toimetuselt. Siin avaldatud lugu on ümbertöötatud variant T. Lõhmuste ettekandest Teatriloo konverentsilt 6. novembril 1992.



Elu algus - ilmaletulek 1965. aasta augusti-kuu hirmpalaval kaheksateistkümnendal päeval kl. 6.30 p.l.

Lasteaed - 3-aastaselt esimene armastus, kasvatajatädi Reet, nutmisel sussi sisse nendel päevadel, kui ta tööle ei tulnud.

Läbipõetud haigused - leetrid ja gigantomaania, viimane pärast Tartu 8. kk Ib klassis "Vanemuise" kontserdisaali lavalt "Karjapoiss on kuningas" esitamist, papist lehmad ümberringi. Järgmisel päeval oli enda meelest maailmakuulus.

Kroonukooll - sidevägedest kaasa saadud hindamatu oskus, morse valdamine. Noh, selles mõttes, kui näitlejana peaks kunagi hääle kaotama.

Kolmteist - lavakunstikateedri 13. lend, periooditi kohutavalt ebaskklik, kuigi lennul polnud ju väga vigagi? Või kuidas?

Näitemängu õpetus - kuulad, näed, tunned, mõtled, USUD, julged ja teed.

Tõrksa taltsutamine - Petruccio roll sellenimelises diplomitöös, mingi pröksatus igal juhul, ka enesehinnangu mõttes. Eks Nüganen tea paremini (kursusekaaslane E. Nüganen, "Tõrksa taltsutuse" lavastaja - S. K.)

Piinlik situatsioon - lavaka II kursus. Hilissuvi, õõ, pulmad, põõsas, õlleankur, selle ümber seltskond, tuttav hää! - kuupaistel hiilgav piljardimuna ülemine osa. Rain: "Aa, teie olete ju see, mistan'd oligi, Draamast! - Ei, Norsast! - Jaa, Mati Klooren!". Ei olnud. Hoopis Enn Kraam oli. Sorry.

Nimed maailmakultuurist - Hesse kujunemisjärgus, Dostojevski ja ta "Idioot", filmirežissööridest L. Buñuel ja L. Visconti, kunstist Botticelli "Venuse sünd", näitlejatest Depardieu, Kinski ja Nicholson, koostööst julgeks unistada Ain Lutsepa ja Arvo Ihoga.

Lavastaja tugi. Ta peaks valdama materjali ja oma kujutluspilti. Ja oskama seda sõnadesse panna. Samas ei tohiks ka näitleja ego't päriselt maha suruda, sest "näitlejad on hellad, nii hellad". Kohtumine ideaalilähedase lavastajaga - kolm nädalat Essenis Peruu lavastaja Carlos Cuvaga, maniakaalne eneseäraandmise-ensehävitamise kirj seadud eesmärgi nimel.

Meelejäänud töö - seesama Petruccio kindlasti konsiajast, "Vanemuises" tehtust küree Maximin ("Löks"), Ahas ("In Corpore"), Neljas

Kiusaja ("Mõrv katedraalis"), pime soome sõdur ("Hurmay Hermann Göring"), Odysseus ("Philoktetes"), Mephistofeles ("Faust"), lord Goring ("Ideaalne abikaasa"). Ja Valgre filmis ("Need vanad armastuskirjad").

Andres Dvijnjaninov (kolleeg ja kursusevend - S. K.) - etüüdid "Ma kingin sulle päikese" ja "7A" koolis. Sünnipäevad ja alatised vaidlused: stimulaator, mängupartner. Hüpnootiseeriv pilk ja sugestiivne hääleaparaat, kuid tahaks loota, et mitte ainult...

Avalikud kiidusõnad. Rohkem usaldab sisetunnet, aga nad ei sega rahulikult tööd tegemast, kriitikalt ootab õiglust, kahju on purunenud ambitsioonidest tekkinud valevihaga kirjutajatest.

Elamise paik - hällialul pojale, uni, puhkus, lähedus, oma asi; ühiselamu ja "Vanemuise" teater; naine Liivika ja pisipoeg Carl Eric.

Koduloomad - neist, mida ise omab: vaaraosipelgad, hiired, koiliblikad, lepatriinud.

Linnar Priimägi - inimene, kes sunnib mõtlema. Kõrgendatud iseteadvus, tarkus, kõrkus, kavalsus, vaavatavus, töövõime. Igal juhul loovisiksus.

Peegelpilt - vaatab tihti, liigagi tihti, teab küll, et see pole jumalake meelepärane. Otsib peeglist rölle silmi, ilmet, suujoont, nooruses pödes nina-kompleksi, profiil ei tundunud sirge, mitteidagiütlevalt nägu, nagu hea tainas.

Purpurne kaarik - Mephistofelese roll "Faustis". Ühe lillekaardi taga seisib: "Rain, kui Sul see osaniimoodi on mängitud, siis mis sul veel üldse mängida jääb?"

Vormisüsimine - hommikune sörk Tähtveres või Toomel. Võtnud eesmärgiks talisuplejate saladuste jälile jõuda.

Seltsid, huvialaklubid - "Vanemuise" vanima näitleja Arnold Kasuka matusepäeval tekkis mõte asutada tema mälestuseks Härrasmeeste Klubi. Nende viimasel kohtumisel - ta oli tulnud "Ideaalset abikaasad" vaatama - kinkis ta Rainile fraki juurde isiklikud lakk-kingad, need jäidki nüüd tema kätte. Leiab, et Arnold Kasuk jäi ise elu lõpuni härrasmeheks, ja tema viimane tahe oli "Vanad sõbrad" haua ääres, see kõlas Raadi kalmistul jahmatavalt elutervena.

Jan Tooming - clav legend, tahaks kunagi ka laval kohtuda. Elus kardab pealetükkivaks muutuda, seepärast hoiab teatud distantsti.

Viimane roll - Valgre filmis ja Gabriel ("Ainsal õöl") teatris; hoolitsev isa elus ja intervjueritav Tartu esimeses lumes (14. okt - S. K.), üldiselt natuke väsinud kogu sellest Valgre-kärest.

Sven Karja

R. Simmul 1992. aastal.

H. Rospu foto

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JANUARY 1993

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA". EDITOR-IN-CHIEF: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: IMMO MIHKELSON, EVI ARUJÄRV. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

M. VISNAP. World's theatre critics in Warsaw (32)
On October 23th to 24th, the 12th congress of the International Association of Theatre Critics (AICT) took place in Warsaw. For the first time, the Estonian Section of the organization was represented (by K. Herkül and M. Visnap). The main theme of the sessions of the congress was "theatre and political changes". TMK starts publishing speeches from the congress in this issue, and this will be continued in the next two issues.

J. ELSOM. Chain reactions (33)

John Elsom, ex-president of the AICT, reflects on the stubbornness of political attitudes and the changes of these attitudes.

K. VANAVESKI. Ecce homo (44)

Review of the TV performance on the story titled "The Swamp" by the Estonian classic Oskar Luts. For Prit Pedajas, the dramatizer and director of the piece, it was the second time to stage "The Swamp". His first production of it appeared in Pärnu theatre during the season of 1985/86. The performance made a good impression and left the spectators feeling sorry for all those productions of the Estonian TV which are not made because of the lack of money. At the same time, eighteenth-rate soap-operas from abroad are purchased to be shown on Estonian TV.

The symbol of eternal life of the Estonian nation (85)

Salme Reek, the grand old lady of Estonian theatre, the oldest working actor, celebrated her 85th anniversary with the performance of Chekhov's "Ivanov" and a grand party in the house of the Theatre Union. Vivacious, lively, vigorous, taking part in public life, Salme Reek has become a symbol of culture and everlasting life for Estonian people. The photoreporter of the TMK covers the jubilee.

T. LÖHMUSTE. The phenomenon of being firm in one's stirrups (by the example of Salme Reek) (87)

Salme Reek, the formerly mentioned 85-year old actress, in working her 63d season in the Estonian Drama Theatre. As she has played a lot of children's, especially boys' roles, often taken part in performances for children, staged a number of radio plays for children and for years, read bed-time stories for children on the radio, Salme Reek has won a special popularity: she has taken her place in the common consciousness of the Estonian people through the memories of generations of children. An essay about Salme Reek's biography, views on life, training and professional ethics, viewed from contemporary theatre.

Persona grata. RAIN SIMMUL (93)

MUSIC

Steve Lacy and Leroy Jenkins answer (3)

Two jazz stars, two old friends met in Tallinn at the international festival JAZZKAAR '92. They agreed to be interviewed together about their work. The interview centers on differences between the musical climate of Europa and America, the influence of the freejazz of the 60s to contemporary music, and different attitudes towards music.

I. GARŠNEK. Easy is not that easy (37)

Igor Garšnek, an Estonian composer, musician and critic, surveys minimalism. He gives colour to his discussion with examples of Steve Reich's, Philip Glass's, Brian Eno's and John Adams's music.

CINEMA

T. KARRO. The unknown hero on screen (15)

Review of the feature film "Those Old Love Letters" directed by Mati Põldre (b. 1936), one of the most productive documentary directors in Estonia. "Those Old Love Letters", which is a production of Freyja Film, is a story about the last ten dramatic years of life (1939-1949) of Raimond Valgre, a popular Estonian composer and musician. During these years, Valgre wrote his evergreen songs. The reviewer thinks the film covers well the surroundings where Valgre lived and worked, but doesn't show much of his personality. The reviewer concludes that the film follows a pattern of a melodrama and suggests it might become one of the future developments of the Estonian film productions.

V. OJAKÄÄR. The tragedy of a generation (20)

Valter Ojakäär, an expert on Estonian pop music and the compiler of a songbook by Raimond Valgre (1913-1949, ne Tisel) and comments on his work. Ojakäär talks about his personal contacts with Valgre in restaurant orchestras and Valgre's contacts with the Soviet power. The article presents many new facts about the life of Valgre.

Chaplin (47)

Jannike Aklund, the editor-in-chief of one of the most appealing film magazines in Europe (Variety International Film Guide 1993), presents the oldest film magazine in Scandinavia (founded in 1959), comments on its choice of material and its journalistic outline.

M. KOSKINEN. Hollywood - Babylon there and back (48)

Koskinen, a staff writer of Chaplin, reviews Robert Altman's film "The Player" (Chaplin No 4, Sept.-Oct. 1992) and comments on the Hollywood background of this movie-movie.

S. ANAŠKIN. The sacredness of animated images (51)

Review of the animation school of Sverdlovsk (now named Ekaterinburg), which was one of the most interesting in the ex-Soviet Union. The writer dwells on the animations of Oksana Cherkassova, Vladimir Petkevich, Aleksandr Petrov, Aleksei Karayev and Sergei Aynutdinov. These animators are of the same generation, were all born in the early 1950s in the Ural region, have all graduated from the Higher Courses for Scenarists and Directors in Moscow, and were all students of Yuri Norstein and Fyodor Hitruk. The reviewer comments on the contents and the technical performance of the films.

Jean-Luc Godard (69)

Two years ago, Jean-Luc Godard (b. Dec. 3, 1930), celebrated his 60th anniversary. Cahiers du Cinema dedicated a special issue to it (No 437, Nov. 1990). The previous issue of the TMK published three articles from that special issue. This time, two articles are introduced ("The Twenty-Four Thruths of Jean-Luc Godard" by Joel Magny and "Follow the Guide" by Luc Moullet). Both of those articles analyse all the creative periods of Godard, and even though different aspects are stressed by different

authors, they both consider Godard's work of the 1960s outstanding because of its radical innovations.

MISCELLANEOUS

R. VARBLANE. The New Generation (57, 96)

The first international scenography students' exhibition commented by Maret Kukkur, one of the organizers of the exhibition and student of Tallinn University of Fine Art, Aime Unt, a professor, and Ene Lamp, an art critic. They all find that the new generation theatre artists work on an abstract idea (students from Berlin did it best) and form and independent art object, an installation.

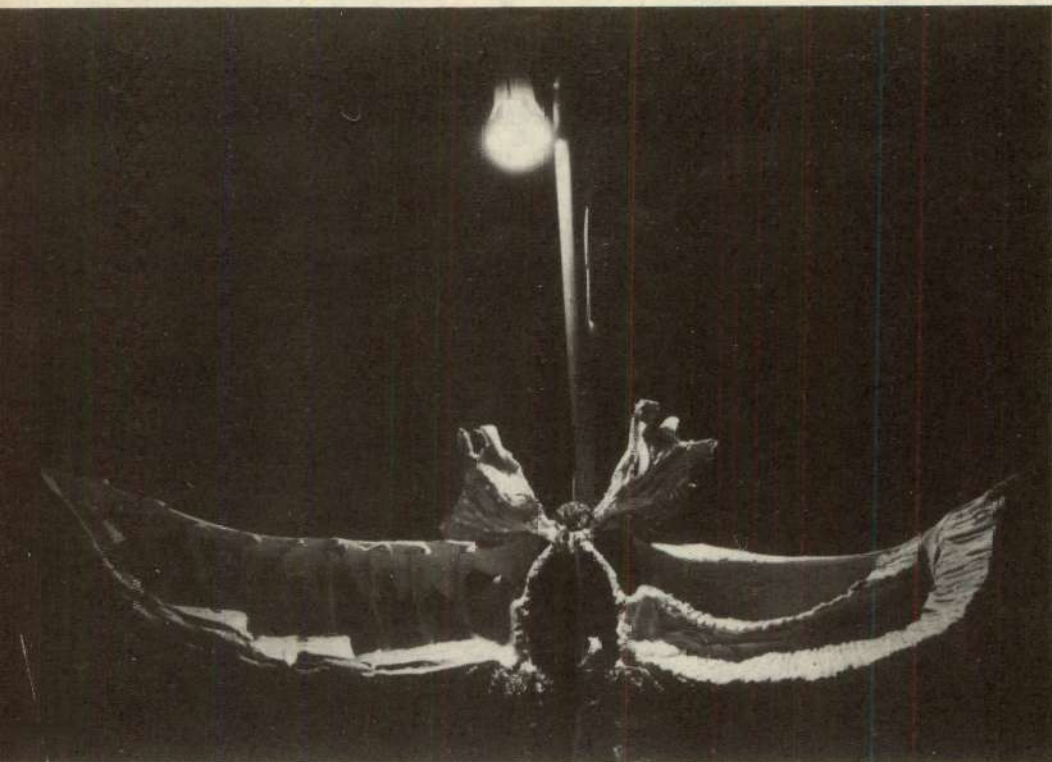
The National Library (63)

The Estonian National Library will be inaugurated soon. Is this huge building, which for decades has captured the attention of the public, ready to receive the clients? K. Herkül, I. Mihkelson and S. Teinmaa, staff writers of the TMK, describe the reading rooms, and the funds of the theatre, music and cinema departments of the library as well as the services offered there.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMAGI
ÜLO VILIMAA

Toimetuse: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 21. 12. 1992. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr. 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 12,7. Tellimuse nr. 4803. Tallinna Ajakirjandustrükikoda, EE0090 Tallinn, Pärnu mnt. 67-a.



Ene-Liis Semperi makett "Antonius ja Kleopatra" lavastusel

Algus lk 57

Näitus avati saksa tudengite
happening'iga.

MARET KUKKUR:

Happening oli seotud nende põhiteemaga "Söömine. Armastamine. Veristamine". Neil igavesti eksisteerivatel tegevustel puudub algus ja lõpp. Esitatud aktsiooni käigus tähistus ka staatiline näituseobjekt - lauale jäi poolik arbuus, värviojad jms. Meie objektid (lavakujundus) elavad ju edasi ja omandavad tõelise tähenduse tegevuse kaudu.

Stsenograafiatudengite esimene rahvusvaheline loominguline kohtumine andis üllatava (ja ka rõõmustava) tõdemuse. Ka meie kunstis on hakanud järjest enam toimima uus tendents - range piiri kadumine kunsti alajaotuste vahel. Võimas läbimõeldud idee kuulub nii teatrisse, tänavale kui ka näitusepilti. Idee vastuvõtmise pandiks on aga korrektneteostus. Nii kuluvad käsitöõnduslikud manuaalsed oskused noortele teatrikujundajatele igati ära.

Saksa stsenograafiatudengite installatsioon "Kunstnike töötuba", millele anti lõplik kujundus näituse avamisel toimunud happening'i käigus.

H. Rospu fotod





Rait Prääts. Rahvusraamatukogu roosaken.

J. Feodorovi foto