

Joachim Herz Federico Fellini
 Valter Ojakäär Mihkel Tiks Jaanus Kulli
 Martin Scorsese Jaanus Rohumaa
 Märt Kubo Andres Allpere Sander Udikas
 Richard Eyre Mart Humal Olari Elts

TMK

2

/1995



Pärnu "Endla" näitleja, liikumispedagoog ja varieteetäht
Laine Mägi. Detsember, 1994.

G. Vaidla foto

VEEBRUAR XIV AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA MÄRT KUBO, tel 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 Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 44 54 68
Infoteötleja
Ülle Põlma, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER; tel 66 61 62

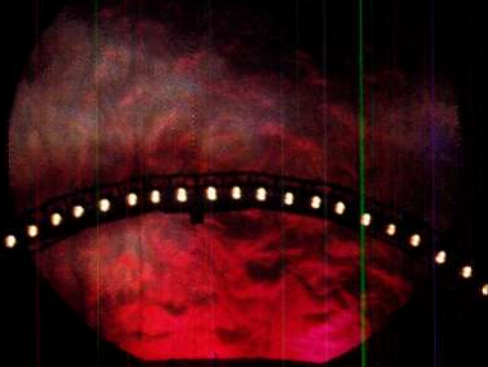
© "Teater. Muusika. Kino", 1995



24. novembril esietendus Estonia Teatris Mai Murdmaa lavastatud balletiõhtu "Credo", mille esimene pool on loodud Krzysztof Perce-recki muusikale ja kannab pealkirja "Kaotatud paradüüs".

Eeva-Tatjana Voronina, Aadam-Vitali Nikolajev.

H. Rospu foto



SISUKORD

TEATER		
Mihkel Tiks	MARGINAALNE NÄHTUS ÜHISKONNA ÄÄREALALT EHK KRIITILISE KRIITIKA KRIITIKA (<i>"Äärmused"</i> ja <i>"Pepsie"</i> <i>"Endlas"</i> ja kriitikas)	17
Jaanus Kulli	KES AIAS, KES AIAS, EESTI TEATER AIAS	24
Jaanus Rohumaa	TUNDELINE TEEKOND SUVISESSE EUROOPASSE	46, 96
Kadi Herkül	RICHARD EYRE: "MA EI NÄE TEATRIL MÕTET, KUI TA ON RUMALAM JA IGAVAM KUI ELU!" (<i>Mõttevaldusi kohtumiselt Eesli, Lät: ja Leedu teatriinimestega</i>)	56
MUUSIKA		
	VASTAB JOACHIM HERZ	3
Mart Humal	MART SAARE "ALLIK" JA MEETRUMITASANDI STRUKTUUR (<i>Muusikalisi struktuure I</i>)	34
Anneli Kont	RAHVAMUUSIKA ON TEISTEGA VÕRDVÄÄRNE MUUSIKALIIK (<i>Interjuud noorte rahvamuusikutega</i>)	41
Sander Udikas	JAZZKAARE VÕLVIDE ALL (<i>Festivalist "Jazzkaar '94"</i>)	61
Valter Ojakäär	EESTI LEVIMUUSIKA AJALOOST II	84
Saale Siitan	PERSONA GRATA. OLARI ELTS	93
KINO		
Andres Allpere	KOODI-JAANI PORTREE XXI SAJANDILE (<i>Režissöör Peep Puksi filmist "Jaan Tõnisson 1868-..."</i>)	26
Märt Kubo	FILMIPRESIDENDID ELUTEATRIS (<i>Režissöör Märt Miiuri filmist "XXI sajandi presidendid"</i>)	31
Anna Kagarlitskaja	VEENE FILMIKUNSTI PÜSIMAJÄÄMISEST	54
Chris Wagstaff	FEDERICO FELLINI (<i>Annoteeritud filmograafia</i>)	67
Martin Scorsese	FEDERICO FELLINI (<i>Maestro mälestuseks</i>)	77
	FELLINI "TEATER. MUUSIKA. KINOS" (<i>Mihhail Lotman ja Lauri Kärk Fellini filmidest</i>)	79
	ÜKS PÄEV EESTI KINOS II (<i>Ervin Õunapuu, Jüri Škubel, Raimund Felt</i>)	82



VASTAB JOACHIM HERZ

Joachim Herz - ooperilavastaja, kelle eesmärk on teha elusat ja inimest puudutavat muusikateatrit. Kahtlemata tähelepanuväärsemaid teatrimehi XX saj II poolel - ja mitte ainult Saksamaal. Õppinud ja karjääri alustanud Dresdenis. 1959-1976 ooperidirektor Leipzigin, 1976-1981 Berliini "Komische Operi" intendant, Walter Felsensteini mantlipärija, 1981-1990 Dresdeni "Staatsoperi" peanäitejuht. Lavastanud ka Münchenis, Wienis, Salzburgis, Londonis, Edinburgh's, Cardiffis, Stockholmis, Buenos Aireses, Moskvas, Tokios jm.

Kui palju te proovides improviseerite?

Ma ei oska öelda, sest ma ei tea seda ju kunagi ette. Proovi minnes on mul režii alati valmis, välja arvatud stseenid, kus on tegemist pantomiimi või koreograafiaga. Ent kas mu kavandatud lahendus ka paika jääb, selgub proovis. Pean nägema, kuidas minu tõlgendus lauljale sobib. Vahel leiab osatäitja ise hoopis parema variandi, mõistagi aktsepteerin ma seda.

Minu meelest on täielik häbematus minna proovi nii, et ei tea, mida tahad lauljalt kätte saada, mida tahad täna saavutada. See on lubamatu ajaraiskamine.

Nii et režii sünnib kirjutuslaua taga?

Just. Loomulikult eeldab niisugune tööviis ikkagi kujutlusvõimet. Mul on ausalt öeldes kuri kahtlus, et mõnel mu kolleegil pole üldse fantaasiat. Sest fantaasia käib käsikäes hoolsa töötegemisega, kuid töö on lavastamise puhul moest läinud. Mõjub ju rabavalt, kui lavastaja tuleb proovi geeniuse kombel: no vaatame, mis täna saab, mis idee mulle täna pähe torkab... Olin vaimustatud noore Göran Järvefelti töödest ja kutsusin ta lavastama, lootes põnevat tulemust. Paraku, kas nähtamatute intriigide või ta enda kehva tervisliku seisundi tõttu istus ta proovides lihtsalt niisama ja mediteeris, lauljad jäeti omapead. Kahju, Järvefelt oli ju andekas teatrimees.

Minu tööstiili puhul on mõeldamatu, et lasen lauljal teha, mis ta tahab, lasen leida ükskõik mida... Kuhu jääb siis alltekst, tervik? Pooldan tööjaotust: mina ütlen, mida teha, ja laulja täidab mu nõuded oma andega, oma ideedega. Ma ei määra kunagi kindlaks, kuidas ta oma käsi või jalgu peab liigutama, rolli mängib ju ikkagi tema, žestid jms leiab ta muusikat kuulates.

Kas mõni laulja on teie ettepanekute vastu ka protesteerinud?

Ägedat protesti pole küll ette tulnud. Vahel juhtub, et osatäitja satub su lahendusest hämmeldusse, temaga tuleb rääkida ja teda veenda. - Harjutasime Leipzigin Wagneri "Jumalate huku" lõppu ning Brünnhildet laulnud võimekas ja intelligentne daam oli nõrkinud, et peale tema on laval teisigi tegelasi! Nimelt rahvas, nagu Wagneri remark ette näeb. Ta lootis, et jääb lavale võimsalt üksi... Või Wagneri "Siegfriedis": nimiosaline oli rabatud, kui ütlesin, et Siegfried on teeskleja ja võrukael. Kõik tahavad kehastada häid ja õilsaid karaktereid...

...või saatanlikult kavalaid karaktereid.

Siegfried on lihtsameelne tobu, aga ta ise ei saa sinna midagi parata. Ta kasvas üles metsas, keegi ei ole teda õpetanud ega kujundanud - ja ometi peab just tema maailma lunastama. Ta teeb tahtmatult lollusi; võitleb üksi korrumpeerunud maailma vastu. Wagner, kes ju armastas oma tegelast Siegfriedi, mõistis seda väga täpselt ja selgelt.

Teie legendaarne tõlgendus Wagneri tetraloogiast "Nibelungide sõrmus" Leipzigi Ooperiteatri 1973-1976 andis tõuke uuele lainele Wagneri-lavastamises: müüdi rüü varjust toodi nähtavale 19. sajand. Meie suvises intervjuus "Kultuurilehele" mainisite, et Leipzigi-aeg oli teie karjääri õnnelikem. Miks? Mida pidi *Operndirektor* Herz üldse tegema?

Mitmeharuteatriks nimetatakse ooperidirektoriks inimest, kes vastutab nimelt selle valdkonna eest. Ooperidirektor tegeleb ainult kunstiküsimustega, rahaasjadega pole tal mingit pistmist. Õnneks seksusid ka linnavõimud ja parteiametnikud teatri plaanidesse üpris harva, nendega tuli ainult paar korda viina juua - pärast õnnestunud esietendust või gastrolli välismaal. Võimudega suhtles peadirektor (*Generalintendant*), kes ooperist ei taibanud midagi, aga õnneks usaldas mind, asjatundjat. Kahjuks oli tal paaniline hirm kõige lääneliku ees (ja muidugi oma ülemuste ees). See takistas Leipzigi Ooperiteatri tutvustamist välismaal. Alles alates 1970. aastatest - "Nibelungide sõrmusest" ja "Xerxesest" - lubati mul endal hakata *public relationship*'iga tegelema. Võisin kutsuda väliskülalisi ooperietendusi vaatama, peadirektor pigistas silmad kinni... Õnneks! Muidu väidaks mõni tark praegu kindlasti, et minu "Nibelungide sõrmust", nagu kogu SDV-aegset kunsti, ei ole eksisteerinudki.

Näis, nagu olnuks Leipzigi Ooper "Nibelungidega" avatudki - aga teater eksisteeris juba kolmteist aastat! "Ah, kas Leipzigis on ka Ooper?" hüüatati tollal sageli. Eelnenud kolmeteistkümne aasta jooksul oli õnnestunud ainult kolm kriitikut läänest Leipzigi tuua - messikülalistena loomulikult. Tasapisi pääsesime oma lavastustega piiri taha, meie suurim reisi-*hit* oli Händeli "Xerxes", mida näitasime kolmeteistkümmel maal (saksa keeles - ja nii edukalt, et ka itaallastel ei tekkinud pretensioone, miks me teost ikka originaal-, st itaalia keeles ei esita).

Leipzigi ooperiteatriks valitses tollal soodne, avatud õhkkond. Töötasin Leipzigis üheksateist aastat, selle aja vältel oli võimalik repertuaari kujundada, ansamblit kasvatada... Meil ei olnud ühtki intriigi!

Kus paiknesid nende aastate SDV-s vaimsed keskpunktid, mis olid vabama atmosfääri-
ga?

Mis on "atmosfäär"? Mul vist puudub vastuvõtuorgan "atmosfäärile". Võin äärmisel juhul ütelda, mida kujutab endast mingi linna atmosfäär: selle tekitavad muuseumid, vanad ehitised, retked linnast välja. Leipzigi atmosfäär tähendas ooperiteatri atmosfääri. Töötasin pingsalt ja muude "atmosfääride" jaoks mul aega ei jätkunud. Liiatigi tuli mul lavastada ka Berliinis. Leipzigis "maksin oma tollimaksu", st tegin kaks lavastust aastas (suurima rõõmuga), ühe lavastuse valmistasin ette Berliini "Komische Operis", kus intendant oli Walter Felsenstein. Berliini lavastusi märkas ka välismaailm, nende põhjal kutsutigi mind lavastama Wieni, Buenos Airesesse ja mujale.

Näib, et praegu ei suudeta kuidagi otsustada, mis SDV-aegsest kultuurist oli hea ja väärtuslik ja mis mitte. Kurb, kui mõni omapärane nähtus vaikitakse maha. Eestlase kõrvale kõlaks eriskummaliselt, kui näiteks Tormise ja Pärdi teosed, mis kirjutatud nõukogude režiimi päevil, kuulutataks nõukogulikuks!

Üks suuremaid saksa kunstimetsene, hr Ludwig, kelle kogudes on ka SDV kunstnike töid, oli hämmastunud, kuuldes mingit muuseumidirektorit ütlevat, et SDV kunst ei kõlba, sest kunst saab sündida ainult vabaduses. "See on ju täielik jama! Kus on too inimene küll õppinud?" imestas kunstikoguja. Ka Ida-Saksamaa muusikateater on suures osas veel *terra incognita*. Ometi oli ta tähtis eksporditartikkel, ja üldse ehk eriseisundis - eeskätt tänu Walter Felsensteini kuulsale nimele ja "Komische Operi" renomeele. Nii kummaline kui see ka ei tundu - Felsensteini muusikateater vastas põhimõtteliselt sellele, mida ülaltpoolt nõuti: teatrit tuleb teha kõigile, mitte ainult eliidile. Felsenstein oli n-ö "looduskaitse all", tal ei tekkinud võimudega lahkkelisid.

Kas teil on kahju, et Richard Wagneri lapselapsed Wieland ja Wolfgang ei kutsunud teid Bayreuthi Wagneri-festivalile lavastama?

Valetaksin, kui ütleksin, et mulle on see ükskõik. Ent olen Bayreuthis viibinud tihti külalisena, Wolfgang Wagner on mind väga sõbralikult vastu võtnud. Olen

Bayreuthi-palverändur, tunnen ennast ka selles rollis hästi: keegi ei saa visata kurja kõrvalpilku, et mida tema siit otsib.

Kuidas suhtute Wolfgangi ja Wielandi lavastustesse?

Wolfgang on suurepärase organisator, juhib maja väga hästi. See, et ta kutsub "hulle" (mitte-muusikainimesi ja skandaalseid teatrimehi) lavastama, on õigupoolest arusaadav - normaalne lavastaja lükatakse niikuinii kõrvale, ajakirjandus möllab, et missugust mahajäänud teatrit teil küll tehakse.

Wieland Wagner oli minu Leipzigi-perioodil meie suur kujuteldav oponent, kontrapunkt. Formuleerisime Rudolf Heinrichiga (minu pikaajalisim ja andekaim kunstnikust mõttekaaslane) oma Wagneri-printsiibid vastukaaluks Wieland Wagneri lavastustele. Meie olime uus laine Wagneri muusikadraamade tõlgendamisel. 1973. aastal alustasime Leipzigis "Nibelungide" tetraloogiat ja tööme selles lavale 19. sajandi ning sotsiaalsed probleemid. (Patrice Chéreau samalalaadne tõlgendus Bayreuthis pärineb 1976. aastast.) See suund sai tegelikult alguse juba 1960. aastatel, kui lavastasime "Nürnbergi meisterlauljad", "Lendava Hollandlase", "Tannhäuseri" ja "Lohengrini". Ootan nüüd huviga, millal saabub järgmine laine, mis selle suuna ümber lükkab.

Kas on tõi, et teie "Jumalate huku" lavastuse lõpus lehvisid punased lipud?

???

Tean küll ühe kuulsa režissööri lavastust, kus punased lipud lehvivad: Giorgio Strehleri "Fidelio" Milaanos.

Minu lavastatud "Nibelungide sõrmuse" lõpus ripuvad igal pool valged palakad, *tabula rasa*'d. Olen alati Wagnerit imetlenud, et ta ei ole öelnud, mis saab edasi. Sest ta ei teadnud seda ju isegi. "Mis edasi saab, teavad ainult viiulid" - kuulus formuleering professor Herzilt.

Te olete lavastanud rohkesti Wagnerit, hoopis vähem aga tema eakaaslast Verdit.

On teatud ring teoseid, mida ma ikka ja jälle lavastan, teiste vastu ei tunne ma vähematki huvi. Puccini "Madame Butterfly" poleks ma elu seeski kavva võtnud, kui ma ei oleks enda jaoks avastanud ooperi algvarianti ja teist redaktsiooni.

Mulle tundub, et lavastuse ettevalmistamine on teile omamoodi teaduslik töö: otsite üles eri redaktsioonid, uurite väga põhjalikult ajalugu ja kultuuritausta...

Kunsti- ja kultuurilugu on mind koolipõlvest peale tohutult köitnud. Mu lemmikajastud on barokk, Vana-Kreeka periood, samuti klassitsism ja ampiir (mis avanes mulle tänu ameeriklaste "Sõja ja rahu" filmile!). Renessansist armastan väga Botticellit, barokist iseäranis Giovanni Battista Tiepolot.

Mis puudutab redaktsioone ja kupüüre, siis ma ei ole kaugeltki purist. Kõige tähtsam on ju jõuda mõjuva, meie aega kõnetava etendustervikuni. Ise vastutan, mida pean vajalikuks kasutada ja kust ammutada.

Kui teost salvestatakse, siis on küll loomulik, et pühendatakse ühele variandile - kriteeriumid on ju teised. Kahju, et Claudio Abbado ei otsustanud Verdi "Don Carlost" plaadistades järjekindlalt ühe, Pariisi redaktsiooni kasuks. Muide, veel ei ole kordagi salvestatud Strauss-Hofmannsthali esimest "Ariadnet"!

Peate silmas seda, mille esiettekannet toimus Stuttgardis ühel ja samal õhtul Molière'i "Kodanlasest aadlimehega", millest Strauss'i oopergi ju välja kasvanud?

Jaa, loomulikult. Niisugust salvestust kogusid *fan*'id ja kuulaksid kodus. Aga teater peab arvestama publikuga.

Mõelgem ka sellele, et ooperid on sageli kirjutatud mingi surve all: tähtaeg, tseensuur, publikumenu. Autoritel ei ole aega oma kabinetis istuda ja oodata, et ehk järgmise poole aasta jooksul tuleb pähe idee, kuidas teost lõpetada. Nad olid juba ülejäämise tellimuse vastu võtnud ja millalgi pidi käesolevale lihtsalt punkt pandama. Nii oli ju ka Straussi ja Hofmannsthali ooperiga "Ariadne Naxosel": Strauss tahtis teose sulgeda Komponistiga, Hoffmannsthal komöödiandidega... Teos ongi jäänud justkui lahtiseks, õiget lõpp-punkti pole.

Kupüüride mõte ei ole ialgi aega kokku hoida, vaid venitavat, häirivat või tühist vältida. Seal, kus üleliigne hakkab mõjutama teose vormi, muutes selle laialivalguvaks, on vaja kupüüri. Näiteks Wagneril "Valküüride" kolmandas vaatuses: Wotan seletab Brünnhildele, mis ta nüüd temaga ette võtab, missugust karistust peab Brünnhilde kandma, ning kui umbes üks LP-pool on lauldud, küsib Brünnhilde, et mida sa siis ikka minuga nüüd teed.

Muidugi, traditsioonilised kupüürid on sageli absurdsed, keegi ei tea, kuidas nad on tekkinud, kelle käe läbi ja miks, aga kõik järgivad neid masinlikult...

Mozarti "Don Giovanni" redaktsioonidest kavatsen Tallinnas kasutada Praha varianti, ilma moraliseeriva lõpuansamblita. Leppisime dirigent Paul Mägiga kokku, et meie tõlgenduse aluseks on praegu uusim ja usaldusväärsem Mozarti-väljaanne "Bärenreiteri" kirjastuselt. Kuna Eestis neid noote pole, ainult partituur Rahvusraamatukogus, siis kirjutasin kirjastusse ja palusin neil laenata esitusmaterjali "Estoniale" tasuta, millega nad lahkesti nõustusid.

Alban Bergi ooperist "Lulu" olete lavale toonud mõlemad variandid, nii kahevaatuselise kui ka kolmevaatuselise (vastavalt 1975. aastal ja 1980. aastal Berliini "Komische Operis"). Niipea, kui Friedrich Cerha oli pärast Bergi lese surma materjalidele ligi pääsenud, ooperi lõpetanud ning Patrice Chéreau selle 1979. aastal Pariisis lavastanud, pöördusite kohe ka teie tervik-"Lulu" poole.

Olin üritanud teha kolmandat vaatust juba varemgi: kahe klaveriga, mustvalge lavapildi ja mustvalgete kostüümidega. Helene Berg elas siis veel, Felsenstein tahtis osutada mulle teenet ja külastas teda, et saada luba kolmanda vaatuse n-õ stuudioesituseks. Esimene visiit kulges väga edukalt, Felsenstein oli proua Bergist vaimustatud. Ent teise visiidi ajal, kui jõuti praktiliste küsimusteni, surus Helene Berg Felsensteinile kätte paberilehe, kus oli kirjas, miks ta ei lase kolmandat vaatust ette kanda. Sellega jutt lõppeski.

Kahjuks eelistas Estonia Teater Herzi lavastatud "Don Giovannile" Kálmáni "Silvat" Vilimaa lavastuses.



"Luluga" on seotud üks mu hingetraumadest. Tükk aega pärast meie lavastust "Komische Operis" tõi kolmevaatuselise "Lulu" lavale ka "Deutsche Oper" Lääne-Berliinis. Schönbergi ja tema koolkonna spetsialist hr Stuckenschmidt, keda ma isiklikult tundsin, oli tohutult kiitnud mu "Reini kulla" lavastust Leipzigis, kirjutas "Deutsche Operi" "Lulu" kavalehel artikli "Alban Berg ja "Lulu" Berliinis" ning vaiks meie lavastuse täiesti maha, nagu poleks seda - kohe järgmist pärast Pariisi - üldse olnudki. Kurb.

Kuivõrd erinesid teie kaks "Lulud" teineteisest?

Kontseptsioon oli hoopis teistsugune. Kuigi dirigent (Joachim Willert), kunstnik (Reinhart Zimmermann) ja kostüümikunstnik (Eleonore Kleiber) ning peaosatäitja (Ursula Reinhardt-Kiss) olid samad. Esimeses lavastuses järgisime kõiki Bergi reamarke. Kõiki! Berg osutab ju, näiteks, Schigolchi igale sammule, igale astmaatilisele hingetõmbele. Viis aastat hiljem, kolmevaatuselise "Lulu" puhul, suhtusime Bergi teosesse absoluutselt teisiti, alates sellest, et kogu tegevus hargneb tsirkuse areenil (Bergil toimub seal üksnes proloog).

Bergi Lulu on minu meelest pigem 1920-ndate ja 1930-ndate Lulu kui sajandivahetuse (Wedekindi) Lulu.

Te arvate nagu Chèreau: ta transponeeris operi tegevuse Alban Bergi enda aega. Aga ma ei nõustu teiega. Olen jälle täiesti konservatiivsel ja, kui soovite, tagurlikul arvamusel, et see on teosega vastuolus. Sest tükk näeb ette, et keegi, kes tahab pürjellikus maailmas karjääri teha, nagu dr Schön, panga- ja ajaleheomanik, ei saa endale lubada avalikku suhet Luluga. Ta peab seda varjama, ta peab korraliku, sündsa abielufassaadi looma... Ja ikkagi tuleb ta roomates Lulu juurde tagasi, ja Lulu teab seda. Vajadus elada topeltelu iseloomustas Wedekindi aega, mitte aga Bergi aega. 1930. aastatel võis Lulu-sugune tipphoor pangadirektori kuulsust ennemini suurendada kui ohustada. "Lulu" probleem on n-õ püstkrae, korsett - st looduse frustrerimine, aga mitte 1920. aastate vabaarmastus.



*Joachim Herz Estonia Teatris
juunis 1994.
H. Rospu fotod*

Olen lavastanud "Lulud" kaks korda, aga ma ei tea, kes Lulu tegelikult on. Ürg-ehk algnaine (*Urweib*) enne veeuputusaegu... Berliini tänavaplika... Kõik on võimalik. Lulu kuulsa laulu tekst on nii vastuoluline, et ma ei saa sellest tänini aru.

Lulud on õigupoolest valesti mõistetud. See, mida Lulust kirjutatakse ja arvatakse, on enamasti meeste fantaasia või unelm Suurest Hoorast, Suurest Kurtisaanist, suurest seklusest või superseksist. Kõik see jääb üpris kaugele Wedekindist ja Bergist.

Lulu ripub dr Schöni küljes nagu linnupoeg linnuema küljes. Ta on lõpmata tänuulik dr Schönile ja oma suures tänulikkuses ja armastuses ta dr Schöni ka tapab...

Pragu ootab teid ees kolm tööd: Mozarti "Figaro pulm" Moskva Suures Teatris, Brechti-Weilli "Mahagonny linna tõus ja langus" Dresdeni "Landestheateris" ning Mozarti "Don Giovanni" Estonia Teatris. Te olete neid ju varemgi lavastanud - kas see ei sega?

No siis peaksin ma lavastamisest üldse loobuma... "Mahagonnyt" lavastan neljandat korda. Eelmiste visuaalne lahendus oli täiesti erinev, ent nende kontseptsioon kujunes samaks: väikekodanlase tee anarhia kaudu fašismini. "Mahagonny" peegeldab tegelikult ka tänase Saksamaa aktuaalseid probleeme. Minu meisterõpilane ja kaastööline, nüüd väga menukas lavastaja Steffen Piontek tõlgendas seda teost hiljuti Chemnitzis ida- ja läänesakslaste, *oss'ide* ja *wess'ide* probleemistiku najal. Mulle tundub, et "Mahagonny" on parabool, hoiatav meneteekeel. Midagi on kaasaegses maailmas Brechti aastatega võrreldes ju muutunud - aga kas ikka on? Kurjategijate, kohtunike, finantsvõimu salaühendus pole kuskile kadunud... "Mahagonny" tähendab mulle Wagneri "Nibelungide sõrmuse" viiendat osa, müüti või mõistujuttu. Publik peaks ise taipama, kas lugu puudutab teda või mitte, meie saame vaatajat assotsiatsioonidega aidata.

"Figaro pulma" kunstnik on kuulus Peter Sykora. Olen vaimustatud tema vaimustusest! Ta märkas kohe üht huvitavat detaili da Ponte-Mozarti remarkides: lavapilt avaneb kogu aeg kuskile: üks teise tuppa, aken aeda jne. Ma ei olnud seda tähele pannud. Sykora süvenes väga põhjalikult "Figaro pulma" tegevusaega, avastas, et sellele on tunnuslik nn vaba rokokoo, mis talle suurt huvi pakkus ja teda tiivustas. Olin väga õnnelik, pean tema vaimustust oma väikeseks võiduks - muidu on Sykora teinud ju kaastööd pööraste lavastajatega, näiteks John Dew'ga, traditsionalist Herz sattus tema teele esimest korda.

Olite üks esimestest välismaalastest, kes lavastas nõukogudeaegses Suures Teatris - ja veel Wagnerit!

Tõepoolest, Boriss Pokrovski kutsus mind 1963. aastal lavastama "Lendavat Hollandlast", ilmselt oma muusikateatri-liini kaudseks toetuseks. Moskvalasi hämmastas see, et ooperis "tehakse teatrit".

Kuidas suutsid lauljad Wagneri maailma sisse elada?

Mida tähendab "Wagneri maailm"? Ma ei tea, mida te selle all mõtlete. Nad pidid minu lavastusse sisse elama! Igatahes tehti tööd rõõmuga, organisatsiooniline kaos ei olene ju lauljast. Naljakaid asju juhtus tõlkega: Hollandlase monoloogi venekeelses variandis olid otse loomulikult välja jäänud sõnad "Jumala ingel"... Lasksin endale teha tagasitõlke venekeelsest tekstist, et teada saada, mida nad siis ikkagi laulavad.

"Mahagonny linna tõusu ja langust" lavastate Dresdeni "Landesoperis", kus te kunagi oma teed ka alustasite...

Jaa, mul on varsti 50. aasta tööjuubel. "Landesoper" esines varem kogu Saksimaal (mille pealinn Dresden teatavasti on), oli omamoodi turneeteater. Tegime proove võimlates, mängisime külakõrtside tantsusaalis - Offenbachi "Hoffmanni lugusid", Verdi "Saatusse jõudu" ja (*ironiliselt*) teisi samasuguseid väikseid komöödiaid. Meie trupp oli kokkuhoidev ja väga andekas, siit võrsus uskumatult palju lauljaid, dirigente ja lavastajaid, kes praegu on nõutud kogu maailmas. Meil oli võrratu kontakt publikuga. Töötasime väheste vahenditega, aga väga täpselt.

Kodulinna Dresdenisse tulite tagasi 1981. aastal, "Staatsoperi" peanäitejuhiks. Kas Dresdeni ja teie suhete kohta kehtib ütlus, et prohvet pole kuulnud oma maal?

Dresdeni "Staatsoper", õigemini 1984. aastal taasavatud hiilgav "Semperoper" (nimetus teatrihoone projekteerinud Gottfried Semperi järgi) oleks pidanud saama mu karjääri kõrgpunktiks... Paraku ei ole kusagil mujal olnud töötingimused nii head, atmosfäär nii halb, teatrijuhid - intendant ja peaplaneerija - nii saamatud. "Semperoperi" avaetendusel, Weberi "Nõidkütis", ei tohtinud osaleda ükski solist Läänest, ent sobivat Agathet SDV-s ei leidunud. Peaplaneerija hakkas koosseisuga tegelema alles siis, kui kõik paremad lauljad olid oma lepingud juba teiste teatritega sõlminud. Varem tal selleks aega ei jätkunud, sest ta tegi aruandeid, korraldas rahvakoosolekuid jms.

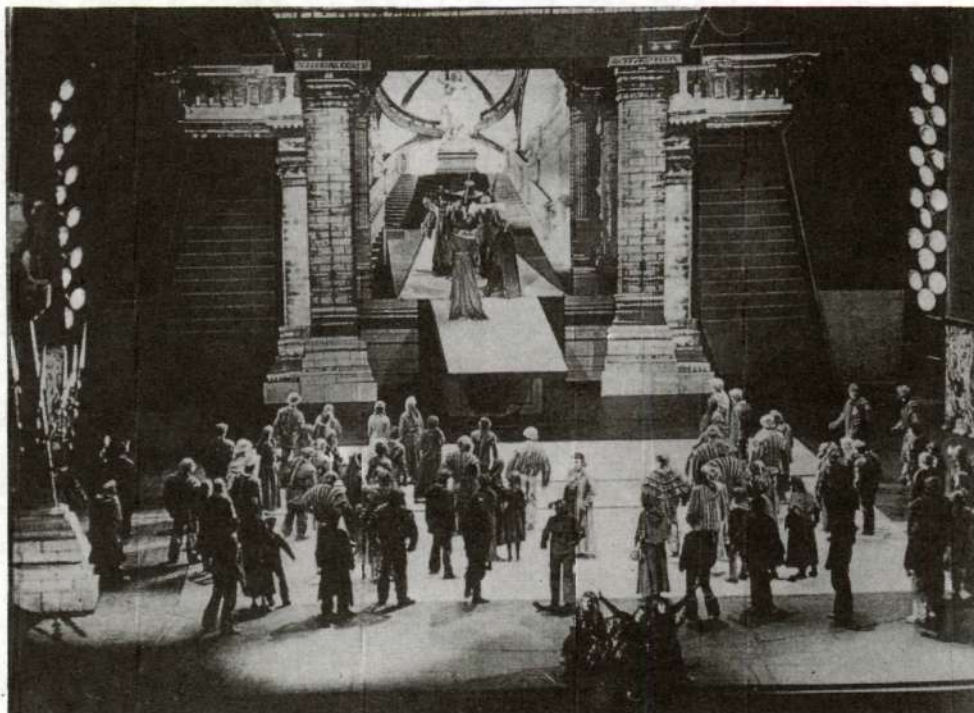
Kõige hullem oli siiski intriigidest ülipingestatud teatriõhkkond. "Semperoperi" periood on mu elus ainuke, mis võinuks ära jääda. Kuigi ka siin oli mõndagi head: plusspoolele kannaksin Straussi "Salome" lavastuse väga heade osatäitjatega, samuti Straussi ooperi "Ariadne Naxosel" ja Mozarti "Così fan tutte", millega reisisime peaaegu et kogu Euroopas.

Mida mäletate Dresdeni vanast "Staatsoperist"?

Minu lapsepõlves valitses seal parajasti Karl Böhm (Dresdenis 1934-1943). Tollal huvitas mind ainult orkester, lavale ma ei vaadanudki - sel polnud mingit mõtet, sest see, mida tehti laval, oli õudne. Ja siis saabus lavastaja, kelle nimi oli Heinz Arnold - minu hilisem õpetaja -, ja järsku oli mõtet ka lavale pilke heita! Olin näinud iidvana "Maskiballi" lavastust - veel kuulsa Tino Pattieraga, ja siis tuli uus, Böhmi ja Arnoldi "Maskiball" - välk ja pauk, laval toimus midagi, see oli juba teater! Arnoldi lavastused tähistasid suurt pööret tolelaegses Dresdeni ooperiteatris.

Nii et algul kõitis teid hoopiski orkester.

Joachim Herzi lavastatud Wagneri "Reini kuld" Leipzigi Opernhaus'is 1973. aastal, Jumalate tõus Valhallasse.



Jaa, orkester võlus mind väga, mängisin ka ise natuke klarnetit, hiljem õppisin dirigeerimist. Praegu käin sümfooniakontsertidel harva, sest ei taha tollaseid mälestusi rikkuda.

Mälestusi Böhmist?

Böhmist ja Joseph Keilberthist. See oli ju suur õnn Dresdeni jaoks, et pärast Böhmi lahkumist Wieneri tuli Dresdenisse Joseph Keilberth Praha Saksa ooperist. Jälle seisis dirigendipuldis geenius! Keilberth oli täielik vastand Böhmile. Böhmi oli türann ja rütmifanaatik. Vapustav, missugust pinget ta täpse, terava rütmitunnetuse abil tekitas. Keilberthi kohta ütlesime tänapäeval "lahe tüüp". Keilberth laskis kõigil muusitseerida. Näiteks Susanna aariat "Figaro pulma" neljandas vaatuses ta peaugu ei dirigeerinudki, puhkpillid ja keelpillid (*pizzicato*-saade) pidid lihtsalt kuulama, kuidas Susanna laulis. Keilberth oli spontaanne improviseerija, kellel palju sõltus meeleolust. Oli etendusi, kus algul tundus, et tal pole täna õhtul mingit tuju, ent järsku ta süttis, muutus ületamatult vahvaks. Kui hakkasin lavastama Straussi "Varjuta naist", kuulasin kõigepealt Böhmi plaati. Kuulus D-duur-vahemäng kulges kordumatu pingega ja intensiivsusega. Ja siis kingiti mulle plaadid Keilberthi tõlgendusega - kui lahedalt, läbipaistvalt kõik kõlas, justkui täiesti teine muusika (ehkki ikka see sama D-duur!).

Või Bruckneri Kaheksanda sümfoonia skertso (*laulab põhitema*) - Böhmi kuulates tundus, et elevandid lähevad läbi ürgmetsa. Keilberth hingas sisse, Dresdeni kapell lõi õhetama ja - läks lahti, kergelt ja hoogsalt.

Kas koolis ja teie sõprade ringis tavatseti koos muusikat teha?

Jaa, aga ilma minuta. Käisin küll kuulsas *Kreuzschule*, kus tegutses veel kuulsam "Kreuzchor", kuid mina ei ole kunagi laulda osanud. Meie klassis oli paar toredat klaverimängijat, paraku ei võtnud nad minu muusikaharrastamist üldse tõsiselt, jäin nende seltskonnast välja. Teadus tõmbas mind siis rohkem kui muusika, ehkki klaverit harjutasin küll usinalt - tundide viisi heliredeleid ja etüüde! Muusika vallast köitis ooper, mängisin läbi hulgaliselt ooperiklaviire. Kui läksin Dresdeni Muusikakõrgkooli, märkasin imestusega, et olin ainuke, kes suutis lehest lugeda Straussi ja Wagneri klaviire. See tegi mind esimesest päevast peale tuntuks!

Missugust paika armastate oma kodulinna Dresdenis kõige rohkem?

Kui jalutasin tund aega enne dirigeerimiseksamit Zwingeris, avastasin enda jaoks *Nymphenbadi*. Eriline elamus oli sillast üle kesklinna poole sõites näha *Frauenkirch* (mida praegu muide taastatakse). Olen Dresdeni küljes väga kinni... Aga kõige tähtsam oli ikkagi ooperiteater.

Ooperiteater tegutses ka sõja ajal?

Kuni tolle kurikuulsa päevani, mil kuulutati välja totaalne sõda... Teatrid suleti üks päev pärast Straussi ooperi "Danae armastus" peaproovi Salzburgis ("Danae" esietendus pidi toimuma Salzburgi festivalil), 17. augustil 1944. Teatriinimesed saadeti sõjaväkke...

Kas olite 1945. aasta veebruaris, mil Dresden puruks pommitati, kodus?

Jaa. Olin siis juba mobiliseeritud, meie väeosa asus Meissenis, kust oli hea lähedal kodus käia. Ka tookord juhtusin koju... Meie maja oli eelviimane, mis maha põles. Keegi ei uskunud, et vaikset Dresdenit võidakse pommitada. Inimesed päästsid leekidest täiesti mõttetuid asju - põrandalampe, vaipu... Meil jäid raamatud ära toomata. Mäletan, et käisin põlevas magamistoas isa pintsaku järel, selle taskus olid mõned paberid ja raha.

Hommikul pidin end vastavalt eeskirjadele Dresdeni komandantuuris näitama. Asusin hommikul vara teele, vastu tuli inimesi kesklinnast, mis nägi kohutav välja. Ei mingit komandantuuri... Siis sõitsin jalgrattaga - üks vähestest allesjäänud asjadest - Meissenisse.

Olite ka esimestel sõjajärgsetel aastatel Dresdenis.

Õppisin ju Dresdeni Muusikakõrgkoolis dirigeerimist ja ooperilavastamist. Veidi hiljem kutsus mu režiiõpetaja Heinz Arnold mind enda assistendiks ja lubas samal ajal õppida Berliinis muusikateadust. Teispäevast reedeni õppisin Berliinis, laupäevast esmaspäevani olin assistent Dresdenis. Järgnes töö Dresdeni "Landesoperis", seejärel tahtis Walter Felsenstein mind Berliini "Komische Operisse". Olin Dresdeniga seotud veel niikaua, kuni mu lauljannast abikaasa loobus oma karjäärist minu töö nimel. Siis tuli Leipzigi periood, Dresdeni "Staatsoperi" tase oli selleks ajaks juba langenud: unistati küll maailma tipus olemisest, ent tegelikult oldi seal juba ammu alla libisetud.

Mis oli Heinz Arnoldile ooperilavastamisel tähtis? Mida ta teile õpetas?

Heinz Arnold kuulus kuulsasse lavastajate põlvkonda, kus peale tema veel Walter Felsenstein, Günther Rennert, Carl Ebert, Oscar Fritz Schuh. Muide, nood kõik oluksid ülimalt nõrduinud, kuuldes, et neid lükatakse mingisse ü h t e ketti. Igaüks leidis, et just teine on võimatu. Tagasivaates moodustasid nad siiski ühtse suuna, mis tegi endisest nn õukonnaooperist, laulmisoperist, tõelise muusikateatri, st ü h e t e a t r i vormi. Mõistagi saavutasid nad selle eri aktsentidega. Arnold ei töötanud nii detailselt kui Felsenstein, tal ei olnud ka oma teooriat. Arnoldil seisis muusika alati rohkem esiplaanil. Felsenstein armastas ja respekteris muusikat väga, aga rõhutas ikka, et muusika väljendab inimtegevust. Nojaa, õieti taotles seda ju ka Arnold, vahest see ongi pigem järjekindluse küsimus kui põhimõtteline lahknevus.

Richard Straussi "Salome" Dresdeni Semperoper'is, 1988. Deborah Raymond (Salome).

Händeli "Xerxes" Leipzigi Opernhaus'is, 1972. Heidrun Halx (Atalanta), Edgar Wählte (Xerxes).



Arnold mainis juba kõrgkoolis, et "Herz on palju täpsem kui mina". Kui ta hiljem nägi üht mu koorirežiid, kus iga laulja mängis oma väikest rolli, mõjus see talle uudsena, ent ta tunnustas mu tööd. Arnold oli harjunud, et teda ümbritsevad geniaalsed lauljad (nagu Herrmann, Trötschel, Goltz), kes haarasid lennult, mida ta mõtles ja soovis. Arnold oskas nappide nõuannetega tabada peamist. Kujuteldamatu, et ta oleks stseenid detailselt läbi töötanud, õpetanud lauljaid nii nagu meie tänapäeval. Õhtused proovid ei tulnud kõne allagi, see olnuks täiesti sündsusetu.

Arnoldil oli väga kõrge arvamus ooperiteatri ülesannetest: pärast sõda pidi lava olema tõe ütlemise ja kohtumõistmise paik, omamoodi tribunal. Dresdeni ooperielu muutus tänu Arnoldile huvitavaks, söakaks, vaidluslembeseks.

Kui kaua püsis Arnold Dresdenis?

Arnold ei suundunud Lääne turule vabatahtlikult nagu enamik Dresdeni tipp-lauljaist, vaid oli sunnitud lahkuma pärast Carl Orffi "Antigone" lavastamist. Tema "Antigone"-tõlgendust sõimati formalistlikuks, korraldati avalikke arutlusi. Me võitlesime Arnoldi lavastuse eest, ent ikkagi keelati see ära. Õnnis Stalini-Ulbrichti-Ždanovi aeg... Arnold mõistis, et niisuguses olukorras ei saa ta enam kunsti teha.

Ja ta läks Münchenisse...

...kus Orff ta avasüli vastu võttis.

Teie enda lavastusi on seostatud eelkõige Bertolt Brechti ja Walter Felsensteini teatriprintsipidega.

Felsensteini töö põhialused olid minu meelest õiged ja vajalikud: ansambliteater, emakeeles laulmine, järjepidev ja põhjalik prooviperiood. Ta tahtis, et tegelased toimiksid ja reageeriksid laval usutavalt, mis sest, et tegemist oli nii tingliku kunstivormiga nagu ooper.

Brechti vastu tunnen erilist austust. Olen veendunud, et tänapäeval ei saa teha teatrit, mis pole Brechtist "läbi käinud" - mõistuse kontroll, "peaga töötamine" on vältimatu, nagu ka selgelt ja täpselt edastatud suhe esitatavaga.

Te olete kindlasti näinud ka Brechti enda lavastusi.



Alban Bergi kahevaatuseline "Lulu"
Berliini Komische Oper'is, 1975.
Ruth Asmus (Geschwitz), Willi Nett
(Dr Schön), Ursula Reinhardt-Kiss
(Lulu).

"Härra Puntilat ja tema sulast Mattit", "Head inimest Sezuani", "Galileid" ja muidugi "Ema Courage'i"! Olin etendustest vaimustatud, ent ei süüvinud teoreetilistesse arutlustesse, mille järgi nad tehtud. Tunnistan, et pole tema tähtsaid teoreetilisi artikleid üldse lugenud, välja arvatud märkused "Mahagonny" kohta, ent nendest ei saa ma aru.

Mainisite ühes oma kirjatöös: "See, mis sünnib laval, pole, jumal tänatud, mingi teooria demonstreerimine, vaid - kui läheb korda - teater!"

Tõepoolest, parimad Brechti õhtud raputasid vaatajat, esitasid talle küsimusi, provotseerisid kaasa mõtlema, vaidlema, sundisid iseennast kontrollima.

Brechti teatri, "Berliner Ensemble'i" trupp käitus kõige suhtes üleoleva tagasihoidlikkusega, vahel võis see häirida. Mida mul alati "Berliner Ensemble'i" lavastustes väheks jäi, oli ehtne armastustunne. Arutasime sageli koos tollase mõttekaaslase Götz Friedrichiga, Felsensteini õpilasega (praegu juhib ta Berliini "Deutsche Operit"), et armastus oli Brechti inimeste jaoks pigem naljakas looduse trikk, liigi säilitamise vahend. Seevastu Brechti tige iroonia on mulle alati väga meeldinud.

Tudengipõlves langes mulle ükskord osaks au mingil kohtumisõhtul Berliini Humboldti ülikoolis Brechtiga vaielda. Kõigepealt tuli juttu Dresdeni "Antigone" skandaalist (Arnoldi lavastus). Märkisin, et "töölised", kes saadeti etendusele, et see lõpeks katastroofiga, sattusid lavastusest hoopis vaimustusse. Brecht: "Inimesed ei pane lihtsalt tähele, kui neile mürki serveeritakse." Edasisest jutuajamisest jäi mulle eriti meelde Brechti lause "Loovale teatrile pole miski püha", kusjuures ta lisas, et ei tea, kas Saksamaal veel kunagi tekib loov teater. Olen seda lauset hiljem paljudes intervjuudes tsiteerinud, siiani pole teda kuskil sõandatud avaldada. Ilmselt kartuses, et see soodustaks mingite "anarhistlike tendentside" tärgkamist.

Brechti puhul kõneleme ikka eepilisest teatrist. Mis see on?

Alban Bergi kolmevaatuseline "Lulu" Berliini Komische Oper'is, 1980. George Ionescu (Dr Schön), Ursula Reinhardt-Kiss (Lulu).



Mina ei tea. Minu meelest puudutab see rohkem dramaturgiat - üksikutes piltides jutustatud lugu, omalaadne "albumidramaturgia". Selles suhtes on enamik muusikalidest eepiline teater!

Ometi rõhutavad Herzi spetsialistid, et Herz on toonud Brechti meetodi muusikateatrisse.

Pärast Britteni "Albert Herringi" esietendust õnnitles Felsenstein mind sel puhul, et ma olevat leidnud muusikateatri jaoks midagi täiesti uut.

Ja mis see oli?

Püüdsin "Albert Herringit" lavastades saavutada, et laulja teadvustaks igal lavahetkel, et ta mängib publikule, et ta peab publikule midagi täpselt arusaadavaks tegema. Järelikult distantseerub ta rollist, samastab end tegelaskujuga hoopis vähem kui traditsioonilises, emotsioonidest kantud ooperiteatris. Ma arvan - ja see on mu kreedo -, et tänapäeval peaks igat ooperit, ka "Trubaduuri" mängima väikse annusega Brechtist, sest me vajame teadvust ja peame olema teadlikult tegutsevad inimesed. Elame ju XX sajandil ja ainult teadlik olemine võib meid päästa! Olen kindel, et suured näitlejad on ka üliemotsionaalsetes stseenides ikka mõistusega asja juures, mõistuse kontroll jääb. Näide lähiminevikust: hr Vossi võimas Othello (Wieni lavastuses), kes pressib endast kohati loomalikke hääli välja, ent kindlasti suudab ta end seejuures ka mõistusega jälgida.

Õigupoolest on nii, et Felsensteini ja Brechti taotlused langevad nende parimates lavastustes ühte. (Mõlemad respektueerisid teineteist ülimalt ja vältisid samas iga kokkupuudet.) Felsensteini lavastatud Offenbachi "Hoffmanni lugudes" olid igasugused tunded jäätunud - ei mingit erinevust Brechti-teatrist. Teisalt: kui Brecht oma abikaasat ja esinäitlejannat Helene Weigelit ekstra kiitis, et täna õnnestus tal suurepäraselt oma rollist distantseeruda, olevat Weigel kolleegidele sosistanud: "Tegelikult olin just täna rollis sees!"

SDV päevil oli kombeks nad mõlemad ühte suurde "sotsialistliku rahvateatri" taignaste sõtkuda, mis on kahtlemata täiesti põhjendamatu. Kui tahta nähtusi lahti mõtestada, tuleb neid kõigepealt lahustada, puhtalt vaadelda, ja siis võrrelda.

Felsensteini publikuideaal: vaataja lööb vaimustusest naabri põlve pihta, seda ise märkamata. Brechtil: vaataja (kes suitsetab lakkamata nagu Brecht ise) sigaret kustub, sest laval toimuv haarab teda kaasa, ent ta m ä r k a b seda.

Kas võib teie lavastuste puhul siis rääkida ka võõritusefektist? Kas ei ole mitte teie lavastatud Händeli "Xerxes" omalaadne süntees barokkteatri printsiipidest ja brechtlikust lähenemisest, pluss hr Herzi loominguline fantaasia?

Mis on võõritusefekt, seda ei taipa ma tänaseni.

"Xerxeses" saavutasime selle, et lauljad ei kaotanud end tunnetesse, vaid pidid komöödiat m ä n g i m a, pidid t e a d m a, et nad komöödiat mängivad. Mõne aaria lõpul tegid lauljad publiku poole kniksu. Samas ei tohi minu arvates ikkagi afektide kujutamist unustada. Ent ka kurbadesse stseenides pikkisime naeratusi ja eneseirooniati, viimast jätkus isegi kuningas Xerxesel. Teatritegijate enda suhe oli kogu aeg tuntav ja nähtav - nagu ka nauding, millega nad ooperit esitasid.

"Xerxeses" on üks imepärane distantsi loomine näiteks Romilda stseenis II vaastuses. Romilda on südamepõhjani solvunud oma armsama arvatava truudusetuse pärast. Ja just siis, sisetunde kõrgpunktil, kui ta peaks olema lõhestatud kirest ja vihast, pöördub ta publiku poole ja küsib: "Kas teate, mis on see, mis minus möllab? See nimelt on" - siit algab aaria - "armukadedus!"

Ma saan aru, et XVIII sajandi *opera seria*'l on oma reeglid, mis meile harjumuspä-rastest täiesti erinevad. Aga kuidas *opera seria*'t nüüdispublikule lähedale tuua, seda ma ei tea. Enne kui otsustasin "Xerxest" lavastada, uurisin läbi kõik Händeli ooperid, valisin välja seitse võimalikku, millest siis lõpuks jäi sõelale "Xerxes". Aga see pole ju *opera seria*...

...vaid *semiseria*.

Ei, minu meelest ulatuvad libreto juured XVII sajandi Venezia koolkonda.

Olen veendunud, et *opera seria* esitajad mitte ei samastunud oma kangelasega, vaid kujutasid teda teatud distantsilt. Muide, minu jaoks on mõisted "distsants" ja "identifitseerimine" ülimalt tähtsad, sest need iseloomustavad ka publiku hoiakut laval toimuva suhtes.

Praegu tsiteeritakse ajaloolisi stiile meelsasti, ent sageli tähendab see sisemise osavõtlikkuse ja tõsise süvenemise vältimist, lihtsalt demonstreeritakse, et vaadake, kuidas see kõik kunagi oli! Loomulikult on siin erandeid. Näiteks meeldib mulle väga kõik see, mida teeb Nikolaus Harnoncourt. Nii tema barokkmuusika-tõlgendused kui ka Mozarti ooperid ja Beethoveni sümfooniad. Olen unistanud koostööst temaga, äärepealt oleks see ka teostunud.

Pean oma eluülesandeks tuua brechtlikku teatrit muusikateatrisse või vähemalt järele proovida, mil määral see on võimalik. Olen leidnud, et see on võimalik ja väga tõhus.

Brechtli põhimõtete järgi olen lavastanud peale "Xerxese" Henze "Noore lordi" (millega autor väga rahule jäi), Straussi "Ariadne Naxosel", Ligeti "Le grand macabre'i", Prokofjevi "Armastuse kolme apelsini vastu", Bergi "Lulu" tervikvarianti... Mõistagi Brechtli-Weilli "Mahagonny...". Wagneri tetraloogiast sobis üksugune lähenemisviis "Reini kullale", aga mitte "Valküüridele", sest juba selle esimene vaatus on täis tundeid, kirgi, armastuslõõma, enesepurustust. Brechtlikule teatril jääb võõraks ka Mussorgski "Boriss Godunov". Britteni "Peter Grimes" ei kuulu sellesse ritta, kuid siingi ei tohi laulja oma "aju garderoobi jätta" - kui Brechtli tuntud lauset siteerida.

Mida mõeldakse Brechtli teooriatest tänases saksa teatris?

Ma ei tea. Vahel näib mulle, et saksa teatris ei mõelda enam üldse, ka Brechtli üle mitte. Lavastajad teevad karjääri, teostavad iseennast. Keda peaks siis veel Brechtli teooria huvitama? Ooperis toimub üleminek ansambliteatrilte staariteatrilte, mis on ohtlik protsess: takistab püsivalt angažeeritud lauljate arengut, lagundab lavastust (staaril pole aega lavastusse süveneda). Ja mis kõige hullem - staar võib osutada püsitrupist nõrgemaks! Kahjuks ei pööra sageli ka kriitikud tähelepanu sellele, kas ja

*Joachim Herz Toompeal juunis 1994.
A. Miku foto*



kuidas on lauljatega töötatud. Peadirigendid viitsivad juhatada ainult esietendusi, mis saab edasi, pole kellegi asi, reaetendusi dirigeerivad kesised keskmised.

Praegune moelause on: "Publikule arusaadavalt jutustatud lugu on halvasti jutustatud." Mulle on selline suhtumine vastuvõtmatu.

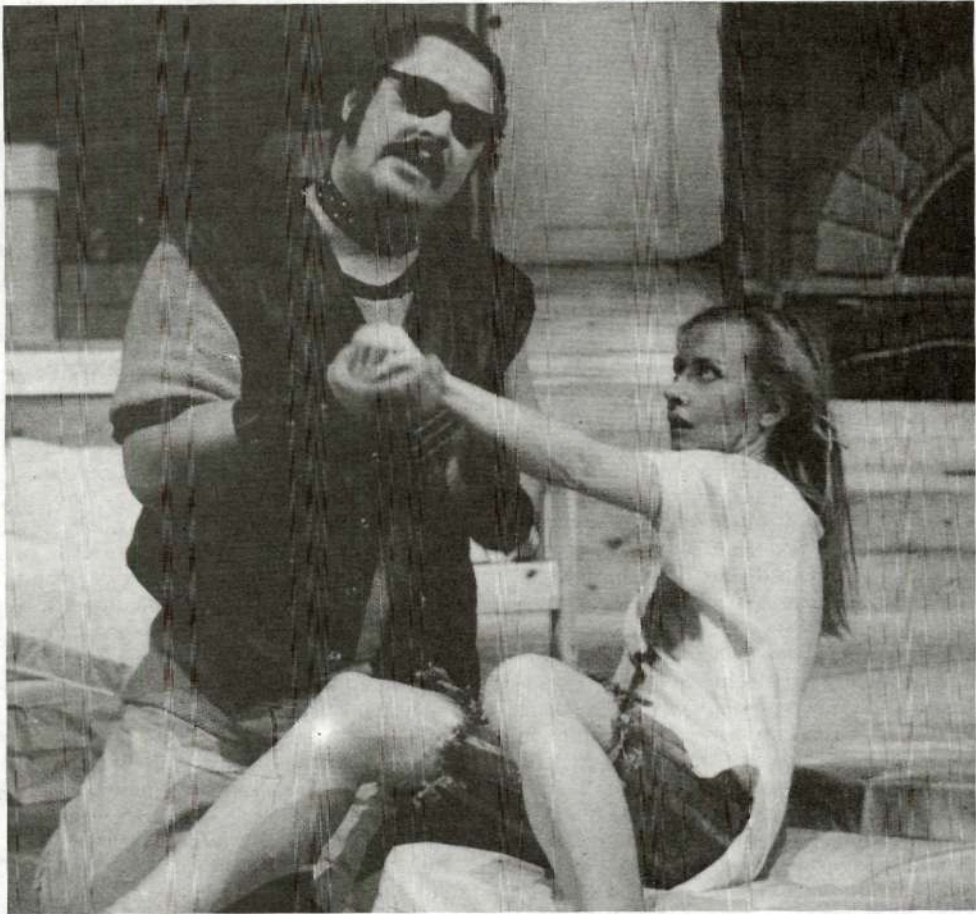
Te olete kurtnud ka selle üle, et teoseid "ei loeta" põhjalikult läbi. Ei tehta niisugust eel-tööd, millest me intervjuu alguses rääkisime. Lavastatakse üleüldiselt, teksti süüvimata.

Mulle on olnud reegliks, et teoselt tuleb küsida, kuidas teda lavastada. Mitte mingil juhul ei tohi ühtsama meetodit kõikide teoste juures rakendada. Teose ees peab tundma loovat aukartust. Kõige tähtsam on teosest välja lugeda, mis seal t e - g e l i k u l t toimub (ma ei mõtle muidugi lihtsustatud süžeed nagu ooperileksikonides - a armastab b-d ja varsti nad surevadki), mis on teose idee (ometi ju mitte kurb surm!), ja see veenvalt publiku ette tuua.

... et mõni uue põlvkonna Herz, kes praegu rõdult ainult orkestrit piidleb, ka lavale hakaks vaatama...

Küsitlenud KRISTEL PAPP

MARGINAALNE NÄHTUS
ÜHISKONNA ÄÄREALALT
EHK
KRIITILISE KRIITIKA KRIITIKA



W. Mastrosimone, "Äärmused". Pärnu "Endla", 1994. (Lavastaja P. Tammearu.) Raul - Jaan Rekkor, Marjorie - Laine Mägi.

Ajalehtedes ilmuvad teatriarvustused on muutunud palju operatiivsemaks, kui nad olid mõne aasta eest. Järgmisel päeval pärast esietendust (Tallinna teatrite puhul) või küla-
listendust Tallinnas on retsensioon lehes.

See on väga tähtis muutus, sest inimesed saavad õigel ajal teada, kuhu maksab minna, ja teatrid, millega nad on hakkama saanud. Kiirusest põhjustatud pealiskaudsuse võib andeks anda, kui hiljem (ajakirjas?) järgne-

vad sügavamad käsitlused. Nii lugejatele (publikule) kui teatritele on tähtis info kiire levik, sest majandus sunnib repertuaari kiiresti uuendama ja pilet on kallis.

Siiski peaks ka ühe õhtuga valmiv arvustus enam-vähem tõepäraselt vastama vähemalt kolmele küsimusele. Esiteks, millest tükk üldse räägib. Teiseks, kas lavastus on õnnestunud või ebaõnnestunud. Ja kolmandaks, kuidas mängivad näitlejad. Kui ajalehe retsensioon nendest punktidest mööda läheb või neis jämedalt eksib, siis oleks nii rahvale kui teatritele parem, kui lugu oleks ilmutata jäänud.

Pärnu teater "Endla" andis mullu septembris Tallinnas külalisetendusi. Heljo Männi lastenäidendit "Nutikas eesel" ma ei näinud, Györgi Spiró "Kelm" jäi ära, mängiti kahte täiskasvanute tükki: Pierrette Bruno "Pepsie't" (lavastaja Peeter Kard) ja William Mastrosimone'i "Äärmusi" (lavastaja Peeter Tammearu).

Mõlemaid etendusi arvustati enamasti koos ühes retsensioonis (Sven Karja, "Ava-meelselt "...abielust", Pärnu teatrisuvest ka", "Hommikuleht" 12. IX 1994; Meelis Kapstas, "New Jersey contra Pariis Pärnust", "Päevaleht" 15. IX 1994; Lilian Tamm, "Endlat taas Tallinna oodates", "Kultuurileht" 16. IX 1994; Kadi Herkül, "Ahistavad äärmused ehk kolmekesi kuues osas", "Eesti Ekspress" 23. IX 1994), välja arvatud "Eesti Sõnumid", kus Meelike Saarna lühikese "Pepsie"-vaatlusega samas lehenumbris ("Laine Mägi võlus särtsakuse ja sarmiga" 13. IX 1994) on ka Tõnu Seero veidi pikem kirjutis "Äärmustest" ("Vägistaja vägistab keskmiselt 29 korda"). Eraldi arvustus "Äärmustest" on ilmunud Marko Mägil ("Radikaalse vaataja üksildus", "Rahva Häääl" 16. IX 1994).

Nende kahe lavastuse kohta kriitika arvamusid lugedes tuli meelde Lev Tolstoi lastejutuke hiirepojast, kes käib õuel jalutamas ja pärast emaga oma muljeid jagab. Hiirepoeg nägi kaht looma, üks oli hirmus, aga teine armas. Ema pärimise peale selgub, et hirmus oli kukk, hiirepojale armas aga kass.

Valed algavad juba lavastuse algmaterjali, näitemängusse suhtumisest. "Pierrette Bruno komöödia hoiab prantsuse žanri au, püsib vanal heal moel pariisilik. Pakkudes veel-ühe-parnassi-varblase loos, abikaasa-armukese rollisegaduse intriigis (soovi korral) ka sentimentali ning lihtsat elamise tarkust/usku" (PL). "Äärmusliku "Äärmuste" kõrval näis "Pepsie" enam kui loogilise valikuna suvituslinna repertuaaris: kerge komöödia, ometi labasustest hoiduv, meeldivalt aeglase tegevuskäigu ja naljakate puän-

tidega" (EE). "Ja kes vähegi soovis, sai kaasa /"Pepsie'it" - M.T./ ka mõne õpetliku iva" (ES). "Endla Ameerika näidendi valik - William Mastrosimone'i "Äärmused" ("Extremities") näib küsitav" (PL). "Ma ei mõista, miks peab olema näidendi tegevus dateeritu¹ just septembrikuuga ja koht Trentoni ja Princetoni vahel, kus maisiväli kohtub maanteega" (ES). "Propagandistlik ja vaataja emotsioone üsna toorelt üleskloppiv tekst" (HL).

Seega, "pretensioonitu farslik salongitükk" (KL) "Pepsie" on kriitikute arvates kas lausa "loogiline valik" või vähemalt "vana hea pariisilik komöödia", mis annab vaatajale "õpetliku ivana" kaasa "elamise tarkust /usku". "Äärmused" seevastu on "propagandistlik", arusaamatusi tekitav või üldse küsitav repertuaarivalik. Selline on valdav hoiak, ja üksnes KL teeb mõnduse, et "Äärmused" on pinev ja raske lugu, kus "näib leiduvat midagi põhimõttelisemat ja tuttavlikumatki". Minu meelest on kriitika, mis eelistab tühise komöödia kavvavõtmist olgu või ebaõnnestunud katsele öelda inimestele midagi lavastaja meelest olulist, ebaetiline.

KUIDAS HINNATAKSE LAVASTUSI?

"Pepsie"

"Hoogsalt käivitunud etendus saab tagasilöögi teises vaatuses, kus tegevus venima kipub ning ilmselge mäng ühte väravasse juba veidi tüütuks muutub. Vaatajale ei jäeta just palju mõtlemis- ja mõistatamisruumi, nii tekst kui selle taustal toimuv tegevus on ajuti liiga ühemõtteline, et olla aina kosutavalt meelikõditav. Tulised aplausid iga vaatuse lõpus ning rohkelt naerurõkatusi etenduse kestel andsid märku etenduse kahtlematust publikumenust. Ja kes vähegi soovis, sai ehk kaasa ka mõne õpetliku iva" (ES).

Kuigi "lavastaja paistis vältivat igasuguseid aktsente", siiski "esimene vaatus valmistas meeldiva üllatuse. (---) Kui teisest vaatuses oleks tubli tükk loidu tegevust välja võetud ja selle külge kolmas vaheajata liidetud, oleks rahulolu mõnusast laupäevaõhtust meelelahutusest suurem olnud", kuigi "eesti parima salongiteatritri ei küünitud" (KL).

"Žanrikergus iseenesest ei tohiks välistada täpsemaid, mõtestatumaid suhteid. (---) Lõppude lõpuks väärtustab komöödiat see, et saaliäied lustivad" (PL).

Seega on kriitika küll leebelt rahulolematu, kuid "kerged ja vaimukad komöödiad

toovad saali Pärnu oma publiku, aga veetlevad ka pealinna vaatajaid, pakuvad süžee-uperpalle löögastuse otsijatele ning nupukaid näitlejateid teatrihuvilistele" (EE).

Sellised kriteeriumid nagu asja mõte või sõnum või eesmärk või probleemi tähtsus või tõsiseltvõetavus, on jäänud täielikult arvesse võtmata. Keegi ei püüagi arutleda selle üle, kas lavastajal oli ka midagi meile öelda või mitte. Kes lavastajatööd üldse puudutab, eelistab seda teha kõrvalluses, kus pealause väljendab midagi positiivset, milleks enamasti leitakse olevat publikumenu.

"Äärmused"

"Arusaamatuks jääb, mis on lavastuse eesmärk. Närvikõdi tekitada? Üles raputada? Šokeerida? (---) Või peabki see (---) jätma lõpuni valdavaks muljeks nõutuse? (---) Eklektiline lavastus... (---) ehk on "Äärmused" olukorradraama? Lihtsal meeldetuletuse põhimõttel: see võib juhtuda ka sinuga! Kuidas toimid Sina? Piiriolukord on, aga tegelaste suhetes see midagi peale pinnapealsete süžeekäikude-skeemide välja ei too ega loo võimalust näitlejatele" (PL). "Ei pane imestama lavastuse laad, kus tapvad emotsioonid tõepoolest äärmusteni viiakse, seega aga läbinähtavalt kavatsuslikud tunduvad. (---) Üldiselt sedalaadi sotsiaalsed lavastused ei ärgita vähemalt mind eriti enamaks, kui vaid etenduse kulule kaasa elama ja vaatama, kuidas näitlejad mängivad" (ES). "Nii pinev ja raske lugu nagu "Äärmused" ei saa läbi päris ilma psühholoogilise tõepäraga (---) Nüüd istud saalis ja soitud omaette: "Ei usu! Ei usu!" (---) See lugu ei paista tahtvat ei lõtva lihtsust ega teatraalset pingutust" (KL). "Aga kellele on too lugu ikkagi adresseeritud? Kas potentsiaalsetele vägistajatele, kes teatrisaalis peaksid oma ihade ohjeldamise üle mõtteid mõlgutama - ehk nagu märkis üks nutikas teatral: võibolla on meil nüüd sündinud draamaterapia, vanglateater? Või potentsiaalsetele ohvritele, naissoole tervikuna? Siin näibki olevat lavastuse hädade peapõhjus: ameerikaliku kultuuri kontekstis võib see näidend mõjuda olulise teatritekstina. Seda enam, et on üldteada ahistamise teemaatika populaarsus healoluühiskondade kultuuris. Meil siin ja praegu pole see teema-dering veel kuigi painavaks muutunud. Pigem on tegu marginaalse nähtusega ühiskonna äärealadelt" (EE).

Nagu näha, esitatakse "Äärmuste" kohta küsimused, mida "Pepsie" puhul vajalikuks ei peeta. Vastused neile on eranditult negatiivsed. Eesmärgita, mõttetu, läbinähtavalt

kavatsuslik, eklektiline, täiesti psühholoogilise tõepäraga. Oletame, et kriitikal on õigus, lavastus on ebaõnnestunud.

MIDA ARVATAKSE

MÄITLJATE MÄNGUST?

"Pepsie"

"Kulunud fraas sellest, et näitleja teeb lavastuse, vastab siinkohal küll täielikult tõele: Pepsie osa võimaldab Laine Mägil välja panna kogu registri just talle loomuoast särtsakust ja sarmi" (ES). "Laine Mägi on vähemalt selles nimiosas suurema kaliibriga täht kui Julia Roberts", võttes "sellest suurejoonelisest šansist elegantselt ilmeid ja kostüüme loopides välja pea viimase" (HL). "Ometi toob roll, mis lubab Laine Mägi välisel andelaadil vabalt välja mängida, pedaali põhja vajutada, paistvusele näitlejamängu soojemad, õrned toonid! Üllatab rõõmustavalt, kuigi valitsedes (keha)plastikat enam kui hääleregistreid ning ka nüansitäpsus jätab edasist mängu/arenguruumi" (PL). "Etenduses pakkus Pepsie variatsioone tänavaplikast suurilma-daamini. Nii žargooni kui oma keha valitses see Pepsie laitmatult" (KL).

Ka teised näitlejad saavad peamiselt kiita. **Katrin Nielsen** pakub "Pepsie säratu anti-poodi - rõõpalikus rahus vankumatu realisti" (PL). "Tark ja võimukas majaproua sobis talle (Katrin Nielsenile, M.T.) enam kui kahe kriipsuga joonistatud pedantne vanapiiga" ("Äärmustes", M.T.) (KL). **Elmar Trink** "kimpus abielumehe" osas "ei lepi rolli lihtsalt kena-olemisega. Sõbralikus saamatuses on ta hea (---), kipub aga soolodes ennast või vaatata naljasoont alahindama" (PL). **Elmar Trink** "pakkus välja sarmika hädavarese ja/või natuke karvase esimese armastaja, kelle lembepuhang isegi omaenese naise suhtes oli täiesti siiras" (KL). "Eluperemehelikust tähtsusest pakatava ärimehe Hatchi roll lisab **Jaan Rekkori** "äärmustevälises" rahus näitleja karakterrollidele veel ühe veenva kehatuse" (PL). "Jaan Rekkori vaikne, ümar ja maias suurärimees pakkus üllatava kontrasti "Äärmuste" jõhkardile" (KL).

Kokku võttes jääb lugejale mulje, et tegemist on, vaatamata näidendi tühisusele ja lavastaja pretensioonitusele, toreda etendusega, kus lisaks Laine Mägi hiilgerollile mängivad teisedki näitlejad auditavalt, mis kokku annabki ühe menuka ja vaatamist vääriva teatriõhtu.



"Äärmused". Terry - Merike Tatsi, Marjorie - Laine Mägi, Patricia - Katrin Nielsen, Raul - Jaan Rekkor.

"Äärmused"

Üksnes "Hommikuleht" tõstab esile trupi "professionaalset oskustööd" nii Jaan Rekkori ja Laine Mägi "duellis" kui ka "sekundantide" Katrin Nielsen ja Merike Tatsi puhul. "Eesti Sõnumid" on rahul küll Rekkori "paha inimesega", kuid mitte tema muutumisega "ameerikalikult heaks". Laine Mägi sobib rolli üksnes ekstreemsust ja mitte "peeni nüansse" pakkuva "mänguampluaa" poolest, teistelt naisrollidelt ei saagi "vapustavat taha". "Päevalehe" arvates ei loo lavastus võimalusi näitlejatele, "Kultuurileht", vastupidi, usub neid olevat ja kahetseb, et asi korda ei läinud: "Terviklikku kuju neist jõhkruse, vale ja enesehaletsuse episoodidest on raske kokku panna [---]. Jääb siiski mulje, et Rekkor võiks siin teha ühe oma elurollidest. [---] Mis oleks, kui Terry ja Patricia oleksid midagi enamat kui õelavõitu šaržid ja Marjorie võtaks pisut maha oma kätemaksujumalanna poosist? (---) Näitleja ei näi reaalselt olukorda päris hästi tajuvat või ei tahagi seda elulise usutavusega edasi anda ja sa istud vormivõtit otsides nagu kits kahe heinakuhja vahel (---)."

MIDA VÕIB KÕIGIST

NEIST TSITAATIDEST JÄRELDADA?

On selge, et "Äärmuste" Tallinna etendused ebaõnnestusid (minu muljed pärinevad suvehooajast statsionaaris). Üksnes Sven Karja on näinud varasemaid etendusi ning tema hinnang näitlejamängule erineb teiste kriitikute omast järsult: "Ehk on see osalt ka teema - kehalise ülevõimuga allutamine ning sellele järgnev mõlema osapoole instinktiivne allakäik - uudsus ja tavatus meie lavadel, mis on truppi juhtinud teatud mõttes "otsast algama", suunanud teda sisse- ja läbielamisteatri elementaarmõistete ja üldse näitlejakoolituse ABC juurde? Rohked piirsituatsioonid on teostatud näitlejatehniliselt eriti säravalt (---) ja rollide psühhofüüsilises mõttes vist ka "õieti" (---)." Teiste kriitikute hoiakud on negatiivsed, kuid erinevad üksteisest väga omapärasel viisil. Enamikult tekkis etenduse suhtes selline vastumeelsus, et nad kogu arvustuse pühendasid sellele, miks näidend ja lavastus kuhugi ei kõlba. Üksnes Lilian Tamm "Kultuurilehes", kes ei suuda samuti nähtuga leppida ("Ei usu! Ei usu!"), tajub ka seda, et "Äärmustes" ei ole tegu üksnes kahetsusväärse ebaõnnestumisega. "Ent

nii või teisiti - see pole tühi teatriõhtu. Pakutakse kogemus vägivaldast, mis sünnitab vägivalda. Veendud, kuidas seadusliku kaitse abitus võib viia äärmusliku enesekaitсени. See pole lihtsalt üks järjekordne vägistamise-lugu, siin avatakse vastuolu kurjategija õiguste ja ohvri õigusetuse vahel. See on lugu süütuse presumptsiooni naeruväärsusest ühiskonnas, kus valitseb vale ja vägivald" (KL). Õige, loogiline ja kuiv lühikokkuvõte "Äärmuste" teemast, mis Tallinna laval läbi põrus. "Nii põnev ja raske lugu nagu "Äärmused" ei saa läbi ilma psühholoogilise tõepäraga. Kui just pole otsustatud seda

draamat farsina mängida." Siia see koer maetud ongi. Mingil arusaamatul põhjusel kadus Tallinna etendustel näitlejate mängust psühholoogiline tõepära ja asemele tuli fars. Võimalik, et äärmused kohtusid siingi: see, mis normaalingimustes kodulaval oli erakordselt tõepärane ja pingeline, oli korraga ülepingutatud ja võlts. Otsustavas mängus keeratakse pahatihti vedru üle. "Eriti särav" on korraga "liiga särav". Miski ei paista enam usutav. Draamast saab fars.

P. Bruno, "Pepsie". Pepsie - Laine Mägi, Jean-Francois - Elmar Trink.





"Pepsie". Pepsie - Laine Mägi, Hatch - Jaan Rekkor.

K. Pruuli fotod

MILLISEID "ÄÄRMUSI"

PEALINNA KRIITIKUD EI NÄINUD?

Tõe jaluleseadmiseks piisaks, kui pöörata arvustajate hinnangud pahupidi. See oli tõepoolest "pinev ja raske lugu" otsast lõpuni. Selles polnud ei "lõtva lihtsust ega teatraalset pingutust". Etenduses oli algusest peale valitsev harvanähtav "psühholoogiline tõepära". Ma ei pidanud mingit "vormivõtit otsima" ega istunud "kahe heinakuhja vahel", vaid ma ei tundnud üldse midagi oma istumise all, ma unustasin enda ja oma kaaslaste olemasolu. Ma olin laval toimuvast nii haaratud nagu võib-olla "Schindleri nimekirja" vaadates või esimest korda "Käopesa" Noorsooteatris. See lugu, mis mu silme ees toimus, oli ehe elu ja ma hakkasin vähehaaval taipama, kui üksikoinne ja mõtlematu ma olin seni olnud seda sorti kurja ja üldse kuritegevuse suhtes, mis on võimutsev mitte Ameerikas, vaid meil siin iga päev. Võib-olla on see negatiivne hinnang lavastusele, kuid ma lahkusin saalist veendunud surmanuht-

luse pooldajana teatud kurjategijatele. Ja olen kindel, et seda lavastust peaks näitama kõigile teismelistele koolitüdrukutele kooliprogrammi raames. Ja õpetama neid ennast kaitsma.

Rekkor oli terviklik kuju "jõhkruse, vaele ja enesehaletsuse episoodidest" ja paljust muust ning ta tegi "ühe oma elurollidest". Tema Raul oli oma moraalilt, kogemustelt, vajalikelt teadmistelt ja rafineerituselt kohutav inimene, kelle käest ei ole pääsu. See oli oma ala professionaal, suurmeister, isegi esteet. Tema muutumine lõpus "ameerikalikult heaks" ei omanud minu jaoks enam vähimatki tähtsust, ma isegi ei mäleta seda hästi. Esiteks võis see olla järjekordne petekas, teiseks oli minu elutunnetusse istutatud mingi uus kogemus, lõpp laval võis pärast seda olla milline tahes.

Rekkor ei avaldanud sellist muljet üksi. Marjorie-Mägi oli kõiges, ka "kättemaksujumalanna poosis", mida ta meeleheitel katsetas, lihast ja verest noor naine, kes aimas, et juhtunud oli tema elu igaveseks rikkunud õnnetus, millest siiski peab katsuma kuidagi moodi välja tulla. Terry-Tatsi ja Patricia-Nielsen olid palju enam kui "õelavõitu šaržid". Nad esindasid kahte tüüpilist ühiskondlikku suhtumist kurjategijasse. Üks neist on "asi ei puutu minusse", teine "halastust - kurjategija on õnnetu inimene, süütu olude produkt". Pean tunnistama, et need mugavad hoiakud elavad minus lahedasti koos. Ma ei ole kindel, kas ma paneksin oma elu ohtu ja tormaksin ohvrile appi. Aga ma arvan, et igaüks peaks läbi tegema õppuse, mis vähendaks abitust ja annaks vähegi julgust vastavas olukorras tegutseda.

MÕNED

ERITI VAJALIKUD KORREKTIIVID

EE ironiseerib draamateraapia ja vangla-teatri üle ja küsib, kellele on "too lugu" ikkagi adresseeritud, kas vägistajatele või kogu naissoole. Aga kellele on "Othello" adresseeritud? Või "Juudit"? Või "Pikk päevatee..."? Või "Piiririik"? Kas kriitik tõesti arvab, et teema määrab adressaadi? Kui ei, siis on tegu ju mõnitamisega.

Vahemärkus. "Eesti Sõnumite" retsensioon "Pepsie" kohta lõpeb nii. "Pikantse lisafaktina olgu öeldud, et kaunis lillebukett, mille peaosatäitjale Laine Mägile ulatas saali esireas istunud daam, pärines väidetavalt ühe Tallinnas tegutseva lustimaja perenaiselt." Kas artikli kirjutanud daam teab "pi-

kantset lisafakti", et iga kümnes kahekümneaastane tallinlanna on oinud pepsiks? Ja kahe "lustimaja" peale uuritud 23 tüdrukust oli 3 tervet (teised majad keeldusid kontrollist)? Rohkem "Pepsie'sid", rohkem "kergeid komöödiaid, labasustest hoiduvaid, meeldivalt aeglase tegevuskäigu ja naljakate puänditega"!

Edasi "Äärmustega". Kas on keegi võtnud vaevaks mõelda selle peale, et Eestis oli 1993. aastal 104 politseis registreeritud vägistamist (ja üles ei anna end tõenäoliselt iga ohver)? Kas kriitik tõesti arvab, et "ahistamise temaatika", mis on "populaarne heaoluühiskondade kultuuris", on meie jaoks "marginaalne nähtus ühiskonna äärealadelt"? Kas selleks, et ta arvamus muutuks, peaks ta ise sattuma mõnele "ühiskonna äärealale"? Kas saab üldse ühtegi teemat pidada teatrile "meie kurjas tegelikkuses" "kohatuks", nagu leiab "Päevaleht"? Küsitav saab olla ikka ainult kunstniku positsioon: kas taotlus on tõsine või tühine, kas tulemus on õnnestunud või mitte. Tõsisemat taotlust kui "Äärmustes" on raske ette kujutada.

HUVITAVAMAD SEGADUSED

"Pool tundi tüüdatakse vaatajat "nüansitäpse" ekspositsiooniga - vägistamiskatse näitlemisega, siis alles osutuvad lavavõimalused piiratuks" (PL). Tõesti, see pooltund oli vastik ja piinarikas, ainult "nüansitäpne" oli tol etendusel jutumärkideta. Vajalik oli lasta vaatajal tajuda täies eheduses, mis tunne on vägistataval. Kuidas muidu mõista ohvri hilisemaid motiive?

"Piirolukord on, aga tegelaste suhetes see midagi peale pinnapealsete süžeeikäikude skeemide välja ei too ega loo võimalust näitlejatele" (PL). Minu meelest muutusid tegelaste suhted täielikult. Raul ja Marjorie taipasid, et nad - vägistaja ja vägistatu - said toimunu tõttu paratamatult seotud igaveseks, olgu juriidiliste kaasuste või mälu kaudu. Patricia abstraktne humanism pidi valima sõpruse (Marjorie vastu) ja oma põhimõtete vahel (halastus Rauli vastu). Terryll tuli väljuda oma "take it easy" suhetest kaaslastega ja vaadata tõe ja oma minevikule näkku. Keegi ei saanud olla enam see, kes äsja. Kogu senine suhete *status quo* oli segi paisatud. Tõetund oli käes.

Miks toimub "tegevus" septembrikuul ja "Trentoni ja Princetoni vahel, kus maisiväli kohtub maanteega"? (ES). Sest see toimub ka juulikuul Kolgaküla ja Vihasoo vahel, kus kivilid viib üle Loobu jõe. Ja jaanuarikuul Pu-

nase ja Kalevipoja tänava ristmikul suures majas, kus lift ei tööta.

"Märksa etemad ja naljakamad on tema /Jaan Rekkori/ üleminekud ühelt pahalt mõttelt teisele, kui paha inimese muutumine ameerikalikult heaks (ja sellega seoses kogu loo muutumine suhteliselt häppiendlikuks)" (ES). "Ühelt pahalt mõttelt teisele" liikus mees, kes püüdis oma nahka päästa, et ka seekord puhtalt välja tulla. Ma ei tunne sel määral psühholoogiat väitmaks, et olukord, milles Rekkori Raul viibis, ei või teda "ameerikalikult heaks" muuta, pigem tundub küll, et võib. "Suhteline häppiendlikkus" on minu meelest päris hea väljend nelja rikutud saatusega isiku draamale.

MÕNED JÄRELDUSED

(MIS LOODETAVASTI ON ÕIGED

VAID ANTUD JUHTUMI PUHUL)

1. Teatrikriitika ei esinda ega kaitse väärtuslikku, katsetavat, tõsiselt kavatseset, ühiskonnale olulist teatritegemises. Kriitika on sallimatu endale arusaamatu suhtes ja leplik tühise komöödia keskpärase lavastuse suhtes. Ta on valmis teatrit selle eest kiitma, kuid ei andesta (enda meelest) ebaõnnestunud katset öelda midagi vajalikku. Minu meelest tuleb selline kriitika teatrile kahjuks.

*Mihkel Tiks valguses ja varjus.
T. Huigi foto*



2. Ajalehekritika teeb oma otsused ühe etenduse põhjal, saates lavastuse teatrijalukku juhumulje põhjal märgistatud sildiga. Ometi on ju teada, et ühe lavastuse etendused võivad erineda nagu öö ja päev, eriti võõrastes saalides esitatult. Kriitik (toimetus, teatriliit) peaks leidma raha söitmiseks eten-dusele lavastuse stationsaari.

3. Näitlejad saavad kriitikalteada, et nad meeldivad tühistes kergetes lavastustes, kus rollid sünnivad trafarettes käsitöös. Aga osad, mille puhul nad arvatavasti ennast ületasid, kuulutatatakse paremal juhul äpardunuks, halvemal mõnitavalt vanglateatriks. Kui kauaks jätkub näitlejatel niiviisi tahet eniast tõestada? Eriti niisuguses paigas nagu näiteks Pärnu, kus on kõik eeldused tühiste komöödiatega loorbereid lõigata. Soovitada repertuaari kujundada seda sorti "kergete ja vaimukate" komöödiatega on kriitika poolt kuritegelik.

"Kultuurileht" arvab "Äärmustest" kokkuvõtet tehes, et "Ülev Aaloe reklaam ajalehes mõjub tagantjärele halva endena: "Endla pealinna Rosaga konkureerima". Sedapuhku vaatas vähemalt osa kriitikuist "Endlat" Rosa silmadega. Nende pilkude jaoks polegi vaja pealinna sõita. Peaks piisama teadmisesest, et kuni jaksatakse lavastada ja mängida seda sorti "äärmusi", ei tarvitse "Rosadest" konkurentsi karta. Kui aga spetsialiseerutakse "Rosade" ja "Pepsie'de" peale, siis ei tule neid varsti enam ka lustimaja perenaised vaatama. Kriitiku asi aga on veenda hiirepoeget, et hirmus loom on siiski kass.

JAANUS KULLI

KES AIAS, KES AIAS, EESTI TEATER AIAS

Viimasel pooltosinal aastal on kõneldud palju ning kõlavalt rahvuslikust identiteedist ja eneseteadvusest, mille esmaseks kandjaks on keel ja kultuur; räägitud on sellestki, et just nüüd, mil lõpuks ometi võime maitsta vabaduse magusaid vilju, on endise ideoloogilise surutise asemel asunud kultuuri arengut pärssima mitte vähem jõhker majanduslik surutis.

Kuigi Merle Karusoo on väitnud, et eesti rahvale on antud harukordne võimalus valida sotsialismi ja kapitalismi vahel valutu kolmas tee, saab üha enam selgeks tolle ilusa teesi saavutamatu idealism. Oleme vankri liikuma lükanud ja veereme - esialgu küll munakivilisel teel - oma vaba tahte kohaselt vääramatult turumajanduse suunas. Mis muu hulgas tähendab, et raha kõrval on tõusnud üha rohkem hinda AEG.

Tundub, et sentents *time is money* töötab varakapitalistlikus Eestis kümneid kordi määravamalt kui üheski arenenud lääneriigis. Eeldatavalt saab olukorrast objektiivsema pildi distantseerudes ja seega tuleks mõista neid lääne inimesi, kes ei suuda varjata oma imestust, võrreldes Eesti eilset ja tänast elutempot.

Meie omakorda oleme kiitnud nende, eriti ameeriklaste tööhullust ning samas kirunud sealset *keep-smiling'*ut ja lahket olemist, mis otsekohe peale seljapööramist kolme tuule poole lendab. Pealiskaudsus või -pindsus ongi üks märksõna paljudest, mille põhjal Ühendriikide ühiskonda ikka ja jälle on iseloomustatud. Lisaks veel suurrahvale nii omane enesekeskne maailm, millest väljapoole jääv ei olegi nagu fikseerimist väärt.

Nüüd on hakanud need sündroomid ka süüesit ühiskondlikku kliimat kujundama. Ei taha küll eestlasid gigantomaanias süüdistada, kuid et meiegi oleme oma üha tõusva elutempoga pealiskaudsuse suunas loovimas, on küll tõsiasi. Millegi arvelt tuleb lõivu maksta: mida kiiremini kihutad, seda vähem suudad detaile eristada. Ikka enam ja enam, leidmata aega pilku kaugemale heita, oleme ametis oma naba uurimisega.

On täiesti paradoksaalne, et pärast 1991. aasta vabanemist oleme mingis mõttes isegi enam suletud. Vähemalt kultuurist ja sealhulgas teatrist rääkides ei tohiks see mõte väga ketserlik olla. Meil oli "Balti teatrikevad", olid Moskva ja Leningradi juhtivate teatrite külalissetendused. Meie teatreid kutsuti maailma ühte suuremasse kultuurimetropoli - milleks Moskva oli eile ja on kõigele vaatamata tänagi. Vene teatri koolkonnast ja Stanislavskist ei saa me

edaspidigi üle ega ümber. Ei eilsed, tänased ega tulevased näitlejad.

Olen kaugel nostalgias ja nutulaulust, ent Venemaa teater on hetkel meist kaugemal kui kunagi varem, ja see on fakt. Seda ei ole niipea asendamas inglise või saksa teatri dessant Eestimaa. Lähemale nihkunud soome teatri jätkaks loetelust targu kõrvale.

Eelmisel aastal koduseinte vahelt väljas paaril teatrifestivalil olles tajusin, kui kiiresti võib oma mahlas marineerides kaduda taust; võrdlusvõimalus, mille hinnangutes toetuda; mille põhjal eesti teatrit laiemas kontekstis hinnata. Toruni ja Tampere festivalil ning Riias kogetu põhjal hakkas taust ühtäkki taastuma ning justkui mosaikikildudest kujunev üldpilt kaldus päris tublisti eesti teatri kasuks.

Jättes kõrvale kirumisobjekti raha, mida pole ju tegelikult kultuurile kunagi ega kuskil piisavalt jätkunud ja jagatud, ei ole meil põhjus - pidades silmas nii keskmist taset kui ka tippe - oma teatri pärast piinlikkust tunda. Kui igal hooajal sünnib kas või üks selline lavastus, nagu seda on viimastest aastatest nimetada - "Punjaba", "Romeo ja Julia" ning "Filosoofipäev" -, võib valehäbi tundmata kinnitada, et eesti teater teeks au ükskõik millisele festivalile. Mida ta on ka teinud. Seega oleks justkui kõik väga korras, kuigi samas kirpeldab küsimus: kui viimastel aastatel kuskil väljas räägitakse eesti teatrit, siis ikkagi seoses vaid Pedajase ja Nüganeniga.

Ei arvagi, et meie rahvaarvu juures on kaks maailmaklassiga lavastajat vähe, aga kui nad ühel päeval võtavad aja maha - mis siis? Nagu sportlane, vajab ka lavastaja puhkust. Ent võrdväärset pole platsile saata. Ja pole teda näha ka homme pingiotsal istumas - kui sporditerminoloogiaga jätkata. Kuigi jah, tahtmata kedagi ära sõnuda või fatalisti mängida, siis noor Jaanus Rohumaa on oma "Roc-coga" pingiotsa poole juba kiikamas.

"Kes aias, kes aias..." lauldi lapseas; umbes nii võiksid küsida täna ka Balti riikide teatralid: mis aia sees (või väljas) konkreetselt toimub, on pärast seda, kui leedukad "Balti teatrikevade" põhja lasid ning kultuurikontaktid raha ja aja taha kinni jäid, enam kui ähmane. Ei taha sugugi leedulasi süüdistada - sotsialismi ajal sündinud "Balti teatrikevad" jäi oma kontseptsioonilt ajale jalgu, kuid suursugune "LIFE" vaatab (vähemalt esialgu) kõrgelt üle lätlaste ja eestlaste Euroopa teatri poole, tundmata huvi, mis naabrite pool toimub.

Eks samasugust hoiakut või märgata ka meie põhjanaabrite puhul, sest Tamperre ei kiputa Eesti teatreid kutsuma. Eelkõige rõhutakse oma teatri tutvustamisele ja lootusele seda Euroopasse ekspordida. Ja kui isegi spekulereida, et soomlased kardavad eesti teatrit kui rivaali, siis vähemalt poolakad on oma Toruni festivaliga tolerantsemad.

Püüdmata väita, et Torun ongi nüüd jäänud meie teatritele ainsaks aknaks Euroopasse, ei tohi seda meile loodetavasti edaspidigi avatud teed lasta rohtu kasvada. Muidu sulgub ring täielikult ja siis jäämegi kes-aias-mängu isekeskis keerutama. (Teatavasti sai just Torun Nüganeni "Romeole ja Juliale" hüppelauaks Edinburgh' teatrifestivalile.)

Aastaid on kuskil kuluaarides räägitud Tallinna planeeritavast väikelavade festivalist, ent eks nii mõnelegi tundu tänasel päeval veel üks festival "püsti panna" täieliku utoopiana. Aga kui meil suudetakse korraldada maailmanimedega muusikaüritusi ("Jazzkaar"), ei tohiks üks suhteliselt väikeste kulude ja esinejate arvuga väikelavade teatrifestival olla liigne luksus. Arvestades sellise festivali kasutegurit (suhted ja kontaktid), võiks ja tuleks sellise ürituse taga näha riigi teadlikku kultuuripoliitikat. Kuigi, jah, kust leida veel üks Peeter Jalaka taoline organisatsioon ja fanaatik, kes hetkel oma "Baltoscandaliga" teeb teises laadis, kuid samas suunas ju rohkem ära kui meie teatriliit ja kultuuriministerium kokku.

Mullu suvel Tamperes kahe inglasest (kuigi praegu Rootsisis elava) koomiku John Kesseli ja John Fiskega vesteldes (nende peaaegu sõnadeta mõistetava ja olematu kujundusega etendus pakkus kahtlemata festivali ühe suurema elamuse) selgus, et nad tuleksid Eestisse otsekohe, kui vaid keegi kutsuks. Ja raha ei paistnud neid tõesti huvitavat. Tõenäoliselt saaks ka kaubale nii mõnegi teise maailmanimega. Nimetagem kas või taas inglise päritoluga Hollandis elavat koomikut Mark Kindsfordi, kes nii ülemöödunud aastal Tamperes kui ka mullu Torunis tõusis festivali tippu, ja seda taas praktiliselt sõnadeta ühemeheetendusega.

Kui leedulastel on suursugune ja elitaarne "LIFE", siis miks meil ei võiks olla tagasihoidlikum, ent ometi tasemega väikelavade festival, võiks peaarulikult küsida. Ja tollele festivalile võiks vastavatasemeliste lavastuste puhul ka lahkesti lätlasti ning leedulasi kutsuda.

Muidu ehk tõesti jäämeigi vaid isekeskis ja üha hullumeelses tempos kes-aias-mängu mängima, kus siis aeg-ajalt Pedajas ja Nüganen teineteist kord ringi sisse, kord jälle ringist välja lükkavad ja millele meie õigustatud vaimustusega kaasa elame, jõdmata samas täpsemalt tähele panna teisi tähelepanuväärseid, ent nüüd paraku vaid möödavilksatavaid nimesid.

Jaanus Kulli

H. Rospu foto



KOODI-JAANI PORTREE XXI SAJANDILE



*Jaan Tõnisson
riigikogu
esimehena 1923.*

"JAAN TÕNISSON 1868-...". Käsikiri ja režii: Peep Puks, operaator Jüri Suurevälja, heli ja montaaž: Ariel Tali, muusika: Andres Valkonen, konsultant Lauri Vahtre.

Film valmis Jaan Tõnissoni Instituudi tellimisel. Toetasid: Høyre Hovedorganisasjon (Norra), Eesti Vabariigi valitsus. Aitasid: RAS "Estonian Air" ja AS "Eesti Gaas". Täname kõiki arhiive, muuseumi ja raamatukogusid, kes aitasid. Kasutatud on kaadreid Theodor Lutsu filmist "Noored kotkad" ja Arvo Pärdi muusikat. 56 minutit, PAL. © Jaan Tõnissoni Instituut. Tootja: Maurum, 1993.

Järjekordne tõsielufilm ühest rahvuslikust suurkujust tekitab kahtepidi tundeid - esiteks, kas asi ei kisu väga tükitöölaadseks (alles me nägime pikka filmi Konstantin Pätsist, siis Friedrich Karl Akelist, nüüd siis Jaan Tõnissonist; kes on järgmine, kes on juba piisavalt väärikas, et ära teenida selline au?) ja teiseks - kui juba tegema hakati, kas on jõud lähtematerjalist ikka üle käinud? Esimese kahtluse võib vist ümber lükata väitega, et ega siis seda sorti bibliograafilisi ülevaatefilme veel ülearu küll ei ole.

Materjalist üleoleku küsimus vajab aga ilmselt põhjalikumat eritlust. Ilmselt on filmi "Jaan Tõnis-

son 1868-..." saamisloos olnud tähtsal kohal tellimus (Jaan Tõnissoni Instituut ja Norra päritoluga sponsor). Kulunud väide selle tellija kohta, kes oma muusika eest maksab, teeb samuti valvsaks.

Filmi režissööri Peep Puksi varasemat kogemust silmas pidades ei teki küll kahtlust, et ta materjalist üle ei suudaks olla. Tellija ja tegija vahekorda silmas pidades ning valminud teost vaadeldes võime ilmselt väita, et tellija on jätnud tegijale enam-vähem vabad käed ja võime teha järelduse, et tegemist on just režissööripoolse nägemusega meie rahvuslikust suurmehest. Nagu ikka selliste tööde puhul, on filmi lõppvariant jäämäe nähtav osa [kogutud materjali hulk filmilindil, läbiloetud raamatute ja artiklite ning inimestega kulunud tundide arv jääb ainult tegijate teada. Filmi vaataja ei peagi sellele "mustale tööle" (st töömahukusele) mõtlema]. Küll aga võib kriitilise pilguga jälgija saada aimu tehtud töö põhjalikkusest eelkõige kaadritagust (autori) teksti (näitleja esitatud) jälgides. Jaan Tõnissoni elukäik oli nii rikas erinevatest sündmustest, et väga kerge oleks pealiskaudsena

Kompositsiooniliselt on filmi alguse hetk - aasta 1933 - hästi valitud: see oli ju teatud mõttes tipp-poliitiku pikaajalise karjääri järsk lõpp ja ühtlasi eesti poliitiliselt näitelavalt järkjärgulise dramaatilise taandumise algus, mis lõpeb traagilise haihtumisega, kus jääb ruumi ainult erinevatele lõpu versioonidele.

Tol aastal sai Jaan Tõnisson 65 aastat vanaks ja tema elu tähtsaimad teod olid ilmselt juba tehtud.

Peep Puksi Tõnissoni-käsitus on niisiis minu nägemust mõõda süstemaatiline filmi praeguse mahu (56 min) juures ja samas intiimne ning kammerlik. See on film, mis välist efektitsemist väldib. Tekibki vastuolu Tõnissoni värvika isiksuse ja väga sündmusterikka eluloo, ühelt poolt, ja näiliselt väga malbe ja rahuliku filmi teiselt poolt, vahel. Siin tahaksingi juhtida tähelepanu Tõnissoni elukäigu dramaatilistele pööretele, mis annaksid rohkem kui ühe mängufilmi käsikirjale rikkalikku alusmaterjali. Kujutlegem vaid 1905. aasta sündmusi! Aulakoosolek Tartus sügisel 1905 juba ise (toetun muidugi Friedebert Tuglase mälestuste hoogsale



Riigivanem Jaan Tõnisson ja Rootsi kuningas Gustav V sõidul kuninglikku lossi Stockholmis 1928.

lähenedamise korral mõni oluline seik kahe silma vahele jätta.

Peaaegu tunnistama, et selle kaadritaguse teksti jälgimine nõuab täit pingutust, nii faktirohke on see ja ilmselt võib ühekordsel vaatamisel ja Tõnissoni elukäigu vähem põhjaliku tundmise korral nii mõnigi detail õige kergesti kõrvust mööda libiseda. Harva istutakse ju filmi vaatama selle tagamõttega, et kõik nähtu endasse talletada.

kirjeldusele) oleks väärt osava stsenaaristi kaudu väärdamist mängufilmis! Aga see on alles algus. Protestiaktisioon karistussalkade tegutsemise vastu (dokumenteeritud Anton Jürgensteini mälestustes), Viiburi üleskutse, vanglas viibimine, siis juba 1917. aasta oma autonoomia taotlustega, Maapäeva tegevus ja laialiajamine 28. novembril. Mitte iga kord ei paista Tõnisson võib-olla täis- ja parimas valguses, aga ta on iga kord asja sees.



Jaan Tõnisson
abikaasa ja
lastega 1928.
Vasakult:
Lembit-Rein,
pr Hilda
Tõnisson,
Etlja, Iimar,
Jaan
Tõnisson,
Lagle ja
Heldur.

Ainus seik, mille vastavust tegelikkusele tuleks küll kontrollida ja mis on Aigar Vahemetsa käsikirja järgi tehtud teleseriaalis juba 17 aastat tagasi kord ära kasutatud (pean silmas Viktor Kingissepa ja Jaan Tõnissoni ühist rongisõitu Tartust Tallinna, millele järgnes Tõnissoni lahkumine Eestist, et luua Skandinaaviamaades esimest Eesti välisesindust), vääriks uuesti järeletegemist. Kaks vahest kõige poleemilisemat kinnistähete Eesti poliitika tähistaevas mitme rongisõidutunni vältel tõenäoliselt nii päeva- poliitilist vestlust kui ka maailmavaatelist vaidlust pidamas 1917. aasta hilissügise - kas see ei kisu mõnd auahnet filmistenaaristi sulge haarama? Tõsi, ilmselt kohutab iga vähegi asja- ja kohusetundlikku ajaloolast või filmimeest Tõnissoni isiku puhul see materjalimahukus ja samas mitmetahulisus. Üks- kõik, millist kitsamat teemat ka ei puudutaks (poliitika, kultuurielu, karskus, rahvuslus, diplomaatia või ühistegevus), ikka tuleks ränka vaeva näha üldistamisega, sest kahjuks on teema "Jaan Tõnisson" mitte ainult filmimeeste, vaid ka ajaloolaste poolt veel läbi uurimata, nii nagu peaks. (Vihjed 10 000 kirjutisele ja 4000 kõnele tekitavad aukartust, kas pole?)

Filmis usutletavad jagunevad kahte rühma: Tõnissoni kaasaegsed, kes teda isiklikult rohkem või vähem tundsid ja teiseks n-ö Tõnissoni teema uurijad (Krista Aru, Mart Laar). Ühise joonena tuleb Tõnissoni isikukirjeldustes esile eriline põhimõttekindlus ("Mulgi taluperemehe järjekindlus", nagu ütleb filmis Ernst Kirs), mis kombineerub võimsa teotahtega. Ei tahaks küll filmiarvustuses päevapoliitikat tegema hakata, ometigi kihvatab sees mõte, et kas ei peaks tähtsaim tarkus Tõnissoni vaimsest

pärandist meie ajale olema aateline järjekindlus oma asja ajamisel.

Raske on vist leida Eesti uusimas poliitilises ajaloos parimat ohvrimeelsuse näidet kui Jaan Tõnissoni algatus opositsiooni organiseerimisel 1940. aasta suvel bolševistliku valimissüsteemi vastu - demokraatlike mängureeglitega vastu astuda totalitaarsele tasulitlamisele (filmis meenutavad 1940. aasta Tõnissoni Välis-Eesti veteranipoliitikud Arvo Horn ja Heinrich Mark). Lüüasaamine selles aktsioonis oleks pidanud Tõnissoni kaliibriga poliitikule ette tunda ja teada olema, ometi ei lubanud tema "kõlblas sisemine jõud" (Karl Menningu väljend) seda tegu tegemata jätta!

See kõlblas jõud ja teotahe on filmis pidevalt vaatluse all ja Peep Puksil on toodud piisavalt detaile, et nii üht kui teist iseloomujoont ise kirjeldada.

Huvitav iseärasus tuleb välja mälestuste kõrvutamisel. Tõnissoni kaasaegsed, kes temaga maailmavaateliselt ühel lainel ei olnud, kuid teda pikemat aega lähemalt tundsid, toovad anekdootlike juhtumite (Karl August Hindrey) kõrval tihti ära ka oma kriitilise hinnangu, ometi on nendes mälestustes kuskilt ridade vahelt, otseselt sõnadega ütlemata, tunda teatud imetlust nii Tõnissoni aatelse selguse kui ka erakordse suutlikkuse üle (mis väljendus nii isiklikus töövoimes kui ka oskuses teiste tööd suunata).

Puhtvisuaalselt on arhiivist leitu ja kaasajal filmitu tasakaalus. Kuna kroonikakaadreit on Tõnissoni kohta vist suhteliselt vähe, jäävad mõni aeg pärast vaatamist meelde ikka kaasaegsed võtmed inimestest ja linnade vaadetest. See ei ole etteheide, ka nii võib.

Soome saadik P. Hynninen volituste esitamisel riigivanemale 1933. Vasakult: saadik P. Hynninen, riigivanem Jaan Tõnisson ja välisminister Ants Püü.



Vaevalt et lähema kümne aasta jooksul leidub raha, tegijaid ja tahtmist just nimelt Tõnissoni teemale uuesti keskenduda, seepärast arvangi, et vahepeal peaks tegema palju tööd arhiivides, et

Tõnissoni elutöö mõistmine jõuaks uuele tasandile ja siis võib-olla tekib ka sisemine vajadus filmidokumentalistikas midagi uut luua.



Jaan Tõnisson riigivanemana 1928 oma tööruumis.

Jaan Tõnisson oma õunaaias "Eerikal" 1937.



FILMIPRESIDENDID ELUTEATRIS



"XXI sajandi presidendid", 1994. Režissöör Märt Müttr. Jaanus Raidal.

"XXI sajandi presidendid". Ülo Siinmaa.

"XXI SAJANDI PRESIDENDID". Esimene film. Tegevuskoht Eesti Vabariik. Tegevusaeg juuni 1993 - jaanuar 1994. Käsikiri ja režii: Märt Müttr, pilt: Arvo Vilu, muusika: Andres Valkonen, heli: Jüri Kartušin, Henn Eller ja Ago Preimann, montaaž: Merike Ratas, toimetaja Heikki Aasaru, filmi direktor Vello Samm. Värviline, 35 mm, 5 osa, 1367,4 m, 48 min. © "Tallinnfilm", 1994.

Ajakirja 1994. aasta 11. numbris minu arvustatud Mati Põldre teoses "Antsla. Sügis 1993" oli üks peategelasi Antsla linnapea. See noor mees koos kohalike patriootilisel (s.o kodukandikeskelt) meelestatud tegelastega võitis valimised. Olin 17. detsembril 1994. aastal Estonia Seltsiga Võrus ja kuulsin seal, et Antsla linnapea on tagasi astunud. Püüdsin maavanema käest delikaatselt järele uurida, mis ja kuidas, aga kohalikud juhid jäid reserveerituks, ei lausunud halba ega head. Loomulikult ei saa põhjuseks olla Põldre film ja sealt väljaloetav. Film oli ju suurepärase ja näitas asju positiivsest küljest. Aga siiski, Võrus mainiti, et linnapea vajab aega eneseharimiseks. Küllap siis jäi Hašekist väheseks...?

Vaatasin Märt Müüri dokumentaalfilmi "XXI sajandi presidendid" Kanal 2 filmisaates. Filmile eelnes kommentaar Jaan Ruusi intervjuu režissöör Märt Müüriaga (MM). Ruus oli üsna agressiivne ning nimetas filmi "tasutud poliitiliseks teadaandeks", kus esinevad "veidi kummalised inimesed", kes

"vaatavad Eesti peale kosmosest". MM paareeris rünnakud, väites, et tema tahab rahvale tutvustada ja avada kaht noort inimest, keda ta praegu usaldab, ja rahval on ikka hea teada, kes on need mehed, kel sihikul presidenditool. MM ütles end lausa võlutud olevat poiste kaugeleulatuvast ettenägemisvõimest. Ja üldse, võib-olla on eesti rahvas tõesti eriline, nõidrahvas?

Asi kiskus naljakaks, kui Ruus kahtlustas MM-i kuulumises TEE erakonda, ehk siis sponsorrahade saamises sellelt, kellele film soodne. MM puhkes homeerilisel, aga soojalt ja siiralt, nagu talle omane, naeruga, väites, et raha oli vähe ja palgad nirud.

See oli hea sissejuhatus. Ruus - intellektuaalne kavaldaja. Tal on kahtlusi, aga jätab otsad siiski lahti. Vaata ise ja otsusta. MM - talupojatarkusega kavaldaja. Mängib lihtsamelset, aga kõike välja ei anna. Aga filmist võib üht-teist välja lugeda.

MM on jutustaja. Tal on aega ja filmilinti laialt käes. Kõik tuleb ära rääkida, peategelaste sünist kuni tulevikuprojektideni. Kuni MM või tema tegelased räägivad ja selgitavad, rändab kaamera laisalt ja igavalt toast tuppa, makaronipotist maalile, koorilauljast kuulajani, jääb sinna isegi pikalt pidama, ronib Ülo Siinmaa kannul kööki, käib ära Otepää käimlas, fikseerib seal kõik atribuudid ja tegusa veepahina, uudistab Gunnar Aarma puuskulptuure. Kõikjalt otsib MM tähenduslikkust ning tuleb tunnustada, et tal on terast silma ja head kokkupanemisoskust. Paljud



"XXI sajandi presidendid". Jaanus Raidal.

paralleelid pildi ja sõna vahel on ju ilusad. Kas või kohe alguses, kus Jaanus Raidal (JR) pannakse suuskadel mäest alla sõitma. Selles on hoogu ja julgust, tarmukust ja meeletust. Kohe järgneb svivine kaader metsapeest, kus JR laskub mäest alla sõprade juurde. Ikka hoogsalt, energiliselt. Niisugune elav kuu JR ongi. Tema tahab saada Eesti presidendiks. Ülo Siinmaa tahab ka saada Eesti presidendiks, aga ta on rohkem unistaja. Talle meeldib mängida klaverit, mõnikord akordioni. Ta laulab kooris, tantsib naisega ballil. Tema mõtleb kodu peale, ehitusinsenerina on ta tuleviku, XXI sajandi kodu loonud püramiidikujulise. MM näitab Cheopsi püramiidi. Tähtsad on energiaväljad - kosmose mõju, seda teavad mõlemad filmi presidendid. MM on jalgunud kahe mehe tegemisi poole aasta jooksul. Paiguti on MM jutustaja, ta edastab meile nn objektiivset informatsiooni, pilt aga käib meeste kannul. Teisel on MM intervjuueerija, aga ka lihtsalt jutuvestja osas. Mõnel juhul ei saa ta lahti edevusest ja sekub sündmustesse. Ehk oli isegi julgustükk koos JR-iga järele proovida Otepää kuulsaid pissuaare? MM-il on õnnestunud mõni suurepärane stseen. Näiteks Lenini ja Stalini rinnakujude vedamine keldrisse, need kaks kuulsust JR-i auto tagaistmel, ja siis nende kõrval kolmas, JR ning MM uurimas, kas JR ka kompartei kaudu niikaugale jõudnuks.

"XXI sajandi presidendid". Ülo Siinmaa.



Või siis terve stseen ÜS-i kodus venna, isa ja emaga. Dialoog oli särav, stseeni lõpetas ÜS akordionil mängitud Beethoveni codiga "Rõõmule", ehkki isa oli soovinud Glinka "Hümni suurele linnale". Kõige vapustavamad kaadrid minu arvates olid siiski ÜS-i harjutused vabas õhus. See energiaväli, mis ekraani kaudu minuni paiskus, on mul siia maani meelele kui audiovisuaalne nägemus. Midagi niisugust pole ma varem näinud. Aga kui ikka tahad 120 aastaseks elada, nagu ÜS, siis tuleb paljajalu lumes harjutusi teha ja hääni moodi sisistada. Päris kenad stseenid tulid välja päriesteatri ja eluteatri kõrvutamisest. M. Karusoo lavastas ju 1993. aasta jaanipäeval Otepääl Eesti ajalugu. MM-i filmis tundusid sealt kaadrisse püütud Päts, Tõnisson, Lenin ja Stalin üsna papised ja tobedad. Seda janti jälgib ka tulevane president JR. Filmi lõpus tabab MM hetke, kui rahvas naerab oma juhtide ja ajaloo üle. Presidentide eluteater tundus kohati sama tobe ja papine.

Mis mehed need JR ja ÜS MM-i filmis siis on? JR on valmis, küps. Ta teab kõike ja käitub alati nii, nagu oleks hariduse saanud Oxfordis. Vähemasti olevat välismaalased teda niiviisi meelitanud. Tõsi, õpingud ülikoolis jäid JR-il küll pooleli. Venelased aga nimetavad teda paradiisitoojaks (vk *rai* - paradiis, *dal* - andis). Lapsepõlv oli raske, aga seda enam on julgust loota, et 2000. aastal, mil Eesti on superriik, on JR supermees. See ei tule niisama, selle nimel peab ohverdama naisevõtmisega. JR ütleb end olevat abielus poliitikaga. Mida JR lubanud, seda on ta ka teinud. Ehitanud Otepäele käimla, laululava, bussijaama, tänavadki asfalteerinud. Lubas Riigikogus komisjoni esimehe koha maha jätta ja jättiski. Lõi kolmekümneaastaselt oma partei ja ennustab impeeriumide lagunemist. On praegu poliitikaväljal sõdur, aga varsti ütleb end saavat ohvitseriks. Muidugi, mõnikord on olnud häda rahvaga, kes nõuab, ja kui annad, siis ei ole rahvas ikkagi rahul. Teinekord jälle on olnud tüli peaminister Savisaarega, kes allumatut linnapead anarhistiks tituleerib.

Aga JR on kogu filmi kestel elegantne, enesekindel, tark ja tuleb toime igas rollis. Ka Narvas venelastega vaieldes. Ühel Pullapää hetkel oleks ta peaaegu siseministriks saanud. JR on juba rollis. Ta mängib eluteatris presidendieelikut. Tema elu ongi selline teater. Talle meeldib seal teatris. Roll on ta selgeks õppinud, tekst on peas, tal on õukondlased ja kojanarridki. Kas teatrist võib väsida? Kes väsis? Näitleja? Publik?

ÜS on nukrameelsem, nagu tema lauludki. Ta on diplomeeritud ehitusinsener, aga ta ei ole küps. Ta tahab täiustuda, tõsta iseenda ja rahva kvaliteeti. Selleks kirjutab ta esseesid. Juhendajaks on guru Gunnar Aarma, kes analüüsib õpilase arengut. ÜS-i üllas idealism saab põhimõtteliselt kiita, aga guru soovib reaalse inimese argimurede mõist-

misega alustada. ÜS võtab nõu kuulda. TEE erakonna koosolekul räägibki ÜS sama juttu kui guru. Iseenda täiustamise kaudu soovib ÜS eesti ellu sisse tuua uut mõtlemist, tõsta sellega väärtuste latti ja igapähe eluenergiat. Gurust on talle vähe. Et rahvas saaks hea presidendi, tahab ta õppida tarkust diplomaatide koolis. ÜS ei mängi eluteatrit, ta alles loob seda teatrit. Mõned dekoratsioonid ja näidendileheküljed on olemas, aga siiski on temas veel iseolemist, siirust ja tõsidust. Pealegi tuleb tal naist ja kaht last toita. Kriitikutid jätkub pereringis isa ja venna näol. Kõik pole veel lõplik, on kasvuruumi. Sest mõtted on suured ja Eesti kui eriline riik vajab neid. Tegelikult vajavad neid mõtteid Eesti arengu kaudu kõik teisedki riigid. Sellepärast tuleb harjutada vaimu ja keha. Mida ÜS jätkuvalt teebki.

ÜS ja JR on aatemehed (nagu Tõnisson), nad on realistid (nagu Päts), nad on ideeinimesed (nagu Lenin), nad on üliinimesed (nagu Stalin). On niisugune partei!

Aeg aga lendab. Seljataga on kuulda samme, keegi astub kannale. MM esitleb meile filmi lõpus Anu Kaljuranda, USA-s õppivat esimest Eesti naispresidenti. Ning teisalt tuleb Andres Veispak, Inglismaal õppiv tulevane president. Nagu nad väidavad, kõik on võimalik.

Lennuk võtab kõrgust. Päikesest kahvatu ülevalgustatud lumine Tallinn on nagu elutu linn. Kaugel kumab Toompea. Aja vool on märkamatu, kõik seisaks nagu paigal.

Lõputiitritest taban helilooja Andres Valkoneni nime, kõrvad püüavad kinni tuntud laulukese filmist "Lumivalgeke ja seitse põialpoissi".



"XXI sajandi presidendid". Märt Müür ja Lagle Parek.

A. Vilu fotod

MÄRT MÜÜRI FILMOGRAAFIA

1973 "Võõras higi" (Stsenarist; režissöör Jüri Müür, "Tallinnfilm").

1974 "Põllul pole lage" (Stsenarist; režissöör Jüri Müür, "Tallinnfilm").

1975 "Läbi halli kivi" (Teine režissöör; režissöör Jüri Müür, "Tallinnfilm").

1975 "Ebatavaline vabrik" (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm").

1976 "Adra järel" (Stsenarist ja režissöör, "Tallinnfilm").

1980 "Ajaarvamine ei alga meist" (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm").

1982 "Ring - suur, keeruline, huvitav" (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm").

1985 "Eesmärgipuu" (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm").

1987 "Miks kukuvad tähed" (Stsenarist ja režissöör, "Tallinnfilm").

1988 "Aidake meil elada" (Stsenarist ja režissöör, "Tallinnfilm").

1989 "Tuleviku ajalugu" (Stsenarist ja režissöör, "Eesti Telefilm").

1990 "Ka Siber on olnud mu kodu" (Stsenarist ja režissöör, "Tallinnfilm").

1994 "XXI sajandi presidendid" (Stsenarist ja režissöör, "Tallinnfilm").

Sulev Teinmaa

MÄRT MÜÜR on sündinud 12. juulil 1942 Viljandi maak. Suislepas. Aastatel 1980-1983 õppis ÜRKI-s kaugõppes stsenaristikat. 1965-1970 töötas kolhoosis brigadirina ja peagrafina, 1970-1974 Põllumajandusministeeriumi Informatsioonivalitsuses toimetajana ning aastatel 1974-1989 Eesti Televisioonis toimetajana ja kommentaatorina. Aastast 1989 on M. Müür Eesti Ajakirjanike Liidu esimees.

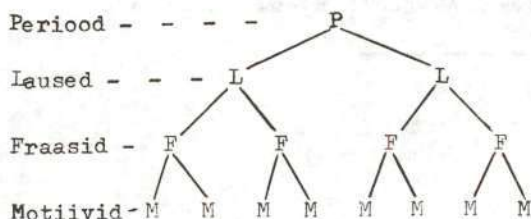
MART SAARE "ALLIK" JA MEETRUMITASANDI STRUKTUUR

Kümmekond aastat tagasi, ajakirja "Teater. Muusika. Kino" 1984. aasta detsembrinumbris, tutvustas Urve Lippus Fred Lerdahli ja Ray Jackendoffi raamatut "Tonaalse muusika generatiivne teooria"¹. Rääkides mitmetasandilise hierarhilise organisatsiooniga komponentide rohkusest Euroopa muusikas ning nn generatiivlike "puude" joonistamise sobivusest selle muusika kirjeldamiseks², toob U. Lippus näitena muusikalise perioodi ehitust kujutava "puu" (skeem 1)³. Tähed P, L, F ja M tähistavad siin nelja erinevat meetrumstruktuuri tasandit (meetrumitasandit), nimelt perioodi, lause, fraasi ja motiivi tasandit, kusjuures vastavalt homofoonilistes muusikavormides eriti 18. sajandist alates levinud nn kvadraatsuse põhimõttele sisaldab kõrgema meetrumitasandi iga üksus kaht vahetult madalama tasandi üksust.

Kui kahelauselise perioodi (nagu ka nn 8-taktilise lause) struktuuri saab põhimõtteliselt alati kirjeldada niisuguse kujuga "puu" abil, siis järgmise suurusastme vormidest - nn lauluvormidest - on täpselt analoogiline "puu" võimalik ainult kaheosalise vormi puhul, kus võrreldes perioodiga lisandub lihtsalt veel üks kõrgem tasand; seevastu kolmeosaliste vormide puhul, kus kõrgeima tasandi üksus jaguneb kolmeks võrdseks allüksuseks ning kvadraatsuse põhimõtte sel tasandil enam ei kehti, tekib teistsuguse kujuga, nimelt kolme peaharuga puu, mida tervikuna järgnevalt kirjeldataval viisil analüüsida ei saa.

Skeemil 1 sisaldab iga tipust (P) madalam meetrumitasand vasakult paremale lugedes ühetaolist rida vormiüksuse nimetust märkivaist tähtedest LL, FFFF, MMMMMMMM. Niisugune rida eeldab, et kõik vastava tasandi üksused on kas laused, fraasid või motiivid. See eeldus aga ei pruugi alati paika pidada. Seetõttu on kindlam märkida vastava tasandi vormiüksuse pikkus taktides, näit 4+4, 2+2+2+2 jne, kusjuures see arv võib ka asuda skeemist väljaspool, nagu on skeemil 2: siin on antud vasakul äärel meetrumitasandit märkiva numbriga (1.-6.) järel sulgudes vastava tasandi üksuse pikkus taktides (16, 8 jne); "puu okste" hargnemiskohal leidub seevastu lisainformatsioon vastava vormiüksuse sisemise ehituse kohta. See informatsioon ongi vajalik antud meetrumitasandi struktuuri kirjeldamiseks.

Skeemil 2 on tingmärkidega tähistatud vaadeldavas teoses kasutatud kolme liiki struktuurid: 1. algüksus (0), 2. perioodiline struktuur, näit 1+1 (II), 3. summeeriv



Skeem 1

¹ Ettekanne K. Leichteril püüval Tallinnas 13. oktoobril 1994. a.

² F. Lerdahl, R. Jackendoff. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., London, 1983.

³ TMK 1984, nr 12, lk 18.

⁴ Samas, mrk 2.

1. (16)

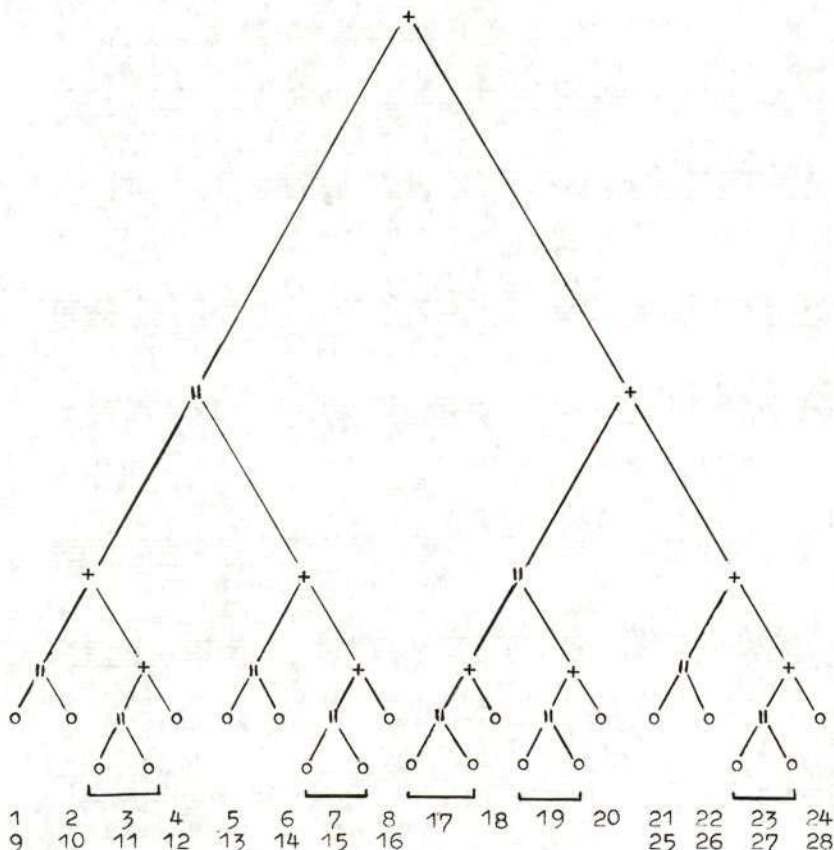
2. (8)

3. (4)

4. (2)

5. (1)

6. (2)



Tingmärgid:

- o - algüksus
- || - perioodiline struktuur
- + - summeeriv struktuur

Skeem 2

struktuur, näit 1+1+2 (+), millele võiks neljandana lisada antud näites mitte esineva killustava struktuuri, näit 2+1+1 (-). Vormiüksuse struktuuri määratlemisel on täielikult lähtunud Hugo Riemanni süntaksiteooria põhimõttest: "Taktimotiivide sarnasus sunnib /neid/ eraldama, - liigendab; taktimotiivide erinevus sunnib /neid/ ühte sulama, - ühendab." ("Ähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Unterscheidung, gliedert, Unähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Verschmelzung, verbindet.")⁴ Selle põhimõtte järgi moodustavad kõigist ülejäänust erineva liigi perioodilised (Riemanni liigituse järgi⁵ A-tüüpi) struktuurid ehk sellised vormiüksused, mis tervikuna jagunevad kaheks sarnaseks, "paralleelseks" (Lerdahli ja Jackendorffi termin⁶) allüksusteks. Ülejäänud, mitteperioodilised struktuurid liigituvad omakorda jagamatuiks algüksusteks (viimaste hulka tuleb tinglikult arvata ka kahe kõrvuti asetseva "mitteparalleelse" algüksuse ühendus, kuna lähteprintsiibi järgi "taktimotiivide erinevus... ühendab"), edasi struktuurideks, mis küll sisaldavad "parallelsismi",

⁴ H. Riemann. Handbuch der Kompositionslehre I/II. Berlin und Leipzig, 1916, lk 31.

⁵ Samas, lk 14.

⁶ Viide mrk 1, lk 51 jj.

Allegretto grazioso

Näide 1: M. Saar,
"Allik" (sõnad
K. E. Sööt)

Me kaa.si.ku ää.res on mä - gi, ja mä - e rin - na - ku all sääli
Me kaa.si.ku ää.res on mä - gi, ja rinna ku all
Me kaa.si.ku ää.res mäe rinnoku all

5

ni - ri - seb ei - lik nii sel - ge ja pu - hes kui hä - kiv kris - tell. Kui
sääli ni - ri - seb ei - lik nii sel - ge kui helkiv kristall.
sääli ni - ri - seb ei - lik kui helkiv Kristall.

9

vai.ki.nud loodus, siis ker - kib me kaa - si.ku lod - vu - le kuu ja
Kui vai.ki.nud loodus, siis ker - kib lod.vu.le kuu
Kui vai.ki.nud loo.dus, siis lod.vu.le kuu

13

va.hib, kui tahaks ta nä - ha, kas u - dus veel ehk mõ - ni puu.
ja va.hib, kui tahaks ta nä - ha, kas u.dus veel puu. Ja
ja va.hib, et nä.ha, kas u.dus veel puu. Ja

17

ve - si sää - rab, kui kan - naks tuld ta
ei - li - ka ve - si see sää - rab, kui kannaks ta e - la - vat tuld sääli
ve - si sää - rab, kui kan - naks tuld ta

21

sä - ten - dab loi - neis kui hõ - be ja ku - mab kui virvendav kuld, sääli

25

sä - ten - dab loi - neis kui hõ - be ja ku - mab kui vir - vendav kuld.

Da Capo

Näide 2: M. Saar,
"Kuidas juhtus"
[sõnad Muti
(M. Uuder)]

Parajalt

kõige kallim,

Kuidas juhtus, et sind nägin kõige kallim i - ni - me, kõige kallim,

sind

sind kõige

kõige kauem,

kau - nim,

kõige kauem, kuidas kokku tuli me?

kau nim,

kuid mitte oma alumisel naabertasandil, nagu see on perioodiliste struktuuride puhul, vaid kahe tasandi võrra madalamal meetrumitasandil, nimelt summeeriyaks ja killustavaks (Riemann nimetab neid vastavalt AB- ja BA-tüüpi struktuurideks⁷) ning lõpuks veel skeemil 2 puuduvaks struktuurideks, mis sisaldavad "parallelismi" alles kahe tasandi võrra madalamal tasandil (näiteks üks nn väikese, st perioodi kuuluva lause tüüpkujusid $2+1/2+1/2+1$).

Mart Saare koorilaul "Allik" (1913, näide 1), mille pikkus on 28 takti, on kirjutatud kaheosalises repriisita lauluvormis, mille kvadraatset põhialust ei kõiguta ka osa taktide kordamine: taktid 9-16 kordavad muusikaliselt täpselt, kuid erineva tekstiga takte 1-8, taktid 25-28 aga kordavad muudetult takte 21-24 (viimasel juhul on tegemist nii-öelda "vea parandamisega": taktides 21-24 sisalduv sekvents lõpeb "vigaselt" VI astmel, selle "parandav" kordus tertis kõrgemalt aga "õigesti" toonikal; selline "viga parandav" vormiüksus ei moodusta "vigasele" siiski mitte paralleeli, vaid otseku kuulutat viimase "kehketuks", asetudes ise selle kohale). Skeemis 2 on need korduvad taktid nummerdatud kahekordselt.

Nagu skeemist ilmneb, leidub laulus perioodilisi struktuure 2., 3., 4. ja 5. meetrumitasandil: 2. tasandil taktides 1-8 (perioodi kaks lauset), 3. tasandil taktides 17-20 (sekventsi kaks lüli), 4. tasandil taktides 1-2, 5-6, 21-22 (samuti sekventsi lülid), 5. tasandil taktides 3 ja 7 (varieeritud sekvents kahest ühetaktilise algusmotiivi tükeldamisel saadud submotiivist), samuti veidi varjataval kujul taktides 17 ja 19 (sama submotiiv koos oma ligikaudse peegelkujuga aldis, olles seejuures ilmselt summeeriva taktipaari esimene takt - vt tenorit!) ning taktides 23 ja 27 (ülemise hääle joonise muutumine võrreldes kahe eelneva taktiga; siiski on neis kahes taktis perioodiline struktuur pigem loogilisest "paratamatusest" tingitud illusioon kui reaalsus, mistõttu kumbagi takti võib koos neile vahetult järgneva taktiga vaadelda ka ühe kahetaktilise algüksusena).

Summeerivad struktuurid skeemil 2 koosnevad madalamal tasandil üksteisele järgnevast ühest perioodilisest ja ühest algüksusest (taktid 3-4, 7-8, 17-18, 19-20, 23-24), kõrgemal tasandil aga tekivad nad nii-öelda üldistava summeerimisena (3. meetrumitasandil taktid 1-4, 5-8, 21-24, 2. meetrumitasandil taktid 17-24 ja 1. meetrumitasandil terve vormi ulatuses). Üldistava summeerimise puhul on madalamal naabertasandil asetsevat summeerivat üksust käsitletud algüksuse tähenduses, sest olles mitteperioodilised, vastanduvad nii summeeriv kui ka algüksus perioodilisusele, mis täidab vastava kõrgema tasandi struktuuri esimest poolt: vastavalt lähteprintsiibile on ta viimasest ühtsema struktuuriga, sest ta ei jagune kaheks sarnaseks allüksuseks; sarnasuse puudumine tähendab ju erinevust, mis "sunnib

⁷ Samas, lk 22 ja 27.

Näide 3: M. Saar, "Sii om leelo liinast tuudu" (sõnad rhol)

Allegro moderato $\text{♩} = 104$

Sii om lee_lo lii_nast tuudu, lau - lu saa_du Saa_re_maalt;

too - mah ol - li tu_hat ho_best, saa_mah sa - da rats_ukeist jo,

sa - da rats_ukeist jo,

ühte sulama, liidab" (Riemann). Mitteperioodilise struktuuri üldistav samastamine algüksusega pole mitte alati võimalik, näiteks juhul, kui selle tagajärjeks oleks näiline perioodilisus seal, kus seda tegelikult pole; näiteks ei moodusta üksteisele järgnev killustav ja summeeriv üksus koos mitte perioodilist, vaid nii-öelda pöördperioodilist struktuuri ($2+1+1 + 1+1+2$) vt M. Saare "Kuidas juhtus" (1908), taktid 1-8, näide 2.

Lähteprintsibist tulenevalt ei saa meetrumitasandid olla täiesti suvalise ehitusega. Nii näiteks ei saa "puu" vasakpoolses vertikaalharus olla järjest mitu summeerivat ega parempoolses vertikaalharus järjest mitu killustavat üksust - selle võimaluse välistab summeeriva ja killustava struktuuri määratlus - kumbki neist eeldab vastavas vertikaalharus oma madalamal naabertasandil perioodilist struktuuri.

Struktuuri, mis sisaldab oma teises pooles madalama tasandi summeerimist ja mis tervikuna on üldistavalt summeeriv (näiteks $2+2+1+1+2$), olles üks Euroopa muusika tüüpilisemaid lausestruktuure (H. Riemanni järgi "Satztypus BBAB"⁸), nimetatakse venekeelses kirjanduses sageli "drobienie s zamökaniem" (koondamisega killustamine). See nimetus on aga sisuliselt küsitav, sest kõnesolev struktuur ei sisalda tervikliku allüksusena killustavat, vaid ainult perioodilist (esimeses pooles) ja summeerivat (teises pooles) struktuuri. Killustamine ($2+1+1$) tekiks vaid struktuuri kahe keskmise veerandi kunstlikul eraldamisel kahest äärmisest veerandist, mis aga vastavalt Lerdahli ja Jackendoffi normatiivreeglile ("Grouping Well-Formedness Rule 4") ei anna omaette üksust ("If a group G_1 contains part of a group G_2 , it must contain all of G_2 "¹⁰). Pigem võiks sellist struktuuri nimetada topeltsummeerivaks.

Kui jälgida "Alliku" erinevate meetrumitasandite struktuure (vt skeem 2) horisontaalsuunas vasakult paremale, ilmneb järgmine seaduspärasus: paarituarvulised tasandid (kolmas ja viies) algavad mitteperioodilise üksusega, millele järgneb kohe teine mitteperioodiline, seejärel aga perioodiline (erandiks on kõrgeim tasand). Paarisarvulised tasandid (teine ja neljas) seevastu algavad perioodilise üksusega, millele kohe järgneb mitteperioodiline (erandiks on madalaim tasand). Kui jälgida "puu oksti" vertikaalsuunas, ilmneb, et kõik vasakpoolsed harud sisaldavad vaheldumisi perioodilisi ja mitteperioodilisi, kõik parempoolsed harud aga ainult mitteperioodilisi struktuure. Siin leiab graafilise väljenduse Philip Herschkowitzi ilmekas tähelepanek nn 8-taktilise lause kohta, mis kehtib ka struktuuriliselt analoogilise kaheosalise lauluvormi puhul: "Lauses toimuv sarnaneb kahe lõputu paralleelse sirgjoonega, mis lõpmatuses kohtuvad. Nii nagu kaks rida põlevaid laternaide öise tänava lõpmatus perspektiivis teineteisele järkjärgult lähenedes kokku suluvad, hak-

⁸ Samas, lk 36 - vrd näide 46 (Mozarti Sonaadi C-duur KV 330 finaali peateema).

⁹ L. Mazel. Strojenie muzõkálnõh proizvedenii.

¹⁰ Viide mrk 1, lk 38.

Näide 4: M. Saar, "Suur kontsert" (sõnad A. Haava)

Elava liikumisega

Suur kontsert algab koi du e'el, kõik lau li kud on ju ba sääi, näd hal jas puu de

Ja kaa - sa laul - vad le - ned

ok - sa del ja õ - hus kõrgel ü - le - val. Ja kaasa laulvad länketuul ja lu - ge - ma - ta

Ja kaasa laulvad

puul, kõik mets ja nä - ki nei - ud riten al - li - kal.

lehed puul, kõik mets ja nä - ki nei - ud al - li - kal.

lehed puul, kõik mets - ka o - ja kal de all ja nä - ki neiud al - li - kal.

ka lauses selle paariliselt esinev algelement (nagu esimesed kaks laternat kahel pool tänavat) korduma üha vähenedes, kuni lõpuks likvideerub. Selle lõpp-punkt kujutabki endast lõpmatuse punkti (totška beskonetšnosti)¹¹. Jälgigem nimelt skeemis 2 perioodiliste struktuuride järgnemist vasakult paremale ja seejuures iga kord ühe meetrumitasandi võrra madalamal: taktid 1-8 (2. tasand), 17-20 (3. tasand), 21-22 (=25-26; 4. tasand), 23 (=27; 5. tasand). Nn 8-taktilise lause piires leidub analoogiline struktuur näiteks M. Saare laulus "Sii om leelo liinast tuudu" (1932, näide 3; muutuv taktimõõt ja väljakirjutatud formaadid silpidel "sii om", "lau-lu", ja "too-" ei takista mingil määral lause tajumist kaheksast 2/4 taktist koosneva kvadraatse struktuurina).

Niisiis viitab juba "Alliku" meetrumitasandite skeemi väline pilt äärmiselt läbi-mõeldud ja täpsele korrastatusele, kus "sarnasus" ja "erinevus" (H. Riemanni tähendus) on doseeritud parimal võimalikul viisil loomaks "ühtsust mitmekesisuses", mis H. Riemanni sõnade järgi on "kogu kunsti jaoks esmajooneliselt mõõtuandev seadus"¹². Kahtlemata lähtus Riemann just klassikalise kunsti ideaalist ja seega on M. Saare "Allik" oma struktuuri täpsuse poolest väga lähedane klassikalisele mudelile (vrd näiteks Beethoveni Sonaadi Es-duur op. 7 finaali peateemaga). Seda kinnitab ka laulu harmoonia- ja motiiviehituse täpne vastavus meetrumistruktuurile. Harmoonias näeme, kuidas algusperioodi mõlemad laused suunduvad toonikalt dominandile, seevastu struktuuriliselt kontrastses 3. veerandis (taktid 17-21) suunduvad sekvensi mõlemad lüüdi dominandilt toonikale (vastavalt pea- ja paralleelhelistikus). Motiiviehituses ilmneb, et algusperioodi kummagi lause raames kontraste kolmanda takti motiivika valitseb terve vormi kontekstis kontrastses 3. veerandis.

"Allikuga" vormilt analoogilises (kuigi seekord "poolreppriisiga") M. Saare laulus "Suur kontsert" (1907) on üldjoontes samasugust meetrumistruktuuri "sivendatud" veel kahe tasandi võrra "allapoole", nii et juba laulu esimene veerand (perioodi 16-taktiline eellause), mis sisaldab tervelt kuus erinevat meetrumitasandit, loob minia-tuurse koopia "Alliku" tervest vormist (näide 4).

¹¹ F. Gerškovitš. O muzōke. M, 1991, lk 49.

¹² H. Riemann. Op. cit, lk 31.

Andante tranquillo

Na - gu ma - gus u - ne nõi - gu ti - ne hõ - se i - gal pool; ü - le

Na - gu hõ - se;

aa - sa u - jub ta - sa val - ge u - du ja - ne vool.

"Alliku" ja "Suure kontserdi" meetrumitasandite struktuur on tüüpiline ja täiuslik just oma ebasümmeetrilisuse tõttu (kahe osa, lause kahe taktipaari erinev ehitus). Seevastu ülekaalukalt sümmeetrilised meetrumistruktuurid esindavad ebatüüpilisi, erandlikke vorme (vahevorme). Näiteks M. Saare laulus "Kevade õhtul" (1913), mis on samuti kirjutatud repriisita kaheosalises lauluvormis, on kõik kolm kõrgemat meetrumitasandit (15-, 8- ja 4-taktilised üksused) läbinisti perioodilise struktuuriga, mistõttu terve laul koosneb sarnase, nimelt summeeriva ehitusega tekstipaaridest. Kuna aga nii lauses (4 takti) kui ka kaheosalises lauluvormis (16 takti) on perioodiline tervikstruktuur vastuolus vastava vormi funktsionaalse loogikaga (erinevalt perioodivormist), rakendab helilooja siin harmooniat ja motiiviehitust meetrumistruktuuri neutraliseerimise ja perioodilisuse ületamise teenistusse. Nii on esimeses lauses (näide 5) 3. takti sekvents meloodiliselt ja harmooniliselt täiesti erinev 1. takti omast; oma intensiivsuse ja harmoonilise ebapüsivusega on see tüüpiline lause (mitte aga perioodi) arendusliku "kolmanda veerandi" sekvents, 1. takti sekvents aga rõhub lause algusele omast toonika püsivust. Sisuliselt koosnebki see neljataktilise lause kaht normaalselt ühetaktilist tuumikfraasi või -motiivi asendavast 2-taktilisest "minilausest" (struktuuriga $1/2+1/2+1$) ja sellele järgnevast 4-taktilisest "topeltsummeeriva" normaalse lause teisest poolest (millele on samuti iseloomulik struktuur $1/2+1/2+1$). Seega kätkeb näiliselt lihtne sümmeetriline meetrumistruktuur endas pidevaid "ümberlülitusi" 2-taktiliselt 4-taktilisele lausestruktuurile, kusjuures rütmiliselt (mitte aga meloodiliselt) "paralleelsed" taktipaarid on oma funktsioonilt täiesti erinevad.

Lauluvormide (sealhulgas lause- ja perioodivormi) olulisus nii teoste tervikvormina kui ka teema vormina tingib vajaduse neid igakülgsest analüüsida. Meetrumistruktuur, olles tihedates ja mitmekülgsetes suhetes motiivi- ja harmooniaehitusega, vokaalteosetes ka teksti struktuuriga, on ainult üks, kuid seejuures struktuuriliselt määrav külg lauluvormi kujunduses. Meetrumistruktuuri analüüs - nii põhialuseks oleva tüüpstruktuuri kui ka kõikvõimalike sellest kõrvalekaldumiste kindlakstegemine - loob aluse muusika süvaprotsesside mõistmiseks, võimaldab parimini tajuda ja mõtestada muusika sisemist loogikat.

RAHVAMUUSIKA ON TEISTEGA VÕRDVÄÄRNE MUUSIKALIIK

Viljandi Kultuurikolledžis lõpetas 1994. aasta kevadel esimene lend rahvamuusikuid, kelle diplomisse on kirjutatud: Interpret (rahvalaul, viiul, akordion või torupill), ansamblijuhendaja, rahvalaulu ja rahvapillide õpetaja.

Esimesed kolm rahvamuusikut alustasid Viljandi Kultuurikolledžis (tol ajal kultuurikoolis) 1989. aastal, hiljem lisandus muudelt erialadelt veel kolm üliõpilast. Üldharivate kultuurialaste loengute kõrval olid õppeplaanis muusikateoreetilised ained, rahvapillide tunnid, ansamblimäng ning loengud erinevate rahvaste muusikaajaloost ja -teoriast, rahvakultuurist ja usundist. Eriala riigieksamil tuli esitada vähemalt pooltunnine soolokava ning kirjalik uurimustöö.

Kuus verivärsket rahvamuusikut, kes on tänaseks leidnud oma koha eesti kultuurielus:

Piret Aus - kodukohas Tootsi Muusika- ja Kunstikooli direktor,

Tuuli Ekbaum - väikse tütrega kodus,

Ülle Jantson - Viljandi Kultuurikolledži rahvamuusika kateedri õppejõud,

Liina Kanemägi - Viljandimaal Holstre rahvamaja kunstiline juht,

Ando Kiviberg - Viljandis kino "Rubiin" (tulevane kultuurikeskus) direktor ja kolledžis õppejõud,

Raivo Sildoja - Viljandi Maavalitsuse haridus- ja kultuuriosakonna peaspetsialist kultuuri alal ja kolledžis õppejõud.

Piret, Ülle, Ando ja Raivo mängivad rahvamuusikaansambelis "Alle-aa".

Millest kõik algas?

ÜLLE: Pillimänguga hakkasin juhuslikult tegelema. Mul oli kodus väike akordion, mängisin sellel mingeid lugusid. Hakkasin akordioni õppima algul pioneerijuhi juures ja järgmisel aastal muusikakoolis. Päris rahvamuusikaga läks vist alles siin lahti.

Sa lõpetasid 1993. aastal koorijuhtimise osakonna. Millal otsustasid, et tahad ka rahvamuusikat õppida?

ÜLLE: Siis, kui siin hakkasid huvitavad asjad sündima. Mulle meeldis külakapellis mängida, see oli esimesel kursusel. Siis tulid sina oma uute mõtetega ja kui need soomlased siin käisid ja mängisid, tekkis aimdus, et on võimalik ka hoopis teistmoodi mängida kui lihtsalt noodist.

TUULI: Minul on ema muusikaõpetaja ja see, et mind muusikat õppima pandi, oli nagu loomulik. Oppisin klassikalist viiulit. Ma ei tahtnudki siia tulla, tahtsin minna Tallinna konservatooriumi laulmist õppima, aga ei saanud sisse. Siis tõin ema ja õe ärgituseel dokumendid siia.

RAIVO: Juhuslikult sattus kätte mingi ajaleht, kus kirjutati, et Viljandi Kultuurikoolis avatakse rahvamuusika osakond. Helistasin ja küsisin, mida see osakond endast kujutab. Mõtlesin, et võib-olla õpetatakse siin ainult akordioni ja bajaani. Mulle vastati, et ikka lõõtsa ja kannelt. Küsisin, kas viiulit ka tohib mängida. Vastati - jaa, tohib.

LIINA: Viiulit hakkasin õppima muusikakoolis, mulle meeldis ka väga laulda. Pärast keskkooli lõpetamist tulin Viljandi Kultuurikooli koorijuhtimist õppima ning mängisin viiulit edasi siin alustanud rahvamuusikute ansambelis.

PIRET: Tahtsin astuda koorijuhtimisse, aga kukkusin klaverieksamil läbi. Kui olin dokumente välja võtmas, soovitati mul rahvamuusikasse astuda, kuna mul oli väga heade hinnetega lastemuusikakooli tunnistus. Ei osanud algul sellest midagi arvata, aga ju see pidi nii minema.

ANDO: Tulin ka alguses koorijuhtimist õppima, siis õppisin poolteist aastat orkestrijuhtimist. Rahvamuusika huvi oli küll juba varem, siin hakkasin külakapellis kontrabasist mängima. Ja siis tulid sina ja ütlesid, et nüüd teeme kõik uut moodi.

ÜLLE: Noodid eest ära ja ...

¹ Sibeliuse Akadeemia rahvamuusikaüliõpilased käisid Viljandis külas 1990. aasta sügisel.

TUULI: Mäletan, et esimesel korral oli väga raske. Utlesid, et tuleb mängida peast, kuulumise järgi. Üldse ei saanud, no ei saanud. Aga ära harjus.

ANDO: Eestis kiputakse rahvamuusikat sageli nootide järgi mängima. Kõik orkestrid mängivad ühte ja sama viisi, ei mingit paik-kondlikku traditsiooni. Meil läks lahti oma peaga mõtlemiseks, igaüks pani oma ajud tööle ning mängis nii nagu talle meeldis, kasutades talle ainuomaseid võtteid.

Siis sattus kätte torupill ja avastasin, et torupilli mängitakse Eestis kole vähe. Meid tuli õpetama Kurt Lindblad², kes mängib torupilli imeosavasti. Ma ei teadnud enne, et eesti torupilli võib ka huvitavalt ja hästi mängida. Ja siis ma enam rahu ei saanud, hakkasin lintide järgi õppima.

RAIVO: Esimesel aastal õnnestus mul Rootsimaal ära käia ja seal vaatasime suure

kadedusega neid rootslasi, kes väga osavalt rootsi viiulit mängisid. Kopeerisin endale rootsi lugusid. Ma ei teadnud, et Eestis on ka oma viiulimuusika olemas. Jälle olid see sina, kes ninapidi sisse pistis ja ütles - arhiiv on lugusid täis, võtke ja lindistage. Oli tõesti meeldiv üllatus, et Eestis on nii palju ja nii häid lugusid. Traditsioon on tegelikult välja surnud, see tuleks kuidagi uuesti ellu äratada ja inimeste sekka tuua.

On seda mõtet teha?

ANDO: Traditsioon elabki siis edasi, kui need inimesed, kes oskavad pilli mängida, jõuavad arusaamisele, et musitseerimiseks ei ole alati nooti vaja ning tohib mängida isikliku lähenemisega. Rahvamuusikas on pillimees olnud alati isiksus ja looja. Viisi teavad küll kõik, aga iga külapillimees mängib seda erinevalt.

RAIVO: Kui palju on Eestis lastemuusikakooli lõpetanud inimesi ja kui palju neist veel pilli mängib? Enamasti pannakse pill kappi, sest klassikalise muusikaga ju ülesas-

² Kurt Lindblad on Sibelius Akadeemia üliõpilane.



Ülle Jantson ja Piret Aus

tumise võimalust eriti ei ole. See mänguuskus on üksnes noodist mängimise, mitte muusitsemise oskus.

ANDO: Tähtis on just see, et inimestele, kes tahavad mängida, tuleb anda julgus. Nii palju on kihvte eesti lugusid, mängige! Et kooskäimine ja üksteiselt lugude õppimine muutuks vajaduseks.

ÜLLE: Oleks hea, kui kõik ei mängiks neid "Viljandi paadimehi", "Tüdrukuid" jne. Et need mõnusad labajalavalsid ja polkad, mis on muuseumi kogudes, tuleksid tõesti jälle repertuaari.

ANDO: Täiesti jahmatas see, kui käisime oma "Alle-aa" ansambliga esimest korda Falunis³. Ma ei olnud mitte kunagi varem midagi sellist näinud, et meievanused, välimuse järgi tavalised noored tänavalt või diskolt, mängivad näiteks öösel kell kolm mingis sopis, mingi trepi all lugusid, kombineerivad teisi ja kolmandaid hääli ja improviseerivad... Siis ma sain aru, et see ongi tõeline elav traditsioon. Nad on niimoodi harjunud. Tema külas või linnas on palju selliseid inimesi, kes käivad koos ja mängivad pilli ning see meeldib talle.

ÜLLE: Pisike miinus oli see, et saime tugeva rootsi muusika süsti ning mängisime pärast seda väga palju välismaa lugusid. Onneks tuli ruttu arusaamine, et ka Eestis on väga vahvaid lugusid.

Mida tähendas teile rahvamuusika viis aastat tagasi?

RAIVO: Viis aastat tagasi ei teadnud ma rahvamuusikast suurt midagi. Oppisin sellepärast, et mulle meeldis viiulit mängida. Ma ei mäleta, et oleksin unistanud, et saaks nüüd rahvamuusika dirigendiks. (Üldine naer.) Aga kui umbes pool kooliaega läbi sai, siis tahtsin juba rohkem ja pikemalt tegelda ja ka teistele õpetada, et selliseid pillimehi siin Eestimaal rohkem oleks.

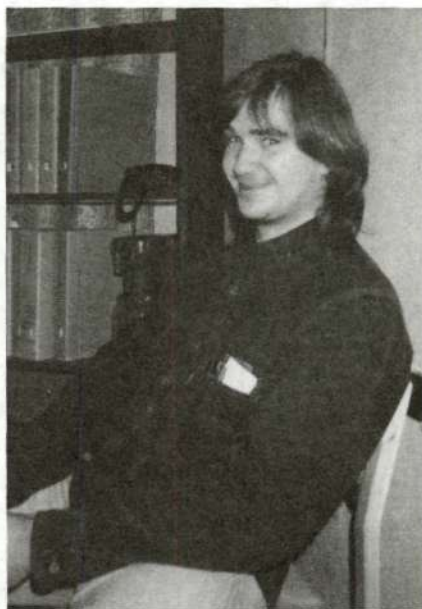
ANDO: Kui ma rahvamuusika osakonda üle tulin, oli "Alle-aa" ansambel juba loodud. Jõudsime äratundmisele, et niimoodi nagu meie tol ajal, ei mängi mitte keegi teine ning meie ülesanne on hakata Eestimaal propageerima sellist lähenemist rahvamuusikale.

Praegu suhtutakse rahvamuusikasse ikkagi kui mingisse algelisse või kraad madalamasse. See nagu ei nõuakski erilist professionaalsust. Aga rahvamuusika mängimine nõuab täpselt samamoodi head pillikäsitsust, rütmitunnet, täpsust ja selget, ilusat tooni. Rahvamuusika on võrdväärne muusikaliik kõigi teistega ja võiks tänapäeval vabalt nendega konkureerida.

LIINA: Mulle hakkas tohutult meeldima rahvalaul. See oli täiesti uus maailm, folkloori maailm kui tervik.

Sina ja Tuuli vahetasite kaks aastat enne lõpu viiuli eriala rahvalaulu vastu.

³ Rootsiajal Faluni linnas korraldatakse rahvusvahelisi noorte rahvamuusikute laagreid.



Ando Kiviberg

LIINA: Jah, olime esimesed, kes rahvalauluga põhjalikumalt tegelema hakkasid, ja see oli natuke teistmoodi õppimine kui pilli õppimine. Rahvalaulu, laulustiilide õppimine oli algul üsna raske. Ei ole ju elavaid eeskujusid, rahvalaulikuid. Mina leidsin need alles viimasel kursusel, kui hakkasin põhjalikult Tartu Kirjandusmuuseumi arhiivis selle materjaliga tegelema.

Millised olid kõige suuremad õppimise vaevad?

PIRET: Rahvamuusika kateeder oli alles loomisel ja häiris see süsteemitus, sest keegi ei teadnud, mis saab meist poole aasta või nelja aasta pärast. Eks seda madistamist oli ikka palju, igaühest meist jäi järgnevatele põlvetele, sest meie peal sai kogu õppeplaan läbi proovitud.

LIINA: Järjepidevust oleks olnud rohkem vaja. Oppejõudude tähelepanu oli hajutatud, kuna nad ei olnud kogu aeg kohal.

RAIVO: Tegelda tuli kõigi asjadega, küll laulsid ansambelis, küll kooris. Esine kogu aeg erinevate kollektiividega igal pool ja esinda kedagi. Lõpuks oli nii, et individuaalset harjutusaega ei jäänudki.

ANDO: Meiesuguste saatus ilmselt ongi selline. Kellele on palju antud, neilt ka palju nõutakse. Kui on palju huvialasid ja sa tegeled nendega kogu hingest, siis on tulemus ka eksponeerimist väärt. See elu on raske, aga huvitav.

Mille üle te nende aastate jooksul kõige rohkem rõõmu tundsite?

LIINA: Oma töö tulemuste üle. Lõpuastal leidsin arhiivimaterjalidest väga palju hu-



Liina Kanemägi

vitavat. Tajusin rahvalaulu tegelikku suurst. Mida lähemalt uurida, seda rohkem tajud, kui keeruline on see maailm tegelikult. Meil on oma praeguses elu-olus väga raske sellesse sisse elada ja ka laulda samasuguse tundega, nagu nemad seda omal ajal tegid.

RAIVO: Mõnusat sõprade üle, kellega ühtmoodi mõtled ja kellega on hea koos olla.

ANDO: Eneseteostusvõimaluse üle. Kui kõik hästi õnnestus, unustasid pingutused ja vaeva. Näiteks, kui keegi autoriteet ütleb, et see on tõesti vajalik, mida te teete.

RAIVO: Või tegid linti mõne loo, mis pärast endale ka meeldis.

ÜLLE: Ansambelis musitseerimine, kui ühistest ideedest lõpuks midagi välja tuli, üheskoos avastamine.

ANDO: Meil oli alguses eesti muusika suhtes väike kompleks, aga siis avastasime, et see ei ole üldse põhjendatud. Meie muusika on nii kihvt ja vägev, et ei ole põhjust häbeneda ei iirlaste, rootslaste ega ei tea kelle ees veel.

Mis tunded olid viimasel aastal?

ÜLLE: Iga aastaga tuli järjest uusi ja huvitavaid asju juurde. Hakkasid aru saama, kui loll sa ikka tegelikult oled ja võib-olla on ikkagi natuke vara lõpetada. Aga märk tuleb ju kuskil maha panna, eks siis võib edasi teгуtseda.

ANDO: Kahju oli. Mida lähemale lõpule, seda rohkem. Kui teed õpipoisialaj mingi vea, siis antakse sulle andeks, ja kui sa millegagi hästi hakkama saad, kiidetakse taevani. See valmistab ka rõõmu, kui öeldi, et ise alles õpivad, aga lõpphasti "panevad". Aga nüüd on meil diplom taskus, nüüd oodatakse tulemusi ja katsu sa nüüd kehvasti teha.

PIRET: Kausa sa ikka oma lapsepõlve pikendad, ükskord saad suureks niikuinii.

Mida peaks teie haridusega Eestis peale hakkama?

ÜLLE: Tegelen natuke õpetamisega. Olen väga rahul, sest saan ennast selle töö kõrvalt hästi edasi arendada.

ANDO: Mina küll selle haridusega rahul ei ole, mis mul praegu on. Seda on siiski vähe. Maailma jaoks sellest ei piisa, ei piisaks ka Eesti jaoks. Ma võin ühte asja väga hästi osata, aga mulle endale sellest ei piisa, ma näen, et võiksin ja suudaksin rohkem. Mõnest oskusest jääb puudu, mida ma siit koolist saanud ei ole. Ma ei taha seda kooli üldse alahinnata. See on minu jaoks nüüd läbitud etapp ja on ju loomulik, et ma võtan ette järgmise ja kõrgema lat. Mis see võiks olla, on vaja välja mõelda, võimalusi ju palju ei ole. Kõige lähemal õpetatakse rahvamuusikat Helsingis.



Ülle Jantson

RAIVO: Peab töötama ja järele mõtlema. Tahaksin edasi õppida, aga Eestis ei ole seda praktiliselt võimalik teha. Samas ei tahaks ka enam mitmeks aastaks ära minna.

LIINA: Mulle andis see viimane kursus tõuke edasi õppida või teha uurimustööd.

Ma arvan, et Mulgimaa on nii rikas oma veel säilinud vaimsete varade poolest, mille edasikandjad on vanemad inimesed, kes elavad väiksemates küladest ja mäletavad veel vanu laule ja pillilugusid. Me peaksime koguma, säilitama ja uurima kogu seda materjali ning süstematiseerima ja propageerima.

Tuuli, sa töötasid vahepeal õpetajana, kui palju sa seal oma erialaseid oskusi kasutasid?

TUULI: Põhitöökoht oli mul ringijuht, õpetasin lastele kannelt. Kord tuli asendada laulmisõpetajat ja see, millega ma seal tegelda sain, oli kardinaalselt erinev sellest, mida ma oleksin tahtnud teha.

LIINA: Meil on koolides rahvamuusika õpetust väga raske läbi viia, sest peame endale selle koha ise välja võitlema ja lastel on koormus isegi suur. Rahvamajades on natuke lihtsam, sest inimesed, kes seal koos käima hakkavad, tulevad huvi pärast.

ANDO: Eestis tuleks laste muusikaõpetust mõjutada selles suunas, et arendada nende isiklikku muusikalist loovust, kõrva järgi mängimist ja musitseerimist. Sellepärast jõudsimegi eelviimase aasta lõpul Noorte Moosekantide Seltsi asutamiseni, mis on praktiliselt meie ideede realiseerimise taime-lava.

RAIVO: Ka muusikakoolidesse võiks rahvamuusika õpetuse sisse viia. Paljud õpetajad kardavad nüüd kindlasti, et nende head lapsed rikutakse ära, kes ilusasti puhtalt mängivad, ja nad võivad ilma nootide ja reegliteta teha, mida tahavad. Kuid rahvamuusikas on samuti omad reeglid, aga palju vabamad ja laiemad. Rahvamuusika ja klassikalise muusika mängimine ei tohiks teineteist segada, näiteks Rootsis on see väga levinud, et mängitakse hästi mõlemat.

ANDO: Me tegutseme ansamblina edasi, et lugusid juurde teha ja lindistada. Tähtis on see, et me ise mängime seda muusikat ja töötame selle nimel, et rahvamuusikat rohkem tuntaks.

Küsitlenud ja kirja pannud
ANNÉLI KONT



Tuuli Ekbaum



Raivo Sildoja
A. Kondi fotod

TUNDELINE TEEKOND SUVISESSE EUROOPASSE

MAAILM JA MÕNDA, MIS SEAL SEES LEIDA ON...

Noorem generatsioon reisib praegu palju ja julgesti.

Mida õieti Maarjamaalt minnes mujal nähakse ja tajutakse?

Milline on avatud (teatri)ilm just siinse noore teatriinimese silmade kaudu nähtuna?

Mil viisil ülepea reisitakse?

TMK tundis huvi, tegi mõned intervjood ja

alustab siinkohal väikest reisirajutuste sarja. Head tugifoolis kaasareisimist!

Jutustab
JAANUS ROHUMAA:



Värskest
Euroopast
naasnud
Jaanus
Rohumaa
oma reisist
jutustamas.
August, 1994.

K. Orro foto

Asi algas sellest, et mul oli sõbratar kaks aastat Saksamaal, Karlsruhe õppimas. Ja meil tekkis plaan, et lähen talle sinna külla, kui ta lõpetab, ja sõidame siis natuke ringi mööda Saksamaad ja Prantsusmaad. Rääkisin ühele siinsele sõbrale seda varianti, temal on auto. Sõbratari nimi on Helen Arusoo, tänavu sügisest õpib ta jälle Tallinnas, Muusikaakadeemias muusikateooriat. Sõbra nimi on Igor Baturin, tema oli enne reisi just lava-ka I kursusele sisse saanud. Mõtlesime, et sõidame autoga Euroopasse.

Mõeldud-tehtud. Võtsime viisad. Itaalia saatkond oli ülimalt vastutulelik, teevad väga ruttu. Saksamaa viisaga oli muidugi jama - sabad on hirmsad - ja Prantsuse viisaga läks ka kuidagi... Sõitsime läbi Läti ja Leedu. Ainus viperus, mis meil sel reisel juhtus, ainuke koht, kus me üldse pidime midagi tollima, oli Eesti-Läti piir, kus üks hobuse-

näoga lätlane ütles: "Vhodite so mnoi." Läksin temaga kaasa, istusime mingisse kubrikusse maha: "Narkotiki jest? Oružie? Sigaretõ?" Ütlesin, et oma tarbeks on ja süüa natuke ka. "Produktõ? Nelzja produktõ!" Ütlesin, et kõik oma tarbeks. "Ladna, deklaratsiju nado delat!" Küsisin, mis keeles ma kirjutan. Kas inglise keeles? "Net!" Vene keeles? "Mök!" Läti keeles ma ei oska. "Napišite po-estonski!" No tule eile meile! No mis seal's ikka, kirjutasin "vorst" ja "juust", mõtlesin, et kirjutaks vahepeal "dünamiit" ka, aga see on siiski natukene rahvusvahelisem sõna. Siis oli kõik okay. Sõitsime Lätist läbi ja jõudsime Läti-Leedu piiri peale, kus tolliametnik võttis selle deklaratsiooni, hakkas alguses hoogsalt lugema, järsku vaatas mulle mõistvalt otsa: "Valka piiripunktist tulite? Aaa!" Aga ülejäänud kohtades... Ma ei tea, kas me jätsime nii ohutu mulje, aga kuskil ei

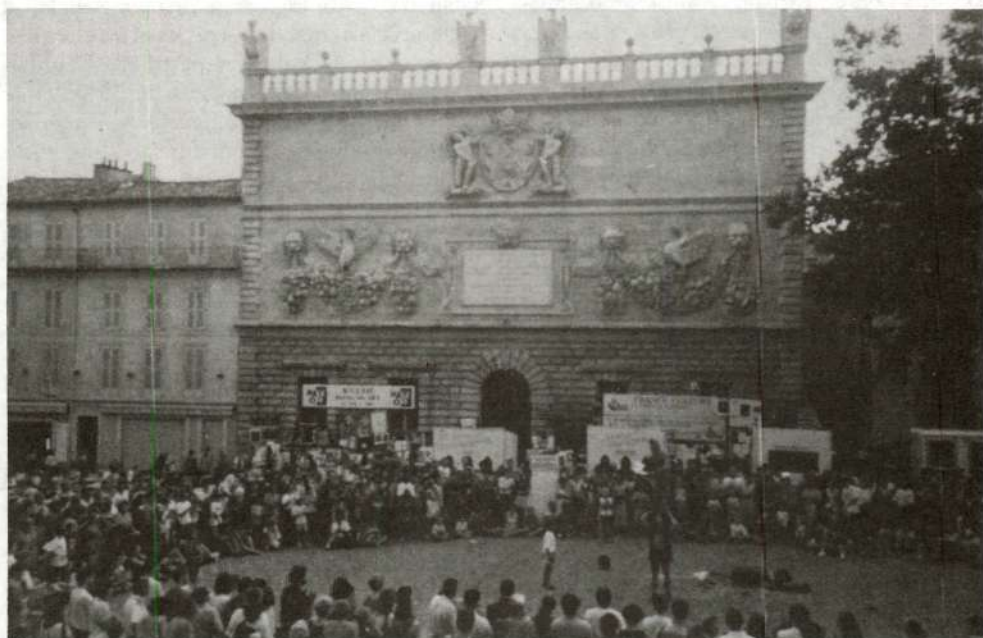
tehtud enam pagasiruumi ka lahti. Kuigi meie kõrval autos puistati nii, et polster tõmmati autol sees katki. Nad veavad salakaupa: sigarette põhiliselt Leedust Poola ja Poolast ka mingeid asju vastu. Leedu-Poola piiri ületasime kuue tunniga, minu meelest on see üks rekordilisemaid aegu.

Enne ärasõitu käisin sugulaselt raha küsimas, sest mul endal eriti polnud, aga reiskihk oli. Natuke sääste mul muidugi oli, teatri palgast panin ikka usinalt iga kuu 20 krooni kõrvale. Sugulane ütles: "Hull oled. Kas sa mõtled tõesti läbi Leedu ja Poola minna? Surma saad!" Vastasin, et vahest ehk mingi nipiga ei saa, et ütleme: "Bednõje studentõ", kui tulevad kurjategijad. "Millega te lähete?" "Citroën", ütlesin uhkelt. "Kui vana?" - "Kümme aastat" - "Sellega te küll mitte kuhugi ei jõua." Vaat sellised pessimistlikud ennustused: "Vaadake, et te auto aknaid lahti ei tee rohkem kui kahe sõrme jagu. Ja kui politsei teid peatab, aga politsei autot nähtaval ei ole, siis sõitke neist mööda, ärge kinni pidage, sest kurjategijate jõugud tegutsevad niimoodi, et peavad su kinni, teevad sulle näiteks trahvi, ja võtavad siis su käest kogu raha ära." Nad jahivad tegelikult neid autodiilereid, kes käivad Saksamaalt autosid ostmas. Poola pidi džungel olema.

Läbi Poola sõites oligi mingi pinge kogu aeg peal. Seal on autoteel kaks rida, aga sõidetakse neljas reas - närviline liiklus. Ja läbi külade sõit kogu aeg. Poed jätsid ka veidi kassimatu ja küsitava mulje. Nojah, aga sõitsime läbi, ei juhtunud meiega midagi.

Nagu Tšehhimaale jõudsime - otsekui hapnikukraan oleks lahti keeratud. Tšehhi on Eestiga jube sarnane, ma olin üllatunud. Korraga oli tunne: nüüd jõudsin koju. Me polnud eesmärgiks võtnud kauemat aega Tšehhimaal olla, sest ma pidin ruttu Heleni juurde jõudma, Karlsruhesse seal all Lõuna-Saksamaal. Aga ühe päeva olime ikkagi Prahas. Praha on praegu maailma "progressiivse nooruse" lemmikpaik, üle maailma tullakse sinna kokku. Kaksikümend tuhat jänki noort elab seal nüüdsel ajal, kas tudengid või kunstnikesed või lihtsalt niisama seiklejad. Ilmub kolm ingliskeelset päevalehte, mida need noored Prahast välja annavad. Õudselt soodsa väljaga kogu see elamine-olemine. Inimesed olid rõõmsad ja Praha arhitektuur on muidugi priima. Praha Karli sild oli pak-sult täis igasuguseid nõaloojaid ja põlevate tõrvikutega žongleerijaid, leierkastimehi ja harmoonikamehi, igasuguseid trikimeistreid ja mustkunstnikke, roboteid ja kloune. Ja mis kõige tähtsam - pudel väga head õlut maksis

Suvine Avignon - arhitektuuri- ja tänavateatri elamus.



meie rahas 2-3 krooni. Toit on seal ka odav. Tšehhi oli tõesti mõnus vahepala. Seal me siis kimasime edasi Saksamaale. Karlsruhehes võtsime Heleni peale ja sõitsime Lõuna-Saksamaal paar päeva ringi. Käisime **Schwarzwaldis**, n-ö Eel-Alpides. Õhk oli seal nii rammus. Sõitsime öösel 2000 meetri kõrgusele mägedesse - autoga. Võimas!

Siis hakkasimegi kaugemat reisiteed jalge alla võtma. Helenile ei saanud Eestist küll ei Itaalia ega Prantsusmaa viisat. Aga mis seal ikka, riskime. Sõitsime üle Strasbourg'i silla, see on see piirilinn. Väike närv oli muidugi sees, aga ei pööratud meile mingit tähelepanu. Meil oli autol Eesti number, taga oli suur kleepekas EST, kuigi auto oli prantsuse oma. Vaatasime, et kahtlane see auto on, kui õige teeks temaga midagi. Siis tuli mul idee: vaatasin, et kõigil Saksa autodel on kindlustuse kleepsud peal, ümmargused mummud. Parklates müüdi kleepekaid. Ostsin Soome kleepeka, millel vapikene, mingi lipukene, väike aastaarvukene või midagi sellist - ostsin säärase Soome kleepeka, lõikasin sealt välja, kleepisin numbrile peale ja *no problems!* Sest kust nemad teavad, järsku on Norra number või Taani või Soome oma. Panimegi rahulikult üle Strasbourg'i silla. Jõudsime õhtul linna. Niivõrd hea linn jälle. **Strasbourg'is** on superilus katedraal. Kanalid on neil seal, laevukesed sõidavad keset linna. Ekskursioonid. Turistid. Kauplesime ennast veerand hinnaga ka laeva peale. Läks juba pimedaks. Kujutad ette Tallinna vanalinna, mis on kanaleid täis? Tänavad on sellevõrra laiemad ja majad natuke kõrgemad ja uuemad. Ja siis korraga näed, et kahe vanalinna maja vahel on auk, kahe maja vahele on tõmmatud trossid ja 10 meetri kõrgusel töötavad kaks meest trapetsitel. Pimedas. Üks koht on välja valgustatud ja kaks meest liuglevad trapetsitel. Linnas! Siis sõidad natukene edasi - abajas vana vangla, vaatad vangla õues natuke ringi, korraga tuleb seina peale suur Milose Veenuse projektsioon, värvilised purskkaevud hakkavad purskama. Totaalne värk! Tohtu kohvikutes istumine nagu üldse kogu Prantsusmaal. Säärane vaba ja kerge olek. Strasbourg'is olime pikapika öhtupooliku, öösel hakkasime sõitma teadmata suunas.

Tahtsime jõuda ja jõudsimegi **Lyoni**. Vaatasime ringi, mis Lyoni mehed räägivad. Lyonis nägime esimest korda tähelepanu-

väärset teatrit. See oli ühel äritänaval, kus käib väga palju rahvast ja on ka palju mõõganeelajaid ja žongleerijaid. Vaatasime, et ühte kohta oli rahvast nagu paksemalt kogunenud.

Rahvas vaatab hirmsa huviga. Kiikan ka üle peade ja näen, et neeger kõnnib edasi-tagasi. Müts on maas raha täis, silinder, ja ikka tööga raha täis, teistel oli vähe. Inimesed kogu aeg naersid. Arusaamatu, mida nad naeravad? Neeger kõnnib edasi-tagasi, valge frakk seljas. Ja uskuge - ta ei teinud absoluutselt mitte midagi. Seda on raske seletada, seda on laval ka jube raske saavutada, et sa midagi ei tee. Ta kõndis lihtsalt edasi-tagasi. Ta oli efektne, minust umbes 5 sentimeetrit pikem ja valges frakis. Otsekui ei läheks talle üldse korda, et võõrad inimesed on ta ümber. Ja ei teinudki midagi, lõpuni! Lihtsalt - siin ma olen ja andke mulle raha. Ja rahvas hea meelega maksis talle. Ta ei tänanud ka ühtegi inimest, kes talle raha andis. Nii et see mees saab väga kergelt hakkama. "Töötab iseenda pealt", nagu see meie tsunfti väljend on.

Omaette pikki lugusid võib rääkida prantsuse veinidest. Mina pettusin kõvasti eesti ärimeeses: et sellise kvaliteediga vein, mida sealt sai osta 12-15 Eesti krooni liiter, maksab meil üle 80 krooni. Ma ei saa aru, kust selline hinnavahe tekib? Toitusime ka hästi nagu kuningas kassid, tänu sellele, et Helen oli seal maailmas pikka aega elanud... Helen oli proff: kui me supermarketist endale toidukraami Tallinna vorstile ja juustule juurde ostsime, siis juba igasuguseid merisalateid ja molluskeid. Ja hallitusjuustud, saiad ja puuviljad, mis kokkuvõttes tuli imeodav. Veini jõime ka suures koguses, ega muu asi janu ära võtnudki. Päevas läks igatühe peale kaks liitrit vett ja umbes sama palju veini - palavus oli meie jaoks harjumatu.

Kui me Lyonis olime ära käinud, siis alles jõudsime esimesse linna, mis oli meie eesmärk - **Avignon**. Esimese öö magasime linna serval telklaagris. See on vist eesti teatrirahva poolt viimastel aastatel kõige enam külastatud Lääne-Euroopa festival. Vanalinn, kus kõik see toimub, linnamüüri ümberringi piiratud, võiks öelda, on peaaegu nagu Tallinna vanalinn. Läksime siis varahommikul festivali staapi küsima, kuidas etendustega on, ja teel staapi sain ma juba kaheksa sellist bukletti, mida tänaval andis mõni kloun või

muu teatraalne tüüp, et tule meie tükki vaatama...

Staaip asus paavstipalee lähedal. Staabis ei olnud inglise keelega just palju peale hakata... Kuigi me puutusime selle prantsuse patriotismiga kokku juba Strasbourg'is, kus nad muidugi oskaskid kõik väga hästi saksa keelt, aga juba Lyonis olid inglise keelega väikesed probleemid, ent jah, Avignonis oli maailmakuulsa festivali staabis vist ainult üks inimene, kes rääkis inglise keelt, nii et ta sai aru ja oskas midagi vastata. Niisiis: "Tere-tere! Me oleme Eestist, siin tudeng ja seal tudeng ja natuke teatriinimesi ka." Küsisin, et kas mõni eestlane ka praegu siin on, ametlikult akrediteeritud. Sain vastuseks, et olid siin küll mingid eestlased, aga nad on vist ära läinud. Meile pakuti võimalust osta külalisse pass, aga see meid eriti ei huvitanud, sest tahtsime ju ilma rahata saada. Aga ilma rahata seal hästi ei saa... Ametliku programmi etendustele.

Minu jaoks oli muidugi märksa huvitavam osa festivalist *off*-programm. Kuu aja jooksul mängis Avignonis 120 teatrit, umbes 50 n-ö põhifestivali etendust ja pluss tänavateater ja üksiküritajad, neid on seal igal sammul. Oli maju, mille aknad on kinni müüritud ja maalitud peale stseenid. Mina tundsin seal ära "Kolm öde", Milleri "Vaade sil-lalt" ja "Proovireisija surma" ning "Othello". Seda võtet ma nägin Itaalias ka, see on päris huvitav asi, mõjub efektselt. Oli ka näiteks säärane põnev etendus: üks juudi tüdruk mängis monotükk, kasutades Brahmsi muusikat, laulutsükli "Tütarlaps ja surm". Tal oli väga palju rekvisiite, detaile, pealuu näiteks ka. Täiesti üksinda, ilma ühegi sõnata, aga väga selge ja vahva, kuigi natuke süngevõitu loo jutustas ära. Tüdruk ise oli selline punase peaga, tedretäpiline, suurte, väga kurbade silmadega. Meenutas pisut lindu. Ja mis oli tema puhul geniaalne... Need mängijad tahavad ju kõik süüa saada, peale etendust käiakse mütsikesega ringi. Kes küsib väga agressiivselt, kes on kaabu lihtsalt publiku ette maha pannud. Aga see tüdruk oli asja lahendanud nii, et iga laulu peale, seal oli tal vist 12 Brahmsi laulu, oli üks selline etteaste: tükk sai läbi, aga muusika hakkas uuesti kõlama, juudi rahvalaul, veniv ja hale. Ja siis ta tuli natuke ettepoole ja istus maha. Ta mängis muidu igasse suunda, rahvas oli ümber-ringi, sellega pidi ta ka arvestama. Aga siis

istus ta maha, üks jalg muutus tal puujalak - jalg läks kuidagi enda alla ja see puukõnt tuli ette välja väga filigraanselt - ning põuest pugest välja, sõrme otsas, selline juudi vanamees, rabi, kerjus. Ja siis ilmus veel käsi, varre otsas, alandlik käsi. Sel juudi vanamehel oli kauss peas, plekk-kauss. Ning kui see juudi vanamees kummardas, kukkus kauss potsti! maha. Ja siis jäi vanameheke ootama, kauss ees - kerjus tänaval. Niivõrd kena kujundiga lahendas see tüdruk tasuprobleemi. Ja rahvas üldse ei mõelnud, kui palju ma talle nüüd annan või kas annan, kõik andsid lahkelt, hea meelega.

Väga tore oli karussell. Ma polnud elu sees sellist karusselli näinud. Kahekordne karussell, tiirleb öösel tuledes säras. Önnelike nägudega inimesed käivad ringi. Nagu filmis. Niivõrd mõnusa atmosfääriga linn ja ot-sast lõpuni teatrit täis linn.

Öösel rääksime üle jõe, kus oli telkimis-platside rajoon. Meie valisime muidugi kõige odavama, see oli täielik noorte dekadentide laager. Tuletas meelde EÜE kokkutulekut või oli veel hullem. Magati lageda taeva all, tõmmati narkotsi. Öhtul lõkke ääres, kus olid dekadendid, olin ma natuke viisakamalt riides ja torkasin silma, ja kõik küsisid, kust ma pärit olen. "Eestist". "Oi, kui kaugel! Oh, te hullud!" Üks sell, väga agressiivse laadiga akrobaat, kes muudkui karjus oma esinemise ajal publiku peale, see hakkas öhtul seal lõkke ääres ka pilkama. Ütlesin: "Ma tunnen sind. Ma nägin sind täna seal väljakul. Seal sa ka lõugasid. Tegelikult pole sul väga viga-gi, täitsa hästi teed." Kutt läks heast meelest näost punaseks ja muidugi olime siis igavesti suured sõbrad. Mind peeti pidevalt inglaseks. Noh, neeger ma ei ole ja sakslane ka ei ole. Kõigepealt pidi väga pikalt seletama, kus see Eesti on. Et see on Soome lähedal. Aga Prantsusmaal on vist tuntav anglofoobia, sest kui ma nendega inglise keeles suhtlesin..., me ei suutnud Arles'i linnas post-markigi saada...

Kuid me oleme alles Avignonis. Ma nägin ära festivali peaesineja - Pariisi Rahvusoperi balleti. Hakkasime *off*-etendusele siirduma, me ei arvestanud üldse nende *on*-etendustega, kuna need olid nii kallid - 120 franki. Aga hiiglasuur paavstipalee, kus see festivali põhilava on, jäi teele ette. Kuidas me läheme mööda kohast, kus on ülal mäe otsas palee, palee uks avatud ja sealt voogab välja



Teatraalseid kujusid, nii esinejaid kui ka reklaamiagente, on linn täis.

valgus ja rahvas tungleb kõik sinnapoole. Öhtusel ajal, pime oli... Mismoodi me jätame selle kasutamata? Mis seal's ikka, proovida ju võib... Läbipääsuks oli kuus väravat. Kohutav rahvamass, mis sinna üles voolas. Ja siis.. lihtsalt rääkisin ühes väravas viihest minutit soravas inglise keeles ja asi lõppes niimoodi, et üks härrasmees ja üks daam, kes seal asjamehed olid, küsisidki lõpuks: kui palju teid on? Tahtsin sel hetkel öelda, et meid on kakskümmend! Aga ütlesin, et meid on ainult kolm, ja läksimegi lipsti sisse. Nii et festival kaotas 360 franki, aga meie nägime ära Pariisi balleti. Ballettmeisterid Paul Taylor, William Forsythe ja Jerome Robbinsi; Robbinsi "In the right" oligi neist vist kõige kuulsam oopus. Elamus oli tõesti võimas. Ma pole eriline balletihuviline, aga see etendus oli juba tehniliselt niivõrd perfektne. Ja ruum võttis hingetuks! Lava nagu staadion, sest hiigelsuur palee on seest tühjaks tehtud, seinad kõik vahelt ära võetud, pea kohal on tähistaevas, sisse on ehitatud torustikust amfiteater ja kõik kokku jätab grandioosse mulje.

Sel festivalil on 99 protsenti prantsuse teatrit. Ses mõttes pole Avignonis rahvusvaheline festival, vaid prantsusekeskne. Publi-

kut on küll kogu maailmast. Meil ei olnud mõtet minna vaatama, kui meist kolmest keegi prantsuse keelt ei osanud, puhast tekstiteatrit - Racine'i või Corneille'd, kui sa näidendit ka veel ei tea. Ma eelistasin tänavateatrit: seda on Eestis vähe; nende keel on semiootiliselt kõige mõistetavam. Nad peavad olema väga atraktiivsed. Paljud kasutavad keha keelt ja üldtuntud kujundeid. Mingit lokkavat temaatikat ma seal küll tähele ei pannud. Poliitikat, poliitilis-manifesteerivat teatrit ma ei näinud, aga ma ei näinud ka mingit laushüsteeritsemist ega uduseks jääva sisuga lunaatilisust. Tegeldakse väikeste ja olmeliste probleemidega, inimese individuaalsusega, veidrate inimestega, omapärase, ühiskonnast tõrjutud inimestega, selliste kentsakate inimestega, kes kuskil ühiskonna ääresoppides elavad ja on korraga toodud oma häbeliku, peidetud, salajase eluga publiku ette.

Ja teine pool oli muidugi virtuoosid - need, kes olid midagi ära õppinud. Mis mind muidugi hämmastas - nad oskasid kõik väga hästi publikuga suhelda. Iga noalooopija oli publikuga suhtlemisel nii proff, et tõmbas kogu seltskonna kaasa, tõmbas inimesi mängu sisse. Publik tuli ka hea meelega kaasa, pealtvaatajad mängisid rõõmuga tola, panid endale mingi kaabu pähe jne. Ma kujutan ette, et enam-vähem tavaline, suvaline tänavateatri trupp sealt, mingid virtuoosid või mõni klounide-koomikute paar, lõöks meie varieteedes kõvasti laineid.

Kohutaval palju on maailmas häid näitlejaid. Saksamaal olevat praegu umbes 50 töötut tenorit. Kui palju on Prantsusmaal väga hea tasemega näitlejaid, seda näitas juba seesama Avignoni festival. Käib kibe konkurents - kui tähtis on, et sa saaksid mingisse kindlasse truppi, et sa saaksid tööd, et keegi sind - su truppi või lavastust - selle meeletu hulga teatrite ja trupptide seas märkaks. Nad tulevad sinna festivalile ikkagi rasket tööd tegema. Ka raha teenima, et ära elada, kuid põhiline on see, et järsku mingi impressaario või produtsent märkab, järsku mõni tunnustatud kriitik tõstab sind massi hulgast esile. See ei tähenda hambad ristis karjääritegemist, vaid sealne konkurents lihtsalt on selline. Kuna rahvaarv on niivõrd suur, siis on ka tase paratamatult kõrge. Itaaliast oli ka truppe. Itaallased tegid rohkem sellist groteskiteatrit, rämedamat teatrit.

Nii sõbralikku atmosfääri olen ma oma elus vähe kohanud, tunned, et terve linn on üks tervik, tunned, et mingid käed hoiavad sind - tunned ennast nii hästi. Mõtled, et see ongi see elu, mida ma tahaksin elada - sellises miljöö, kus tehakse nii kohutavalt palju teatrit ja hoiak on niivõrd lahe.

Nägin seal ka poola dekadente. Meil oli auto pargitud väljapoole linnamüüri ja kui meil sai vein otsa - aga poed pannakse seal juba kell seitse kinni -, mõtlesin, et lähen toon autost - meil oli pagasnikus väike veinikelder, noh, varu. Nägin siis, et paar vintis dekadenti, väga lahedat selli, karjusid kõigile möödujatele midagi, lehvitasid mulle ka: "Hei, hei!" Ma lehvitasin vastu ja küsisin: "Kust te veini saite?" inglise keeles. Nemad ütlesid: "Oi! Vist enam ei saa. Bensujaamadest saab. Me ostsime poest". Neil olid kõige odavamad, sellised suured pudelid, 10 Eesti krooni kaks liitrit. Jõid siis seda ja küsisid jälle, kas ma olen inglane. Ma ütlesin, et ei ole inglane, olen eestlane. "Yes!" - nad rääkisid väga halvasti inglise keelt - "Friends!" Nad olid nii rõõmsad, et kohtasid idaeurooplast - nad pidid rõõmust ogaraks minema! Tahtsid seda veini mulle sisse kallata ja õpetasid, kus pargipingil magada võib. Ma ütlesin, et me oleme autoga. Nemad: "Ooh!" Nad olid abso-

luutselt ilma viisadeta, läinud mõnekümne dollariga lihtsalt seiklema. Lihtsalt hääletavad, joovad veini ja kaifivad - nad tõesti särasid ja olid rõõmsad. Ja nad olid, muide, ka ainsad purjus inimesed, keda ma selle reisi jooksul nägin. Rääkisid, et me kõik oleme vennad ja nad armastavad elu. Ja ühinevale Euroopale "jaa!"... Selliseid vanderselle oli Avignonis palju. Idaeurooplasi nägin sel reisel väga vähe, rääkimata eestlastest. Milanos nägin korraks soomlasi, ja ma pole nii häbelikke soomlasi veel kunagi näinud. Kõndisid kuuekesi täiesti vaguralt reas, vaatasid hirmunult ringi. Kuhu jäid need Viru tänava metsahärjad ja põdrapullid?! Vaguralt, fotoaparaat rinna peal, kõnnivad mööda linna. Avignon oli otsast lõpuni üks suur positiivsus. Aga kuna meil oli kiirus peal, siis me üle kahe päeva seal ei olnud, kuid me nägime selle kahe päeva jooksul siiski kuut etendust pluss kõikvõimalikud kontaktid, ja enam-vähem kõik linna vaatamisväärsused vaatasime ka ära. Kõik see - karussellid, tänava-kunstnikud, moosekandid, näitlejad, kohvikud paksult rahvast täis, - moodustas vaimustava atmosfääri! Istusime kord karusselli juures kohvikus, veinipudelil ei läinud kork sisse, pöördusin siis ühe kunstniku poole ja hakkasime seda kruvikeerajaga susima. Kõr-

Avignon. Kohviku taga vasakul meie reisimeeste südamed võitnud kahekordne karussell.



valt tuli teine kunstnik appi. Vaatas kõigepealt, mis vein see selline on - "Aa, see on hea vein! Selle peab ikka lahti saama." Ja siis tegime üheskoos seda pudelit lahti ning selgus, et üks neist oli tulnud ülevalt põhjast, Normandiast. Oli tulnud tööle kuuks ajaks inimesi joonistama. Avignon on selles mõttes nagu Meka... Inimesed sõidavad üle terve Prantsusmaa autodega sinna kokku teatrit vaatama. Avignonis on normaalolekus alla saja tuhande elaniku, aga ma ei tea, kui palju see arv festivali ajal suureneb. Ikka tunduvalt.

Lahkusime Avignonist äärmiselt positiivsete elamustega. Eesmärk oli jõuda lõunasse, Nizzasse ja Cannes'i, aga tee peale jäi Arles. Ja mul tulid meelde van Gogh'i Arles'i viinamarjad. Jõudsime Arles'i, ja mis mina näen - amfiteater! See on selline vana ja väike linnake, kunagine Burgundia kuningriigi keskus. Arles on poole väiksem linn kui Avignon. Linn on väga vana, ma ei näinud seal üldse kohalikke noori inimesi. Kõik, kes kauplustes teenindavad, kes istuvad pargipinkidel, majade ees, on soliidses eas. Linnakene, mis kunagi oli üks Rooma impeeriumi osa, Rhône'i kaldal, mis voolab sealt Vahemerre. Üsna ootamatult leidsime säärase pärl... Muidugi linn, mis teeb raha van Goghiga. Võid osta pesapallimütse van Goghi maalide reprodaga, kõikvõimalikke suveniire; linnas on umbes 20 muuseumi van Goghi kohta, sest ta on seal töötanud ja elanud; on van Goghi uurimise instituut - kõik sellised asjad. See väikelinn on äärmiselt kompaktn. Rooma amfiteatrist saja meetri kaugusel on antiikteater, mille varemete vahel kõndisime ja proovisime ka akustikat. Seal on kokku kuhjatud paljudest väljakaevamistest selliseid juppe ja vidinaid, vana teatri detaile, mida on võimatu tervikuna renoveerida. Sisalikud jooksevad ringi. Páris kummaline feeling. Amfiteatris toimuvad härjavõitlused, esinevad rockansamblid, mõnikord tehakse seal teatriprojekte, mängitakse vabaõhuetendusi. Avignonist on ta ainult 40 kilomeetri kaugusel. Arles'is on veel üks kohutavalt põnev ehitis - jesuiitide klooster: ühegi aknaraumid on valgustatud niimoodi - on sellised orvad ja augud sisse tehtud -, et kui päike paistab, on ruumis läbi mingisuguste pilude ometi päev otsa ühtlane kuldne valgus. Jah, üks kentsakas linn oli see igal juhul.



Noor muusikateoreetik Helen Arusoo ja teatrientusiast Igor Baturin nautimas muretust, Vahemere voogusid ja igapäevast võrratut veini...

J. Rohumaa fotod

Varsti olimegi juba Lõuna-Prantsusmaal. Läksime randa, Põhjamaa lapsed nagu me olime, ja mõni meie hulgast ei saanud pärast seda kaks ööd magada, kui me olime umbes kolm tundi plaažil olnud, niivõrd kõrvetas ära see päike. Ja vesi oli nii soolane, et tahtis ära tappa.

Saksamaalt olime hakanud vaikselt popsutama Strasbourg'ist Lyoni, Lyonist Avignoni, Avignonist Arles'i ja siis edasi Marseille'sse. Needsamad poola dekadendid olid meile öelnud: "Ärge Marseille'sse minge. Marseille on umbes säärane, et suur araablane seisab, nuga käes, ja võtab sinu raha ära!" Marseille's pidi kuritegevus lokkama. Väga palju on araablasi. Araabia on seal kohe teisel kaldal. See linn on olnud kogu aeg migratsioonipump. Nii et Marseille on tuntud kriminogeensuse poolest. Helsingi ja Peterburi vaheline arhitektuur.

Vahemere ääres on vaeste inimeste rannad ja rikaste inimeste rannad. Vaeste oma on lihtsalt liiv nagu meilgi, aga rikastel ini-

mestel on lamamistoolid ja päikesevarjud. Europlane peesitab nii, et tõmbab rannas endale sirmi ette ja vaatab siis merd ning lasseb silma looja. Tema päikest ei võta. Päikesevõtmine ei ole populaarne.

Cannes'is õõbisime "Grand Hotelli" ... parklas. Cannes on kohe mere kaldal ja inimesed jalutavad palmide vahel kella neljani hommikul, kuni päikesetõusuni käib tramburai ja pidu. Ja niimoodi meiegi. Öösel on tänavatel hulganisti rahvast, kõik baarid on lahti ja mererand on täis armunud paare ja dekadente ja naljamehi ja perekondi, kes teevad seal lõket. Meiegi istusime seal mõnustasti. Kuulad öise mere loksumist, istud selles imepehmes lamamistoolis, mille eest ei pea nüüd enam midagi maksma, kuna on öö, räägid juttu, keegi läheb mööda, räägid temaga, jood veini, käid vahepeal ujumas.

Mida lõuna poole, seda mõnusamaks läks ja mugavamaks inimesed muutusid, seda vähem oli teatrit. Tänaval ei viitsinud enam keegi pilli mängida ja teatrit teha. Üldse tundub, et elamine valmistab seal väga vähe probleeme, elamine on kuidagi iseene-sestmõistetav, ei pea mõtlema, millest elada või mille nimel elada. Meie vaimsed püüdlused sulasid ka seal päikese käes üles ja meist said samasugused elunautijad nagu nad kõik seal. Heas mõttes. Lihtsalt nautisid veini, head äraolemist, loodust. Seda nii rikast loodust, nii rikast maad, mis annab mitu saaki aastas, kus keegi ei pea nälga tundma, kus kogu aeg on nii soe. Kus see, et olla hea ja lahke teiste inimeste vastu, ei nõua pingutust. Ma ei pea end selleks eraldi kokku võtma, et kellelegi naeratada. Cannes ja Nizza ei ole üksnes luksus ja jõukus, mitte ainult uhked villad ja hotellid ja limusiinid, vaid ka lihtsad inimesed olid oma eluga seal rahul. Jumal ise on seda kanti õnnistanud. Aga minu jaoks oli sama ilus ka Schwarzwald, Alpid ja see kant. Need kaks ilu on erinevad.

ÕNNITLEME!

3. veebruar
ALEKSANDRA PÕLDOTS
"Endla" kauaaegne inspitsient - 85

8. veebruar
LEMBIT PÕDER
"Ugala" eluaegne jumestaja - 92

18. veebruar
SELMA RUUBEL
näitleja, "Endla" kauaaegne
välvelauatõõtaja - 75

22. veebruar
ELBERT TUGANOV
nukufilmide stsenaarist ja režissöör - 75

23. veebruar
HILDA KOIT-MALLING
"Estonia" endine baleriin - 85

24. veebruar
TAISSIA FILIPPOVA
pianist ja pedagoog - 50

VEENE FILMIKUNSTI PÜSIMAJÄÄMISEST

Ei tarvitse mainida, et igal maal, igal rahval on oma ainulaadne rahvusliku identiteedi laad - nii üldises ajaloolises, sotsiaalses ja majanduslikus arengus kui ka kunstis. Praegusest vene kinost rääkides näeme kõikide asjaolude põimumist kõige kummalisemates kombinatsioonides. Kummaline põimumine määratles vene kino pilti juba selle nõukogude ajaloo esimestest sammudest, kui kino oli riigistatud kui üks kommunistliku ideoloogia peamistest strateegilistest relvadest. Väärrib tähelepanu, et sellistes rasketes tingimustes loodi nii allegoorilisi meistriteoseid (Eisenstein) kui ka totalitaarseid superhitte (Tšhiaureli), nii sotsiaalseid muinasjutte (Aleksandrov, Põrjev, hilisem Menšov) kui ka rafineeritud kinopeegeldusi (Tarkovski, Ios-seliani). Tõsi, Eisensteinile tema viimasel loominguperioodil ja ka kahele viimasele loetletud režissööridele avaldasid võimud survet, kuid fakt on, et nende teosed eksisteerisid nii või teisiti rahvuskinos üldsüsteemis, kujundades selle mentaliteeti, isearusa ja lõpuks - tähistasid selle identiteeti. Me võiksime seda probleemi arutada sotsiaalse, kultuurilise ja moraalse tegevuse vaatenurgast, kuna majanduslik tegur püsis stabiilsena. Nüüd pöördus olukord pea peale.

On teada, et koos perestroikaga töi 1986. aasta muutuste tuuli ka vene (tol ajal veel Nõukogude) filmikunsti. Nõukogude kinematograafistide V kongress peeti Kremli ja selle revolutsioonilised ideed kõigutasid põhjalikult neid vana võimu müüre. Nende ideede tulemusena sündis nn uus kinomudel, mis purustas täielikult filmitootmise majandussüsteemi. Vastavalt sellele mudelile kaotati kinos kõik riiklikud struktuurid koos riiklike toetusrahadega. Kino eksisteerimise põhimõtteks sai eneseteostus, ametlike eelistuste lõpetamine ja sotsiaalse vabaduse ideaalide kehastamine. See oli kahtlemata üllas seisukoht, kuid tol ajal ei suutnud keegi ette näha, milliseid kibedaid kaotusi see endaga paratamatult kaasa toob.

Suurim kaotus ei lasknud ennast kaua oodata, sest uus kinomudel ei arvestanud sellist loomulikku asja nagu levivõrk. Et riiklik monopol oli kokku varisenud ega polnud ka ühtki teist vastavat asutust, mis selle oma kontrolli alla oleks võtnud, ilmus õige varsti välja terve armee väiksema tähtsusega tegelasi, kes silmapilkselt korra "majja löid". Kogu maailma vilsatsate filmide tülgestav laviin pani uuel kinopublikul pea ringi käima oma lõputute kakkuste, tapmiste, läilade armastusstseenide, banaalsete naljadega. Teisest küljest ei toonud uuele mudelile vastava toodangu esimene ring mitte vähem pettumust, sest meie "revolutsioonilised" režissöörid, kes

oma töödega viimasteks ei tahtnud jääda, pakkusid just samasuguste "atraktsioonide" rida: kakkused, tapmised, seks. Ainus vahe seisnes selles, et nüüd oli see kõik tehtud ilma vajalike tehniliste oskusteta ja erialase andeta. Kahtlemata leidis selles tuhas ka teemante nagu Sokurov, Dõhhovitšnõi, Pikul ja mõni teine, peamiselt noored režissöörid. Kuid oma vene maapealsest igapäevaelust võetud sisuga ei suutnud nad võistelda ameerika nelmfilmidega, mis aina tugevdasid ja tugevdasid oma positsiooni vene filmilevis. Vahepeal muutus olukord rahvuslikus filmitööstuses kohati lausa absurdseks. Piisab sellest, kui mainida, et aastatel 1991-1992 tehti Venemaal üle 500 filmi, samas kui kinokraanidele jõudis neist vaid mõnikümmend. Neil aastatel läks kino hinda musta turu äriemeeste seas: madalad maksud, kontroll puudus ja mis peamine - see oli parim võimalus vene uusriikaste oma ambitsioonide ja komplekside rahuldamiseks. Neist said heategijad kuulsatele kunstnikele, kes suureneva inflatsiooni tõttu elavad vaesuse piiril.

Nii pöördus asi aina ohtlikumalt halvemuse poole. Uue turumajanduse tingimustes võis igaüks, kellel vaid raha ja auhannust, teha filmi, kui tal selleks ka mingeid professionaalseid eeldusi polnud (ei annet, oskusi ega isegi põhiharidust). Teiselt poolt ei läinud selle kurikuulsa uue kinomudeliga kaasa need režissöörid, kes olid kuulsaks saanud oma eelneva loominguga, sest nad ei suutnud leida raha oma projektidele, mis olid kaugel uusvene sponsori ameerikalikust maitsest. "Vene kino on nüüd surnud" - see lause levis mõned aastad tagasi kogu maailmas.

Nüüd taipasid need "revolutsionäärid", et nende mudel võib neile endile hukatuslikuks saada, sest nad ise osutusid filmitööstuses valitseva uue olukorra jaoks kõlbmatuks. Sergei Solovjov, Elem Klimov, Vadim Abdrašitov, Gleb Panfilov, Aleksei German ja teised vene kino esindajad olid alati teinud traditsioonilist filmikunsti ega suutnud selles võidujooksus võistelda ameerikaliku filmilaadiga. Niisiis võttis Vene Kinematograafistide Liidu juhtkond vastu paradoksaalse otsuse. Nad pöördusid valitsuse poole ettepanekuga taastada riiklik poliitika vene kinos, loomulikult uuel, demokraatlikul tasemel. Niiviisi organiseeriti kaks ja pool aastat tagasi "uus vana" institutsioon Vene Kinokomitee, lühidalt Roskino. Likvideeritud Goskinolt päris ta ruumid, osa töötajaid ja enamaolt tööstili, kuid filmitegijate eneste ülesseatud esimehe kandidatuur oli küllalt õige, et kompenseerida uue administratiivse kunstijuhtimise puudujärke. Mees, kes Roskino etteotsa asus, oli Armen Medvedjev, tuntud

filmikriitik, endine ajakirja "Iskusstvo kino" peatoimetaja ja kunagise Goskino endine peatoimetaja. Ja see oli riikliku toetuse idee, mis kandis kogu komitee tööd.

Nüüd kaks ja pool aastat hiljem, tundub sellise institutsiooni taastamine olevat tark ja ainuvõimalik. Teisiti ei suudaks vene kino üldse elus püsida - nende kahe aasta jooksul kippus raha vene kinotööstusest peaaegu täielikult haihtuma ja filmide arv kahanes enam kui poole võrra. Ilma riigi rahalise toetuseta oluks see langus kolmekordne. Kuid tänu sellele raha kadumisele sai vene kino suuremalt jaolt ise lahti häbitutest haltuurategijatest. Tänu Roskinole suutis vene kino oma kohale tagasi asetada kõik filmitegijad, kes olid saanud uue mudeli pantvangideks. Ja see seisukoht laseb meil rääkida rahvuskinno taastamise kavatsusest: nii või teisiti saavutatakse just tänu Roskinole vajalik tasakaal peahoovuse ja vähem tähtsate suundade vahel, mis on iseenesest tõsine garantii filmikunsti stabiliseerumiseks.

Et mu näited alusetuteks ei jääks, sooviksin pöörata oma kolleegide tähelepanu vene filmide programmile siin Thessaloniki filmifestivalil. See programm, filmid, mis tehtud erinevates majanduslikes tingimustes, näitab kaasaegse Vene filmitootmise mudelit tema üleminekuolukorras, milles tugevneb suundumus riiklikule toetusele. Nii tehti Nikita Mihhalkovi "Päikesest põletatud" (samuti ka Andrei Kontšalovski "Kirju kana") eraraha abil koos riigilt saadud toetusega, millele lisandus Rahvusliku Kinokomitee sihtkapitali finantsabi. Siinkohal on oluline mainida, et Rahvuslik Kinokomitee on märginud ja mängib siiani tähelepanuväärset rolli vene rahvusliku kinematograafia säilitamisel. Näiteks võib tuua ka Hotinenko "Makarovi", mis tehti poolteist aastat tagasi peamiselt erarahaga, kuid nüüd töötab režissöör korrakahe projekti kallal, kasutades selleks ainult riiklikku toetust. Sergei Livnjevi "Sirp ja vasar" sai alguse kui eraprojekt, kuid viidi lõpule pärast suurt rahakriisi riigi rahaga. Hiljuti anti toetust Artur Aristakisjanile tema uue projekti elluviimiseks. Viimati tegi ta väikese eelarvega dokumentaalfilmi Moldaavia kerjustest - "Peopesad".

Kõneldes vene kinos valitseva uue olukorraga kaasnevatest probleemidest, võiks eriti esile tõsta üht: filmitööstuses on riigi toetusrahast suur puudus. 1994. aasta novembri alguseks oli kätte saadud vaid 31,8 protsenti aasta summadest. Selletõttu on Roskino ekspertide hindamiskomisjon, kes rahalist toetust jagab, kohustatud oma eelistusi aina enam ja enam kitsendama, lihvides iga kord oma valikukriteeriume. Sellised kindlad kriteeriumid on nüüd aluseks ka noorte kineastide projektidele, stipendiumidele ja populaarsetele vaatamängulistele filmidele, mis kasutavad niisuguseid empaatilisi koostisosi nagu märul, melodraama, nali jne.

Seega on kaasaegses Vene filmitootmises kaks põhisuunda. Esimene seisneb rahvusliku identiteedi säilitamises. Just sellepärast on suures soosingus filmidebüüdid, kui filmikunsti arengu tagatis. Sama käib ka vene kino meistrite kohta, kellelt oodatakse kõrgel kunstilisel tasemel töid. Teine suund tähendab katset astuda mingil viisil vastu Ameerika filmide totaalsele rünnakule.



"Vaiksed leheküljed": Aleksandr Sokurovi rafineeritud refleksioon vene XIX sajandi kirjanduse ainetel.



"Sirp ja vasar": Sergei Livnjevi retrofantaasia stalnliku inimese loomisest. Pildil pilastseen Nikolai Ostrooskist tema raamatu "Kuidas karastus teras" aineil.



"Päikesest põletatud": Nikita Mihhalkovi Cannes'is pärjatud film 1930. aastate lõpu Venemaast.

Praegusel ajal võib Venemaal näha peaaegu kõiki A-klassi filme samal ajal, kui need linastuvad Euroopas. Siia tuleb lisada katkematu B-klassi filmide vool, rääkimata aina kasvavast piraatvideote ohust. Vajab märkimist, et on olemas veel teine, hoopis jõulisem vastupanuprotsess. Hiljuti tuli välja valitsuse seadlus, mis paneb kogu Venemaale importitud välismaa filmi- ja videotoodangule peale maksud.

Et aga Ameerika filmid ei too Venemaal sisse oodatud suuri summasid, sest A-klassi filme ei saada sugugi mitte prognoositud hullumeelne edu, siis jätab see meile lootuse, et ameerika laadis tehtud filmid ei ole kõigest hoolimata Vene kinookraane vallutanud. Inimesed eelistavad vaadata hoopis televiisorist tulevaid lõputuid seebioopereid ja vanu nõukogude filme, mis küll tehtud kommunismi surve all, kuid on ometi osutunud siirasteks, südamlikeks ja, lõppude lõpuks, ka hästi tehtuteks, kuna depressiooni ajal ei ole miski nii hinnas kui lohtus. Võib-olla on praeguses Vene ühiskonnas ja filmikunstis peamiseks tendentsiks just võita inimeste südamed millegi sooja ja lootustandvaga, et siis hiljem, juba stabiliseerunud olukorras, edasi minna selles pikas olelusvõitluses.

Tõlkinud KERTU-PIRGIT RUUS

ANNA KAGARLITSKAJA on filmiteadlane. Lõpetanud Moskva Kinoinstituudi. Pärast vabakutselise perioodi võttis vastu töökoha Vene Kinokomitees - Roskinos, kus on pressiesindaja. Ta esitas eeltoodu ettekandena Thessaloniki filmifestiivali ajal toimunud FIPRESCI kollokviumil.

RICHARD EYRE:

*"Ma ei näe teatril mõtet,
kui ta on rumalam
ja igavam kui elu!"*

Richard Eyre (s 1943) on üks juhtivamaid kaasaegseid inglise lavastajaid. Oma teatrikarjääri alustas ta 60-ndate lõpul Edinburgh' *Lyceum Theatre's*, kus pälvis tunnustust eelkõige kaasäegse briti näitekirjanduse edendajana. 1973. aastast sai temast *Nottingham Playhouse'i* lavastaja, sealseidki õnnestumised on seotud uue näitekirjanduse tõlgendustega: just Eyre'i käe all jõudsid lavale seesuguste, nüüdseks juba klassikuiks tituleeritavate dramaturgide nagu David Hare, Howard Brentoni ja Trevor Griffithsi teosed. 1982. aastast töötab Eyre Londonis asuva *Royal National Theatre* lavastajana. 1988. aastal, pärast sir Peter Halli lahkumist Rahvusteatri, valiti aga just Richard Eyre *Royal National Theatre* kunstiliseks juhiks. Alljärgnevad Richard Eyre'i mõtteavaldused on kirja pandud 1994. aasta juulis Londonis, kui RE kohtus Eesti, Läti ja Leedu noorepoolsete teatriinimestega.

Missugune on teie teatripoliitika?

RE: George Devine, kes aastaid juhatas *Royal Court'i* teatrit, vastas küsimusele, missugune on tema teatripoliitika: minu poliitika väljendub selles, mille kallal ma töötan ja kellega koos ma töötan. Ma usun täiesti selle maksimi paikapidavusse. Minu poliitika väljendub näidendites, mida ma lavastan. Ma arvan, et minu teatrijuhtimise poliitikat saab hinnata pigem retrospektiivselt, teda ei saa paari sõnaga ennetavalt paberile panna.

Ma ei alusta lavastuse tegemist kunagi teadmise, et see meeldib publikule. Ma ei mõtle kunagi: jah, mulle endale ei paku see töö just palju, aga publik tahab midagi seesugust ja seda me ka teeme. See tähendaks ju, et ma suhtun publikusse patroonlikult; eeldan, et vaataja on keegi minust enesest to-

hutult erinev, teisel (madalamal) tasemel seisv indiviid. Minu strateegia aluseks on instinkt, soov ja kirg. Ma mõtlen tavaliselt nii: tahaksin lavastada seda tükki, seda tükki ja seda tükki. Minu jaoks on igäüks neist otsekui ise värvi. Ma tahaksin, et tekiks värvi-gamma.

RNT'l on kolm saali. Igas saalis on repertuaaris kolm lavastust. Ma tahan, et need üheksa lavastust moodustaksid mingi küllalt eklektilise, ent samas selgepiirilise segu.

Ma tahan, et teater kasutaks neid väljendusvahendeid, mida teistel meediumidel pole: reaalsel ruumi, reaalsel aega, reaalsel vaatajat. Mind huvitavad näidendid, mis vaatlevad ühiskonna mõju indiviidile ja vastupidi, indiviidi suhtumist ühiskonda. Mind huvitavad näidendid, mis on intensiivsemad ja kontsentreeritumad kui elu ise. Kafka ütles kord, et teater peab olema jõulisem kui elu. Ma ei näe teatril mõtet, kui ta on rumalam ja igavam kui elu.

Lõppkokkuvõttes on RNT's lavale jõudvad näidendid suuresti just minu maitse järgi valitud. Ma ei tee neid valikuid ükski, ma arutan seda kolleegidega - aga lõpuks palkas teatri juhatus nimelt minu kunstiliseks juhiks ja mina vastutan selle teatri palge eest.

Kui RNT'd juhtis sir Laurence Olivier, seisib tema kõrval kirjandusala juhataja ametipositiil legendaarne kriitik Kenneth Tynen. Kuuldavasti eksisteeris Tynenil tohtu nimekiri näidenditest, mida ta RNT'le soovitas. Kas see nimistu pakub midagi ka praegusele RNT'le?

RE: Kenneth Tynen oli vaimustav kriitik. Paraku polnud ta hoopiski nii huvitav kirjandusala juhataja. Ma pean silmas tõsiasi, et tema poolt lavastamiseks pakutud näidendid polnud suurelt jaolt kuigi vaimustavad. Tõepoolest, Tynenil oli nimekiri umbes 400 näidendist, mis tema arvates sobinuksid RNT lavale. Mõned neist ka lavastati ja mõni lavastatute hulgast kukkus kohutava kolina-ga läbi.

Ajalugu meenutab üht seesugust Tyneni soovitusel lavastatud näidendit, mille Olivier ka lavale lubas. Pärast esietendust, kui nõrдинud publik saalist välja valgus, hüüatas Olivier üle fuajee: "See oli sul üks ütlemata nutikas mõte, Ken, et sa soovitasid selle tüki lavale tuua!"

Mäletan üht kohtumist Tyneniga, mis toimus ajal, kui töötasin veel Nottinghamis. Läksin kord Keni juurde ja küsisin: "Ken, on sul mõni näidend, mida sinu meelest peaks lavastama, aga mida Larry ei taha RNT's teha?" Ta ütles: "Jah, mul on üks fantastiline Molnári komöödia "The Play's the Thing", tee see ära ja sa saad kuulsaks." Oige mitu aastat lugesin ma seda näidendit, mõtlesin tema üle. Ent hoolimata minu austusest Keni vastu, näis mulle, et see näidend ei ütle midagi erilist. Siis kirjutas Tom Stoppard RNT'le Molnári adaptiooni, mis kandis



Richard Eyre 1982. aastal National Theatre'sse asumisel.

pealkirja "Rough Crossing". See toodi lavale ja kukkus täiesti läbi.

Keni nimekirjas oli umbes 400 näidendit. Meie praegune kirjandusala juhataja Nicholas Wright kirjutas raamatu "99 näidendit", milles ta käsitleb oma lemmikuid. Suur osa neist 99-st ei kuulu Kenneth Tyneni 400 lemmiku hulka.

Samas ei taha ma öelda, et oleks võimalik koostada mindeid universaalseid nimekirju. Teater sõltub väga tugevasti ajahetkest. Näiteks praegu mängime me *Cottesloe* teatris (RNT kõige pisem nn eksperimentaalsaal. - KH) *Githa Sowerby* näidendit "Rutherford & Son". Tegu on inglise XX sajandi esimese naisdramaturgiga, kelle näidendeid eirati peaaegu kogu selle sajandi jooksul. Meie lavastus osutus täielikuks avastuseks. Sest teatris on nii, et ideed muutuvad ühel hetkel oluliseks ja kaotavad siis oma jõu. Oli aeg, mil kõik tundsid erilist huvi XVII sajandi jakobiinliku näitekirjanduse vastu. Need teosed näisid peegeldavat meie ühiskonda. See oli aeg, mil esilinastus "Ristiisa". Nüüd näivad tollased teosed paljus mõttetud. Mitte et "Ristiisa" oleks mõtetu kui film, aga ta on kaotanud oma mõjujõu kui ühiskonna metafoor. Igal konkreetsel ajal vajame erinevaid metafoore, mis aitaksid peegeldada ühiskonda ja aega.

Milline ikkagi on RNT nägu? Mis eristab teda *Royal Court*'ist, *Old Vic*'ist või *RSC*'st?

RE: "Mul pole mingit manifesti. Ja mulle tundub, et ainus kunstivool, millel oli tõeliselt vaimukas ja huvitav manifest, oli dadaism. Sest kunst tugineb asjadele, mida ei saa manifesteerida, epigrammide või maksimide kujul üles tähendada. Iga hea näidend on suurem kui tema üksikosade summa, mitte väiksem. Olen olnud RNT juht kuus aastat, see tähendab - olen vastutanud umbes 90 lavastuse eest. Ja teatri nägu - see on kogum neist ideedest ja mõtetest, mis on selle aja jooksul akumulunud.

Mulle meeldivad näidendid, mis on teat-raalsed, mis kasutavad ära teatrifenomeni ainulaadsust. Mulle meeldivad filmilikud filmid ja teatraalne teater. Ekspressiivsus, mis kasutab teatrivahendeid. Mulle meeldib väga visuaalne teater, aga mitte teksti arvel. Mulle ei meeldi kontseptuaalne teater, minu arvates on sel puhul tegu vägivaldse vormiga, lavastaja tahte ja vaatega. Mis teeb näidendi väiksemaks, kui ta on, mitte suuremaks. Ja veel: teatril on inimlik mõõde, film on ebainimlikus mõõtes. Inimest inimlikus mõõtes, seda tahan ma teatril.

Too ajaga kokkukõlksuv näitekirjandus peaks loogiliselt võttes kujunema hitiks, me-nutükiks. Millised RNT viimaste hooaegade lavastused on publikuedu saavutanud ja miks?

RE: Tagantjärele teavad kõik, miks mingist lavastusest saab hitt. Nii et vanasõnas on tubli annus tõtt: edul on tuhat sõpra, läbi-kukkumisel ei ühtegi. Mina pole oma teatri-karjääri jooksul kokku puutunud mitte ühegi näidendiga, mille kohta ma oleksin võinud ette öelda, et temast saab hitt.

Minu esimene lavastus RNT's - muusika-line komöödia "Guys and Dolls" - osutus lõppkokkuvõttes vist kogu RNT ajaloo suu-rimaks hitiks. Oli lihtsalt absoluutselt õige aeg ja täpselt õiged osatäitjad selle näidendi esitamiseks. Oleksin ma lavastanud ta mõnel teisel ajalhetkel, poleks mingit hitti sündi-nud. Ma usun, et teatris ongi esmatähtis ajas-tatus.

Seepärast ei oska ma ennustada hitti sün-di. Aga ma võin küllalt täpselt öelda, mille nimel mina siiski teatris töötan - sest teater

annab võimaluse luua pisike utopia. Tegeli-kult tahab iga inimene leida mingit utopiat - täiuslikku ühiskonda või täiuslikke suhteid, täiuslikku õnne või täiuslikku perekonda. Teatris on see vähemalt hetkeks võimalik. Siin tehakse proovi, kogunetakse kokku, val-itakse oma väikese ühiskonna liikmed. Ja kõiki selle ühiskonna liikmeid ühendab üks eesmärk - tuua lavale näidend. See on utoo-piline maailm, kus kõik töötavad oma vöi-mete piiril ja igaüks tunneb, et tal on ühis-konnas koht ja funktsioon. Hitt sünnib siis, kui see ühiskond hakkab funktsioneerima, st saavutab kontakti publikuga. Sest teater ilma publikuta on täiesti mõttetu.

Teatrijuhina võin ma muidugi tunnista-da, et igal aastal peame lavale tooma vähe-malt ühe hitti. Hetkel näib mulle, et meie repertuaaris on paar hitti: juba mainitud "Rutherford & Son", Williamsi "Nooruse mahe lind" ja Cocteau "Hirmsad vanemad". Viimase puhul toimub küll midagi kumma-list: sel lavastusel on fantastiliselt soosiv krii-tika, vaatajaile ta meeldib, aga tavaliselt pole saal siiski väja müüdnud. Seega pole ta tõtt-öelda hitt, ja ma ei oska öelda, miks.

Repertuaariteatri peamine eelis on aga see, et kui mingil lavastusel puudub publi-kumenu, siis ei pea me teda maha võtma, me toetame teda hittide abiga. Siin pole kom-mercteatrit brutaalsust. Kui lavastus kukub läbi näiteks Broadwayl, siis toimub kõik väga kiiresti: neljapäeval ilmuvad põrmusta-vad arvustused ja laupäevaks on näidend maha võetud.

Meie siin vähendame läbikukkumise pu-hul etenduste arvu, muudame kahjud mini-

Richard Eyre, 1989, juba National Theatre' juhina.



maalseks. Ses mõttes me muidugi kalkuleerime. Ja püüame kassatulu normis hoida.

Millised võiksid olla need näidendid, millel on praeguses Briti ühiskonnas kandepinda? Milline peaks olema inglise teater AD 1994?

RE: 1993-nda sügisel tõin ma lavale kolmest lavastusest koosneva triloogia Briti ühiskonnast. Tegu oli David Hare'i näidenditega: üks rääkis poliitikast, teine avalikust elust ja kolmas kirikust. Minu jaoks väljendas see triloogia täpselt seda, mida teater peab tegema - rääkima meie maailmast, meie ühiskonnast. Ma tahaksin muuta teatri institutsiooniks, mis räägib kaasa maailma asjades. Aga see, mida ma teatrist räägin, ei tähenda midagi. Loeb ainult praktika.

Kuidas te suhtute kriitikasse? On teil mõni kriitik, keda te eriti kardate?

RE: Üks mu kirjanikust sõber armastab korrata, et me peame suhtuma kriitikutesse nii, nagu heatahtlikud inimesed suhtuvad koertesse. Picasso jällegi väitis kunagi, et kunstnik peab suhtuma kriitikuisse nii, nagu linnud suhtuvad ornitoloogidesse. Me peame neid lihtsalt ignoreerima.

Ma ei usu, et mul oleks ühegi kriitikuga mingi isiklik *vendeta*. Sellest hoolimata mõtlen ma vahel, kuidas suudad sa vaadata sama asja, mida mina, sama asja, mida teine kriitik, ja öelda selle kohta nii tagedaid sõnu...

Teater on mingil moel eriline. Tükk aega töötad sa koos oma väikese maailmaga, oma sõpradega, ja siis ühel hetkel näitad tulemust vaatajale. See on alati jube hetk. Minu jaoks on siin tegu Ptolemaiose ja Koperniku maailmadega - ühe üleminekuga teiseks. Esietenduse aegu tundub sulle alati, et just sina oled maailma keskpunkt ja kõik tiirleb ümber sinu. Sulle ja näitlejale on j u s t s e e uuslavastus maailma keskpunkt. Siis tuleb kriitik ja ütleb: sa ei ole maailma kese! Maailm on hoopis teisiti üles ehitatud. Päike on maailma keskpunkt. Sina oled lihtsalt üks tähtsusetu planeet, mis tiirleb ümber Päikese. Vahel on see öudne. Ma tunnen eneses hirmsat raevu, pean sügavalt sisse hingama, et mitte hakata sõimukirju kirjutama. Sest on absoluutselt mõttetu kirjutada neid kriitiku-tele - sa ainult näitad, kuivõrd nad sind haavasid. Nii ma siis püüangi olla viisakas, naeratada.

Meie kriitikud on kõik vähemalt neljakümne viie aastased ja nad on seda tööd teinud põlvest põlve. Iga kord kui lavale jõuab uus "Hamlet", teatavad nad, et on seda tükki oma kahekümnes versioonis näinud ja see siin pole loomulikult nii hea, kui too, mis esietendus seitseteist aastat tagasi.

Kuidas te oma lavastustesse näitlejaid valite? Kas tormate ise mööda teatreid või usaldate *casting director*'i nõuandeid?

RE: Tavaliselt kasutan ma näitlejaid, kellega olen aastaid töötanud. Näiteks Claire Higginsiga, kes kehabab peaosas "Nooruse

mahedas linnus", olen ma seda teinud kaks-teist aastat. Ositi valisin selle näidendi just tema pärast.

Kui mõne osa jaoks ei ole näitlejat, siis kohtun paljude võimalike kandidaatidega. Vahel kasutan ka *casting director*' abi. See ametipost on tegelikult väga kasulik, aga seda tingimusel, et sa tunned oma *casting director*' maitset.

Teie ametipost eeldab ühtaegu nii kunstilist kui ka administratiivset juhtimist. Kumba poolt oma tööst te ise eelistate?

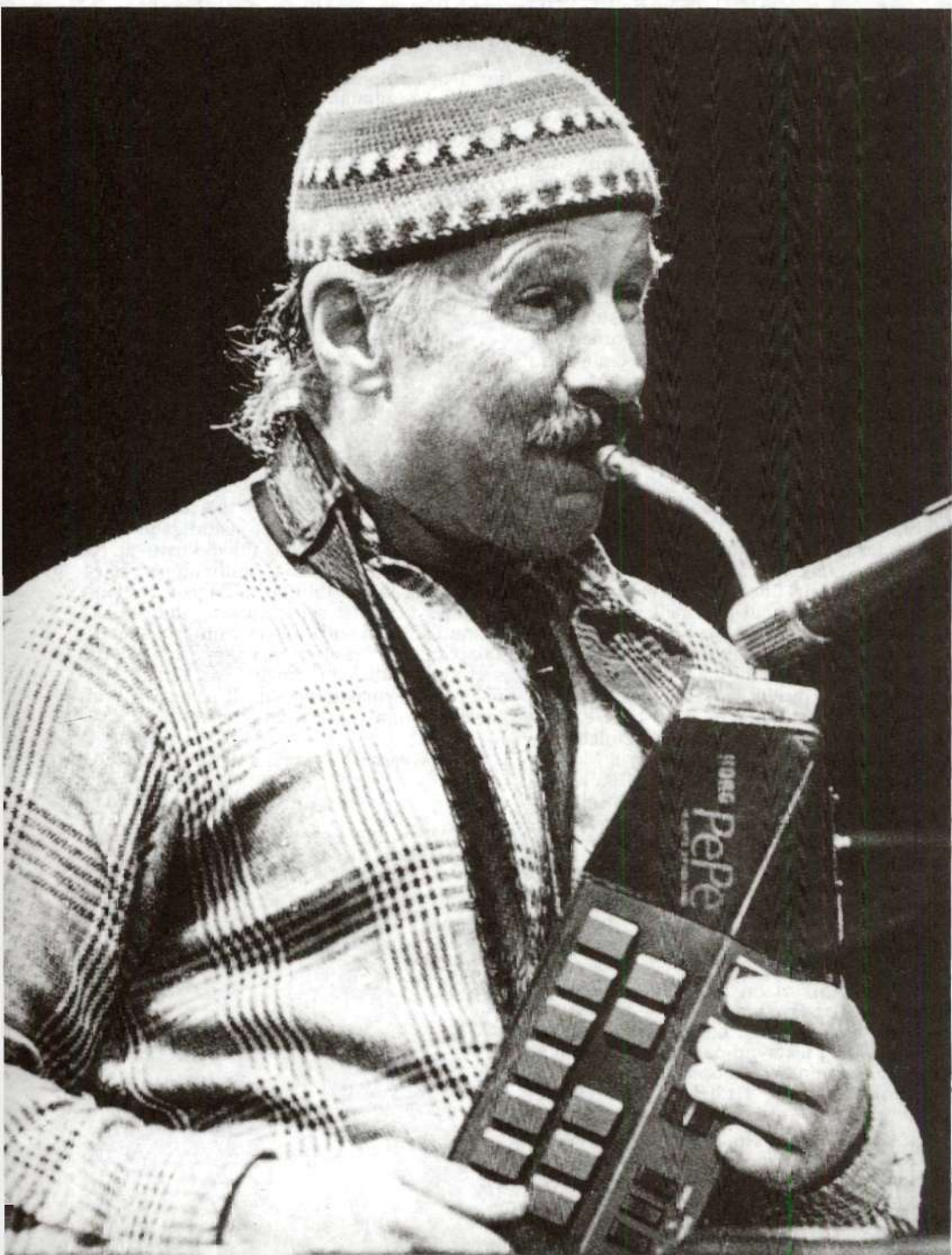
RE: Teatri juhtimine on nagu suurlavastuse tegemine: tohtu inimgrupi juhtimine. Samas on selles midagi täiesti ainukordset ja põnevat. Kui ma juhiksin õlletehast, siis ei villiks ma ise õlut pudeleisse, vaid istuksin kontoris oma laua taga. Teatris teen ma mõlemat, juhin kontorilaua tagant teatrit, võtan vastu otsuseid ja teen samas ise lavastusi - seega, villin ise õlut pudeleisse.

Teatri juhtimine on nagu jumala mängimine. Ma võin öelda näitlejale, et ma annan sulle osa, või näitekirjanikule - kirjuta mulle näidend. Kui see jumala mängimine läbikukumisega lõpeb, siis on muidugi mitmekordselt jube.

Milline oleks teie ideaalne teater? Teie oma Utopia?

RE: Kui lavastus tõesti "töötab", siis toimub midagi salapärast. Sa astud saali koos seitsmesaja tundmatuga, tuled kustuvad ja sa istud koos seitsmesaja tundmatuga pime-das saalis. Ja siis toimub midagi müstilist - väljudes on neist seitsmesajas tundmatust saanud sõpruskond. See on minu jaoks teatri salapära. Seda juhtub harva, aga ma ei jäta seetõttu ometi teatrit maha. Ma ei lakka ju uskumast armastusse lihtsalt sellepärast, et tõelist armumist tuleb harva ette!

Kuulas, küsis ja valis KADI HERKÜL



JAZZKAARE VÕLVIDE ALL

4.-6. novembrini väldanud "Jazzkaare" värvigamma kirevus ja erksus ning vaatlejate-kuulajate arvukus veenis, et festival nõuab enesele üha enam eluõigust ja seda ka väärib. Selleks, et kaarevõlve hõlpsamini veel toredamaks võõbata, nihutatakse traditsiooniliselt sügisene džässipidu tänavusest aprillikuule. Nimelt seltsivad "Jazzkaare" jõukad Põhja-Euroopa poolvennad temaga meelsamini kevadisel hooajal, ulatavad oma noorele sugulasele abistava käe. Näiteks on kogu muusikailma värvispektri täiuses oluline teene Ameerikal. Festivali rahakotile mõjub tervislikumalt kaasata sealset soome sugulaste korraldatud võõruspeolt kui ookeanitaguseid oma jõuvarudest siia tirida. "Jazzkaare" uudne ajastatus lubab ka maailmaklassi helikunstnikke suhteliselt mõistlike kulutustega Tallinna kutsuda.

Ootuspäraselt ilmestas novembrikuist "Jazzkaart" enim peaesineja "Joe Zawinul Syndicate". Joe Zawinul on nimi, mille kõlaresonants džässilmas aina tugevneb, seda osalt tänu elava legendi staatusele - noorpõlve koostöö džässinovaatorite Cannoball Adelerley ja Miles Davisega, hiljem neliteist aastat uuendusliku džässrocki lipukandja "Weather Report'i" pealoomejõu ametit. Teda ja John McLaughlinit peetakse eurooplaste tandemiks, kes pärast Django Reinhardti on oluliselt mõjutanud kogu maailma džässmuusika arengut. Kuid peamine on, et tänaseks 62-aastane Zawinul pole põrmugi kontserdilt kontserdile veever vrakk, kellele aplodeeritakse üksnes tema mineviku pärast. Jätkuvalt on tema helimaailm arengus, plaati plaadi järel täiustab ta oma muusikanägemust, jätkuvalt õhkub tema loomingust mõttejulgust. Ta suudab olla oodatult professionaalne ja samas ikka üllatuslik ja uudne.

1987. aastal Zawinuli loodud sündikaadi firmamärk on kõrge juveliriemeisterlikkus maailma rahvaste muusika väärismaakide sulamist kaunite ehete loomisel. Kallak muusikalisele kosmopoliitsusele on Zawinulil "Weather Reporti" algusaegadest peale, mil ta oma aja pioneerina põimis džässrocki folkloorseid mustreid. Zawinuli usku muusikasse kui pankultuurilisse kunstivormi väljendavad suure osas elektroonilisse helipilti sünteesitud Ida- ja Kesk-Euroopa rahvamuusika ehised, mustlastunnetus, Kolmanda

Maailma rütmid - laenuid siit ja sealt nurgast. Küllap on selles Paabelis, millest võib leida muusikaosiseid kümnete rahvaste juurest, süüdi ka Zawinuli segatud veri - rahvamuusikate mõjude rikast kõlaatmosfääri sümboliseerib Zawinuli veresugulus ungarlaste, tšehhide ja (küllap vürtsistavalt) mustlastega.

Ka "Zawinul Syndicate" on segavereline, mitmekesise kultuuritaustaga - teiste seas kitarrist hindu Amit Chaterjee ja Al di Meola grupiga kord juba eestlasi vaimustanud armenia päritolu löökpillimängija Arto Tunçboyacı. Mõlemad demonstreerisid ka oma vokaalseid võimeid. Hindu autentsete *raga* intonatsioonidega hingestatud helletus manas kui nõiaväel silme ette tema kodumaa looduse ilu. Kontserdi üks emotsionaalne kõrghetk oligi armeenlase ja hindu ühislaul, mida saatsid Zawinuli kord plastilised ja paindlikud, kord lapseliku uudishimuga julgelt provotseerivad süntesaatori illustratsioonid.

Pole kahtlust, et Joe Zawinuli muusika on kõrgetasemeline kunst, samas ka nähtus, mis jõuab suhteliselt kergesti laiema publikuni. "Minu muusika on saajaprotsendiliselt meelelahutus. Muidu poleks sel mingit väärtust. Kuid meelelahutusel on palju eri vorme." Jälgides-kuulates kontseditil musitseerivat vanameistrit, kogesin tugevalt seda, mida Zawinul toonitas kontserdielisel presikonverentsil küsimuse peale tema võimalike edasilükkumissuundade kohta. "Ma ei mõtle tulevikule ega tee kaugeleulatuvaid plaane. Tänane määrab tuleviku. Kõige tähtsam on hetk, mis on praegu. See on oluline." Tema improvisatsioonides võluski üllatusevõimalus, spontaansus ja samas süvenemine igasse meloodiamotiivi, selle põhjalik läbitunnetamine.

Jõu ammutamine etnosest on tänapäeval juba laiem nähtus, oma juurte tundmine isegi nagu moeasi, ometi jõuavad vaid üksikud folklooriusulised nõnda isikupärase helikeelne kui läinud kaart kaunistanud džässilegend.

Kaks samuti etnosele sõrme andnud üksust, kelle muusikamõtlemises võib päris palju omavahelisi paralleele leida, on Thomas Chapini trio USA-st ja prantsuse "Workshop de Lyon". Mõlema looming on ühtaegu nii tõsiseltvõetavalt džässilik kui ka rahvalikult lõbustav. Mõlema tegevust märgib sõna "eksperiment", vihjab sellele ju ka prantslaste nimepool *workshop*. Ometi ei põgene nende

Festivali "Jazzkaar" peaesineja, džässimaailma elav legend Joe Zawinul.



"Joe Zawinul Syndicate": Arto Tunçboyacı, Amit Chatterjee, Gerald Veasley.

elurõõmust pakatav, suures osas diatooniline (= lihtsamalt tabatav) muusika publiku eest - selle nakatav lustlikkus on teineteisemõistmise kindel pant.

Kakskümmend seitse aastat tagasi alguse saanud "Workshop de Lyoni" muusikat nimetavad prantslased ise "kujuteldavaks folklooriks". Orgaaniliselt sulandavad nad mitmesuguste kultuuride helipärandit - vana prantsuse tantsumuusikat, mustlasmeloodiale kaja, rütme nii Lõuna-Aafrikast kui Kariibi mere saartelt. Kireva mosaiigi sideaineks on ehtprantslaslik huumorimeel ja elegants kui lyonlaste loomingu põhitunnus. Lõbus kerjus (≠ kerglus), liitaktimõõtudele vaatamata galantse menueti ilmeline tantsulisus - see on prantsuse muusika oma põhitunnuselt, oma meelega ja sellisena oma paljudest ilmamõjudest hoolimata ka üdini rahvuslik.

Samavõrra huumoriküllane, ent ideeseligem ja veel põnevpaeluvam oli Thomas Chapini trio kontsert. Väike koosseis - lisaks altsaksofonist-flötist Chapinile kontrabassist Mario Pavone ja imeteldavalt dünaamiline nooruke trummar Michael Serrine - andis Chapini lugudele erilise tundlikkuse ja hingamisruumi. Lai dünaamikaskaala ja varjundirohkus oli muusika teenistuses, mille kauneim omadus oli üllatuslikkus. Võlus ameeriklaste oskus kuulajale ja vahest eneselegi üha ja üha ootamatusi pakkuda. Selleks löid rikkalikult võimalusi Chapini originaalseisese, lausa klassikaliselt hea pingeaotusstruktuuriga kompositsioonesse jäetud pikad modaalised spontaanimprovisatsioonilised vormiosad. Kõige rohkem säras neis Chapin ise,

kes oma anti-ortodokse pillikäsitusega üllatas ka saksofoni võimalustega tuttavaid inimesi. Avangardse lähenemise juures helises tavaliselt teravaservalise kõlaga altsaksofon tema valduses tämbrikkalt, tekitades kuulajas lausa füüsiliselt tajutava resonantsitunde.

Oma improvisatsioonide ehitades Chapin üles motiiviarendusplokkides, ekspluuteerides leitud mõtet mõni aeg, liikudes seejärel kord sujuvalt, kord taotluslikult rabeldalt ühest ideelõigust teise. Selline muusikamõtlemine meenutab norralase Jan Garbareki 70-ndate alguse improvisatsioonide ülesehitust. Chapini kontseptsioon mõjus ebavaliselt (= huvitavalt), taotleb ju eriti traditsioonilise džassi mängijate enamik suhteliselt pikki, klassikalise loogikaga meloodialiine.

Chapini trio muusika veenis ameerikaliku eklektitsismi loomingulistest eelistest. Kuidas kellelegi maitstes, kuid vabameelselt lubas see neil kasutada *rhythm' n' blues*'i ja lausa *beatrocki* rütmistruktuure polümeetrilises kontekstis, ilmestada hommikumaiseid meloodiaid avangardlike tämbritega, mängida põhikava lõpetuseks groteskne marss ja lisalooks biitlite "She's Got A Ticket To Ride". Ometi kõlas see kõik nõnda orgaaniliselt ja mõnusasti, et ei lasknud eelarvamuse paha-vaimul võimust võtta.

Dogmaatilisele kalduvad eurooplased suhtuvad sageli dogmaatiliselt ka ameerika džassi: see on see ainuõige, järgigem seda, võtkem see endale juhtimõtteks. Kõigist mõeldavaist reeglitest-raamidest end üsnagi lahti rebunud Chapini looming võiks eeskü-



Thomas Chapini trio. Nagu pildilt näha, ei pea saksofo(nide)nist lugu ortodokssest pillikäitsusest. Energiliselt põhjastruktuure kujundaval kontrabassist Mario Pavonel on kurikaval plaan manada oma energiat süstiva mänguga Thomasest esile kirjeldamatuid spontaansusepuhanguid.

juna vabastada Vana Maailma džässimuusikud ameerika džässi kultusest ja sellest jootuvast küündimatusse kompleksist liikumaks vabamõtlejana julgelt omi radu. Pealegi tundus, et Chapin otsib oma muusikas kõlaliselst lähedast sellele, mis olemas Euroopa muusikas. Paradoks - sellal kui eurooplased peavad džässis peaaegu ainuoluliseks seda, mis sünnib Ameerikas, huvitub jätki siinsest kultuuripärandist. Džässis, mille olemuslik ülesanne võiks olla nii mängija kui kuulaja lahtiraputamine rutiinist, üllatuste ja ootamatustega uute tunnetusdimensionide ilmutamine, on tüüpilise ameerika džässi helikeele kultus kurjast, vähemalt ei tohiks see olla musitseerimise lõppeesmärk.

Soomlastest olid festivali külalisiks kaks põhjanaabrite vahest enim tunnustatud noorte muusikute ühendust. Trio "Töykeät" pakkus tugeva traditsioonipõhjaga džässi, kuid seda meeldivalt omapärasest värvingus. Pianist Iiro Rantala ja trummar Rami Eskeli-

neni poolt 1988. aastal loodud ansambel on oma ehtsoomeliku džässiga pärvinud rohkesti tunnustust nii kodus kui võõrsil. Nende kontsert Sakala kammersaalis pani tõsiselt mõtlema muusika sisu ja vormi vahekorradade üle. Suur osa "Töykeäti" muusikast põhineb rütmiliselt ladinaameerika ja aafrika pärtioli tantsudel (soomlaste üldtuntud tangolembesusest ei ole priid ka nemad). Ometi on peamiselt Rantala autorlusega lugude põhikarakter selgelt põhjamaine. Vahest on meelelaadilik kodukoostus sisuliselt rahvuslikum kui näiteks rahvaviisi ameerikadžässilik töötlus? "Töykeäti" kuulanu võib ka rahvuslikkuse üle teoretiseerimata tõdeda, et trio muusikas peitub võimas energialaeng. Väliselt Põhjala jahedust õhkav "Töykeät" põleb sisimas üliintensiivselt.

Põhjamaise intensiivsuse taotlus on omanee ka hip-hop šamanismi aladelt jääliiva üleskeerufavale "Rinneradiole". Ennast Eestis varemgi esitlenud raadiojaam on viimastel



"Rinneradio" juhi, hip-hop šamaani Tapani Rinne meel on kindel - ürgse elutunnetuse hingusest saab tänapäeva inimene osa moodsate kõlavahendite abil.

aastatel järjest kindlameelsemalt sobitanud lapi joige, soome rahvamuusikatunnetust ja Põhjala džässi elektroonilistesse tantsurütmidesse. Paraku ei pääsenud nende nappide vahenditega taotletav sugestiivsus "Jazzkaarel" kontserdil piisavalt mõjule. Võib-olla on "Rinneradio" oma viimasel plaadil "Unik" saavutanud vähemalt enese jaoks selles stiilis täiuse, kuid stiili sellisena ka ammendanud. Huviga tasub oodata grupi järgmisi samme.

"Jazzkaarel" varem käinud olid ka Myra Melfordi trio USA-st ja šveitslasest avantgardrocki kitarristi Christy Dorani editsioon "Jimi Hendrix Project". Šveitslase teada-tuntud nutikus, pretensioosne nimi ja projekti eelreklaam, mis kõneles spontaanse kõlaenergia kui Hendrixi muusika põhiväärtuse püüdmisest, olid paljulubavad. Ehkki tegu oli päris põneva ja ideejulge muusikaga, ei küündinud vähemalt Tallinna kontsert päris ootusteni. Paljus juhuslik kokkumäng ei ta-

ganud spontaanset resonantsi, laulja taotluslik ebaprofessionaalsus ei loonud Hendrixi vokaali dimensiooni. Vaevalt et Hendrix laulukunsti tugevam oli, kuid tema emotsionaalsus korvas puudujäägid ja tegi "ebaprofessionaalsusest" omaette väärtuse. Siiski oli Dorani kitarril mõttelend nauditav, tema ja tšellovirtuoos Tom Cora löid ka üksikuid Hendrixi ekstaasimuusikaga sarnlevaid hetki.

Ma ei näinud Myra Melfordi trio esinemist sel "Jazzkaarel", kuid ülemulluse "Jazzkaare" ja plaatide põhjal võib öelda, et tegu on isikupärase, suure veenmisjõuga pianistiga, kes eriti väärib tähelepanu ka asjaolu tõttu, et ta on naine. Ilmse arhitektivaistuga, järjekindla motoorsusega püstitab ta varjuvalguse mängulisi heliehitisi, milles ohtralt ruumi ka päikesele - rõõmsalt helgeile meloodiaile. Sellel "Jazzkaarel" musitseeris Melford seltis hollandi löökpillifanaatiku Han Benninki ja trompetisti Dave Douglasega.

Ka vokaalse džässi sõpradele pakkus festival piisavalt meelepärast. Raivo Tafenau kvartetiga esines Hollandist pärit sümfaatse tämbriga lauljatar Lils Mackintosh. Sümfaatne oli ka lauljatele tavalise domineerimisvajaduse puudumine - standarddžässi klassikateoseis olid võrdsel kohal nii laulja algus- ja lõputeemad kui ka instrumentalistide soololõigud (Raivo Tafenau, Ain Agan jt).

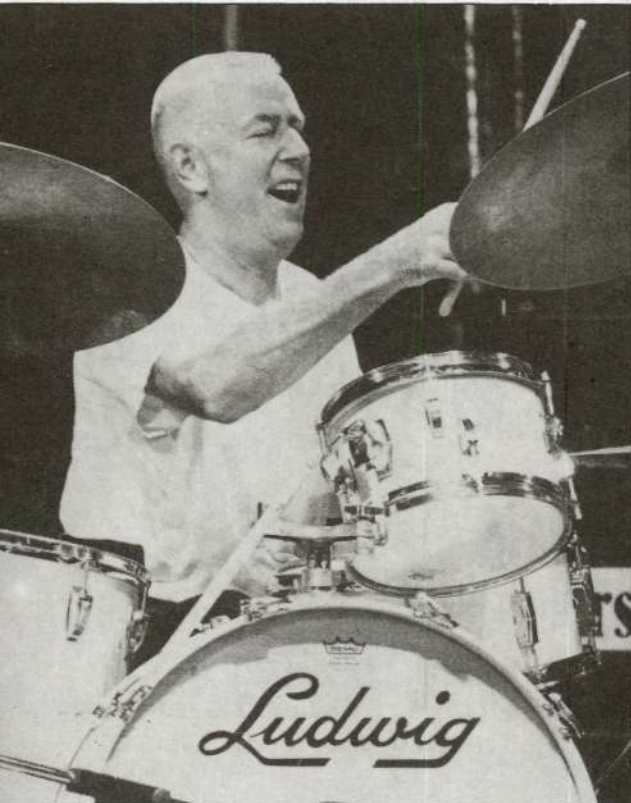
Endise Nõukogude Liidu džässi esimeseks leediks tituleeritud armeenlanna Datevik Hovanesjan, Eestis juba vana tuttav, säras ikka tuntud headuses, koostööpartneriks seekord "Tiit Pauluse Projekt".

Tõelist vokaaldžässi maailmaklassi näitas rootslaste helisädelev vokaalkvintett "The Real Group". Ühtviisi nauditavalt mängleva kergusega seljatas mitmekülgset repertuaari laulev viisik nii rockiklassikat kui ka kõrget tehnilist meisterlikkust nõudvaid džässballade.

Nagu ikka, oli suur osatähtsus ka Eesti ansamblitel. Esinesid vanad tuttavad: Tõnu Naissoo, Silvi Vrait, "Tiit Pauluse Projekt", Raivo Tafenau kvartett, Helmut Aniko kui ka uuemad tegijad. Viimastest üks põnevamaid oli "Weekend Guitar Trio". Oma mitmekesiseid, eelkõige minimalistlikke-postminimalistlikke mõjusid sulandab kitarrikolmik isikupäraselt, luues nõnda uudse heliilma, uudse stiili, mis eriti siinseis oludes muusika üldpildist kontrastselt eristub. Kolm isikupärasest kitarrististrikk, ansambli peamine ideegeneraator Robert Jürjendal, Mart Soo ja Tõnis Leemets lubavad pingelistele helimaalingutele vahelduseks enesele ka üldarusaadavalt rõõmsameelseid rütmi- ja meloodiakujundeid.

"Sax Appeal Band" ei teinud ka seekord oma kaubamärgile häbi. Vaimukalt sulatavad nad kaasaegse džässi meloodikat moodsasse rütmirihvesse.

Maitseka helikeele pooltest tuntud Raivo Tafenau kvartett musitseeris seegi kord köit-



Myra Melfordi trio aktsioonis.

valt. Ivo Vartsi mittestandardse löökpilli-komplekti käsitsus loob kvarteti muusikale iseparase kõlateljestiku.

Džassi klassikat pakkus Helmut Aniko, nooremaist Tanel Joametsa svingbänd. Äärmise mõnuga libises standarddžassi peavoolus "Baltic Quartet".

Eesti hetke ideepõnevamaid muusikaühendusi on Tiit Pauluse uus ansambel. Lisaks Paulusega varemgi koostööd teinud Toivo Undile, Sirje Medellile ja Loit Lepalaa-nele peavad nüüd temaga ühte sammu veel peaaegu põlvkonna jagu nooremad saksofo-nist Raul Sööt ja trummar Tanel Ruben. Mõ-lemad avardavad oma isikupäraga ühen-duse kõladimensioone oluliselt - Sööt kont-sentreeritud, askeetlikult napi meloodikaga ja Ruben erksa pulsi ning improvisatsioonilise reageerimisvõimelisusega. Loodan väga, et ühendus leiab aega Runneli luulet kasu-favaid Pauluse rahvamuusikahõngulisi mõt-teid jätkuvalt arendada ja tööprotsessis taset veelgi tõsta - muusikute potentsiaal lubab eeldada kui tahes kõrget kõlakultuuri.

DŽÄSS MUUSIKAHARIDUSE TAUSTAL.

JULGED TEGIJAD, AE!

Meie kultuurilise omapära ja vaimse po-tentsiaali juures võiks pilt Eesti džässist olla märksa reljeefsem ja värvirikkam, kui see hetkel on. Põnevaid ideid on olnud, neid sünnib ka praegu, kuid selleks, et mosaiik täiustuks, on tegijaid liiga vähe. Tegija, nagu ka muusikasõbra, muusikatarbija tuleku määrab põhitegurina vastav haridus. Hea kunstiharidus maast-madalast peale loob soodsa pinnase kunstniku ja targa kunsti-nautija arenguks.

On Eestis see pinnas soodus? Mitmekül-g-se muusikamõistmise rammust on meie üld-haridusmullas ilmselt vaegus. Üksteist-kaksteist aastat (!) muusikaõpetuse tunde võiks pakkuda rohkem mahlakat teavet kogu heliilma elujuurest - rahvamuusikast, teisalt kõitvat informatsiooni XX sajandi muusikast (sealhulgas džäss- ja popmuusi-ka). Just koolipingis võiks kuulda muu hul-gas ka seda, mida tähendab "džäss", võiks saada kõlakogemuslikult aimu džassi stiilide paljususest. Et ei arvataks, et džäss on üks-nes Louis Armstrong või, mis veel eksita-vam, komplitseeritud avangard, millest asja-võõramal inimesel pole lootustki kuskilt kin-ni haarata. Just koolipingis võiks kuulda, et



Raul Sõöt, Taavo Rimmel ja Tiit Paulus.
J. Heinla fotod

džäss on peale selle ka väga palju muud, mis mahub nende äärmuste vahele ja millest igaüks oma maitsele vastavat leiaks. Tarkust läheb tarvis õppekava koostajail, kuid eelkõige sõltub muusikaõpetuse tõhusus õpetaja missioonitundest.

Džässkultuuri ideelise ja majandusliku külje väljaarenemine eeldab väljapaistvaid džässikunstnikke, kes ärataksid tähelepanu. Tähelepanuga kaasneb moraalne ja finants-toetus, see soodustab muusikute tegevust, tase tõuseb, järjest enam pöörab üldsus toimuval tähelepanu, džässikunsti hinnatakse üha kõrgemalt, muusikasse pürgijaid kasvab peale rohkem, konkurentsis tõuseb tase veelgi. Eesti džässis pole säärane ahelreaktsioon veel alanud, kuid sellelaadne näide on võtta meie oma õuest popmuusika alalt. Piisas paari noore lauljataril avalikkuse ette ilmumisest, kui estraadilaulu õppida soovijate arv G. Otsa muusikakoolis kohe suurenes. Mida rohkem pürgijaid, seda paremaid tulemusi võib oodata - noores eesti poplaulus on reaktsioon käivitunud.

Džässis annab ahelreaktsiooni olulisusest mõjusa näite Norra. Kuuekümnendate lõpul külastas sealset džässifestivale novaatorlik teoreetik-tegevmuusik George Russell, kes valis välja neli lootustandvat noort norra muusikut ja kutsus nad USA-sse oma õppe-stuudiosse. Saanud sealt tuult tiibadesse, pälvisid nad kodumaale naasnuna oma uuenduslike, norra džässielus julgete ideedega tunnustust algul erialainimeste ringis, hil-

jem üha laiemalt. Omakultuurilembesed norralased tervitasid gruppi, mille improvisatsioonilises muusikas kostis kodumaise rahvamuusika intonatsioone, õhkus Põhjala meelelaadi. Ja reaktsioon käivitus - aluse sai omapärane koolkond. Tänapäeval on norra rahvamuusikas juurdub džäss originaalse muusikailminguna kõikjal kõrgelt tunnustatud eelkõige tänu oma eestvedajale, saksofonist Jan Garbarekile.

Oma rahvamuusikavaramust on ju rikusi ammutanud ka eesti džässmuusikud. Vähemal või rohkemal määral on rahvaviise kasutanud Lembit Saarsalu, Arvo Pilliroog ja Tiit Paulus. Põhjamaises dimensioonis kulgemist on tunda ansambli "Synthesis" heliilmas ja Helmut Aniko loomingus. Tema trio salvestus "Eesti Telefilmis" dokumenteerib iselaadset, äärmiselt põnevat kõlailema, on hea näide džässis ja rahvamuusika "koostöö" viljakusest. Vahepealne põlvkond - 30-35 aastased muusikud, on folkloorse pärandi džässis sulatamise traditsiooni rohkem unarusse jätanud. Kuid järelkasv on olemas - uutest gruppidest piiluvad neid horisonte lootusrikkalt "Ajastajad" ja "Lüüs".

Lohutust pakub eesti džässis hetkeseisul idealistlik tõdemus, et ajast aega on kunsti püsiväärtusi loodud (nigelaist) oludest sõltumata. Kui Looja tahab rikastada kultuuri varraita taas mõne vääriskiviga, siis see ka sünnib. Siis tõuseb ta esile omaenda vaimu jõust ja nõuab enesele eluõigust ise, juhtugu see Naatsaretis või Maarjamaal.

FEDERICO FELLINI

"Meie filmikunsti süü seisneb tema "itaalia stiilis", temas pole midagi tööstuslikku ega komertslikku, eelkõige on see üks rikastumishimuliste inimeste kaval salkerdamine... Tal on siiski ka üks voorus: ta ei arva eales, et tööstus on meie pärisosa. Nagu näiteks meie kunagine püüe võistelda Ameerika sigarettidega. Me oleme alati põdenud oma igati ärateenitud alaväärsuskompleksi."

(Intervjuu Felliniga.)

"Tonino, oled sa märganud, et me ehitame lennukeid, aga meil pole enam lennujaamu?"

(Fellini stsenaarist Tonino Guerrale, 1992.)

Federico Fellinist mõeldakse kui Kunstnikust, kui filmimaailma suurest Autorist, kui Väärtfilmi loojast seoses "Magusa eluga". Järelhüüded Suurbritannia ajalehtedes leinasid teda taga suurte tähtedega, kinnitades arusaama, nagu oleksid Fellini filmid ja itaalia filmikunst, kuhu nad kuuluvad, mingi individuaalse seletamatu suuruse ebaajaloolised atribuudid. Järelhüüded Itaalia pressis olid sootuks teistsugused. Briti omad püstitasid monumendi, mis kandis Fellini nime, viidates sellele, kui sageli figureerib "Fellini" oma filmide pealkirjades ja aktsepteerides meie sõnavaras omadussõna "fellinilik" "barokse", "nautleva" või "solipsistliku fantaasia" kõrvaltähendus. Nad imestasid "8 1/2"-eelsete filmide väljamõeldiste peale ja libisesid sujuvalt üle hilisematest, seletades neid autobiograafia, originaalsuse ja privaatse kujutlusmaailma mõistetega Euroopa väärtfilmide terminites.

Itaallased meenutasid Fellinit kui inimest: tema headust, tema nõrkusi, tema arvamusi ja isiksuse arengut läbi elu. Kui britlastele tähendas Fellini eelkõige kunstilist kujutlusvõimet ning esteetilist manifesteeringut, siis itaallastel seostus ta armastuse ja õrnusega, millele järgneb hirm, illusioonide purunemine ja õudus maailma ees. Nad mõistsid teda emotsionaalselt - nagu ütles romaanikirjanik Antonio Tabucchi: "Ta elas meie kõrval ja jutustas meie lugu alatest Taasühinemisest kuni meie kahtlaste majandusimedeni."

Fellini loomingut mõistmiseks on vaja teada, kust ta pärit on. Ta tuli Rooma Riminist 1939. aastal ning hakkas teenima elatist karikatuuride joonistamisega kohvikupidajatele, pilkepiltide ja šaržidega satiirajakirjadele ja sketšidega, mis eelnesid tolle aja kinos mängufilmile. Peagi võttis ta käsile filmistsenaariumid. 1939. ja 1940. aastal oli ta stsenaarist koos Vittorio Metzi, Marcello Marchesi ja Stenoga režissöör Mario Mattoli nelja komöödia juures; tiitrites on ta jäetud küll nimetamata. See ei olnud üksildane, pioneerlik algus karjäärile, Fellini oli üks osaline käsitöölise armees. Filmistsenaariume kirjutati *trattorie'* des (Cesaretto või vendade Menghide juures) samaselt mõtlevate sõprade poolt koos produtsendi ja režissööriga ja nii jätkus see ka pärast sõda. Kõrvuti laudades kuhjasid pidevalt muutuvad seltskonnad kerge südamega kokku neorealismilikke, vaesust taunivaid ideid - midagi Totò komöödiade, XIX sajandi heroiliste seiklusjuttude või vesiste melodraamade laadis. Loomingulist segadust kajastas levitamise segadus: ei tehtud erilist vahet väärt- ja kommertsfilmide vahel ning Itaalia filmitegemise keskmes tronisid ideed, mis olid võib-olla tekkinud pilkelugude kirjutamise ajal huumorilehele "Marc'Aurelio" või mõnele satiirilisele raadiosaatele. Fellini ja tema sõber ning kaastööline Tullio Pinelli maskeerisid ennast hulkuriteks, et koguda Livorno Tombolo piirkonnast materjali prostituitide, kupeldajate ja nende mustade ameerika klientide kohta Alberto Lattuada "Ilma armuta" ("Senza pietà", 1948) tarvis. Pinelli kohtas Apenniinides rändartisti, kes tiris vankrit nõlvakust üles oma assistendineiu abiga.

Viiekümnendate aastate edenedes arendas itaalia komöödia välja selgema žanriidentiteedi, eemaldudes tavalise inimkogemuse iroonilisest, kujutluspildilikust kajastamisest "kinematograafilise" kujutamise stereotüüpsema maailma poole. Eksportitunud võimaldasid toodangu kiiret levikut, mis peagi hakkas kiskuma kodu-



tergu ära Ameerika filmide käest. Filmitegijate rollid muutusid professionaalselt kategeeriseeritumateks ja tiitrites nimetatud stsenaaristide arv iga filmi juures hakkas vähenema. Siiski olid "Magus elu" ja "8 1/2" palju rohkem "kirjutatud", kui filmiloo- raamatud seda on tunnistanud, ning nüüdseks olid Fellini lauanaabriteks Tullio Pinelli, Ennio Flaiano ja Brunello Rondi, koos produtsent Angelo Rizzoliga, kes jälgis mängu vaimustatult ja pisut ärevalt.

1956. aastal ütles itaalia režissöör Mario Monicelli, kõneldes erinevusest filmide vahel, mida armastab publik, ja filmide vahel, mida armastavad kriitikud, et esime- ne kategooria "jutustab lugu", teine aga "illustreerib situatsiooni". Alates Teisest maailmasõjast oli itaalia kino ühe grupeeringu loobumine süžee-keskusest viinud selliste režissööride töödeni nagu Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni ja Pier Paolo Pasolini ning assimileerinud filmikunsti teiste kunstiliikidega, nagu fotograafia, luule, muusika ja maalikunst. Fellini filmide iseloomulikuks ülesehituseks on tegelaste protsessioon, keda esitletakse vaatajale nagu tsirkuses või laadaplatsil või, veelgi tabavamalt, nagu koomiksiseerias - protsessioon on kino vahend saavutamaks tüübi või situatsiooni staatilist "illustratsiooni" vaataja lõbuks või hämminguks.

Stsenaarist Cesare Zavattini on öelnud, et kui produtsendid ja režissöörid lakkak- sid sõitmast bussiga, jääks itaalia kino ideedest tühjaks. Aga ekspordituru fenomen oli see, mis seksus Itaalia filmitööstuse ühepajatoitu ja sõelus välja osa selle kompo- nentse kui väärtfilmid, serverides traditsioonilist kokakunsti eriliste hõrgutiste pähe. See pole öeldud Fellini halvustamiseks, vaid tema ja selle maailma mõistmiseks, mil- le ta meile andis.

CHRIS WAGSTAFF

FEDERICO FELLINI ANNOTEERITUD FILMOGRAAFIA

1950 "VARIETEETULED" - "LUCI DEL VA- RIETA". Kaasrežissöör: Alberto Lattuada. Produtsen- did: Federico Fellini, Alberto Lattuada ("Capitolium Film"). Stsenaaristid: Alberto Lattuada, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Operaator: Otello Martelli. Muusika: Felice Lattuada. Kujundus: Aldo Buzzzi. Montaaz: Mario Bonotti. Peaosades: Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina.

See karm ja humoorikas kroonika hääbuva varieteeartisti saatusest, kes petab oma kallimat ja oma truppi ilusa, andetu ja küünilisest karjeristist tüdrukuga võlude pärast, säilitab siiski kirgliku õr- nuse selle maailma vastu, milles Fellini oma ametit õppis.

1952 "VALGE ŠEIK" - "LO SCEICCO BIANCO". Produtsent: Luigi Rovere (PDC-OFI). Stsenaaristid: Fe- derico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Operaator: Arturo Gallea. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Raffaele Tolfo. Montaaz: Rolando Benedetti. Peaosades: Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Alberto Sordi, Giulietta Masina.

Klassikaline itaalia situatsiooni- ja karakteri- komöödia, milles naise unelmad ja püüdlused pu- rustavad noore abielupaari välise auvärsuse ja rahulolu. See situatsioon võimaldab Fellinil hea- tahtlikult ironiseerida kurvistiku üle, mis eraldab tegelikkust ja unelmat, vältimata selles peituvat valu, ja kajastada filmilindil fotografeeritud koo-

miksi-*strip*'ide seiklusi ja romaane, millel on alati olnud suur osa itaalia rahvakultuuris. Tänapäeval nõnda ülistatud, ignoreeriti filmi Venezia esili- nastuse ajal täielikult.

1953 "MEMMEPOJAD" - "I VITELLONI". Produt- sent: Lorenzo Pegoraro ("Peg Film", Rooma; "Cité Film", Pariis). Stsenaaristid: Federico Fellini, Tullio Pi- nelli, Ennio Flaiano. Operaator: Otello Martelli. Muusi- ka: Nino Rota. Kujundus: Mario Chiari. Montaaz: Rolando Benedetti. Peaosades: Franco Interlenghi, Fran- co Fabrizi, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Leonora Ruffo, Lida Baarova.

"Memmepojad" jutustab viie nooruki eesmär- gitust elust Fellini kodulinna Rimini ja vaatleb sedapuhku karmimalt nende võimetust kohaned tegeikkusega ja vastutusega ning nende sellest tulenevat pinnapealsust. Kriitika ja osavõtliku heatahtlikkuse tasakaal, millega Fellini käsitleb oma kujutatavat maailma, tennis filmile kiire ja üksmeelse tunnustuse. Hiljem selekteeris ta sel- lest välja üksikud elemendid.

1953 "KOSJAKONTOR" - "UN'AGENZIA MATRI- MONIALE". Filmi "Armastus linnas" ("L'amore in città") neljas episood. Produtsendid: Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri ("Faro Film"). Stsena- ristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli. Operaator: Gianni Di Venanzo. Muusika: Mario Nascimbene. Kujundus: Gianni Polidori. Montaaz: Eraldo Da Roma. Peaosades: Antonio Cifariello, Livia Venturelli.

Cesare Zavattini eesmärgiks oli kinožurna- lism, tegelikkusest võetud lood. Fellini pöörab žanri pea peale, näidates, kuidas reporteri püüd

vaikse süütu tüdruku kohta tõde teada saada viib viimase tunnete julma ekspluateerimiseni.

1954 "TEE" - "LA STRADA". *Produtsendid: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti* ("Produzione Ponti - De Laurentiis"). *Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Operaator: Otello Martelli. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Mario Ravasco. Montaaž: Leo Catozzo. Peaosades: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart.*

Jumalikult kaunis, aval ja ingellik tegelane pörkub vastu kõige julmema ja tundetumata reaalsust, mida Fellini suudab kujutada. Aga tema kannatus lunastab tema kallal vägivaltselt mehe. Selline situatsioon esineb kõigis Fellini filmides. "Tees" on see taandatud oma põhielementidele ja illustreeritud peenelt välja toodud kristliku, paganliku ja rahvaliku ikonograafia rikkustega. See on esimene film, mis toob täielikult esile Fellini nägemuse jõulise ja lüürismi, aga teeb seda paradoksaalselt kõige madalamate ja algelisemate vahenditega, lastes end paigutada kuhugi neorealismi ääremale.

1955 "PETIS" - "IL BIDONE". *Produtsent: "Titanus", Rooma; SGC, Pariis. Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. Operaator: Otello Martelli. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Dario Cecchi. Montaaž: Mario Serandre, Giuseppe Vari. Peaosades: Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina, Lovella De Luca.*

Peategelase pinnapealne oopornisim viib tema täieliku hülgamiseni kõigi kodakondsete poolt tema üksildasel surmatunnil. Vahepeal elab mees läbi järk-järgult võimenduvate süümeipiinade põrgu. Väline korruptsioon ja sisemine vaimne ilu koonduvad siin ühte ja samasse tegelasse, väljendades täiuslikult seda kaastunde ja hukkamõistu segu ning lunastuse võimalikkust, mis iseloomustab Fellini loomingu seda faasi.

1957 "CABIRIA ÖÖD" - "LE NOTTI DI CABIRIA". *Produtsent: Dino De Laurentiis* ("Dino De Laurentiis", Rooma; "Les Films Marceau", Pariis). *Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini* (dialogid). *Operaatorid: Aldo Tonti, Otello Martelli. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Piero Gherardi. Montaaž: Leo Catozzo. Peaosades: Giulietta Masina, Amedeo Nazzari.*

Cabiria on leidlik prostituut, kes ei kahetse midagi, kuid igatseb sellegipoolest armastust. Aga nagu on saanud reegliski Fellini 1950. aastate filmides, ekspluateerib ja hävitab julm tegelikkus pidevalt tema soove ja unelmaid. Nagu "Tees", nii kehabst Giulietta Masina ka selles filmis raugeumatult vitsalust ja vaimset puhtust, mida miski ei suuda hävitada. "Cabiria ööd" lõpetab filmitritoloogia lunastuse teemal, mis kasutab karaktereid ühiskonna madalamast kihist, et väljendada vaimset visiooni peidetud humaansusest, mis pole kunagi otseselt kristlik, aga jätab sellise tõlgenduse täiesti võimalikuks.

1960 "MAGUS ELU" - "LA DOLCE VITA". *Produtsent: Giuseppe Amato* ("Riama Film, Rooma; "Pathé Consortium Cinéma", Pariis). *Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Operaator: Otello Martelli. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Piero Gherardi. Montaaž: Leo Catozzo. Peaosades: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Anita Ekberg, Lex Barker, Yvonne Furneaux.*

Illusioonide purunemine tuleb ilmsiks pörkulikul teekonnal läbi kõrgseltkonnaga elu Roomas Via Venetol. Ei kunst ega kultuur, ei seks ega

religioon suuda elule mõtet anda. Alternatiivina rahvaliku lugemisvara koomiksitele olid klatšilehed illustreeritud *paparazzi*'de tehtud fotodega ja jutustasid kuulsuste skandaalset elust Roomas, millest oli saanud Hollywoodi aseaine. Karakterid "Magus elus" on kodanlased ja kätkevad endas Itaalia kultiveeritud valitseva klassi kriitikat ja burleskust; filmi struktuur järgib klatšilehti (samuti Dante "Põrgut"). Tegelaste elude tühjust ja korruptsiooni on tõstetud anouk puhtuse ja süütuse kujundite abil ja siiski on see seltskond tohutult vitaalne, mis võimaldas Pasolinil rääkida Fellini "valimatust ja ükskõiksest armastusest". Seni olid Fellini süžeed episoodilised, nüüd hülgavad nad jutustuse fresko kasuks, mis on filmitud publikut hämmastava vabadusega.

1962 "DOKTOR ANTONIO KIUSATUSED" - "LA TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO". *Filmi "Boccaccio '70" teine episood. Produtsent: Carlo Ponti* ("Concordia Compagnia Cinematografica" ja "Cineriz", Rooma; "Francinex" ja "Gray Films", Pariis). *Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, Goffredo Pariser. Operaator: Otello Martelli. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Piero Zuffi. Montaaž: Leo Catozzo. Peaosades: Peppino De Filippo, Anita Ekberg.*

Fellini pidi tegema selle filmi värvilisenä, kuna teised episoodid olid värvilised, aga alles hiljem, filmis "Giulietta ja vaimud" uurib ta värvivõimalusi lähemalt. Siin ründab ta "Magusa elu" seksuaalselt rahulolu väikese traktaadiga suguiha allasurumise võimastusest: mees kaotab oma auvärsuse ja läheb sõna otseses mõttes hulluks, kuna tema allasurudud libiidid stimuleerib piima reklaamiv kuulustahvel meelelise Anita Ekbergi pildiga. Kuulustahvel on valjuhääldid, millest kostab reklaamitekst, tahvel näeb välja täpselt nagu kinolina ja Ekberg liigub sellel, tuleb reklaamtahvililt maha, hoiab väetiti Antoniot oma King Kongi haardes ja lõpuks paljastab kõik selle, millest kommenteerib vaatajale väike Amori kujuk. Fellini ühendab allasurudud suguiha selgelt ja tabavalt filmikogemusega.

1963 "8 1/2" - "OTTO E MEZZO", "8 E 1/2", "8 1/2". *Produtsendid: Angelo Rizzoli, Federico Fellini* ("Cineriz", Rooma; "Francinex", Pariis). *Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Operaator: Gianni Di Venanzo. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Piero Gherardi. Montaaž: Leo Catozzo. Peaosades: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk.*

Vähesed filmid on nii keerulised kui "8 1/2", siiski väldib see ähmasust - fenomenaalne saavutus filmi puhul, mida peetakse õigusega Fellini meistriteoseks. Tegelikku ja fantaasia näilise segadiku all punub Fellini tihedat ja väga korrapärast kinematograafilise enesepeegelduse võrku, sobitades kokku seletusi filmist, mida peategelane ei oska teha nii selle filmiga, mida ta teeb, kui ka filmiga, mida Fellini teeb. Junglik psühhoanalüüs annab Fellinile skeemi mälestuste, unenägu ja fantaasiate ühendamisel alateadlike emotsioonidega, mis inspireerivad Guidot tema püüdes aktsepteerida oma vastuolulisi tundeid, mis teda halvavad, kuid mis, olles kord aktsepteeritud, moodustavad tema elu ja tema filmi. Kogu seda ettevõtmist arvustab teravalt kõikjal kohalviibiv kriitik. See, mis avaldas tohutut mõju teistele filmitegijatele, oli osavus, millega autobiograafia ja filmitegemine ise on muudetud kinospetraakliks.



"Tee", 1954. Anthony Quinn (Zanpand) ja Giulietta Masina (Gelsomina).

1965 "GIULIETTA JA VAIMUD" - "GIULIETTA DEGLI SPIRITI". Produtsent: Angelo Rizzoli ("Federiz", Rooma; "Francoriz", Pariis). Sisenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Operaator: Gianni Di Venanzo. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Piero Gherardi. Montaaž: Ruggero Mastrolanni. Peaosades: Giulietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Lou Gilbert, Caterina Boratto, Luisa Della Noce, Sylva Koscina, Valentina Cortese.

See ilus film kujutab sedasama kriisi naises, mida "8 1/2" kujutas mehes. Abikaasa lahkumine

vallandab Giulietta mineviku, hirmude ja fantaasiatega silmitsi seismise protsessi, mis võimaldab tal saada tugevaks ja sõltumatuks indiviidiks. See film on oma struktuurilt märksa lihtsam kui "8 1/2", siin kasutab Fellini esimest korda tõeliselt värve ning loob eriti karikatuurseid tüüpe ja unenäosituatsioone oma hingemaastike kujutamiseks. Need tendentsid süvenevad "Satyriconis".



"Rooma", 1972.

"Orkestriproov", 1978.
Balduin Baas (dirigent).



1967 "TOBYDAMMIT". FILMI "KOLM SAMMU HULLUMEELSUSES" ("TRE PASSI NEL DELIRIO"; prantsuskeelne tiitel "Les contes extraordinaires") kolmas episood. Producersid: Alberto Grimaldi, Raymond Eger ("PEA Cinematografica", Rooma; "Les Films Marceau/Cocinor", Pariis). Stsenaristid: Federico Fellini, Bernardino Zapponi (Edgar Allan Poe jutustuse järgi). Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Piero Tosi. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peaosades: Terence Stamp, Salvo Randone.

Fellini, kellel parajasti on mõnaperiood, kasutab Poe jutustust "Ära iial anna kuradile sõrme: jutustus moraaliga" kui ettekäändet kunstilise steriilsuse ja meelegaite sügavalt pessimistlikuks kujutamiseks koos kaasaegse Itaalia kino terava hukkamõistuga. Joobnud, äpardunud Shakespeare'i näitleja saabub Rooma, et esineda absurdelt pretensioonikas "katoliiklikus spaghetti-vesternis" ja lõpetab enesetapuga, söites oma "Ferrari-ga" kuristikku.

1969 "FELLINI: REŽISSÖÖRI MÄRKMIKUST" - "FELLINI: A DIREKTOR'S NOTEBOOK"/"BLOCK-NOTES DI UN REGISTA". *Produtsent Peter Goldfarb (NBC, USA). Stsenaristid: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Operaator: Pasquale De Santis. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Federico Fellini. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peosades: Federico Fellini, Giulietta Masina, Marcello Mastroianni.*

Dokumentaalfilmina mõeldud filmis USA televiseioonile kummutab Fellini taas dokumentaalfilmi realismi ja objektiivsuse (nagu ta tegi Zavattini kinožurnalismiga "Kosjakontoris"), et pärast läbikukkunud projekti oma loovust uuesti maksa panna, asustades kaasaegse Rooma vana- de roomlastega ja hakates väntama "Satyriconi".

1969 "FELLINI SATYRICON". *Produtsent: Alberto Grimaldi (PEA, Rooma; "Les Productions Artistes Associés", Pariis). Stsenaristid: Federico Fellini, Bernardino Zapponi (Petroniuse järgi). Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Danilo Donati. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peosades: Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Mario Romagnoli, Fanfulla, Gordon Mitchell, Alain Cuny, Lucia Bosé, Salvo Randone.*

Ikka veel madalseisus, mis sai ajendiks "Toby Dammiti" loomisele, kasutas Fellini Petroniuse fragmentaarset jutustust alusena omaeense üenäolisele, kuid seekord mitte autobiograafilisele filmile hingelise terviklikkuse otsinguist. "Satyriconis" ei püüa ta mitte niivõrd taastada tõelist ajaloooperi, kui võrd just eksploateerida ajalist distantsi, mis annab talle vabaduse kujutada objektiivselt alateadvuse "teistsugusust". Tema visioonis eelkristliku Rooma vaimsest dekadentsist nähakse sageli metafoori tema kaasaja sihitusele.

1970 "KLOUNID" - "I CLOWNS". *Produtsendid: Federico Fellini, Ugo Guerra, Elio Scardamaglia (RAI, Rooma; ORTF, Pariis; "Bavaria Film", München). Stsenaristid: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Operaator: Dario Di Palma. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Danilo Donati. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peosades: Federico Fellini, Liana Orfei, Anita Ekberg, klounid, võttegrupp.*

See imeliselt peen ja teravmeelne tele-dokumentaalfilm klouni institutsioonist äratav ellu lapsepõlvemälestused tsirkuseklounidest ja surub meie igapäevasele humaansusele peale teooria klounidusest (agressiivne autoritaarne tüüp vastandatuna ülevoolavale kaootilisele tüübile).

Klouniduse ajalugu (mis parodeerib ajaloolisi dokumentaalfilme) annab maad selle kunstiliigi taastamisele autori fantaasias.

1972 "ROOMA" - "ROMA". *Produtsent: Turi Vasile ("Ultra Film", Rooma; "Les Productions Artistes Associés", Pariis). Stsenaristid: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Danilo Donati. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peosades: Peter Gonzales, Fiona Florence, Pia De Doses, Federico Fellini, Gore Vidal, Anna Magnani, Marcello Mastroianni.*

Iga katse mõista dokumentaaluuringu kaudu nii vana kui moodsat Roomat (meessoost Fellinile naissoost linn) lõpeb ummikuga. Ainus võimalus jõuda tema südameni on mälu kaudu (lapsepõlve koolitükid Vana-Roomast; 1930. aastate *music-hall'i* ja heidutavate bordellide lõbud), tema elanike karikatuurselt ülevoolava temperamendi (Trastevere festival) või fantastilise nägemuse kaudu katoliiklikust rituaalist (kiriklik *moeshow*). Film lõpeb kiire ekskursiooniga läbi öise Rooma mootorratturitejõugu, tänapäeva vandaa- lide, seltskonnas.

1973 "AMARCORD". *Produtsent: Franco Cristaldi ("FC Produzione", Rooma; PECF, Pariis). Stsenaristid: Federico Fellini, Tonino Guerra. Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Danilo Donati. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peosades: Bruna Zanin, Pupella Maggio, Armando Brancia, Ciccio Ingrassia, Magali Noël, Francesco Maselli.*

Karikaturisti väle vaim võimaldab Fellinil luua terve Romagna provintsilinna elanikkonna ja selle kollektiivsed rituaalid Fellini nooruspäevilt. Kuid ta näeb selles itaallaste alalist nooruki- ga, alalist kõrvalehiilimist moraalsest vastutusest, võimetust kasvada välja lapsikutest seksuaalfantaasiatelt (millesse kirik meid vangistab), mis kuulusid fašismi ja selle naeruväärsete arusaamade juurde. "Amarcord" on võrratult koomiline film, ainuke pärast "8 1/2-t", mis võitis publiku suure poolehoiu.

1976 "FEDERICO FELLINI CASANOVA" - "IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI". *Produtsent: Alberto Grimaldi (PEA). Stsenaristid: Federico Fellini,*

"Interjuu", 1988. Anita Ekberg ja Marcello Mastroianni. Taaskohtumine ligi kolmkümmend aastat hiljem pärast "Magusat elu".





"Amarcord", 1973. Ciccio Ingrassia (napakas onu).

Bernardino Zapponi, Andrea Zanzotto (värsid), Tonino Guerra (laulud), Antonio Amurri (laulud), Carl A. Walken (laulud), Anthony Burgess (inglisekeelne dialoog); Giacomo Casanova de Seingart'i memuaaride järgi. Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Danilo Donati, Federico Fellini. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peaosades: Donald Sutherland, Cicely Browne, Tina Aumont, Margareth Clementi, Olympia Carlisi.

Fellini tundis vastikust kujutatava karakteri "tühjuse" vastu, kuid kasutas siiski Casanovat, et väljendada meeste hirmu ja aukartust igavese naiselikkuse loova müsteeriumi ees, mis varjub Venetia laguuni vetes või sügaval vaala kõhus. Donald Sutherlandi märkimisväärne roll vananedes allakäiva mehaanilise kopulaatorina sobib kenasti dekoratsioonide taotlusliku kunstlikkusega.

1978 "ORKESTRIPROOV" - "PROVA D'ORCHESTRA". Produtsent: "Daimo Cinematografica" ja RAI, Rooma; "Albatros Produktion", München. Stsenaristid: Federico Fellini, Brunello Rondi. Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Nino Rota. Kujundus: Dante Ferretti. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peaosades: Balduin Baas, David Maushell, Francesco Aluigi, Angelica Hansen.

Ajal, mil Fellinile näis, et Itaalia ühiskond suubub anarhiasse ja et seda ähvardab autoritaarne vastureaktsioon, tegi ta televisioonile lühikese ajaga selle koomilise mõistujutu orkestrist, kes hakkab mässama oma autoritaarse dirigendi vastu ja ei suuda seetõttu muusikat teha. Raudpomm, mis purustab auditooriumi seina, ehmatab mässajad hetkeks kooskõlla, aga peagi hakkab dirigent situatsiooni kuritarvitama ja muutub diktaatorlikuks. Peidetud süüdistusele poliitilises vastutus-

tundetuses anti konservatiivne tõlgendus ja see ei meeldinud peaaegu kellelegi.

1980 "NAISTE LINN" - "LA CITTÀ DELLE DONNE". Produtsent: "Opera Film Produzione", Rooma; "Gaumont", Pariis. Stsenaristid: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi. Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Luis Bacalov. Kujundus: Dante Ferretti. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peaosades: Marcello Mastroianni, Anna Pruncal, Bernice Stegers, Ettore Manni.

Seksuaalsus on üks Fellini peateemasid. Kuna ta töötab peaaegu eranditult omaenda universumis ("Giulietta" on erand), siis loob ta naisfigure, kes kehastavad tema põlv- ja keskkonna itaalia meeste fantaasiad (mis neil on pahatihti pärit kinost). "Naiste linnas" pilkab Fellini oma mees- tegelaste võimetust mõista mis tahes naiselikkust, mis pole nende endi fantaasiate ja hirmude projektsioon, lastes oma peategelasel *alter ego* lenda end unenäos koletislikult feministlikult koosolekult.

1983 "JA LAEV LÄHEB" - "E LA NAVE VA". Produtsent: Franco Cristaldi ("Vides Produzione" ja RAI, Rooma; "Gaumont", Pariis). Stsenaristid: Federico Fellini, Tonino Guerra, Andrea Zanzotto (ooperitektid). Operaator: Giuseppe Rotunno. Muusika: Gianfranco Plenizio. Kujundus: Dante Ferretti. Montaaž: Ruggero Mastroianni. Peaosades: Freddie Jones, Barbara Jefford, Janet Suzman, Victor Poletti.

Fellini kasutab ooperi rituaalset, esteetilist ja emotsionaalset aspekti ja viisi, kuidas see haarab vaataja kujutlusvõimet ja südant kino metafoorina. Need aspektid on vastandatud kaasaegse ühiskonna faktidejahile, mis seletamatul kombel libisevad ajakirjanikust peategelasel käest selles elegantse filmis, kus Fellini jätkab oma poleemikat moodsa maailma pinnapealsuse ja südametu- se teemal.

1985 "GINGER JA FRED" - "GINGER E FRED".
Produtsent: Alberto Grimaldi (PEA/RAI, Rooma; "Rev-
com Films", "Les Films Ariane", "FR3 Films", Pariis;
"Stella Films", "Anthea", München). Stsenaristid: Fe-
derico Fellini, Tullio Pinelli, Tonino Guerra. Operaator:
Tonino Delli Colli. Muusika: Nicola Piovani. Kujundus:
Dante Ferretti. Montaaž: Nino Baragli, Ugo De Rossi,
Ruggero Mastroianni. Peosades: Giulietta Masina,
Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi.

See terav satiir televisiooni parasiitlikust loo-
musest, mis taandab inimlikkuse müüdavuse ta-
semele, meenutab osavõtlikult Fellini kunstilist
pärandit varieteteatris ja kinos. Režissöör näeb
oma emotsioonide ja kujutluste maailma rünnata-
vat vihatud tegelikkuse poolt, mis ahvib tema
kunsti.

1988 "INTERVJUU" - "INTERVISTA". Produtsent:
Ibrahim Moussa ("Aljosh Productions", Prantsusmaa;
"RAI-Uno", Rooma). Stsenaristid: Federico Fellini,
Gianfranco Angelucci. Operaator: Tonio Delli Colli.
Muusika: Nicola Piovani. Kujundus: Danilo Donati.
Montaaž: Nino Baragli. Peosades: Sergio Rubini, Paola
Liguori, Maurizio Mein, Nadia Ottaviani, Federico Fel-
lini, Marcello Mastroianni, Anita Ekberg; võttegrupi
liikmed.

Filmi Fellini enda suhetest Cinecittäga, tema
mälestustest seal töötamisest ja tema hetketegevuse-
st olematu filmi väntamisel kasutab kõiki va-
hendeid, väljendamaks mõtet, et ainus reaalsus
Felliniile on tema enda loova kujutluse reaalsus,
kuna kõike näidatakse kui tema poolt loodud il-
lusiooni.

1990 "KUU HÄÄL" - "LA VOCE DELLA LUNA".
Produtsendid: Mario ja Vittorio Cecchi Gori ("CG
Group Tiger Cinematografica"/"RAI-Uno", Rooma;
"Cinimax", Prantsusmaa). Stsenaristid: Federico Fel-
lini, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni [tema romaani
"Kuutõbiste poeem" ("Il poema dei lunatici")] järgi.
Operaator: Tonino Delli Colli. Muusika: Nicola Piovani.
Kujundus: Dante Ferretti. Montaaž: Nino Baragli. Pea-
sades: Roberto Benigni, Paolo Villaggio, Marisa Toma-
si, Nadia Ottaviani, Angelo Orlando.

Hullumeelne ja lihtsameelne on ainsad kül-
lalt terved inimesed kuulumaks hinge sosinaid,
mida summutab moodsa elu ja massimeediümide
kakofoonia. Fellini pöördub tagasi oma provints-
likule kodumaale ja selle rahvakultuuri poole (ka-
sutades näitlejatena kahte itaalia kõige
populaarsemat koomikut), et väljendada poeeti-
list ja pessimistlikku igatsust rahulikuma maali-
ma järele, kus võiks olla võimalik tõeline kom-
munikatsioon.

FILMID, MILLE JUURES FELLINI OLI KAASREŽISSÖÖR

1942 "VIIMASED TUAREEGID"/"KÖRBERAT-
SANIKUD" - "GLI ULTIMI TUAREG"/"I CAVAL-
LERI DEL DESERTO" (mitte kunagi linastunud, vist
isegi mitte lõpetatud). Režissöörid: Gino Talamo, Osvaldo
Valenti (Fellini tegi õeldavasti mõned stseenid).
Produtsent: ACI. Stsenaristid: Federico Fellini, Tito Silvio
Mursino (Vittorio Mussolini pseudonüüm), Osvaldo
Valenti (Emilio Salgari romaani järgi). Peosades: Os-
valdo Valenti, Luisa Ferida, Primo Carnera.

1946 "PAISÀ". Režissöör: Roberto Rossellini. Režissööri
assistendid: Federico Fellini, Massimo Mida (Fellini fil-
mis ühe stseeni Firenze-episoodis). Produtsendid: Rober-

to Rossellini (OFI), Rod Geiger. Stsenaristid: Sergio
Amidei, Klaus Mann, Victor Alfred Hayes, Marcello
Pagliero, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Annalena
Limentani (inglisekeelne dialoog), (Vasco Pratolini - tiit-
rites nimetamata). Operaator: Otello Martelli. Muusika:
Renzo Rossellini. Montaaž: Eraldo Da Roma.

1951 "SULETUD LUUGID" - "PERSIANE CHIU-
SE". Režissöör: Luigi Comencini (Filmi alustas Gianni
Puccini ja räägitakse, et Fellini jätkas seda, enne kui
Comencini määrati Puccini asemele). Produtsent: Luigi
Rovere. Stsenaristid: Massimo Mida, Gianni Puccini,
Franco Solinas, Sergio Sollima (Tullio Pinelli ja Federico
Fellini - tiitrites nimetamata). Operaator: Arturo Gallea.
Muusika: Carlo Rustichelli. Kujundus: Luigi Ricci.
Montaaž: Rolando Benedetti. Peosades: Massimo Girot-
ti, Eleonora Rossi Drago, Giulietta Masina.

FELLINI STSENAARIUMID TEISTELE REŽISSÖÖRIDELE

1939 "KAEBEALUNE, TÕUSE PÜSTH!" - "IMPU-
TATO, ALZATEVI!". Režissöör: Mario Mattoli. Stse-
naristid Vittorio Metz, Mario Mattoli, Bel Ami
(Anacleto Francini pseudonüüm), (Giovanni Guareschi,
Marcello Marchesi, Vincenzo Rovi, Vito De Bellis, Bene-
detto Brancacci, Ugo Chiarelli, Carlo Manzoni, Massimo
Simili, Stefano Vanzini (Steno), Federico Fellini - tiitri-
tes nimetamata).

1939 "KAS SA NÄED, KUIDAS LÄHEB?!" - "LO
VEDI COME SEI?!"/"LO VEDI COME SEL...". Režis-
söör: Mario Mattoli. Stsenaristid: Vittorio Metz, Steno
(Stefano Vanzini pseudonüüm), Mario Mattoli, (Federi-
co Fellini - tiitrites nimetamata).

1940 "ÄRA ÜTLE MULLE SEDA!" - "NON ME LO
DIRE!". Režissöör: Mario Mattoli. Stsenaristid: Vittorio
Metz, Marcello Marchesi, Steno, Mario Mattoli, (Fede-
rico Fellini - tiitrites nimetamata).

1940 "PIRAAT OLEN MINA!" - "IL PIRATA SONO
IO!". Režissöör: Mario Mattoli. Stsenaristid: Vittorio
Metz, Marcello Marchesi, Steno, Mario Mattoli, (Fede-
rico Fellini - tiitrites nimetamata).

1942 "VIIMASED TUAREEGID"/"KÖRBERAT-
SANIKUD" - "GLI ULTIMI TUAREG"/"I CAVAL-
LERI DEL DESERTO" (mitte kunagi linastunud, vist
isegi mitte lõpetatud). Režissöörid: Gino Talamo, Osvaldo
Valenti. Stsenaristid: Federico Fellini, Tito Silvio
Mursino (Vittorio Mussolini pseudonüüm), Osvaldo
Valenti (Emilio Salgari romaani järgi).

1942 "EESPOOL ON RUUMI" - "AVANTI C'È
POSTO". Režissöör: Mario Bonnard. Stsenaristid: Aldo
Fabrizi, Cesare Zavattini, Piero Tellini, Federico Fellini
(tiitrites "Federico").

1942 "DOCUMENTO Z3". Režissöör: Alfredo Guarini.
Stsenaristid: Sandro De Feo, Alfredo Guarini, Ercole
Patti, (Piero Tellini, Federico Fellini - tiitrites nimetama-
ta).

1943 "NELJAS LEHEKÜLG" - "QUARTA PAGI-
NA". Režissöör: Nicola Manzari. Stsenaristid: Piero Tel-
lini, Federico Fellini, Edoardo Anton, Ugo Betti, Nicola
Manzari, Spiro Manzari, Giuseppe Marotta, Gianni
Puccini, Steno, Cesare Zavattini. (Kuu episoodi, igauks
kirjutatud erinevate autorite poolt, seitsmes lõigati mon-
taaži ajal välja.)



"Ginger ja Fred", 1985. Marcello Mastroianni (Fred) ja Giulietta Masina (Ginger).

1943 "CAMPO DE' FIORI VÄLJAK" - "CAMPO DE' FIORI". Režissöör: Mario Bonnard. Stsenaristid: Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Piero Tellini, Mario Bonnard.

1943 "VIIMANE VAGUN" - "L'ULTIMA CARROZZELLA". Režissöör: Mario Mattoli. Stsenaristid: Aldo Fabrizi, Federico Fellini.

1943. "KES ON TEDA NÄINUD?" - "CHI L'HA VISTO?" (linastunud 1945. aastal). Režissöör: Goffredo Alessandrini. Stsenaristid: Federico Fellini, Piero Tellini.

1944 "ILMUTUS" - "APPARIZIONE". Režissöör: Jean de Limur. Stsenaristid: Piero Tellini, Lucio De Caro, Giuseppe Amato, (Aldo De Benedetti, Federico Fellini - tiitrites nimetamata).

1945 "KOGULINN LAULAB" - "TUTTALACITTÀ CANTA". Režissöör: Riccardo Freda. Stsenaristid: Riccardo Freda, Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno, (Federico Fellini - tiitrites nimetamata).

1945 "ROOMA, AVATUD LINN" - "ROMACITTÀ APERTA". Režissöör: Roberto Rossellini. Stsenaristid: Sergio Amidei, Federico Fellini, (Alberto Consiglio, Roberto Rossellini, Carlo Celeste Negarville - tiitrites nimetamata).

1946 "PAISÀ". Režissöör: Roberto Rossellini. Stsenaristid: Sergio Amidei, Klaus Mann, Victor Alfred Hayes, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Annalena Limentani (ingliskeelne dialoog), (Vasco Pratolini - tiitrites nimetamata).

1947 "LIHA ON NÖDER" - "IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO". Režissöör: Alberto Lattuada. Stsenaristid: Piero Tellini, Suso Cecchi D'Amico, Aldo Fabrizi, Alberto Lattuada, Federico Fellini.

1947 "IL PASSATORE". Režissöör: Duilio Coletti. Stsenaristid: Tullio Pinelli, Federico Fellini, Duilio Coletti, (Cesare Zavattini, Ugo Betti - tiitrites nimetamata).

1948 "ILMA ARMUTA" - "SENZA PIETÀ". Režissöör: Alberto Lattuada. Stsenaristid: Tullio Pinelli, Alberto Lattuada, Federico Fellini, Ettore Maria Margadonna.

1948 "IME" - "IL MIRACOLO". FILMI "ARMATUS" ("L'amore") teine osa. Režissöör: Roberto Rossel-

lini. Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Roberto Rossellini.

1949 "VESKI PO JÕEL" - "IL MULINO DEL PO". Režissöör: Alberto Lattuada. Stsenaristid: Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Luigi Comencini, Carlo Musso, Sergio Romano, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Federico Fellini.

1949 "SEADUSE NIMEL" - "IL NOME DELLA LEGGE". Režissöör: Pietro Germi. Stsenaristid: Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Federico Fellini.

1950 "PÜHA FRANCISCUSE LILLEKESED" - "FRANCESCO, GIULLARE DI DIO". Režissöör: Roberto Rossellini. Stsenaristid: Roberto Rossellini, Federico Fellini, assisteerinud Isa Félix Morlion, Isa Antonio Lisandrini, (Brunello Rondi - tiitrites nimetamata).

1950 "LOOTUSE TEE" - "IL CAMMINO DELLA SPERANZA". Režissöör: Pietro Germi. Stsenaristid: Pietro Germi, Tullio Pinelli, Federico Fellini.

1951 "LINN KAITSEB ENNAST" - "LA CITTÀ SI DIFENDE". Režissöör: Pietro Germi. Stsenaristid: Pietro Germi, Tullio Pinelli, Giuseppe Mangione, Federico Fellini, Luigi Comencini.

1951 "SULETUD LUUGID" - "PERSIANE CHIUSE". Režissöör: Luigi Comencini. Stsenaristid: Massimo Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas, Sergio Sollima, (Tullio Pinelli, Federico Fellini - tiitrites nimetamata).

1952 "EUROOPA '51" - "EUROPA '51". Režissöör: Roberto Rossellini. Stsenaristid: Sandro De Feo, Roberto Rossellini, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli, Brunello Rondi, (Federico Fellini - tiitrites nimetamata).

1952 "BANDIIT TACCA DEL LUPOST" - "IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO". Režissöör: Pietro Germi. Stsenaristid: Tullio Pinelli, Pietro Germi, Fausto Tozzi, Federico Fellini.

1958 "FORTUNELLA". Režissöör: Eduardo De Filippo. Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano.

1979 "TEEKOND ANITAGA" - "VIAGGIO CON ANITA". Linastunud USA-s 1981. aastal pealkirjaga

"Armastajad ja petised" ("Lovers and Liars"). Režissöör: Mario Monicelli. Stsenaristid: Tullio Pinelli, (Federico Fellini - tiitrites nimetamata).

MARTIN SCORSESE

TEISTE REŽISSÖÖRIDE FILMID, KUS FELLINI OSALEB NÄITLEJANA

1948 "IME" - "IL MIRACOLO". Filmi "Armastus" ("L'amore") teineosa. Režissöör: Roberto Rossellini. Producers: "Tevere Film". Stsenaristid: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Roberto Rossellini. Operaator: Aldo Tonti. Muusika: Renzo Rossellini. Montaaž: Eraldo Da Roma. Peaosades: Anna Magnani, Federico Fellini.

FELLINI TELEREKLAAMID

1984 Telereklaam *Campari Soda*'le. Pealkiri "Oh, kui kaunis maastik!" ("Oh, che bel paesaggio!"). Telereklaam *Barilla pasta*'le. 1992 Telereklaamid *Banca di Roma*'le. Kolm reklaami, igaüks 90 sekundit. Peaosades: Paolo Villaggio, Fernando Rey, Anna Falchi.

Filmograafia koostanud CHRIS WAGSTAFF
Ajakirjast "Sight and Sound", jaanuar 1994 tõlkinud
KAIA SISASK

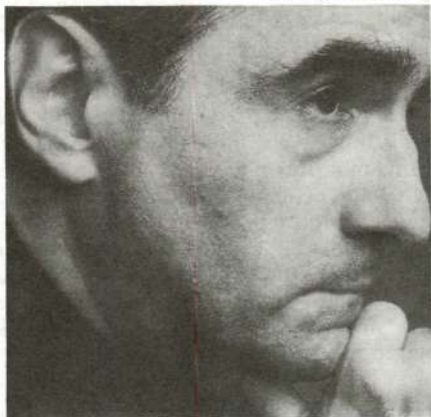
FEDERICO FELLINI

Federico Fellini on üks minu suurtest õpetajatest. See, mis ta tegi, oli nii ainulaadne ja nii originaalne, mitte keegi poleks suutnud tema stiiliga võistelda. Oma vaatenurga ja nägemusega oli ta sajandivanuse filmikunsti üks hiiglasti - selles pole vähimatki kahtlust.

"Memmepojad" avaldas mulle suurt mõju, see oli üks neist filmidest, mis andis mulle julguse teha filmi "Agulitänavad" iseendast ja oma sõpradest. Teine suur inspiratsiooniallikas oli "8 1/2" - kaamera liikumine ja filmi montaaž.

"8 1/2" on samasugune film nagu "Kodanik Kane", kino üks suuri piirimärke. Ta lihtsalt on seda ja jääb selleks alati. "Magus elu" oli minule üleminekuastmeks. See oli nagu tee, mis viib kuhugi, aga keegi ei tea, kuhu - ja sellest sündis "8 1/2". See film võttis endale nii suure riski ja murdis läbi sellisele territooriumile. Ma nägin seda mõni nädal enne, kui hakkasin väntama oma kõige esimest lühifilmi New York University's ja nii mõjutas see suuresti minu ettevõtmist. Noorte filmitudengitena tahtsime me olla nagu režissöör "8 1/2-s", me tahtsime olla nagu Guido, näha välja nagu Guido ja omada samasuguseid probleeme. Me olime ainult kari lolle jõmpsi-kaid, aga me tahtsime jäljendada Guido elustiili. Elus aga kukub kõik hoopis teisiti välja.

Martin Scorsese.





"8 1/2", 1963. Marcello Mastroianni (Guido Anselmi).

Kuuekümnendatel me lootsime, et Fellini tuleb Ameerikasse filmi tegema, aga tema ütles alati: "Mis mul Ameerikasse asja? New York on nii hall, seal pole mingeid värve." Ta sulgus üha enam omaenese mõttemaailma ja filmid, mida ta tegi, võttis ta välja oma peast ja pani ekraanile. Sellepärast polnudki tal vaja Ameerikasse tulla, ta tegi kõik filmid alati "Cinecittàs".

Selline lähenemine hirmutab produtsente, sest nad ei tea kunagi ette, mis kõigest välja tuleb. Aga Fellini oli ka suur *showman* ja kuna ma tunnen teda 1970. aastast peale, siis ma tean, et ta polnud selline režissöör, kes oleks andnud produtsentidele põhjust muretsemiseks, et ta ei tea, mida teeb, ega paistnud ta ka kunagi mureliku või ärevana. Ta käitus nagu inimene, kes juhib kolmeareenilist tsirkust - ta ise oli vaatamisväärsus. Kord nägin ma teda filmimas ja ta ise oli huvitavam kui see, mida ta filmis - suure osa ajast käis *show* kaamera taga.

Mõned aastat tagasi leidsin ma koos oma Itaalia abilise Raffaele Donatoga, et me võime teda aidata ja pisut raha hankida. Tema advokaat tahtis olla tema järgmise filmi produtsent ja meid kampa võtta ja me saime selle raha "Universal Pictures'ilt". Me olime valmis väntama, aga siis oli tal kerge operatsioon, peale seda tundis ta ennast hästi ja oli valmis alustama märtsi paiku.

Ta kavatses teha seeria filme filmitegemise protsessist endast, alustades Näitlejast. Kavatsused üksi on lõbusad - ainult Jumal ise teadis, mis juhtuma hakkab. Teine film pidi olema tema nägemus Produtsendist - produtsendi üks tähtsamaid ülesandeid on näiteks võttepaikade leidmine ja kui te olete teinud juba küllalt palju filme, siis te taipate, et koht, mille te valite, asub just hea restorani kõrval... Niimoodi sellega just oligi! See oleks olnud vaatajatele uskumatu kogemus. See on lihtsalt tragöödia.

Kas asi lõppes kurvalt? Jah, muidugi - keegi ei andnud talle raha. Penta finantseeris tema viimast filmi "Kuu hääl", mis, ma arvan, on üks tema parimaid töid, aga Ameerikas oli meil raskusi isegi selle linale pääsemisega. Ainult Harvey Weinstein "Miramaxis" tundis filmi vastu tõelist huvi, aga levitajad isegi ei demonstreerinud seda. Tänavu näidati Ameerikas "Intervjuud". Tehtud 1987. aastal, oli "Intervjuu" rohkem telefilm. Ameerika press kogunes ühe mütsi alla, neile tõepoolest meeldis see film ja nad tervitasid Fellini tagasitulekut. Paremaid arvustusi või suuremat *come-back*'i Ameerikas poleks osanud tahtagi.

Ta oli ühtaegu tagasihoidlik ja suur ego. Ta oli võrratu, särav kunstnik, aga ka suur šarlatan, nagu Cagliostro, kaheksateistkümnenda sajandi imetegija. Teate küll, hea ja halb, nagu inimolend ikka - või nagu ma ütlesin, film käis sageli hoopis kaamera taga.

Ajakirjast "Sight and Sound", detsember 1993
tõlkinud KAIA SISASK

Mihhail Lotman. Orkestriproov lagunevas maailmas. TMK, 1983, nr 7.

"Kõik geniaalne on lihtne" - nagu paljud käibetõed, on seegi osaliselt banaalne ja osaliselt vale. Geniaalsuse märki kannavad ka mitmed teised Fellini filmid, mida just eriti lihtsaiks pidada ei saa. "Orkestriproovi" lihtsuse paremaks mõistmiseks tuleb lühidalt meenutada Fellini loomingu evolutsiooni.

Suvaliselt võib Fellini loomingu jaotada kolmeks etapiks. Esimeste Fellini filmide keel ("Tee", "Cabiria ööd") oli veel tugeva neorealismliku traditsiooni mõju all, ehkki nende sisu (tugev mütolooogilisus ja see, mida M. Bahtin nimetab karnevalisatsiooniks) ei mahtunud enam neorealismi raamidesse. Neorealismlik kinokeel oli suunatud sellele, et maksimaalselt lähendada filmi tegelikkusele (dokumentaalsete kaadrite, mittekutseliste näitlejate, varjatud kaamera kasutamine). Karnevaliseeritud protsessioon "Cabiria ööde" lõpus (pärast kasutab Fellini sarnast motiivi "Magusa elu" ja "8 1/2" lõpus, hiljem ka mitmed teised režissöörid) lõhub neorealismliku üheplaanilisuse - reaalsus kihistub.

Veel teravamalt tuleb reaalsuse kihistumise probleem esile Fellini sellistes teise etapi filmides nagu "Magus elu", eriti aga "8 1/2". Lihtne neorealismlik süžee - ebaõnnestunud filmimine - upub reaalsuse mitmeplaanilisusse: teadvus ja alateadvus, reaalsus ja kujutlus, minevik ja olevik, uni ja ilmsiolek, filmivõtted ja võetud filmi fragmendid, kusjuures mitmes variandis, millest ükski pole lõplik - kõik see sõlmub ja lahendust ei saagi olla. Viimast asendab jällegi karnevaliprotsessioon, kuid erinevalt "Cabiria öödest" osalevad siin nii "reaalsed" inimesed (st reaalsed "8 1/2" seisukohalt) kui ka lõpetamata filmi personaazid, nii elavad kui ka surnud. Samas ei märgi filmi keel ja idee mitte üksnes reaalsusest väljumist, vaid ka järjekordset lähenemist sellele; Fellini loob metafilmivormi, mida hiljem on võrdlemisi laialdaselt praktiseeritud.

Eriti paistavad silma Fellini žanriotsingud. Ta loob uue žanri, mis ühendab mängufilmi ja dokumentaalfilmi omadusi. Võiks isegi öelda, et on tegemist naasmisega neorealismi juurde, kuid nende filmide kompositsiooniline ja süžeealine struktuur on neorealismlikust kaugel. Kompositsioonist räägime üksikasjalisemalt "Orkestriproovi" põhjal, siin vaid ühest näiliselt kõrvalise tähtsusega võttest, seotud nn vaatepunktiga. Rääkimine otse kaamerasse (näit "Amarcordis") loob reaalsuse mõttes paradoksaalse situatsiooni. Ühelt poolt toob ta sisse eba-reaalsuse ja kunstlikkuse momendi, sest see mida esitatakse, pole enam "tegelik" elu; teiselt poolt on tehtud järjekordne samm kunstlikkusest reaalsuse poole - on ju loomulik, et inimene, keda filmitakse, seda märkab ja mingil viisil sellele reageerib (näiteks ei tee välja).

Traditsioonilises filmis on süžee väga tugev konstruktiivne alus. Isegi "8 1/2", kus süžee näib olevat puhtformaalne ja kogu filmi sisu moodustavad enam-vähem vabad assotsiatsioonid, vajaks ilma süžeeeta laiali. Sellepärast vajab süžeeetu film mingit muud kandvat alust.

"Orkestriproovi" kompositsioon on rangelt välja peetud klassikalises sonaadivormis (nn sonaat-allegro). Ma ei tea ainustki helifilmi, mis selles suhtes oleks kas või ligilähedane "Orkestriproovile". Fellini filmi eekäijaks võib siiski nimetada üht sädlevamat tummfilmi - Chaplini "Kullapalavikku", mis on (mõne analüüsi järgi) samuti loodud sonaadivormis. Sonaadivorm, nagu me tunneme teda Viini klassikutest alates, koosneb kolmest põhiosast, millele võib lisanduda sissejuhatus ja lõpus coda. Sonaadivormi temaatiliseks aluseks on kahe teema vastandamine. Esimeses osas - ekspositsioonis - kõlavad need teemad erinevates tonaalsustes (peateema põhitonaalsuses ja kõrvalteema dominanttonaalsuses), teises osas - töötluses - varieeruvad samad teemad erinevates tonaalsustes, kuid mitte põhitonaalsuses, kolmandas osas - reppriis - ühinevad pea- ja kõrvalteema põhitonaalsuses (süntees).

Lauri Kärk. Ja laev läheb - e la nave va. TMK, 1987, nr 5.

Fellini filmimaailma keskmajad kategooriaid on itaalia rahvakultuuri traditsioonidest kantud k a r n e v a l. Karneval? Kas poleks see maailmamainega filmilavastaja loomingu lihtne lihtsustamine, välisele atribuutikale, pealegi mitte kõigis tema filmides esinevale atribuutikale taandamine? Ometigi ei. Sest karneval pole lihtsalt vastavad maskid ja aksessuaarid, tühipaljas ajaviide, see on üksiti ka sootuks teistsugune, eriline maailmatunnetus,

omaette kindel kultuuritraditsioon ja kihistus maailma naerukultuuris, nagu seda on mõistnud Mihhail Bahtin oma klassikalises uurimuses "François Rabelais' looming ning keskaja ja renessansi rahvakultuur". Oluline pole mitte mingi konkreetse maskipeo ekraanile toomine, vaid karnevalizestid, viide karnevalile, tema põhihoiakutele ja olemusele teisteski olukordades. Viimast silmas pidades jääb Fellini vaatades tihti peale tunne, justkui oleks ta oma filme tehes Bahtinist lausa näpuga rida ajanud, sedavõrd täpselt seletab Bahtin karnevalikultuuri.

Karnevalipoetikast lähtuvad Fellini grotesksed liialdused, olgu siis selleks ligi paarimeetrise kõrgusega lumehanged "Amarcordis" (ja seda lõunamaises Itaalias!) või lopsakad inimitüübid. Filmist filmi korduvaid Fellini hiidnaisi saab lisaks muule ka karnevalimärgistikus vaadelda. Looduse, elu kõige eriskummalisemate võimaluste mõjukamaid kujundilisi käsitlusi leidub "Casanova" episoodis, kus koos rändtsirkuse kõige erinevamad artistid, kus liliputid nukra lauluviisi saatel hiidnaisi pesevad. (Erandliku, eksootilise kui karnevali koostisosaks olva reminisentsina veetakse "Laeva" trümmis ninasarvikut.) Suured vabadused Fellini filmide üleschituses, otsesed pöördumised kaamerasse, vaataja poole - kõigi nende väljendusvahendite lätted on samuti karnevalis. Ning lõpuks äratuntav paviljon, mida varjata ei püütagi. Saladus, miks Fellini paviljon siiski lausa teatraalselt ega butafoorselt ei mõju, tundub jällegi peituvat karnevalipoliitikas, selle mängulustis.

Tegelikult ei oska Fellini oma filmi kuidagi lõpetada. Olles igakülgselt eksponeerinud Õhtumaa kultuuri allakäiku, visandanud suurejoonelise fresko Vana Maailma viimastest päevadest ja finaalkaadritest, tõdenud, et me seisame tõesti vulkaanikraatri veerel; seejuures üksiti sarkastiliselt võimuladaviku nõmedust, kohitsetud mõistust pilanud, tajub ta vaadeldava kollisiooni suurust ja tõsidust, tegelikku lahendamatumust, aga samas ei taha ta ometi oma filmi ka nii tumedate mõtetega lõpetada. Siit sigineb teatav ebajärjekindlus ja ka filmi vajakajäämised - selle sõnum saanuks suurem olla, tühikäiku oleks vähem. Aga ega see siiski kuigivõrd sega. Selles, kuidas Fellini oma filmi loogika vastu mässu tõstab, on isegi oma võlu. Nagu selleski, et vastuolu, oskamatuse "Laeva" kuidagi lõpetada lahendab Fellini ehtiseendalikult - ta toob avalikult sisse võttepaviljoni, näitab, et tegu kõigest filmivõtetega, naaseb sajandialguse kroonikaimitatsiooni ning laseb lõpetuseks tänaste telereporterite eelkäijal Orlandol ninasarviku piima väärt omadusi reklaamida.

Mihhail Lotman. "Casanova" ehk agorafobia Fellinil (?). TMK, 1991, nr 8.

"Casanova" on Fellini üks skandaalsemaid ja kahemõttelisemaid filme. Kogu filmi läbib petetud ootuse printsip. Vaataja ei näe filmis seda, mida ta pealkirja põhjal eeldab, samas on filmis asju, mida vaataja pole antud kontekstis valmis vastu võtma, ning sellepärast ei taju ega koguni märka neid. Publiku ja kriitika pahameele kutsus esile filmi antierootiline erotism: kogu film oleks nagu pühendatud seksile, ei paku aga midagi erootiliselt erutavat ning on isegi antiseksuaalne. Jääb isegi mulje, et just viimane tekitas eriti suurt nõrdimust. Paljud moralistid on valmis vaatama rõvedusi, et neid hiljem hukka mõista, ning tunnevad end pärast "Casanovat" petetuna ja lollitatuna. Analoogiline vastuolu on ka filmi ainese ja üleschituse vahel: kõigi aegade ühest kuulsaimast avantüristist tehtud film on staatiline ja vähemalt süžee seisukohalt isegi igav. Igavad ei ole üksnes Casanova seiklused, igavaks on tehtud ka ta ise. On tunda Fellini isiklikku pahasoovlikkust, koguni vaenulikkust on peategelase vastu. Ta on täiesti deromantiseeritud ja deheroiseeritud. Mõnele Fellini ütlusele tuginedes on isegi väidetud, et ta tegi ta seda filmi vastumeelselt ja võib-olla asjatagi, see aine olevat talle täiesti võõras ja ebameeldiv.

Niisiis on Casanova naiseideaal elutu ning armastuses veetleb teda kõige enam surmalähedus.

Ei maksa arvata, et see on vaid kunstiline kujund või Fellini puhas fantaasiamäng. Tegemist on sügava ja poleemiliselt küllaltki terava mõttega. Liberaalses filosoofias ja publitsistikas on üldlevinud aramus, nagu oleks seksuaalvabadus mingis ühiskonnas selle ühiskonna vabaduse ja inimõiguste mõõt. Tõepoolest on kõik totalitaarsed režiimid ja valitsejad suhtunud seksisse vaenulikult (alates kindral Francost läänes kuni Kim Il Sungini idas). Totalitaarsed valitsejad on väga valvsad seksuaalperveersuste ja amoraalsuse (eelkõige abieluväliste suhete) suhtes ning ideaalvormis reglementeerivad ka seksuaalelu perekonnas (näiteks Põhja-Korea). Seksuaalne teisitimõtlemine oli üks protestivorme nende režiimide vastu. Nagu üt-

les omal ajal üks Moskva intellektuaal, on rektaalne seks ainuke, mille me võime vastandada totalitaarsele riiklusele.

Fellini rõhutab korduvalt Casanova falloslikku olemust. Nagu juba öeldud, on seksuaalsus ainuke Casanova omadus, mille Fellini talle on jätnud. Kui Casanova näeb, kuidas Möbiuse tšitar torkab usse läbi, minestab ta, sest talle tundub, et need nõelad läbivad teda ennast. Erinevates arhailistes kultuurides tähendab uss peenist ja ussiks nimetab seda ka Cahrpilloni eit. Lisaks kõigele on Casanova grimeeritud à la erekteeriv peenis. Just nii tajuvad teda ümbritsevad, näiteks õmblustöökoja tüdrukud nimetavad Casanovat kalkuniks. Itaalia keeles on väljend "paabulindu toitma" (vrd Brodskil: "Minu sõbranna Mikalina, trahvimaks mind, läks krahvi mõisas paabulindu toitma.")

Seksaalne käitumine on inimesele loomulik, Casanova puhul rõhutab Fellini selle mehaanilisust. Asi pole isegi selles, et oma kõige harmoonilisema partneri leiab Casanova mehaanilises nukus, vaid Casanova käitumise ja liigutuste kompleksis. Juba esimeses seksistsennis märgib seda jälgiv ja Casanova esitusega üldiselt rahule jääv de Bernis ainukese etteheitega teatud üksluisust horisontaalasendis. Kõik Casanova seksuaalliigutused on mehaanilised. Selline on filmis meheliku seksuaalsuse ekstreemne väljendus. Võistluses Righetoga võib täheldada, et viimase liigutused on füsioloogilisemad, kuid pole juhuslik, et võidab just mehaaniline Casanova.

Kui naiseliku seksuaalsuse sümboliks saab Venezia laht, siis mehelikku seksuaalsust väljendab Casanova mehaaniline lind, mida ta alati endaga kaasas kannab ja mille eest ta hoolitseb. Vanglast põgenedes paneb ta kõigepealt katusele linnu. Thamesi sillal jätab meeleheitel kõiki oma asju jalaga tagu Casanova puutumata ainult kasti linnuga. Linnu enda või tema varju motiiv saadab alati Casanova seksuaalset aktiivsust. Ja vastupidi. Stseenis markiis d'Urféga näeme, et kui lind end ei liiguta, puudub Casanova erektsioon. Dresdeni stseenis, kus Casanova seksuaalne jõud maksimaalselt vallandub, ei näe me juba lindu ennast, vaid tema hiiglarju ning kõik varju alla sattuv langeb Casanova seksuaalsuse sfääri.

"Orkestriproov". Vestlus Federico Felliniga. TMK, 1982, nr 8, lk 56-60.

Mihhail Lotman. Orkestriproov lagunevas maailmas. TMK, 1983, nr 7, lk 37-45

Lauri Kärk. Ja laev läheb - e la nave va. TMK, 1987, nr 5, lk 19-28.

Jaak Lõhmus. Mängiv režissöör (Federico Fellini "Intervjuu"). TMK, 1988, nr 4, lk 36-38.

Thierry Jousse. Kuu hääl (Federico Fellini samanimelisest filmist). TMK, 1990, nr 11, lk 32-33.

Anna Samueli. Intervjuu Roberto Benigniga. TMK, 1990, nr 11, lk 33-37.

Mihhail Lotman. "Casanova" ehk agorafoobia Fellinil (?). TMK, 1991, nr 8, lk 40-52.

Aleksander Jackiewicz. Võlulatern (valik poola filmikriitika ja -teoreetika artikleid maailma filmikunstist). TMK, 1992, nr 3, lk 73-85.

Geoffrey Nowell-Smith. Fellini ja rahvalik kultuur. TMK, 1995, nr 1, lk 24-31.

Federico Fellini. Olen alati teinud filme, mida olen tahtnud teha (Anna Muzzarelli intervjuu Felliniga). TMK, 1995, nr 1, lk 31-34.

FEDERICO FELLINI sündis 20. jaanuaril 1920 Itaalia kuurortlinnas Riminis ning suri 31. oktoobril 1993 Roomas. Kõikvõimalike ja rohkete auhindade kõrval pälvis ta neljal korral filmi-"Oscari" ("Tee", 1954; "Cabiria ööd", 1957; "8 1/2", 1963; "Amarcord", 1973) ning 1993. aastal lisaks viienda elutöö eest. Tema abikaasa, näitleja Giulietta Masina sündis 22. veebruaril 1921 Giorgio di Pianos Bologna lähedal ja lahkus sellest maailmast 23. märtsil 1994 Roomas. Masina ja Fellini abiellusid 1943. aastal. Nad on maetud teineteise kõrval Fellini sünnilinnas Rimini perekonnakalmistule. Lisaks rohketele artiklitele ajakirjanduses on seni ainsa raamatuna eesti keeles ilmunud "Amarcordi" stsenaarium ("Loomingu Raamatukogu", 1981, nr 4/5), millele tõlkija Aleksander Kurtna on lisanud põhjaliku filmograafia 1980. aasta seisuga.

S. T.

ÜKS PÄEV EESTI KINOS II

Maailma kinematograafia tähistab aastal 1995 oma 100. sünnipäeva. Sada aastat saab mööda päevast, mil vennad Lumière'id näitasid Prantsusmaal oma esimest filmi. Briti Filmiinstituut on sel puhul välja andnud kapitaalset raamatu sellest, mis juhtub ühe päeva jooksul maailma kinos: "World Cinema. Diary of a Day. A Celebration of the Centenary of Cinema". Kogu maailma filmirežissöörid, -näitlejad, -kunstnikud, -operaatorid, -grimeerijad, -produtsendid, helioperaatorid, tähed ja entusiastid tulid vastu Briti Filmiinstituudi palvele kirjutada omaenda filmisündmustest ühel päeval. Et raamat jõuaks ilmuda sajandi juubeliks, valiti selleks päevaks 10. juuni 1993. Jätka me autentset dokumenti Eesti kineastide sellest päevast nende päeviku kujul.



K. Suure foto

Kell 04.56

Nelja minuti pärast on kell täpselt viis ja interjäär on tundmatuseni muutunud. Süütan uue sigareti ja tunnistan endale, et ma ei ole võimeline kujundama mõisapreili magamistuba. Ma ei julge seda poistele öelda. Ka nemad ei julge mulle seda öelda. Nii me seal siis seisame, kuni minu teadvusesse jõuab uus fakt.

Kell 08.12.

Margus toob köisredeli. Ja veel midagi, millest ma aru ei saa. Harry rahustab mind, et ma ei peagi k d i g e s t aru saama, mis toimub, see ei olegi minu asi. See rahustab mind väga.

Kell 10.00. Rekvisiitor Killu paigutab kaminasimsi kella. Saabuavad lopsakad lilleseaded, mõtlen, et linnast väljuval teel on liiklus väga hõre. Lähen uuesti akna juurde ja vaatan salaja tagasi, üle vasaku öla: Harry seisab ca 40 cm kõrgusel õhus ja tema kõrvadest paiskuvad vihisedes välja sinised gaasileegid, poisid magavad risti voodil, kus mõne tunni pärast lõõmab kirk ja sureb üks peategelastest. Killu ja Margus on kuhugi hahitunud, all tänaval peatuvad üksteise järel "Lichtwagen" ja "Kamerawagen", nurga tagant läheneb häälletult Kolbergi "Space Wagon".

Kell on seisma jäänud, ajal pole enam minuga pistmist. Igal juhul on uuesti pimedaks läinud. Maailm toimub. Suunamuutused toimuvad. Nööri ei ole! Poisid, kurat, tooge nõori ja siduge see latt uuesti üles! Lõõ naelaga kinni! Naela ei tohi seina lüüa... Lõõ julgesti, mina vastutan. Kiirustav kõne, magamatusest pingul närvid, kümned sigaretid ja kohviliitrid rebivad südame ja mao tükikideks, konjak virgutab ainult hetkeks. Kolbergi prillid on higised, Kotovi silm on klaasistunud nagu kaameraluup, Kaljujärv - Jüri Rumm - konutab tooliserval nagu väsinud must lind. Pürotehnik Dima Sankt Peterburgist laeb uuesti nuga-kahurit: Hugo tapmine Jüri poolt. Duubel. Noast paiskub välja tuleleek ja Rein Oja rinnast purskub verd. Önnestus!

Kümned tuhandet kroonid muutuvad mõneks ekraaniminutiks ühe ööpäevaga; siis ei teadnud meist keegi, et objekt EVELINI TUBA tuleb uuesti filmida. Ma ei ole praegu päris täpne: tegelikult ma aimasin seda. Ja kui Kolberg seda mulle hiljem ütles, polnudki ma eriti üllatunud, sest kui juba oled filmi kunstnik-lavastaja, siis ei tohi kunagi üllatuda. Mitte kunagi.

JÜRI ŠKUBEL (51), produtsent

Viimase aasta jooksul algavad kõik päevad ühtviisi - murega kõhna pangaarve ja nüri järjekindlusega saabuivate arvetega pärast. Kusjuures need arved on filmitegemisega seotud üsnagi kaudselt: küte, elekter, telefon, puhas vesi, kasutatud vesi, lifte hooldamine, käibemaks, sotsiaalmaks, tulumaks, haigekassa, koopiade transport ühelt festivalilt teisele, tollimaks sama asja eest jne. Jääb mulje, nagu oleks kätte jõudnud karmi tasumise aeg - selle eest, et hooned, mida praegu valdame, on üle mõistuse viletsalt ehitatud, selle eest, et kõigi nende teenuste eest, mida eespool loetlesin, on aastate vältel makstud väga tinglikult või ei ole üldse makstud. See teadmine ei tee asja kergemaks, vaid üha sagedamini tuleb pähe mõte jätta see kõik kus kurat! Ainult et - ümberringi ägavad kõik. Sest energiahinnad ja maksud on meil Ameerika tasemel, majandus ja tulud ning kultuurile eraldatav raha - Somaalia tasemel. Staažikad ameerika filmiprodutsendid



RAIMUND FEL'T (63), *produutsent*

Tööpäev algas skandaalselt. Konflikt "Freyja Filmi" kunstilise juhi Tõnu Virvega, mis viimasel ajal on järjest süvenenud, jõudis kulminatsiooni. Lahkulöömine on vältimatu. Üle kolme aasta kestnud koostöö oli küllaliski viljakas ja kahtlemata on kahju laiali minna. Rohkem kui 33-aastase filmitöö jooksul on see 10. juuni 1993 minule isiklikult üks rängemaid päevi.

Peatun esmalt negatiivsel, mis sel päeval veel toimus.

Pärast ebameeldivat jutuajamist Tõnu Virvega sadas sisse operaator Valeri Blinov nõudmaks lavastusraha Kaljo Kiisa filmi "Suflöör" eest. Kuna filmi tootmiskulud kujunesid inflatsiooni tõttu ettenähtu suuremaks, ei ole lavastusrahasid võimalik enne maksta, kui sponsorid, kes meile raha lubanud, selle meile on üle kandnud. Hr Blinov ei tahtnud aga olukorrast aru saada ja oli oma nõudmistega resoluutne, mis tingis vajaduse talle meelde tuletada osalt temast tingitud lisatööd filmi kooptiate valmistamisel. Järjekordne negatiivne emotsioon. Sellele lisandus firma "Enelin" sekretäri telefonikõne, kes teatas, et pr Enelin on saanud sõimukirja Marju Kuudilt. Asi on nimelt selles, et peale Mati Põldre filmi "Need vanad armastuskirjad" esilinastust New Yorgis tegi Marju poeg Uku Kuut meile ettepaneku viia filmi helisalvestus maailma tasemele, st puhastada optiliselt kettal filmi heli alglinnid ja teha filmile stereoheli. Võtsime tema ettepaneku vastu, kuid hiljem selgus, et see ettepanek osutus utoopiliseks. Lisaks suurtele kulutustele ("Kuku" raadiole, Linnahallile ja Kuutidele) nõuavad nad Enelinilt kui filmi peafinantseerijalt täiendavat tasu, kuigi filmi lõppvariandis ei ole kasutatud ühtegi nende soovitusel tehtud helilõiku.

Nüüd positiivset:

1. USA saatkonnast sain viisa (osalen juuli algul San Franciscos toimuvatel Lääneranniku Eesti päevadel) ühe päevaga ja ilma mingi järjekorrata.

2. Helikassetti tehases, kus käisime koos Mati Põldrega filmi "Need vanad armastuskirjad" helikassetti tellimas, laabus kõik hästi ja saame koos filmiga USA-sse ka helikassetid kaasa võtta.

3. Faks Pariisist koostööprojekti osaliselt Jean-Paul Dekissilt, milles kinnitati Prantsuse filmiabi fondi CNC toetus Peeter Simmi filmi "Ameerika mäed" tootmiseks ühe miljoni Prantsuse frangi ulatuses. Kuigi sellest abist tuleb suurem osa kulutada Prantsusmaal (montaaž, prantsuskeelne variant, reklaamikulud jne), on abi tõhus ja meile hädavajalik.

4. Osalemine kunstnik Avo Paistiku näituse avamisel Hellemanni tornis. Juba põgus pilk tema maalidele parandas tunduvalt meeoleulu ja selle päeva meenutuseks otsustasin osta tema maali "Kikilind". Ost toimus pärast näituse sulgemist.

5. Õnnestus maha müüa 15 karpi veel rublade eest ostetud negatiivfilmi Sankt Peterburgi.

6. Sain Vene kultuuriatašee abiga viisa ka Kärt Tomingale (kahe päevaga), kes tõlgina saadab meie koostööpartnerit, Islandi dramaturgi Gundmundur Steinssoni Sankt Peterburgi kohtumisel Adolf Sapiroga.

Ja lõpuks. Tagamaks filmi "Ameerika mäed" riikliku toetuse sihipärast kasutamist otsustasime filmi mitte toota "Freyja Filmis".

Järg TMK-s nr 3/95

P. L. ja F. W. saavad teleksi Ühendriikidest, Kaliforniast. Nad teatavad, et saabuvad paari päeva pärast üle Helsingi Tallinna, siit edasi Riiga ja Vilniusse. Mehed on teinud mitmeid filme endise Jugoslaavia FV pinnal, kus hotellid, palgad jne odavamad kui Ühendriikides või enamikus paigus Euroopas. Nüüd on seal sõda ning ettevõtlikud mehed üritavad leida soodsaid filmitootmise tingimusi Baltimail. Ma ei oska midagi arvata Läti või Leedu kohta, tean vaid, et sealsedki stuudiod on väga suurtes finantsraskestes - kuid Eesti ei ole enam odav maa. Taset arvestades on meie hotellide hinnad väga kõrged ja palkagi osatakse juba küsida. Meelsamini näeksin Eestis Euroopa filmitegijaid, kuid lugematud alustatud projektid ei ole jõudnud algusest kaugemale. On ju loodud isegi selline koordineeriv organ nagu "Eureka Audiovisuel", mille mõnel koosolekul olen viibinud. Kuid kardan, et see on oma tööstiililt väga lähedane endise NSVL-i koordineerivatele analoogidele, upub iseenda bürokraatiasse ja korrupsiooni ega suuda märkimisväärselt vastu hakata ameerika pragmaatilistele ja agressiivsetele filmi- ja videotootjatele, kes haaravad Euroopa videokultuuri tuiksooned oma valdusse lähematel aastatel.

Päeva teine pool toob vähemalt ühe meeldiva sõnumi: "Tallinnfilmis" tehtud Toomas Kalli - Roman Baskini "Rahu tänav" ostetakse - mis sest, et väikese raha eest - Austraalia TV ühe kanali programmi.

H. Rospu fotod



VALTER OJAKÄÄR

EESTI LEVIMUUSIKA AJALOOST (II)

Käesolevaga jätkub Valter Ojakääru artiklite sari eesti levimuusika möödanikust. Esimene osa ilmus TMK 1994. aasta juulinumbris.

Eesti levimuusika eellugu II

Kogu see kirev bukett leidis üsna varakult koha Eestiski, kuigi sinne maarahvas ja esimese põlve linlanegi olid säilitanud aukoha ärkamisaegsele rahvalikele lauludele. Nende kõrvale lubati nihästi idast ja läänest kui ka põhjast ja lõunast tulnud latusamaid viise, kuid nende puhul polnud linna- ja maarahvas enam nii üksmeelne. Maainimese umbusk kõige võõrapärase vastu, tema loomupärane alalhoidlikkus avaldus kõigepealt võõrkeelsete laulude eitamises. Seda, et linnades levisid saksa laulukesed ja vene romansid, ei saa kirjutada ainult tärkava kadakasaksluse ja pajuveneluse arvele. Linlase silmaring oli tollal paratamatult laiem. Igasugune teave oli talle ju kättesaadavam. Nii oli ta altim kõigele uuele. See ei tähenda sugugi, et linlane oleks pööranud selja kodumaisele rahvalikule laulule. Veel kolmekümnendail aastail moodustasid märkimisväärse osa meie helipaaditoodangust nn külavahelaulud, aga plaate ostis ju eeskätt linlane. Ja "Kukerpillide" vanarahvalaulude tänapäevase soosingu põhjused on kahtlemata sügavamal kui üksnes hariduse ja silmaringi pinnal.

Möödunud sajandil aset leidnud murrangut eesti rahvalaulus iseloomustab Herbert Tampere nii: "Sotsiaalsete olude muutus, usulised liikumised, uus lõppriimiline "vemmalvärss" ühes saksalise sentimentaalitseva ja "iluviisilise" lauluga, lõpuks kool, laulukoor ja trükingud murravad vana rahvalaulu elujõu. [...] U u e m r a h v a l a u l oma lõppriimilise ja stroofilise ehitusega on rohkem eepiline, mehelik ja naturalistlik, sisuliselt laiemapiirilne, kuid ühtlasi labasem ja viimistlematum. Viisid on kas otsesed laenu rahvapärastelt kunstlauludelt (ka võõrsilt), tantsuviisid või nende eeskujul loodud."¹

Kirjeldatud protsessis peegeldub ka levilaulu kui žanri tekkimine Eestis. Tsitaadis mainitud muusikalist laenu tuntakse peale Eesti teisteski maades. Pikemalt mõtlemata meenuvad ameerika töölislaulud, mida levitas Joe Hill, luues poliitilisi tekste tuntud viisidele. Nii propageeris ta ametiühinguliikumist Irving Berliini "Everybody's doing it" viisil, pannes kuulajad tundud kergesisulist lööklaulu poliitilist ideed teeniva tekstiga kaasa laulma. Eestis väljendusid 1905. aasta mässulised tunded laulus "Saksad surevad, mõisad põlevad, mets ja maa saab meitele!" Seda viisi lauldi möödunud sajandi viimasel aastakümnel Berliini tekstiga: "Links um die Ecke 'rum, rechts um die Ecke 'rum, überall ist grosse Holzauktion."² See on nimelt refrään Otto Teichi (teistel andmetel Franz Meissneri) reinlenderist "Im Grunewald ist Holzauktion"³, mille üpriski lõbus tekst kajastab rahvalikku pillerkaari traditsioonilisel puiduoksjonil Berliini läänepoolses eeslinnas Grunewaldis. Niisiis laulis eestlane Vene tsaaririigis saksavastast laulu ikkagi saksa, mitte vene viisil. Olid ju idapoolsed mõjutused eesti levimuusika nn eelajalooperioodil saksa rahvalike koorilaulude mõju kõrval peaaegu olematud. Täiendavaid näiteid Eestis uuemate rahvalauludena levinud saksa viisidest pole raske leida. Et mitte loota üksnes mälule, võib vajalikku teavet saada omaaegsetest noodiväljaannetest.

1907. aastal ilmus Tallinnas Franz Kluge kirjastuselt laulukogumik "Baltischer Liederkrantz", mõeldud kasutamiseks kooli laulmistundides. Väljaandja, ilmselt ka laulude valiku tegija, oli Riia Martini kiriku organist Johan Reinfeldt. Kuna tegemist

¹ H. T a m p e r e. Eesti rahvaviiside antoloogia I. Tallinn, 1935, lk 11.

² "Igaüks teeb seda".

³ "Vasakul nurga taga, paremal nurga taga, kõikjal on suur puiduoksjon".

⁴ "Grunevaldis on puiduoksjon".

⁵ "Balti laulupärg".

oli mainitud kogumiku neljanda, täiendatud ja parandatud trükiga, võib arvata, et seda laadi lauluvara järele oli suur nõudmine. Valimiku I osa sisaldab 137 laulu, antud enamasti kahehäälses seades. Valdav osa on saksa rahvalauludel. Nende kõrval on mõned läti rahvalaulud (oli ju koostaja riialane). Ainsana on venekeelse tekstiga antud tsaaririigi hümn "Bože, tsarja hrani!"⁶ Selle muusika autor on Tallinnas sündinud Aleksei Lvov, kelle loominguga märgib muusikateadlane Izrail Jampolski muu seas: "Vene muusikakultuuri traditsioonid ühinevad tal tugevate itaalia ja eriti saksa mõjutustega." Niisiis laienesid saksa mõjutused ka vene rahvusest heliloojajale.

Peale tsarihümni on vaadeldavas kogumikus veel üks vene laul, "Punane sara-fan", mida koostaja pakub rahvalauluna, märkides siiski ka autori nime: Warmaloff (tegelikult Varlamov, populaarne romansside autor 19. sajandil). Toodud jõululaulud ja koraalid on enamasti tänaseni tuttavad. *Liedertafel*'i liikumisega seotud heliloojate looming ja algupärased saksa rahvalaulud kujutavad endast aga lausa eesti ärkamisaegsete lemmiklaulude kvintessentsi. Ja ega need, kes laulsid saksa laulude eestindusi, teinudki viiside algupärast mingit probleemi. Lihtsalt kenad kodused laulud, muud midagi. Nii leiame kõnealuselt "Jaulupärjast" üsna rohkesti eesti mulda juurdunud lilli: "Alles neu macht der Mai"⁸ ("Hüüavad pasunad"), "Der Mai ist gekommen" ("Nüüd lehekuu on tulnud"), "Nun ade, du mein lieb' Heimatland" ("Kodu, sinust pean lahkuma"), "Über die Wogen hin"⁹ ("Kiigu, mu paadike"). Mõnel siin mail kodunenud laulul on Saksamaal mitu tekstivarianti. Näiteks: "Im schönsten Wiesengrunde"¹⁰ / "Drei Lilien, Drei Lilien"¹¹ ("Enne veel, kui kustub eha"), "Was wäre das Leben Ohn' Lied und Gesang"¹² / "Wir hatten gebauet ein stattliches Haus"¹³ / "Ich hab' mich ergeben"¹⁴ ("Mu isamaa armas, kus sündinud ma") või "Turner Wanderlust"¹⁵ / "Studio auf einer Reis"¹⁶ / "Schön ist ein Zylinderhut"¹⁷ ("Vändra metsas Pärnumaal"). Asja loetletud laulud esinevad kõnealuselt valimikus saksa rahvaviisidena, kuid mõne neist leiame mujal ka autori nimega. Siin pole midagi ebatavalist. Rahvaviis on küll rahva ühisomand, kuid ikka leidub erastajaid-ärastajaid, kes kuulutavad ta enda omandiks. Eriti kerge oli see vanasti, kui autoriõigused olid veel seadusega reguleerimata. Aga veel seitsmekümnendail aastailgi kerkis folkmuusikas üles küsimus, kas on ikka eetilise heliplaadistada rahvaloomingut oma nime all põhimõttel, et kui viis pole kellegi nimele kinnistatud, kuulub ta esimesele avaldajale. Nagu hiljem näeme, on analoogilist poleemikat olnud Eestiski.

Peatudes veel viivuks "Balti laulupärjal" kui sajandialguse eesti laulueelistuste peegli, leiame sealt peale rahvaviiside ka laule klassikult - Mozartilt, Beethovenilt, Mendelssohnilt ja Weberilt, samuti tuntumailt *liedertafel*'iga seotud heliloojailt - Carl Zelterilt, Adolf Klauwellilt, Hans Nägelilt, Franz Abtlt ja Friedrich Silcherilt. Viimane on kogumikus esindatud Heinrich Heine luuletusele "Lorelei"¹⁸ loodud lauluga "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten", millele August Kitzberg on ehitanud kena episoodi jutustuses "Veli Henn". See viib meid tagasi aega, kust on pärit eespool mainitud laulude soosing, näidates ühtlasi külaellugi jõudnud kadakasaksluse võrseid. Kitzbergi Kniks-Mariihenit lahutab tänapäeva noorhärradest ja preilidest ligi sada aastat, kuid asendage järgnevas katkendis saksa keel inglise keelega ja sentimentaalne saksa lauluke mingi ameerika diskolööklauluga, ja näete, et inimloomuses on midagi muutumatut.

"Juba eemalt nügime ja kuulsime, et Kniks-Mariihen aidaesisel istus ja laulis. [...] Meie lähenemisel tõusis Mariihen üles, tuli meile vastu ja pakkus kätt. [...]"

"Bitte," ütles Mariihen. "Astuge aita, seal on toole, ja võite ennast natuke erhoolida."

"Vabandage, et meie teid eksitame," ütlesin mina. "Teie laulsite parajasti. Mis ilus laul see oli?"

⁶ "Jumal, keisrit kaitse sa".

⁷ Muzõkálnaja entsiklopedija, 3. kd, Moskva, 1976, lk 345.

⁸ "Kõik uueks teeb mai".

⁹ "Üle voogude".

¹⁰ "Kõige kenamal aasal all orus".

¹¹ "Kolm liiliat, kolm liiliat".

¹² "Mis oleks elu ilma laulu ja laulmiseta".

¹³ "Me ehitasime uhke maja".

¹⁴ "Olen pühendanud enese".

¹⁵ "Võimlejate rännulust".

¹⁶ "Tudeng matkal".

¹⁷ "Torukübar on tore".

¹⁸ Järsk kalju Reini idakaldal Bingeni lähedal.



Karl August Hermann

"Ich weiss nicht, was soll es bedeuten."

"Ja kuidas see on eesti keeli?" küsis Henn.

"Ei tea ma isegi tõest', mis peaks see olema."

"Kuidas, preili Marie," ütles Henn imeks pannes. "Muidugi teie teate, aga teie ei taha ütelda." [---]

"Ei, ei," ruttas Mariihen seletama. "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" on just ümber pandud eesti keeli: "Ei tea ma isegi tõest'." [---]

"Teie olete, preili Marie, linnas vist küll saksa keele püris selgeks õppinud?" küsisin mina ettevaatlikult.

"Kas sa siis ei kuule," ütles Henn. "Preili räägib ka eesti keelt saksa keeli."¹⁹

Põgus tutvumine 19. sajandi viimaste aastakümnete muusikalise olustikuga Eestis näitab, et saksa muusika mõjude eest polnud siin pääsu kuhugi. Instrumentaalses süvamuusikas ja operis oli saksa kultuurisfääri kuuluvate klassikute mõju kahtlemata hariv. Koorilaulude ja meelelahutusliku muusika viljelejad ja kuulajad ujutati aga üle üsnagi keskpärase toodanguga. Saksamaa kooriliikumises oli sel massikaubal hea minek, kuna niisuguste laulude ilutsev, kohati mõõdukalt sentimentaalne, aga ikka isamaalik-elujaatav laad oli heas kooskõlas valitseva rahvusromantismiga. See laad sobis hästi ka meie rahvuslikku ärkamisaega, seda enam, et selle kasvupinda oli juba ammu enne tublisti kobestatud.

Põgus pilk sajandite taha näitab, et hoolimata sellest, missugune võim parajasti Eestimaad valitses, olid siinsed linnamuusikud, kantorid, organistid ja muusikaõpetajad valdavalt saksa päritoluga. Hillar Saha huvitavas uurimuses "Muusikaelust vanas Tallinnas" leiame andmeid muusikute kohta alates 1366. aastast. Näeme, et kulus aastasadu, enne kui ilmalikud muusikud (mingil määral eelkäijad tänapäevastele levimuusikutele) ausaiks ühiskonnaliikmeiks tunnistati. Piisab viitest Saksi maaõigusele (umbes aastast 1235): "Pillimehed (*spelluden*) ja näitlejad (*gokelere*) ei ole mitte rahvas nagu teised inimesed, sest nad on ainult näilised inimesed ja peaaegu surnutega võrdsed."²⁰ Kaks sajandit hiljem, kui Tallinna linnamuusikud saatsid ordumeistrilt tema retkel Leetu, oli nende seisund tunduvalt paranenud. Vastavast kullutuste aruandest on näha, et pillimeestele osteti kolm tavalist hobust, heeroldile-

¹⁹ A. K i t z b e r g, "Veli Henn". Jutustused II. Tallinn, 1935, lk 291, 293.

²⁰ H. S a h a. Muusikaelust vanas Tallinnas. Tallinn, 1972, lk 20.

trompetipuhujale aga paremat liiki ratsu. Neile õmmeldi uued püksid ja karusnaha-ga vooderdatud kuued, solistid (*piperid*) said linnateenritega võrdset moonaraha ja nad võisid kaasa võtta naised, kelle ülalpidamiskulud linn samuti kinni maksis.²¹ Niisiis polnud enam tegemist ühiskonna heidikutega, kel kunagi oli lubatud lüüa vaid oma teotaja varju (!), mitte solvajat ennast.

Esimene autentselt eesti päritoluga kutseline muusik ilmus aga Tallinna muusikaelu kroonikasse alles 19. sajandil. See oli **Carl Karell** (1791-1857), Pühavaimu kiriku organist aastast 1817 kuni siirdumiseni Venemaale 1820. aastal. Ta oli ühtlasi muusikaõpetaja, Tallinna teatri viiuldaja-muusikajuht ja helilooja. Tema olustikuliste tantsuviiside (ekosesees, angleses) klaveriseaded olid esimesed eesti heliloojalt ilmunud nooditrükised (1817). Tegemist oli aga tolaeagseis oludes erandlikust perest pärit muusikuga: tema vend Philipp Karell oli tsaar Aleksander II ihuarst, kelle tütreid lõpetasid Peterburi konservatooriumi, üks pianistina, teine lauljana.

Niisuguseid võimalusi ei avanenud igauhele. Veel järgneva poolsajandi jooksul piirdusid eestlaste muusikaharrastused laulu- ja pasunakoorige, millest ometi kasvasid välja rahvusliku liikumise tõusu tähised, esimesed üldlaulupeod Tartus 1869. ja 1879. aastal, Tallinnas 1880. aastal. Samal ajal kerkisid kooriliikumise tiibadel esile esimesed eesti heliloojad **Aleksander Saebelmann-Kunileid**, **Aleksander Thomson** ja esimese vend **Friedrich Saebelmann**.

Neile järgnes **Karl August Hermann** (1851-1909), üks värvikamaid kujusid oma aja kodumaises kultuurielus. Tema tegevuse viljakus ja mitmekülgsus kõneleb lausa uskmatumast energiast. Ta oli pedagoog, keeleteaduse doktor, ajakirjanik, ajalehtede ja ajakirjade toimetaja ning väljaandja, kirjanik, luuletaja, entsüklopedist, poliitik, koorijuht, üldlaulupidude organisäärija, helilooja, muusikateoreetik ja -propagandist, rahvaviiside koguja ja rahvavalgustaja. Mõnelgi alal oli ta esimene: andis välja esimest eesti päevalehte "Postimees", esimest muusikakuukirja "Laulu ja mängu leht", avaldas esimese täieliku eestikeelse eesti keele grammatika, alustas eesti esimest entsüklopeediat, proovis luua esimest eesti ooperit. Lisaksin, et ta on ka eesti esimese levilaulu autor. Selleks sai ta küll postuumselt, kui Victor Compe seadis oma džässorkestrile "The Murphy Band" Hermannil laulu "Süda tuksub tuks-tuks-tuks", mille laulis plaadile Aleksander Arder.

Tõsi küll, selle laulu ümber on olnud palju poleemikat. Hermann avaldas selle esmakordselt 1875. aastal, kuid neli aastat varem oli laul avaldatud Carl Robert Jakobsoni kogumiku "Wanemuise kandle healed" II vihikus rahvalauluna (üles kirjutatud Rudolf Kallas, harmoneeritud Aleksander Kunileid). Pärast seda, kui Hermann oli laulu korduvalt oma nime all avaldanud, heideti talle ette rahvaviisi kirjutamist oma nimele. Hermann väitis, et "Süda tuksub" on siiski tema esimene laul, mille ta olevat kirjutanud seitsmeteistkümneaastaselt ühe sõbra venna pulmas laulmiseks. Sealt rännanud laul rahva hulka ja läinud rahvaviisina Jakobsoni laulikusse. Elmar Arro lükkab Hermannil eneseõigustuse ümber ja oletab, et viimasele oli see kunagi kuulnud laul alateadvusse jäänud ning ta oli hakanud seda omaenese leiukus pidama.²² Arro viitab samas analoogilisele juhtumile seoses rahvalauluga "Miks sa nutad, lillekene", mille looja väitis end olevat Jüri Kann, Kaagvere valla koolmeister. Arro märgib, et sel puhul imestanud Hermann küll, miks Kann oma autorlusest hilinemisega teatas.²³ Näib, et aeg on need asjad lahendanud. Igatahes on "Süda tuksub" jäänud Hermannil nime alla. Kanni autorlust teisele mainitud laulule pole aga tunnustatud.

Karl August Hermannil enam kui kolmesaja pala hulgas on veel kümmekond ajahambale rohkem või vähem vastu pidanud laulu. Neist on eestlastele igasuguste koosviibimiste ühislauludeks jäänud "Minge üles mägedele" ja "Kui Kungla rahvas kuldse a'al". Mis keelab meil näha neiski eesti tärkava levimuusika võrseid? Küll saab Hermann nendegi laulude pärast sarjata. Ajalehtedes "Sakala" ja "Valgus" heidetakse talle ette, et "Minge üles mägedele" olevat kahtlaselt sarnane ühe Adolf Klauwelli lauluga. Hermann vastab, et 1873. aastal olevat Mihkel Veske toonud talle "Minge üles mägedele" teksti, paludes kirjutada sellele muusika. Seda ta tegigi. Klauwelli viisiga olevat ta tutvunud alles viis aastat hiljem. Tõestamaks, et tegemist on kahe omaette viisiga, trükib ta mõlemad kõrvuti võrdlemiseks. (Näide 1)

²¹ Sealsamas, lk 24-25.

²² Geschichte der Estnischen Musik, lk 164-165.

²³ "Laulu ja mängu leht" 1889, nr 4 lk 31.

Nüide 1

Klauwell
(orig. in C)

Hermann

Elmar Arro see ei veena ja oma raamatus nimetab ta Hermann viisi plagiaadiks.²⁴ Tõepoolest, tekst on tõlge saksa keelest, seda olevat kinnitanud Veske. Ka on vaieldamatu mõlema laulu rütmiline sarnasus - seda tingib juba teksti värsimõõt. Meloodiaski on kokkupuutepunkte, kuid kui Hermann tõesti Klauwelli laulu eeskujuks võttis - mis on hoolimata tema eitamisest võimalik -, siis tegi ta selle paremaks! Hermann laulu esimene periood (8 takti) koosneb kahest lausest, mis mõlemad algavad sama kahetaktilise fraasiga. Esimese lause algusfraasi kinnitab sekundi võrra kõrgem vastusfraas, teises lauses on ilus kulminatsioon juba terts võrra kõrgema vastusfraasi näol. Nii kulgeb kogu periood reipalt tõusvas joones. Klauwellil lõpeb esimene lause samal astmel, millega algabki; kulminatsiooniks piisab talle vaid pooltoonilisest kõrgendusest. Raske on uskuda, et eesti rahvas oleks kinkinud Klauwelli viisile Hermann omaga võrdse soosingu.

Elmar Arro ei jäta kritiseerimata ka "Kungla rahvast".²⁵ Ta märgib, et teksti autor Friedrich Kuhlbars on avaldanud selle laulu oma meeskoorilaulude kogumikus "Wanemuine ehk Neljakordne Laulu-lõng" (1870) Karl Zöllneri viisiga (viimane oli Tartu Ülikooli muusikadirektori Heinrich Zöllneri isa). Hermann oli hiljem samale tekstile oma laulu kirjutanud. (Näide 2)

Tõepoolest, sarnasus on jällegi ilmne, kuid taas on selge, et Hermann laul on parem. Zöllneril koosneb esimene periood kahest täiesti identsest lausest, Hermannil on aga teise lause lõpus ilus kõrge noot nagu punkt i-tähel. Zöllneri laulu teise perioodi oktavi- ja septimihüppeid poleks kahe jalaga maale toetuv eesti maamees kuidagi heaks kiitnud - Hermann asendas need kergesti lauldavate, astmeliselt tõusvate sekventsidega. Zöllner eelistas hoopis asteastmelist langust. Kui see oli plagiaat, nagu väidab Arro, siis võib niisuguse plagiaadi eest ainult tänada.

Varasemas laululoomingus on Hermann, nagu teisedki tema kaasaegsed Eestis, veel kõvasti saksa eeskujude kütkes, kuigi ta hingelt oli siiras rahvuslane. 1870. aasta maikuul kirjutab kaheksateistkümnendaastane nooruk oma päevikusse järgmised mõtted: "Küsimine nüüd, kes on seda kõike teinud, et eesti rahvas nii tagasi on jäänud, kelle süü see kõik on? [...] See on - häbigen pean seda nimetama - see rahvas, kes praegu kõige kõrgema vaimuharimise järje peal seisab - saksa rahvas! [...] Kahju on aga, et palju eesti mehi, kes juba natuke saksa või ka mõnda muud keelt mõistavad, oma emakeelt ja rahvast, kellest nad ise sündinud, peaaegu täiesti ära salgavad [...] Oh üksmeel, üksmeel, kuhu oled sa eesti rahva juurest kadunud?"²⁶

Otsides eesti levimuusika juuri, on põhjust peatuda ka Karl August Hermannil "Laulu ja mängu lehel", kus regulaarselt ilmusid "Sõnumid muusika elust". Neis sõnumites ja teistes kirjutistes harib Hermann oma lugejat seinast seinast - Beethovenist kuni tollaste levimuusikute, Straussi ja Suppéni. Tahtmatult kerkib võrdlus tänapäe-

²⁴ Geschichte der Estnischen Musik, lk 166-167.

²⁵ Sealsamas, lk 167.

²⁶ A. V a h t e r. Karl August Hermann päevik. Tallinn, 1990, lk 29-30.

Nüide 2

Zöllner

Hermann

vaste ajakirjandusväljaannetega, mis lugejaskonna suurendamise eesmärgil pakuvad kergesisulist teavet ja keelepeksu popmuusikakuulsustest. Järgnev kimbuke noppeid "Laulu ja mängu lehest" iseloomustab kenasti Hermann'i stiili, ühtlasi aga tema täielikku kursisolekut maailma muusikasündmustega.

Johann Strauss on uue opereti nimega "Simplicius" komponeerinud, millest niisamuti nagu teistestgi tema töödest arvata on, et teda palju saab mängitama, sest et sisu väga veider ja lustiline on. [...] Etelka Gerster, üks nüüdsse aja kuulsam laululind, olla pärast rasket haigust oma endise rääkimata ilusa hääle täiesti ära kaotanud. New-Yorkis olla ta sügise veel katsunud laulda, aga paraku olnud hääll nii, et vaevalt võidud kuulda. [...] Ameerika muusiku-mängijad saada hädad palka; 100 ja rohkem dollarit (umbes 200 rubla) kuus tulla tihti sisse, aga meestel olla ka selle eest hommikust õhtuni tullulli lüüa. (1888, nr 1).

Alfred Reisenauer, maailmakuulus klaverimängija, pidi Tartus ülikooli aula-saalis 22. märtsil kontserti andma. Saal oli puupüsti kuulajaid täis, sest Reisenauer on üks esimestest mängijatest maailmas (Hermann ei liialda. V. O.) [...] Kuuljad olivad juba esimeste toonide järele täis imekspanemist: mäng ei läinud, hakkasivad viilistama, olivad vihased ja läksivad saalist välja, kontsert jäi pidamata. Reisenauer oli - purjus! Paraku avaldab viin ka suurte meeste juures oma inetut häbistavat mõju ja ei lase meest kõrgel taevalikul teel edasi minna. (...) Tartu elanikud on õigusega Reisenaueri üle vihased. [...] Herra Nikolai Galkin ja preili Marie Piltz andsivad 24. märtsil Tartus aulas kontserti [...] Preili Piltzil on ilus alti hääll ja laulis muidu hästi, aga oli, et ta püüst laulis, kahe laulu sõnad ära unustanud, mis selle pärast nurja läksivad. (1888, nr 4).

Vanemuise seltsis Tartus läheb näitemäng, iseäranis viimasel ajal opereti-laul, väga hästi. Ette on lauldud "Mustlase baron", "Ilumäe piimatüdruk", "Mängumehe laulud" ja püüle nende on palju näitemängusid kuuldavale toodud. (...) Seltsi aiapidud suvel toovad rahvale ka palju lõbu. [...] Kaagveres Tartu ligidal oli teisel nelipühi päeval ilus lastepidu, kus mitu laulukoori õige hästi laulsivad ja ka võitused jagati. (1889, nr 5).

Thomas Koschat annab Saksamaal Tirolis rahva-laulude loomulisi meestekeorisid välja, mis palju kiitust leiavad. Saab näha, kas Eesti rahvalaulud eestlaste seas ka vaimustusega vastu võetakse. (1890, nr 8).

Professor Freising, ülikooli tantsuõpetaja Berliinis, olla uue Saksa "ridastantsi" välja mõelnud, mis "võõra" polonaise pidada ametist lahti laskna. (1890, nr 12).

"Suudlemise valtsi" looja Ludwig Arditi võib lähemal ajal Londonis oma kuldset kunstniku-juubelpidu ja ühtlasi ka oma hõbedast koorijuhataja-juubelpidu pidada (koorijuhataja all mõtleb Hermann orkestrijuhti. V. O.). Ta on nimelt 25 aastat Majesty-theatri kapellmeister. (1896, nr 9).

Vanemuise seltsi kuu-õhtutel, mis ka perekonna-õhtuteks hüütakse, on sagedasti õige mõnusat ja ilusat laulu ja muusikat kuulda. (...) Näitlejad annavad ka kuu-õhtutel kaunist lõbu kuuljatele. (...) Seltsil on mängukoor, kes ilusasti mängida võib. (1896, nr 10).

Peale toodud päevakajaliste sõnumite (tihti tollase levimuusika vallast) jagab Hermann teavet instrumentide, pillitehniliste uuenduste, uuema noodikirjanduse jms kohta, unustamata ka reklaami ja mõnelgi puhul - enesereklaami.

Saksa keelest tõlgitud kirjutises "Iseäraline lauleldus" (1888, nr 2) tutvustab ta lugejale vähem tuntud pille järgmiselt: "Gitarr, viiuli moodi mänguriist", "Spinett, va-

Laulu ja mängu leht.

Kuufiri Gesti muusika edendamiseks.

Wastutaw toimetaja ja väljaandja Dr. K. A. Hermann.

Ilmub kuus korra.

Sind aastaks kätteajamiseks 1 rubla, pooles aastaks 60 kop. — Ise ära tuua aastaks 80 kop. pooles aastaks 50 kop.

Tellimisi võtab

iga raamatukauplus ja muusika-edendaja vastu. Toimetuse aadress tellimise, raha- ja muudese kirjadele: „Dr. K. A. Hermann, Tartus.“

Dr. K. A. Hermann.

Küll ei jole kerge, et üks mees ise enesest kõneleb, sest et jeda hõlpsasti oma kiituseks arvatakse. Sellegi pärast, eht küll mõni ajaleht selle üle nookab, arvan mina „Laulu ja mängu lehe“ toimetaja sündsaks mõnda sõna enesest kõneleda. Ma tulen ju selles lehes nii väga tihti oma tööga lugejate silma ette, et see ime ei ole, kui ma ka oma nägu lugejatele näitan. Sõber annab sõbrale oma pildi. „Laulu ja mängu lehe“ lugejad armastavad kõik muusikat ja on selle pärast ka selle lehe toimetaja sõbrad, ning ma pakun neid minna pilti lahkesti wasta võtta. Ma mõned read oma elust liian siia juurde.

Minu, Karl August Hermann, olen sündinud Põltsamaal Wõhmas mihtlikuu 11. päewal 1851. Minu isa oli enne Diija koha peremees, pärast Wõhma sepp.

Juba enne 5. eluaastat õppisin raamatut lugema. Kümme aastat wana läksin Anikwere kooli. Pärast käisin Põltsamaa kihelkonnakoolis ja siis säälkamas elementar-koolis. Koolis olin juure himuga ka laulu ja muusikat õppinud ja laulsin kuulsas Põltsamaa laulukooris ligi. Juba 1867. aasta lõpul sain Põltsamaa kihelkonna-kooliõpetaja abiks. Ma tegin aastal



Dr. K. A. Hermann.

Sündinud mihtlikuu 11. päewal 1851.

1868 Paistuse walla-koolimeistri eksami ja aasta vääle selle Tallinnas era elementarkooliõpetaja eksami. Kõigel sel ajal kun 1870. aasta lõpuni olin Põltsamaa kihelkonna-kooliõpetaja ab ja selle kõrwal ka ühe ise-kooli õpetaja. Ma juhataisin tihti kihelkonna laulukoori ja olin ka mängukoori juhataja. Uuel aastal 1871 läksin Peterburisse Inglise kooli õpetajaks ja jäin sin-

„Laulu ja mängu leht“ 1880, nr 12.

naaegne klaveri moodi mänguriist", "Balalaika, kahekeeleline kannel". Viimane selgitus paneb küsima, kas tõesti oli see laialt levinud kolme keelega vene rahvapill Eestis isegi erudeeritud Hermannile tundmatu? "Laulu ja mängu lehes" 1890, nr 9 kirjutab ta: "P. v. Jankó, uue klaveri-klahvirea välja mõtleja, leiab ikka enam kiitust [---] Tema klahvid ei ole mitte ridastikku, vaid on oktavikaupa üksteise taga." Huvitav on, et veel 20. sajandilgi ennustati, et Jankó klaviatuur tõrjub varasema peagi kõrvale.²⁷ Ja veel klaverist (1889, nr 12): "Üks advokaat, Dr. Eisenmann Berlinis, on leidnud, et haamrite asemel klaveris sees võimalik on elektri-väe läbi klaveri keeli liigutada, mis läbi kaunis heli sündida." Ja meie arvasime, et elektrikitarril ilmumine oli midagi väga uut! Lausa fantastika valdkonda kuulub järgmine sõnum: "Professor John Geyer on veider mees. Tema on kontrabassi viiuli välja mõtelnud, mis täitsa 14 jalga kõrge on. Muidu ei saa seda viiulit mängida, kui jookseb mööda redelit üles ja alla. Redel seisab suure viiuli kõrvas üles pandud. Ühel laulupidul Amerika maal on ta oma mänguga palju kiitust leidnud ja tahab ka Inglise ja Saksa maal kontsertisid anda." (1890, nr 9).

Olles koos oma põlvkonnaga küll saksa mõjude vangis, rõhutas Hermann eesti rahvaviiside tähtsust rahva vaimuvaras. Uleskuutses "Tähtjas palve ja soov" (1888, nr 9) mõõnab ta, et Kreutzwald, Hurt, Veske ja teised on kogunud rohkesti rahvaluulet, kuid vaja on ka rahva muusikapärandit talletada. "Meie kontsertidel, pidudel ja pühadel on pea ainult ja üksi võõraste rahvaste viisid kuulda. [---] Kanne me hoolt, et pea võiksime ilusa kogu Eesti rahva-viisid trükkis näha ja neid igal puhul siis kuulda kui Eesti rahva enese ilu-heli." Teades, et paljud tema lugejad ei pruugi tunda noodikirja, soovib ta kuulud laulud pähe õppida, et neid siis mõnele nooditundjale üleskirjutamiseks ette laulda. Hermanni kurtmist "võõraste rahvaste viiside" üle kinnitab tema ülevaade eesti uemast noodikirjandusest (1889, nr 2). Ta näitab, et Ado Grenzsteini kahes väljaandes "Eluea-kontsert" (1886) ja "Rahvapidu laulud" (1887) on kokku üle 20 laulu, kuid pool neist on saksa laulud, eesti laule on neis vaid 3. Jakob Martin Sommeri väljaandes "Uued meestekoovid" (1889) on enamik 43 laulust jällegi saksa päritoluga. Tollast eesti repertuaaripoliitikat iseloomustab fakt, et mainitud väljaannetes on üksainus vene laul. Rohkem on soome ja rootsi laule, ühekaupa ka ungari ja läti omi. Rõhutades vajadust levitada ja esitada rohkem eesti laule, ei unusta Hermann ka enese isikut. Selleski mõttes kõlbab ta esiisaks eesti tänastele levimuusikutele, kelle sageli korratud põhimõte on: "Enese kiitmine on nii tähtis toiming, et seda ei saa teiste hooleks jätta!" Oma ajakirja (1880, nr 10) sõnumite rubriigis kirjutab ta varjamatu uhkusega: "Laulu ja mängu lehe" toimetaja Dr. K. A. Hermann'i kui helisünnitaja nimi ja ametid on Württembergi maal Stuttgarti linnas ilmuv "Neue Musik Zeitung" "Musiker-Lexicon'isse" (lehekülj 196) tähtsate helisünnitajate sekka väärt arvatud üles võtta." Lugeja ei pruugi kolm korda arvata, kes need andmed Stuttgarti saatis. Kaks kuud hiljem alustab ta oma kuukirja kirjutise ja pildiga iseendast, eelnevalt vabandades: "Küll ei ole kerge, et üks mees ise enesest kõneleb, sest et seda hõlpsasti omakiituseks arvatakse. Sellegi pärast, ehk küll mõni ajaleht selle üle nookab, arvan mina [---] sündsaks mõnda sõna enesest kõnelda." Täiesti asjalik on aga tema reklaam oma üllitistele - koori- ja rahvalaulukogumikele, mis ilmusid aastail 1875-1908. "Laulu ja mängu lehe" noodilised pisteline lehitsemine tuvastab, et kõige enam avaldatud autor on muidugi Hermann ise, kuid siin olid need ju "trükitud väljaandja kulu ja kirjadega". Kiiduväärt on Bach'i, Mozarti, Schuberti, Cherubini, Griegi, Chopini jt klassikute loomingu avaldamine, kuid näiteks 1896. aasta noodilisesdes lõövad üldiselt keskpärased saksa autorid eestlasi (peale Hermann'i enda) tulemusega 14:2. Need kaks olid Miina Härma "Küll oli ilus mu armuke" (sõnad Anna Haavalt) ja Johannes Kappeli "Oleksin laululind" (L. Koidula).

²⁷ Spemanns goldenes Buch der Musik. Berlin & Stuttgart, 1904, lk 326.



Kui interpreedid jõuavad kõrgvormi kahekümendat eluaastatel, siis dirigendiks kasvamine võtab enamasti vähemalt kümmekond aastat kauem aega. OLARI ELTS (s 27. 4. 1971) on dirigendina esile tõusnud pretseediditult noorena. Olles "Mainori" kammerkoori peadirigent alates 1989. aastast, on ta konkurssidel (koos kooriga) paari aasta jooksul noppinud hulgaliselt preemiaid ja esikohti: 1990 - III koht teisel Eesti noorte koorijuhtide konkursil, 1991 - dirigendi preemia rahvusvahelisel koorifestivalil "Tallinn '91", 1992 - I koht ja *grand prix* kolmandal Eesti kammerkooride festivalil ning kaks esikohti ja dirigendipreemia Klaipeeda Simekuse-nim konkursil. Ent olulisem kui võidetud autasud ja tunnustus on eesti muusikakultuurile kahtlemata tema järjekindel jõuline ja kompromissitu tegevus uema eesti muusika, seni veel esitamata eesti muusika väärtuste ning XX sajandi muusika ettekandmisel.

Eesti uue muusika ansambli "NYUD-Ensemble'i" kunstilise juhi ja dirigendina (alates 1993. aastast) pühendub praegu põhiliselt XX sajandi instrumentaalse kammermuusika esitamisele.

H a r i d u s t e e: Tallinna Muusikakeskkooli lõpetas 1989. aastal flöödi (dots Elmar Peäske) ja koorijuhtimise (Anneli Mäeots) erialal, Tallinna Konservatooriumi 1993 koorijuhina (prof Kuno Areng). Samas jätkas ka flöödiõpinguid ning võttis dirigeerimistunde Paul Mägil. 1993. aasta sügisest õpib ametlikult Paul Mägi juures orkestridirigeerimist, sellest sügisest samal erialal paralleelselt ka Viini Muusikaakadeemias (*Hochschule für Musik und Darstellende Kunst*) prof Uros Lajoviči klassis.

K o o r j u h t i m i s t hakkas õppima ainult sellepärast, et jõuda orkestridirigeerimise juurde. Algu oli eesti koorimuusikast väga halb arvamus, sest koolis ning taidluskoorides leierdati peamiselt üksnes rahvusromantilisi laulukesti. Tekkis küsimus, kas siis tõesti ei olegi midagi muud? Kuulnud Anu Kõlarilt, et muusikamuuseumis leidub Kreegi ja Tobiase seni esitamata teoseid, suheldus vanades käsikirjadesse ning avastas enda jaoks koorimuusika väärtuse. Oli esimene, kes esitas oma kooriga Kreegi 22. ja 84. psalmi ning Tobiase motette (olles sel ajal alles XI klassis!).

V a j a d u s leida, uurida ja ette kanda Eestis seni esitamata või vähe esitatud teoseid iseloomustab kogu tema tegevust. Protesteerib tüüpiperpetuaari vastu mis tahes žanris ja mis tahes ajastu puhul. Arvab, et igast ajajärgust on võtta vähem "kulutatud" ja kindlasti sama head, kui isegi mitte paremat muusikat. On maksimalist, kes võtab endale pidevalt väga raskeid ülesandeid ja annab endast ka viimase, et tulemus võiks olla ideaalilähedane. Hoolimata sellest, et mõni teos võib praegu veel ka üle jõu olla, õpib töö käigus kindlasti rohkem, kui n-ö "kindla peale" kavu tehes.

K o o r i m u u s i k a g a tegeles süvenenult keskkooli lõpuklassidest kuni kontsi lõpuni. Sai

sellest perioodist kooriga töötamise oskuse, ülevaate koorirepertuaarist; tunneb end nüüd kindlalt mis tahes koori ees.

K r i i t i l i n e koorijuhtimise õpetamise meetodi suhtes, kuna meil õpetatakse töötama taidluskooridega. Leiab, et dirigeerimise õpetamine keskkoolis on küsitav, kuna nii noor inimene ei ole selleks veel küps. On veendunud, et oleks pidanud sel ajal süvendatult hoopis teooriat, klaverit, flööti ja kompositsiooni õppima.

A n n a b e n d a l e aru, et **d i r i g e e r i m i n e** on tegelikult dekadentlik, pisut absurdne ala või nähtus. Et üht liiki inimeste erialaks on üksnes teiste juhatamine/õpetamine. Arvab, et sageli on pillimeestel hoopis rohkem õppida kui endal vastu anda. Hädavajalik on dirigent ainult hiigelsuurte koosseisude puhul alates romantismiajastust.

O r k e s t r i m u u s i k a s tunneb end praegu veel ebakindlalt. Püüab võimalikult kiiresti saavutada samaväärset süsteemi, mis olemas koorimuusikas. Viini sõitiski suurelt osalt sellepärast, et saaks segamatult süveneda partituuridesse ning jõuda selgusele oma sobivuses sellele erialale.

E i t a l u leiget suhtumist muusikasse - lõtva, vedelat ja poolikut proovitegemist. Selleks, et tulemus jõuaks saali saajaprotsendilisel, tuleb musitseerida kahesajaprotsendilise intensiivsusega. Peab veidraks, et teatris on see nii iseenesest mõistetav, muusika puhul aga mitte. Ei suuda leppida ka organisatoorse jama ja jaburusega, mille peale peab end lõputult kulutama, et midagi üldse toimuda saaks.

R a s k e i m a k s ülesandeks endale kui dirigendile peab balansi leidmist elava esituse värskkuse ja maksimaalse teosesse süvenemise vahel.

T u n n e b suurt huvi **t e a t r i** vastu. Käib alati, nii palju kui vähegi jõuab uuslavastusi vaatamas. Eriti peab lugu heast huumorist, absurditeatrist ja Mati Undist. Osalenud ühes eesti ebaõnnestunud mängufilmis "Kevad südaimes". Püüab jälgi-da ka eesti mängufilmi arengut, vaadata ära kõik uued filmid. Leiab: "Ajakiri "Teater. Muusika. Kino" - see on nagu minu jaoks loodud."

L a p s e n a valge ja loksik peaga. Lasteaias oli nii vaikne vend kui üldse olla saab - uskumatu paljudele õpetajatele, kelle elu fantaasiakülluse all kannatab, ülekeeva temperamendiga marakratt kohati täiesti talumatuks tegi.

O m a l o o m i n g u t esitanud seni üks kord - sisseastumisel Muusikakeskkooli. Keskkoolis võttis küll fakultatiivselt kompositsioonitunde, kuid kardab, et kui ka paarikümne aasta pärast oleks oma loominguga midagi öelda, ei piisaks käsitööoskusest. Tundnud tõsist huvi ka arhitektuuri vastu.

Suudab hästi **p u h a t a** ainult siis, kui on saanud intensiivselt tööd teha. Poolikut töötamine (mis tahes olude sunnil) on kõige väsitavam. Viimasel ajal otsib järjest rohkem mittemuusikute seltskonda.

H i n d a b sisemist aristokraatlikkust, ei kannata kasvatamatust, matslikkust. Peab massikultuuri pealetungi kaasaja üheks valusamaks probleemiks ning arvab, et Euroopa pärast tasub muretse-da.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1995

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MÄRT KUBO. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

M. TIKS. A marginal phenom from the periphery of society or the critique of critical criticism (17)

Mihkel Tiks discusses press reviews of the guest performances by the Pärnu-based "Endla" Theatre in Tallinn in September 1994. Different receptions of the productions "Pepsie" by Pierrette Bruno (directed by Peeter Kard) and "Extremes" by William Martisimone (directed by Peeter Tammearu) are dealt with. Mihkel Tiks suggest that even written in one night review should provide answers to at least the following three questions. First, what the performance is about. Second, whether it was well-done or not. Third, what about acting. In case a newspaper review fails to keep to these points or commits a relating to them serious blunder, the general public and the theatre would benefit from its non-publication.

J. KULLI. Estonian theatre in the focus of attention (24)

Leaving alone the often-cursed lack of money which culture has nowhere and never had or got sufficiently enough, we really have no reason to be ashamed of the Estonian theatre. Merely one performance like "Punjab", "Romeo and Juliet" or "Philosopher's Day" brought to the stage over each season serves as a proof that the Estonian theatre could do credit to any festival. What Estonia needs is a respectable theatre festival enabling to define the place of our finest performances in the context of world culture, and to assess them against this background.

J. ROHUMAA. A sentimental trip to summyerly Europe (46, 96)

Jaanus Rohumaa, a young actor and director, engaged in the theatre for the third season, shares his impressions about the motorcar trip along the route Latvia - Lithuania - Poland - Czechia - Germany - France - Italy, one of the destinations of which was the Avignon Festival.

RICHARD EYRE: "I see no sense in the theatre if it's more ignorant and dull than life!" (56)

Kadi Herkül interviews one of the leading contemporary British directors Richard Eyre (b. 1943) who started his career in the late 1960s in Edinburgh's Lyceum Theatre where he earned a reputation mainly as promoter of the contemporary British drama. In 1988, subsequent to Sir Peter Hall's retirement from the National Theatre, Richard Eyre continued as its artistic director. The thoughts expressed by Richard Eyre were recorded in London in July 1994 when Richard Eyre met Estonian, Latvian and Lithuanian younger generation representatives of the theatrical field.

MUSIC

JOACHIM HERZ answers (3)

The opera director Joachim Herz is one of the most outstanding persons in the theatrical field in the second half of the 20th century who has always aspired to make vivid and moving the people music theatre. He studied and started his career in Dresden where in 1981-1990 also acted as chief director of Staatsoper. The list of the cities seeing directed by Joachim Herz performances include Munich, Vienna, Salzburg, London, Edinburgh, Cardiff, Stockholm, Buenos Aires, Moscow, Tokyo, etc. In the interview the great master speaks about the principles and methods governing his artistic creation as well as the situation of the music theatre back in the days of the German Democratic Republic.

M. HUMAL. "Spring" by Mart Saar and metre-level structure (34)

In the TMK No 12, 1984 issue Urve Lippus introduced the book by Fred Lerdahl and Ray Jackendoff "A Generative Theory of Tonal Music". Cambridge, Mass., London, 1983. Mart Humal proceeds with the discussion of the topic dealing with the suitability of the theory in describing forms of song relying on choral songs by Mart Saar.

Folk music is on a par with other kinds of music (41)

The first class of professional folk musicians graduated from the Viljandi College of Culture in the spring of 1994. The six just-graduated folk musicians, all of whom have by now managed to find a place in our culture, are interviewed by their professor Anneli Kont.

S. UDIKAS. Under the arches of "Jazzkaar" (61)

An evaluative overview of the festival "Jazzkaar '94" with the chief performer Joe Zawinul, the living legend of the world of jazz. The author uses the event to analyze the current situation of Estonian jazz music drawing a conclusion that given the specific nature of Estonian culture and its mental potential the overall picture could be considerably bolder and more colourful.

V. OJAKÄÄR. About the history of Estonian pop music II (84)

A continuation of the series of articles treating the past of Estonian pop music with Part I appearing in the July 1994 issue of TMK. The present article is devoted to the later part of the 19th century and Karl August Hermann, one of the most colourful personalities of those times cultural life.

Persona Grata. OLARI ELTS (93)

A young talented conductor (b 1971) made himself a name as chief conductor of the "Mainor" Chamber

Choir. At present, he is active as artistic director and conductor of "NYDD-Ensemble", an Estonian contemporary music ensemble. He has an established position of the Estonian music landscape. Olari Elts is dedicated to more recent Estonian music presenting the unperformed up to now valuable pieces of Estonian music and the music dating from the 20th century.

CINEMA

A. ALLPERE. The portrait of Koodi-Jaan for the 21st century (26)

On December 22, 1993 we marked the 125th birthday of a well-known Estonian statesman and fosterer of culture Jaan Tõnisson. In connection with this, the small studio "Maurum" released - commissioned by the Jaan Tõnisson Institute - a 56-minute documentary "Jaan Tõnisson 1868-..." (1993, director Peep Puks). The reviewer, historian Andres Allpere, admits that in purely visual terms the archival material and the produced nowadays sequences are nicely balanced. Due to the availability of a very limited number of newsreel shots, the basic part of the documentary has been filmed nowadays, however, without detriment to the general impression.

M. KUBO. Film presidents in life theatre (31)

Last year "Tallinnfilm" produced a new documentary "Presidents of the 21st century" with Märt Müür as director. The film relates a story basically of two young men - Jaanus Raidal and Ülo Siinmaa willing to run at the beginning of the new century for presidency. When analyzing the film, the reviewer Märt Kubo says that Siinmaa and Raidal are high-principled (like Tõnisson), realists (like Päts), idealists (like Lenin), and superman (like Stalin).

A. KAGARLITSKAYA. About the survival of cinematographic art in Russia (54)

An article by the Russian film expert, press agent of Roskino, the State Committee of Cinematography, about the state-run support system for Russian filmmaking. The state renders assistance first and foremost to young beginners, production of children's films and the so-called "spectacable popular movies". Some aid has naturally been given to "the flower garden" of Russian cinema.

C. WAGSTAFF. Federico Fellini. An Annotated Filmography (67)

January 20 marks the passage of 75 years from the birth of Federico Fellini. In our January issue, we started publishing articles focusing on Fellini's complete annotated filmography which has been translated from the January 1994 issue of the magazine "Sight and Sound".

M. SCORSESE. Federico Fellini (77)

Fellini died on October 31, 1993. In commemoration of the event, the December 1993 issue of "Sight and Sound" featured a short article by Martin Scorsese where he speaks about Fellini as one of his great teachers. In TMK it appears in translated form.

Fellini in "Theatre. Music. Cinema" (79)

Published are fragments from lengthy articles by Estonian authors in TMK treating Fellini's works. Mikhail Lotman has thoroughly analyzed the films "Fellini's Casanova" (1976) and "Orchestra Rehearsal" (1978), Lauri Kärk "And the Ship Sails On" (1983).

One day in Estonian cinema II (82)

TMK continues the publication of the diary of Estonian filmmakers written for the jubilee book marking the centenary of cinema "World Cinema. Diary of a Day. A Celebration of the Centenary of Cinema" reporting what Ervin Ounapuu, and art director, Yuri Shkubel and Raimund Felt, producers did on June 10, 1993.

TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

NB!

Praaeksemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas - Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik) tuba 102, tel 68 14 11.

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Periodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 27. 01. 1995. Formaati 70100/16. Ofsetpaber nr. 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 13,3. Tellimuse nr. 48. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt. 67-a.

1945

Nojah, meie eesmärk oli jõuda hoopis Milanosse. Kõik muu oli vahepala, kuigi osutus ülimalt mõnusaks. Näiteks **Genua** (Genova) oli super! Ka suur ja väga tuntud sadamalinn, aga täielik vastand Marseille'le. Nii soe, nii võimas, nii geniaalse koha leidnud - kohe rannast lähevad kaljud üles; puhas, nii hämmastava auraga või väljaga linn. Genuas me käisime teatris ka, ooperiteatris. Kuigi kõik teatrid Itaalias olid suvel muidugi kinni. Aga niipalju kui võimalust oli, me ikka külastasime neid. Selles mõttes, et läksime ja rääkisime end sisse, et maja, st arhitektuuri nautida. Meile tehti isegi väike ekskursioon. Käisime laval ja saalis, näidati seadmeid ja värke. See oli põnev teater selle poolest, et kuna ta oli ooperiteater, siis sinna oli sisse ehitatud statsioonarne kujundus. Kujutage ette "Ugala" teatrit niimoodi, et poole vaatesaali peale, alates lavaportaalist külje pealt on ehitatud maja. See tähendab, et all on ukсед, aknad käivad lahti, karniisid - täismäng. Sa oleksid nagu sisehoovis. Ja muidugi, ooperis on ju tõesti palju stseene, kus keegi on aknal või mingist uksest ilmub koor. Teatri baaris või sööklas me einestasime ka ja jõime heledat, kirbet, kuid väga maitsvat itaalia veini.

Milanos sai nalja, mina leidsin linnaplaanilt "La Scala" üles ja ütlesin, et läheme "La Scalat" vaatama. Oli juba õhtune aeg ja sisse meid kahjuks ei lastud. Pisike hall maja. Mu kaaslane vaidleb: "Ei, see ei või olla "La Scala"! See on nagu Tallinna Ohvitseride Maja, veel väiksem ja hallim. Trammitee läheb majast mööda. Kuidas see Pavarotti siin laulab, tramm sõidab kolinal mööda." No mis seal ikka, läksime karabinjeeride juurde. - "Kas see on "La Scala"?" "Jaa." Helen ütles: "Minu meelest on "La Scala" selline, kus 12 hobuse asemel on 48 hobust katusel ja see on linna kõige tähtsam hoone." Aga ei, nii see ei olnud.

Itaalias tundsin ma ennast nagu kala vees. Ma ei tea, kas nad tahtsid mind petta või oli neil mingi põhjus mulle sümpaatiat avaldada, aga nagu kadunud poeg oleks tagasi tulnud - niimoodi suheldi minuga. Jube hea kontakti sain nendega, mitte mingeid probleeme suhtlemisel. Itaallastel ei ole muidugi anglofoobiat ka. Nad räägivad väga

hea meelega inglise keelt. Ja teate, mida ma Itaalias mõtlesin? Meie, eestlased, oleme väike rahvas ja tundub, et see saavutusvajadus on eestlase puhul midagi paanilist. Iga mees peab elus midagi saavutama, midagi ära tegema. Iga sajas eestlane, kes vastu tuleb, on ülikooli professor või vähemalt õppejõud, ajakirjanik, firma juht, linnavolikogu saadik. Aga see, mis seal silma hakkas, on, et elamine võib olla ka lihtsam. Et päevas veedetakse tunde süües ja vesteldes. Et tööga tapmist seal nii hullumoodi ei ole. Seal on niimoodi, et pisike pizzabaar, viis tursket, täies elujõus meest, kikilipsud kaelas, valged vestikesed seljas, töötavad seal. Neljakesi teenindavad, vahepeal räägivad omavahel juttu, naeravad. Mingit erilist raha nad seal ei teeni, aga selles pole ka midagi häbiväärset, et mees on pizzabaaris, see tundub enesestmõistetav. Hing sees, ta ei püüagi rohkemat.

Kui me läksime Milano peaväljakult edasi ja nägime pankade rajooni, mõtlesin: kui Tallinnas oleks üks selline maja, siis oleks see iga arhitektuuriraamatu esikaanel. Aga seal on kvartalite kaupa pangad ja pangad, hiigelpangad. Ja samas on suur passaaž ehitatud, Tartu Raekoja platsi suurune plats on kaetud ruutsentimeetrisuureste mosaiigikildudega, on laotud lihtsalt Raekoja platsi suurune mosaiikpõrand, see kõik on kaetud klaaskupliga - ma vaatan seda luksust, ma vaatan neid mastaape ja mõtlen selle peale, et, jah, mis tunne on sellises kohas üles kasvada? Kas sa siis üldse pööraksid sellele kõigele tähelepanu? Ja muidugi on see ka tõsi, et küllap on väga raske tõusta pizzaküpsetaja pojast kuhugi ühiskonna tippu. Just ses mõttes mõistsin, et mul on õnn olla eestlane, kuna meil võib absoluutselt ükskõik kellest saada peaminister või telestaar, ja meil on ühiskonnas koteeritud ametid kuidagi väga palju. Iga eestlane on siiski nagu midagi. Seal on see elu vabam või "lovkam". Ja nad elavad seal kauem. Toituvad paremini. Ei muretse nii väga oma karjääri, oma tuleviku pärast.

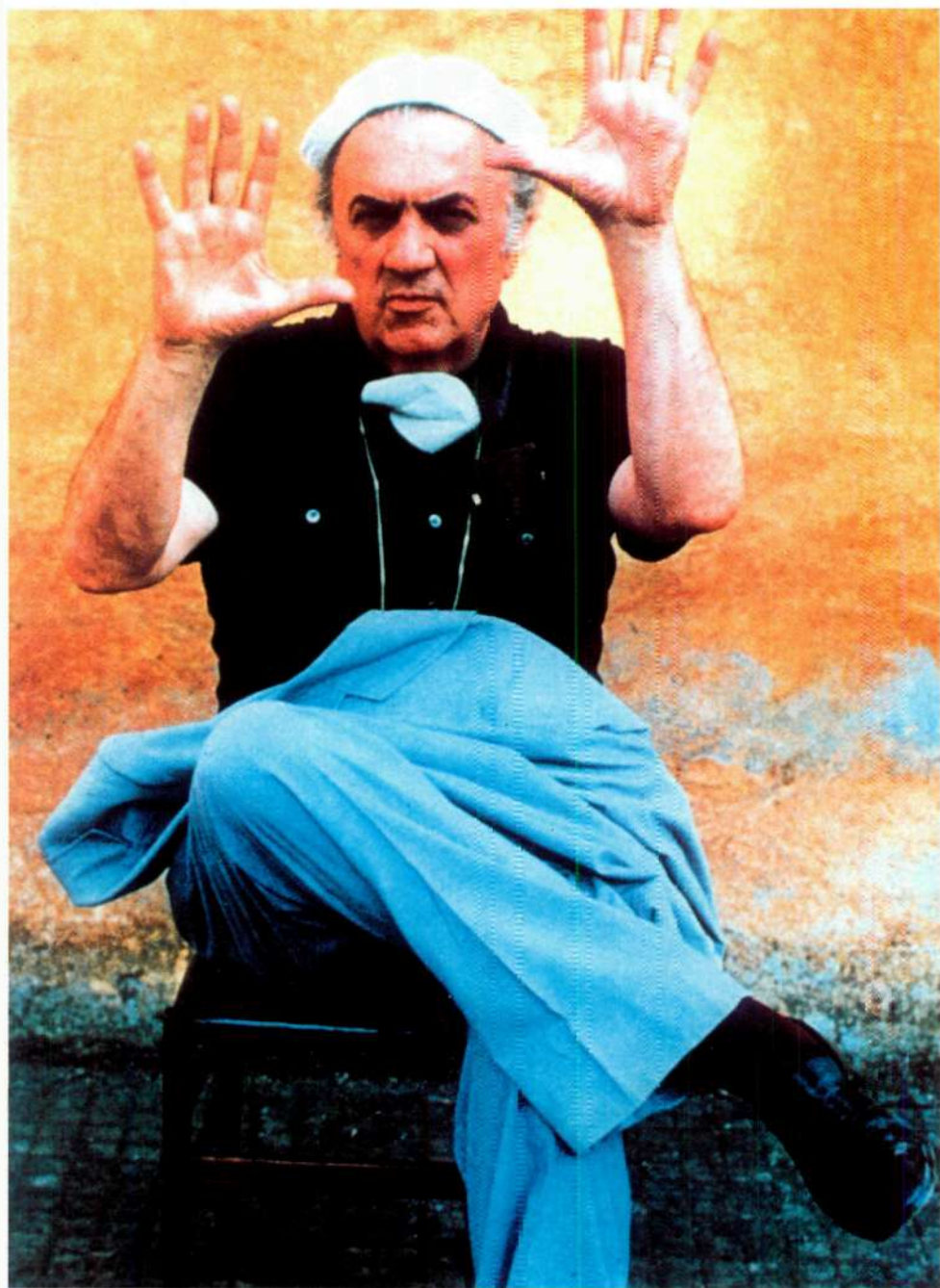
Vestelnud KALJU ORRO



Matkateel poolkogemata avastatud ajalooline pärl Arles.

*Avignoni festivaliaegne tänavapilt.
Liblikas - reklaamiagent ja
moment tänavateatri etendusest
kummituste osavõtul.
J. Rohumaa fotod*





Federico Fellini.