

EESTI KULTUURI-  
MINISTEERIUMI  
EESTI HELILOOJATE  
LIIDU  
EESTI KINOLIIDU  
EESTI TEATRILIIDU  
AJAKIRI



2

/1992

2

/1992

VEEBRUAR

XI AASTAKÄIK

Esikaanel: Kaader režissöör Jaan Kolbergi uuest mängufilmist "Võlausaldajad" ("Arcaedia", 1992) August Strindbergi näidendi järgi. Terje Pennic (Tekla) ja Arvo Kukumägi (Adolf).

R. Rajamäe foto

Tagakaanel: Šveitslane CHRISTY DORAN, kelle sooloesinemine oli üks "Jazzkaare" tipphetkedest. Ta otsib improvisatsioonilise ja kompositsioonilise vahelisi tasakaaluasendeid ning nimetab vähimagi kõhkluseta oma väga mitmesuguste mõjudega muusikat džässiks, kuid lisab sea-juures kindlasti ka sõna "kaasaegne".



## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

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

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress 200090, postkast 3200

Vastutav sekretär  
Helju Tüksamäel, tel 44 54 68  
Teatriosakond  
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80  
Muusikaosakond  
Nele Araste, Immo Mikkelsor,  
ja Edith Kuusk, tel 44 31 09  
Filmiosakond  
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56  
Keeletoimetaja  
Kulla Sisask, tel 44 54 68  
Fotokorrespondent  
Toomas Haik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

## SISUKORD

## TEATER

	VASTAB EVALD HERMAKÜLA	5
Irina Belobrovtseva	TEATRIRÜÜTEL ( <i>Mihhail Bulgakovist</i> )	36
Tiit Palu	NALI NALJAKS JA TEGELIKULT ("Kokkusaamine" <i>Eesti Dramaatris</i> )	49
Mardi Valgemäe	KILDE NEW YORGI FESTIVALILT	61
Ülo Tont	AAN TOOMINGA INIMSÕERALIKUS TEATRIS ("Ma olen siin: tarem ohud" " <i>Vaenemies</i> ")	79
Mati Unt	ÕHJEST VANAST HAPPENING'IST ( <i>Pildiseeria - kommentaar</i> )	83

## MUUSIKA

Merike Vaitmaa	TEO MAISTE	27
Artur Vahter	KARL AUGUST HERMANNI JÄRGLASED	46
Immo Mikhelson	KAARE ALL DŽASS, JAZZ, JÄTS	68
Nele Araste	PERSONA GRATA. KRISTEL PÄPPEL	93

## KINO

Joe Morgenstern	TAGASIPOÖRDUMINE "HINA LINNA" ( <i>Jack Nicholsoni loomingust</i> )	15
Herz Frank	MÕTTEID DOKUMENTAALFILMIST ( <i>Läti nimeka dokumentalist: arvamusi</i> )	40
Kärt Hellerna	HITCHCOCK? BECKETT? PAISTIK? ( <i>Avo Paistiku toonifilmist "Naksitrallid"</i> )	53
Maris Balbat	VIIMANE RIULIFILM ( <i>Peter Sõnni mängufilmist "Stereo"</i> )	64
Kalle Käsper	NIM: FASSI, VÕI LEIVA PEALE ( <i>Bernardo Bertolucci "Viiuare tango Pariisis" ja romaafilise idee kriis kinapüüa filmikunstis</i> )	76

Peeter Tooma	AVAVEERG. AMERUSS	3
--------------	-------------------	---

Reet Varblane	KORNET PUNAPÕSINE (19. saj. sil möödub 100 aastat Ado Vabbe sünnist)	57,96
---------------	---	-------



## A M E R U S S

levib soodsate olude puhul üllatavalt kiiresti. Organismi pikaajalise kurnatuse tõttu võib selle uue liigi plahvatuslik paljunemine, erinevalt soolenugilisist, saada kandjale saatuslikuks. Saastumuse astet peegeldava vetikate vohana ähmastatakse eelkõige keskkonna selgust, ürgset väärtuskaalat - et kaoscohu segaduses nutika parasiidina oma kõht enne teisi täis saada.

Ameruss kleepub meeldiva objektiga ideaalselt, tühjaksimetust vallandub momentaanselt. Pimestab ohvri võimega värvi muuta, allakugistamisest vabal ajal eelistab olla püsisesisundis, hoomamatu, tõrjuv. Saaki haistes, kuid selle nõrku kohti veel mitte täielikult tundes, esitab rõhutatult sõltumatu, mõistatuslikult naeratava ja umbmääraselt vihjava olendi, näiteks vabamüürlase, salapärase rolli.

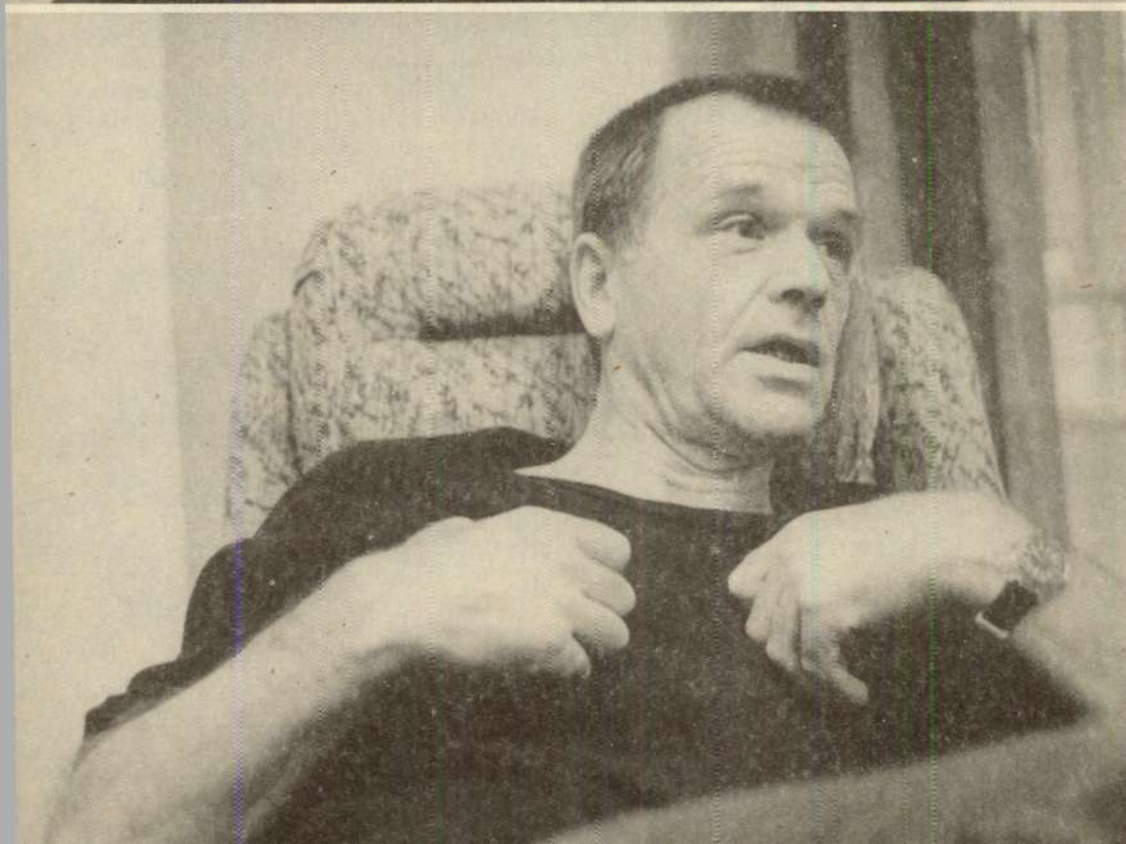
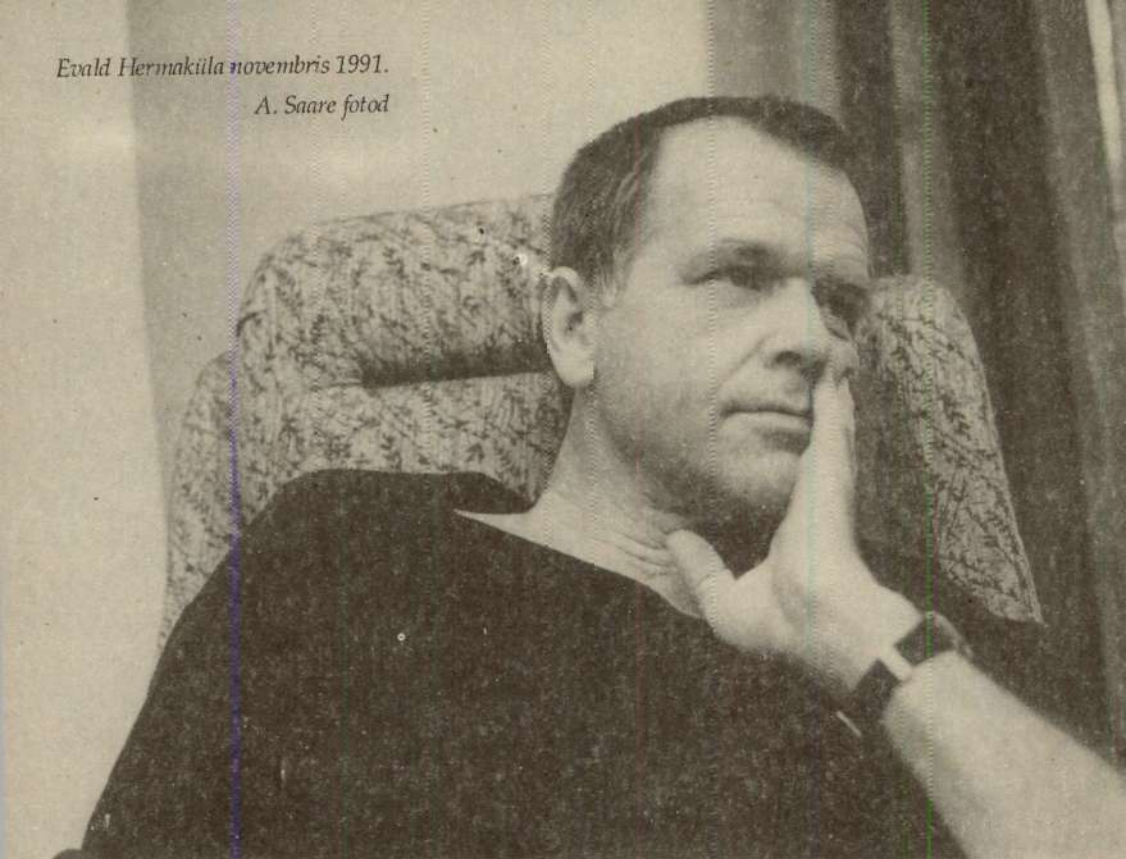
Ameruss pole pikalt paikne. Küll aga mobiilne, sujuv. Ja enamasti korrektne. Arveist jätab maksmata vaid viimase. Lennujaamade ja sadamate tõmbetuulistest tollidest hõljub läbi kriimudeta. Tähtsama teenindava personali jaoks leiab ikka naljatleva sinasõna. Oma äriklassile vihjab peenelt elegantse suitsujoa ning rafineerit parfüümiga. Tema igast hetkest õhkub enesekindlust - üsna pea või suisa kohe hakkab kusagil sündima midagi ääretult suurt, aga jumal hoidku, loomulikult mitte siin...

Ameruss on loomult arg, seetõttu julm. Hoidub paaniliselt sügavamatest sidemetest, kohustustest. Peljates juurdumist, valib rändlinnuna olemispaika temperatuuri ja menüü järgi. Elulaadist johtuvalt arvab end olevat vaba. Peab seda kalliks. Vabadust mitte vastutada hindab seejuures üle kõige. Hingelt üksiku ja umbusklikuna võitleb siiski pidevalt kõhkluste ja lõksuhirmuga, hoiab igaks juhuks kõiki otsi lahti, hõlmi igavesti vöö vahel. Idas kirub lään, läänes ida. Kodus mõlemaid. Edukuse ideaalses variandis kasseeriks kasumit tulemist, mida vene nahad rootsi rahade eest teha võiks. Pääsemaks sünnimaa tüliainist hoiab rangelt distantsi, preventiivse abinõuna peab üha kummi üll...

PEETER TOOMA

*Evald Hermaküla novembris 1991.*

*A. Saare fotod*



# VASTAB EVALD HERMAKÜLA

Millal sa leidsid oma teatrikutsumuse?

Teatrit olen ma tahtnud teha kogu aeg, varasesest noorusest peale. Pärast keskkooli tahtsin teatrikooli minna, aga tol aastal ei olnud vastuvõttu. Et sõjaväest pääseda, läksin ülikooli geoloogiat õppima. Mõtlesin, et käin seal ühe aasta. Aga mulle hakkas Tartus meeldima, lõpetasingi ülikooli geoloogina. Pealegi alustas Irdi juhitud teatristuudio. Nii et mul vedas.

Kas sa ka enne ülikooli ja "Vanemuise" stuudiot mõnes näiteringis osalesid?

Oo jaa, üsna mitmes. Kaasa arvatud Ben Drui juhitud Draamateatri studios. Mängisin isegi lavastustes kaasa - statistina muidugi -, "Kevades", "Juuditis", "Antoniuses ja Kleopatras", "Punttilas"... "Punttilas" olin kass kivi otsas, selles stseenis, kus Punttila ja Matti vett lasevad. Suurorg ja Nuude lasid vett, mina olin kivi taga, liigutasin nukku ja näugusin. Nii et 1950. aastate lõpuaja teatrit nägin üsna ligidalt.

Kui vana sa olid, kui mõtlesid, et tahaksid saada näitlejaks?

Täpselt ei mõista ütelda, aga meil Maardu koolis oli väga hea õpetaja, Laine Kadajas, kes peale kõige muu ka näitemängu tegi. Nii laste kui vanadega. Tema juhtimisel ja õhutusel hakkas ka minus teadvustuma tahtmine saada näitlejaks.

Mis sa arvad, mis asi see üldse on, mis inimese teatrisse toob?

Vahel olen mõelnud, et üks põhjusi on ehk see, et teatrisse tulija ei kohane nn reaalse eluga, milline see ka parajasti ei ole. Kui ma sentimentaalses meeolus kõnnin ükskõik millise teatri pikkades koridorides, garderoobide udest mööda, siis on mul vahel tunne, et see on peaaegu sama, mis klooster. Inimesed on siia põgenenud "karmi tegelikkuse" eest, elavad unenägudes ja püüavad - enamasti edutult - luua siin teist maailma. Paremat, sellist, mis nn reaalses elus võimatu.

Vähe on neid teatritegijaid, kes teatrit väljaspool hakkama saavad. Näitleja ei ole enamasti väga ühiskondlik olend. Seltskondlikud koosviibimised - juubelid, vastuvõttud, sünnipäevad, pulmad - tunduvad mulle enamasti talumatult igavana...

1962. aastal, kui toimus palju kära tekitanud Jaan Sauli "mäss" Irdi vastu "Vanemuises", olid juba stuudiolane. Mida sina sellest kokkupõrkest mäletad?

Kurb on see, et ma ei mäleta suurt midagi. Käisin sel ajal tõesti studios, hakkasin mängima ka etendustes. Aga nn suure teatrieluga ma veel kokku ei puutunud. Irdi asutatud stuudio oli teatri sisevõitlustest ceamal. Sel ajal, kui see suur Irdi-vastane koosolek toimus, olin kuskil ära, vist geoloogiaüliõpilasena praktilal.

Muidugi kaldus Irdi juhtimisstiil autoritaarsusse, seal olid sotsialistlikud-kommunistlikud elemendid sees. Aga ma ei ole kindel, et ka vastasrinne täiesti aus ja hea oli.

On jäänud mulje, et ettevalmistus käis pikalt, lahing oli suur ja äge ning kõik lõppes suhteliselt järsku. Nagu see teatris ikka käib: näitlejad on emotsionaalsed inimesed, koguvad-koguvad pingeid, siis toimub äge kähmlus ning pärast seda on järsku rahu majas. Kuuekümnendate keskpaigaks, kui Paul-Eerik ja Unt tulid teatrisse, oli juba vaikus majas.

Millised on sinu mälestused teatrist kuuekümnendate esimesel poolel? Enne 1966. aastat, kui sa lavastama hakkasid? Kas see teater rahaldas sind?

Ilmselt mitte, muidu poleks ju seda rõõmuga lõhkuma hakanud. Aga... Teater ei tundunud siis üldsegi mitte paha. Just sel perioodil tegi Ird "Rätsep Öhu", Panso aga "Inimese ja jumala". Ka oli sel ajal päris tugev teater Viljandis, kus töötasid koos Sats ja Ader.

Ma ei oska eraldada siin viiekümnendate lõppu või kuuekümnendate keskpaika; see oli enam-vähem üks periood. Korraliku, klassikalise teatri mõistes oli see isegi üks parimaid aegu. Muidugi kipuvad mälestused tagantjärele kauniks minema. Pealegi ei pruugi ma päris õigesti hinnata; ma ei olnud siis (*muigab kavalalt*) nii enesekindel kui praegu. Võtsin teatrit vastu lahtisemalt ja suurema imetlusega.

Esimesed šokeerivad, teadlikult tavalist traditsiooni eiravad lavastused tegite Toomingaga aastatel 1968-1969. Hiljem oled sa öelnud: "Mõte oli ikka plats puhtaks lüüa." Mis teile varasemas teatris ei meeldinud?

Ju seal palju pappi ja butafooriat oli. Mulle on alati meeldinud tühi lava, inimesed seal peal, valgus liaks. Suurepärane kujundus oli näiteks Brooki "Carmenis", kus olid kujundatud vaid seinad, põrandal aga - liiv... Grotowski raamat "Vaese teatri poolt" meeldib mulle ka väga.

Edasi aga läks meil nii nagu rahvasuu ütleb: "Kui laps vastu ei hakka või ei jonni, on tal miskit väga. Või on ta lihtsalt loll!" Eks me siis hakkasime. (Naerab.)

Sa oled kunagi varem öelnud: "Ühiskond tundus vale"?

Jah, seda ma olen öelnud. See oli endastmõistetav, aksioom. Mingid illusioonid, mis kaasnesid Hruštšovi ajaga, alguses olid. Need illusioonid ("muutused on võimalikud") püsisid kuuekümnendate lõpuni. Siis hakkas selgeks saama, et mingeid muutusi ei tule. Selgemini paistis see välja Eesti Televisioonist, kus kuuekümnendate keskel tulid repertuaari väga head lääne näidendid: Mrožek, Beckett jt. Umbes siis, kui mina televisiooni jõudsin (1966), hakkas juba peale. "ei maksa", "seda ei saa", "pole vaja" jne. Toimetaja Karin Ruus pidas küll kangelaslikku võitlust, infarktideni välja, aga ei midagi. (Televisiooni läksin 1966, poole aasta pärast võeti sõjaväkke, 1967 olin tagasi. Ametlikult töötasin seal 1970. aastani.) Hakkas peale see periood, kus ikka vähem ja vähem jäi vabu tegutsemisvõimalusi.

1960.-1970. aastad olid Läänes avangardi ja nn rühmateatrite hiilgeaeg. Mõeldes 1969. aasta Suitsu-õhtule, mida on meil nimetatud meie esimeseks "uue laine" lavastuseks, tekkis ju ka teil tugev omaette trupp: sina, Tooming, Trass, Kilvet, Ulfisak ja Tepandi. Meestevägi missugune! Etendusel oli pörutav menu. Miks te trupina kokku ei jäänud?

*Geoloog Evald Hermaküla Siberis. Tegelikult võeti ekspeditsioon ette "Vanemuises" lavale kavandatava A. Salõnski "Maria" ettevalmistuseks 1970. aastate algul. E.H. koos fotograaf Jüri Tensoniga Sajano-Sušenkoje elektrijaama ehitusel Maika asula lähedal. Siber, 70-ndate algus.*





Juttu sellest oli küll. Oli tõsine plaan Tartusse minna - Ird kutsus. Aga... Nii palju tugevaid ei sobi kokku, vähemalt mitte pikka aega. Rohkem ereda isikuid, nagu oli näiteks Tooming, ei tohi rühmas olla; muidu läheb see lõhki. Väga harva võib suuri liidreid olla ka kaks, aga see on haruldane juhus. Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko töötasid küll pikka aega koos, aga millise hinnaga...

1991. aasta sügise ajakirjanduses puhkes diskussioon selle üle, kuidas hinnata 1960. aastaid. R. Veidemanni (ja paljude tema eakaaslaste) jaoks on need aastad "kuldseid". Uue generatsiooni (1980. aastate) ajakirjanikud (T. Kummel, K. Muuli) aga ei taha paljusid sellest ajast ausaks pidada. Osutatakse asjaolule, et enamik toonastest noorteliidritest olid kas komsomolis või "läksid mänguga kaasa". Teater oli siis üks opositsiooni kantse. Kuidas vaatasite teie sealt ülikooli komsomolikomiteele? Seal olid Jaak Allik, Sirje Endre jt. Samal ajal töötasid ülikoolis ka Marju Lauristin, Ülo Vooglaid jt. Kas te siis lahterdasite, kui palju keegi oli "roosa" või "punane"?

Ei, seda mitte. Sellest, et keegi oli komsomolikomitees, polnud mingit küsimust, see oli ise ka "opositsiooni kants", ülikoolis küll.

Kui inimeses endas ärkas kommunistlik, bolševistlik vaim, siis tekkis meis tõrge. Aga kui keegi ülal parteis suutis, seal istudes, inimesena käituda, võtsime seda tänu ja lugupidamisega. Ka "eksperimentaalteater" suutis Tartus tegutseda vaid tänu "punase" Irdi kaitsele...

1960. aastate lõpul oli Tšehhoslovakkia Ida-bloki maadest kõige opostitsioonilisem, progressiivsem. Kaasa arvatud nende "inimnäolise" sotsialismi teooria. Selle abil püüdis Dubček oma ühiskonda reformida. Kuidas vaatasid sina sellele teatrist?

Hästi ma enam sellest aru ei saanud. Ma ei uskunud, et see on võimalik. Aga kuna see tähendas m i n g i t k i muutust demokraatia suunas, püüet ummikseisus elu muuta inimlikumaks, suhtusime sellesse sümpaatiaga. Mõte täielikust vabadusest oli veel liiga fantastiline.

1970-1971. Selleks ajaks oli muutunud paljugi. Prahast olid tankid üle käinud, Lääne üliõpilasliikumised maha surutud. Grotowski avangardse "teaterlaboratooriumi" aeg Poolas hakkas ümber saama. Mida sa mäletad sellest ajast?

Hakkasime "Vanemuises" tegema L. Andrejevi "Sina, kes sa saad kõrvakiile", Toomingaga peaosas. Tunnetus oli traagiline. Aga ma ei mäleta, et me oleksime seostanud materjali otse ühiskondlik-poliitilise taustaga. See tunnetus oli lihtsalt sees; lei me tundsim. Sellest ei pidanud rääkima.

"Sula" lõpp oli kaunis masendav. Lootuste kadumine. See oli iga päev nina ees, surus peale... Kostas ähvardavaid häáli, et läheb veelgi hullemaks - sellest piisas. Valik seisnes vaid alternatiivis: kas allamäge minek tuleb kiire või aeglane.

"Sina, kes sa saad kõrvakiile" kujunes 1971. aastal kümnendi avangardi üheks tipuks. Kuidas ta sündis?

Kindlat konstruktsiooni ei olnud, mäng oli spontaanne. Tegime hiigla palju proove. Umbes nagu Grotowski, et üheksa tundi proove ja sellest valisime ja jätsime etendusse alles ühe tunni. Toominga (ta mängis peaosas, seda "Sina", Toti) improviseerimisanne oli lõpmatu: oli vaja vaid ta käima lükata. Töö oli väga intensiivne. Innuga tegid kaasa Mare Puusepp, Evald Aavik, Lembit Eelmäe, Ants Ander, Jaan Kihu, Tõnu Tepandi, Liis Bender. Trupp oli tugev.

Kust tuli kuulus anarhiline stseen "maha literatuur"?

Teatris endas oli tardunud vaim. Vastu hakkas pidev korrutamine: "Mängi nii, nagu kirjutatud on!" Niisugune teater seostus ala-, pool- või päris teadlikult ühiskondliku valega. Sealt siis protest teatrisõna kui tardunud pühakirja vastu. Ka vale ühiskonna vastu.

Teooriat ei olnud. See oli üldine lõhkumis- ja portestivaim, mis kontrakultuurina lükkas liikvele ka avangardi Euroopas.

Mis aastal sa Tallinna tulid?

1983. aastal tulin Tallinna tagasi. Olin ju enne ka Tallinnas töötanud: kahe "Vanemuise" perioodi vahel olin siin Televisioonis.

Mis tunne oli tulla tööle esindusteatrisse?

Ei midagi erilist. Tartu aeg sai läbi, loomulikult ja rahulikult. Olin töötanud seal järjest peaaegu viieteist aastat; oligi paras aeg kohta vahetada. Irdi juhitud teater lagunes ka ära ja Mikiver parajasti kutsus - kõik klappis.

Aga see, et Draamateater oli "akadeemiline", ikkagi esindusteater?

Muidugi on Draamateater Eestis veidi ka erilises rollis, nagu Rahvusteater



KUNSTILINE JUHT  
EVALD HERMAKÜLA  
KUNSTNIKUD  
LIINA PIHLAK  
JÜRI TENSON  
VELLO TAMM  
ASSISTENT  
MILVI KOPPEL  
KONSULTANT  
AGU KIVILO  
RAAMATUPIIDAJA  
PAUL KUND  
BÜROO JUHATAJA JA DRAMATURG  
MATI UNT



Esimene katse luua Eestis institutsionaalse teatri kõrvale avangardteater - Tartus 1970. aastal loodud "Teatri" (rahvasuus "Ööteatri") afišš.

Soomes või *Dramaten* Rootsisis. Teatritegemises see pigem segab, kui aitab. Aga nii hull see asi nüüd ka ei ole, et sellest jagu ei saa. Pealegi mul vedas. Draamateater oli minu vastu üllatavalt sõbralik ja leebe, esimesest lavastusest "Süüdlaste aeg, süütute aeg" peale. Iga kord ei pruugi siia majja tulijal nii hästi minna.

1972-1978 oli sul Tartus stuudio. "Eksperimentaalne". Kas sa selle töömeetoditest midagi Tallinna kaasa ka töid?

Midagi kindlasti. Palju asju mu stuudiotöös olid tühised ja valed; need jäid sinnapaika. Stuudio ajal sai mulle selgeks seegi, et ega ma oma naturilt õpetaja ole. Ise õppisin küll. Aga ma lohutan ennast tuntud tarkusega, et kui õpetaja õpetab, siis ta õpetab ennekõike iseennast; kui õpilane juhtub midagi õppima, siis on see ime...

Missugust aega oma teatritegemises pead sa kõige ilusamaks?

Mõistagi seda, mis ees on. Aga hetketi on ilusat aega olnud ka varem. Näiteks siis, kui me "Vanemuises" "Ullikest" tegime. Nüüd Draamateatris "Proovide" ja "Rätsep Öhu" aegu. Siis, kui tekib tunne, et inimesed võivad ja tahavad koos mängida, et näitetrupp on üks tervik, loomulik organism.

Milliste oma töödega oled sa ise kõige rohkem rahul?

Kindlasti mitte ühegagi. Harjutamise ja mängimise eufoorias on rahulolutunnet muidugi vahel olnud, aga, tagantjärei tark olles, ei ole see olnud piisav. Ma ei ole siiani suutnud luua midagi, millega süda päris rahule jääks. Aga toredaid hetki on olnud - "Hullumeelse päeviku" (1976), "Ullikese" (1972), Suitsu-õhtu (1969) ajal.

Aga lavastustega "Südasuvi", "Sina, kes sa saad kõrvakiile" või "Torm"? Ka need on saanud palju kiita.

Ei, "Südasuve" ja "Tormiga" kindlasti mitte. "Kõrvakiiludega" vahest küll.

On sul lemmiknäitlejaid?

Siin Eestis?

Jah.

On küll, aga ma ei ütle. (*Naerab.*)

Väljaspool Eestit?

Muidugi! Kõik Brooki näitlejad, kes mängisid "Mahabharatas". Kõik Grotowski näitlejad, kes mängisid "Apocalypsis cum figuris'es". Smoktunovski. Jurski. Liv Ullman. Ja nii edasi.

Inimese elu koosneb järkudest, mille mõõdukes korrigeeritakse ka vaateid. Kuidas sa ise tunned: kas on olemas "Hermaküla teater"? Või eksisteerib mitu Hermaküla?

Vist nii ja naa. Vahel mulle tundub, et olen kogu aeg ühte asja jälitanud, mida pole paraku kätte saanud. Aga lootust ma pole kaotanud - ehk ükskord ikka.

Kui sa valid uusi tekste, millest lähtud?

Seda on raske seletada. Olen üleni nõus Brookiga, kui ta "Shifting point'is" kirjutab, et kõigepealt tekib kunstnikus mingi ähmane tunne, teadmine, millel esialgu ei ole ei nime, lõhna ega värvi. Aga ta tahab eluõigust! Selle ähmase teadmisega hakkab tekste otsima. Vahel mahub see ähmane asi teksti ära, vahel ei mahu, vahel võib hoopis sassi minna... Häda on selles, et too esmane tunne on puhtalt intuiitiivne ja seetõttu ei saa seda adekvaatselt kirjeldada, ükskõik millist keelt ka ei kasutaks.

Kunagi ütles Karin Kask, et kui tema käib raamatukogus, siis näitlejatest-lavastajatest kohtab ta seal pidevalt paari inimest. Üks nendest olevat Hermaküla. Mida sa loed?

Viimasel ajal olen palju lugenud zen-budismi alaseid raamatuid ja kõike, mis puutub Eesti ajaloosse. Meeliskirjandus on kõik see, kus räägitakse salapärasest, irratsionaalsest, metatasanditest. Carlos Castaneda raamatud näiteks.

Tean, et oled suur psühhoanalüüsi ja C. G. Jungi austaja. Kas oled ta teosed läbi lugenud kaanest kaaneni?

Psühhoanalüüsi austaja ma ei ole, Jungi jünger küll. Usun, et suurema osa tema teostest olen ma läbi lugenud.

Oled sa tema teooriaid teadlikult rakendanud?

Vaevalt, et "rakendanud". Küll olen püüdnud oma kolleegidele neid tutvustada - ilma erilise eduta. Jung on minu vaimne isa - või "vanaisa". See, kuidas ta inimese unenäod, tungid, tahtmised, teod ja unistused seob kultuuriga läbi aegade, on ilus ja võimas. Ja tõene! Minu meelest.

Kas eelnevat jutust võib aru saada nii, et unenäoline, metafüüsiline tasand huvitab sind ka teatris?

Ja, kindlasti.

Kes dramaturgidest on su hingele lähedasim?

Küllap ikka Shakespeare. Ehkki naljakas, teda olen vähe lavastanud. Ja Kitzberg. Mitte sellepärast, et ma praegu, selle küsitluse ajal, "Rätsep Ohku" teen. Kitzberg on suur draamakirjanik.

Oled töötanud koos mitmete kangete meestega, kaasa arvatud "Vana Hirmus" Ird. Keda sa neist enim hindad?

Ikka Jaan Toomingat. Ja Irdi. Koostööst rõõmu tundes ja õppides, kõrvalt vaadates, mõeldes, et "oskaks ma ka nii..." - selliseks on olnud Tooming.

Mu enda generatsioonist on minu jaoks tähtsad, huvitavad olnud eeskätt Toominga ja Kaarin Raidi lavastused (temalt "Punjab potitehas" ja "Külalised" 1974. a). Rahvusvahelistest suurustest meeldivad Grotowski ja Brook. Kantorit, kes mulle ka väga meeldib ("Surnud klass" ja "Wielopole"), olen näinud vaid videost.

Missugune on sinu arvamus Irdist? Tema ümber liigub palju legende.

Ta oli üks andekamaid inimesi, kellega olen kohtunud. Kommunism ja kommunistlikud ideaalid on minu jaoks olnud alati võõrad. Kommunist ja mõrtsukas on minu arvates sünonüümid. Ent Irdis oli palju naiivset marksismi. Ird oli ainuke inimene, kes võis rääkida marksistlikest põhitõdedest ja kelle puhul mõtlesin: vaat, kui huvitav, kui inimene neid usub!

Olen kindel, et Ird oma andekuse ja arusaamise juures kannatas samuti bolševismi, sovetismi all. Ta püüdis toonast korda kuidagi õigustada ja autosugestiivsete võimetega inimesena suutis ennast ka veenda, aga...

Mäletan 1968. aasta augustit, kui Ird tuli ja ütles: "See on lõpp, vene tankid läksid Prahasse! See on kommunismi lõpp!" Ideaalide purunemine. Ird oli tõesti mures, nukker, morn, õnnetu. Aga juba mõne kuu pärast, kui Moskvas toimus järjekordne parteikongress, tõestas ta meile sama edukalt: "Näete, poisid, pole häda midagi! Koik sada kaksikümmend maad on kohal, kommunistidel täiskvoorum!" Ja mõlemad palangud tundusid tema suus siirad. Paradoksaalne. Aga tõsi.

Mis puutub Irdi iseloomu, siis minu meelest oli ta sündinud kakleja. Lihtsalt on üks rida inimesi, kes armastavad kangust vedada, rinda pista. Tema auks peab aga ütlema ka seda, et talle meeldisid väga vastased, kes talle vastu astusid. Väiksemate vendade puhul teatris oli see ohtlik, need ta tallas ära, aga kui



*Uusima Hõlmakula Maiti Uudislootus. Tartu, 1969.*



*"Sina, kes sa saad kõrvakiile". "Vanemuine",  
1971. Sina - Jaan Tooming, Consuela - Mare  
Puusepp.*



Esimene etendus; "Teater" ehk "Ööteater" ülikooli klubis. Jaan Kihlo, Mare Puusepp, Tõnu Tepandi, Tõnu Oks.

J. Tensoni fotod



Veel üks äsja  
viiekskümneseks saanud  
teatriuudandaja -  
Paul-Eerik Rummo  
"Tulkatriinumängu"  
päevil. Tartu, 1969.

M. Undi foto



"Südasuvi". "Vanemuine", 1970.

J. Tensoni foto

suuremad mehed, nagu Einari Koppel jt vastu hakkasid - ei need alla andnud! -, jäi Ird viivitamatult vait. Üks tüüpiline juhtum. Käis proov, Ird unustas enda ja pistis jälle karjuma. Koppel jäi laval seisma, tegi pika, tähendusrikka pausi, nagu just tema seda teha oskas, kuulas Irdi tiraadi ära ja ütles siis rahulikult: "Ma mõtlen selle üle." Irdi jutt oli otsas... Kui Ird sai vaimses plaanis vastulöögi, siis see talle meeldis.

Irdi kolmas tahk oli see, millest siin Tallinnas vähe räägitakse: ta oli vaieldamatult väga hea lavastaja. Terve rida tema asju, näiteks "Rätsep Õhk", "Meestelaulud", "Külavahelaulud", "Tagahoovis" jt olid ühed paremad lavastused, mida üldse olen näinud.

Mulle on alatiseks meelde jäänud ka tema hell, sügav ja siiras armastus oma kodumaa, oma rahva vastu. Ehkki "punasena" tegi ta ilmselt sellesama rahva vastu palju patutegusid. Inimene on keeruline elukas.

Mis sulle üldse meeldib inimestes?

Kui nad on võimelised tõsiste asjade üle ka nalja tegema. Nagu zen-mungad, karnevalides osalejad keskaegses Euroopas, ja nii edasi. Kõik, mis on liiga jäik, liiga tõsine, on omadega untsu läinud.

Mis paneb sind elus kõige rohkem nõrdima?

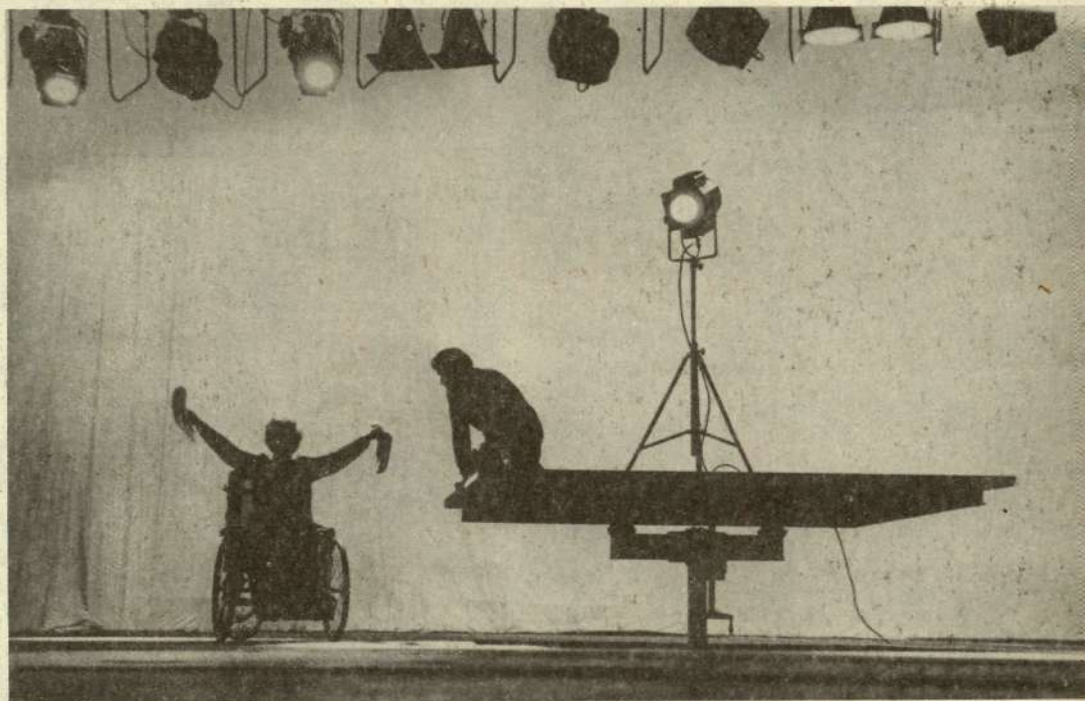
Vist see, kui inimene ei märka, et maailm muutub, ja ta ajab ikka oma vana joru.

Kole nähtus on see, kui näitleja saavutab "meisterlikkuse". Sulgub endasse, "oskab" kõiki näitemänge mängida, on "valmis". Päral. Siis võib küll öelda: "Täitsa lõpp!"

Kümmekond aastat käibis Tartus Hermaküla lause: "See, kes pole ühtegi maja ehitanud, pole mees." Mitu maja sina oled ehitanud?

Noh, see on kuulus ja leierdatud lause; võib-olla et tõesti kordasin seda, ise ma küll ei mäleta.

Mõistagi ei ole ma ühtegi maja algusest lõpuni ehitanud ja vaevalt et ma seda



"Tuhkatriinumäng". "Vanemuine", 1969. Stseen lavastusest.

G. Väiila foto

kunagi teen. Tartus elades kõbisin Otepääl ühte vana maja küll. Palju sai seal kindlasti valesti tehtud, aga katus pidas vett ja saun läks kuumaks kah. Kellegi targema inimese käest küsima ma ei läinud, et kuidas seda või teist tööd õigesti teha. Mõtlesin aga ise välja; raamatust vaatasin ka vahel. Töö oli väga õpetlik, pärast sain hästi aru, mis oli valesti läinud. Veel enam, vead tulid tuttavad ette: üks põhitöös, teatritegemises juhtu ka vahel vigu...

Kui sul oleks valida, kus maal sa kõige meelsamini elaksid?

Eestis.

Miks?

Vist sellepärast, et siin olen kõige vabam. Esivanemate tööd ja tegemised on siinsamas minu ümber - kividest, puudest, põldudest, majades. Kõikjal on enegiavarud, mida on võimalik kasutada.

Kui lähleksid, siis kuhu kõigepealt?

Jaapanist Hiinasse.

Millised on su lemmikvärvid?

Sinine ja hall. Paljud toonid.

Kui oleksid kultuuriminister, mida sa kõigepealt ette võtaksid?

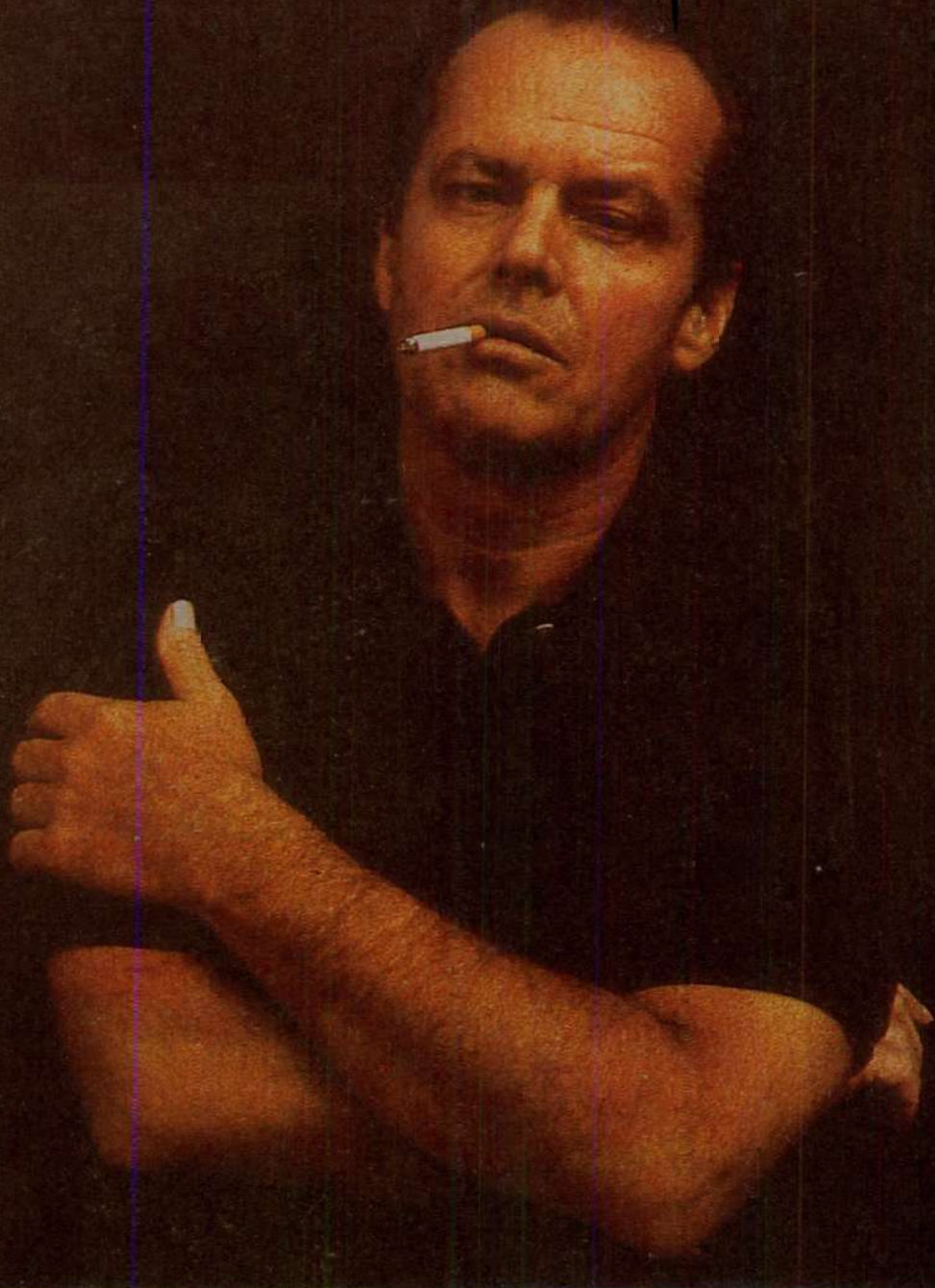
Püüaksin hoolitseda, et teatritele eraldatav raha suureneks. Siis aga saadaksin kõik teatrid laiali. Laseksin neil uuesti formeeruda. Akki tuleks midagi paremat kui praegu?..

Mis sulle rõõmu valmistab?

Mulle meeldib üks haiku. Selle mõte on umbes selline. Läheb erakust poeet mööda teed ja korraga tunneb: olen õnnelik! Praegu, siin. Önn tuli! Kohe läheb mööda. Aga praegu olen! Ükskõik kus kohas - mere ääres, puu all, teatris proovis, tee peal. Tühjusest tuleb ja tühjusse läheb. Korraaks.

Selle otsimine.

Küsitlenud REIN HEINSALU



*Jack Nicholson.*

JACK NICHOLSON TUGEVDAB OMA POSITSIOONE  
HOLLYWOODI KUNINGANA. NÜÜD,  
KUS TA PÄRAST "BATMANI" EKRAANILE TULEKUT  
ON MAJANDUSLIKULT VEELGI "ELUJÕULISEM",  
LAVASTAB TA OMA LEMMIKTEOST - "CHINATOWNI" TEIST OSA,  
KUS ÜHTLASI MÄNGIB PEATEGELAST.



# TAGASIPÖÖRDUMINE "HIINALINNA"

Viimase kolme kümnendi jooksul on Jack Nicholsoni (sünd 22. aprillil 1937) naljad arenenud absurdist eeposlikeni ja eeposlikest lausa koomilisteni. Kuni eelmise aastani oli Nicholson lihtsalt kõige koomilisem ja kõige omapärasem oma põlvkonna näitlejate seas. Vaatajaile meeldis tema salatsev muie, tema saatürinaeratus, tema aeglaselt kogunev vim, tema kõnekad, kaarjad kulmud. Vaatajaile oli ta oma poiss, üks nende endi hulgast, kellega neid sidus miski hinge sügavamal, köditavalt nihel tasandil, ja nad tasusid talle kuulsusega, millest vaid unistada võib.

Kuid siis, oma fenomenaalse karjääri tipul, tõmbas Nicholson pähe veripunase-kriitvalge Jack Nicholsoni maski, et mängida häbitult isepäist ja nakatavalt naljakat Jokerit "Batmanis". "Näitleja on alati mures, kas ta mitte üle ei paku," ütles ta hiljuti. "Selles osas aga ei saanudki üle pakkuda." Parodeerides iseennast nagu ei kunagi enne, ületas Nicholson selles rollis iseenda ja lõi ühe läbinisti nõdrameelse tüübi, kes näis olevat hoolega uurinud kõiki Nicholsoni hülgerolle ekraanil, kusjuures ta avas uusi külgi hullumeelsuse kontseptsioonis, leidis uusi vändenurki vändunute elus.



"Batman", 1989. Režissöör Tim Burton. Jack Nicholson (Jack "Jokker" Napier).

Jack Nicholson (Charlie Partanna), režissöör John Huston ja Anjelica Huston (Maerose Prizzi) filmi "Prizzi perekonna au" valmimise ajal 1985. aastal.



Enamikule ongi Nicholson jäänud omaks poiksiks. Teda isegi ei kadestata selle ligi 60 miljoni dollari pärast, mida ta teenib "Batmani" piletite läbimüügi ja turustamisõiguse pealt, - see kuulub tolle kosmilise nalja hulka. Pikapeale on teda hakatud pidama meheks, kes jääb ajalukku, nagu need, kes on tahunud Mount Rushmore'i graniiti (mõeldud on Washingtoni, Jeffersoni, Lincoln ja Roosevelti skulptuurportreesid Mount Rushmore'i memoriaalis - *tõlk.*) Nicholsoni austajate read on saanud tublisti täiendust noorukite näol, kes teavad vähe või ei tea mitte midagi tema kolmkümneaastastest filmitööst, aga kellele pööraselt meeldis see, mida nad nägid "Batmanis": maskeeritud hull, inimesestunud mask, meie ajastu hullunud kurjuse kehastus.

Noorukid palistasid hulgana kõnniteid armetus tööstusrajoonis, mis jääb Los Angelese kesklinnast lõunasse, kui Nicholson ühel suvehommikul saabus "Kahe näoga

Jake'i", "Chinatowni" kauaoodatud ja kaua viibinud järje välisvõtetele. Ega noorukid teadnud sellest filmist midagi, nad vaid skandeerisid "Jokker! Jokker! Jokker!" otsekuulaulukoor, kes tülpinult üht nooti jorutab.

Aga asi oli naljast kaugel. Teist korda mängis Jack Nicholson Jake Gittesi, "Chinatowni" illusioonideta kangelast, olles seekord ka selle üheksateistkümneme miljoni dollarise filmi režissöör. (Esimesel korral, 1974. aastal, oli režissööriks Roman Polański, ta esines ka ühtaegu kõrilõikaja rollis, kes Gittesil noaga nina läbi torkas.) "Kahe näoga Jake'i" tegevus kulgeb 1948. aastal, üksteist aastat pärast "Chinatowni" sünget finaali. Uues käsikirjas, mille autor Robert Towne võitis "Oscari" parima stsenaariumi eest "Chinatownis", on Gittesist saanud soliidne kodanik. Ta on sõjakangelane, kellel on golfiklubi liikmepilet taskus, kena tüdruk ja kokkulapitud nina. Kuid endiselt töötab ta salapolitseis ning ristleb armastuse, reetmise ja ahnuse süngjail maastikel.

Võte, milleks valmistus režissöör Nicholson, oli üsna lihtne. Ilma dialoogi, ilma efektideta, ainult näitleja Nicholson roolimas uhket pärlhalli allalastava katusega "Hudsonit", 1948. aasta mudelit, piki vaikset kõrvaltänavat. Sealt pöörab ta magistraalteele ja umbes saja jardi pärast parkimisplatsile ühe *art déco* stiilis büroohoone ette, millel ripub väljas silt: "Gittes - eradetektiiiv".

Aga miski ei ole lihtne, kui tehakse ajaloolist filmi tänapäeva linnas. Äkki avastas Nicholson, et kaadrisse jäävad nii kaasagne postkontor kui ka moodsad autod parkimisplatsil ja ta vihastus: "Võib-olla keegi ütleks mulle, kust need sinna said?"

Asi on selles, seletati, et ootamatult ilmusid linna haljastustöölised ja esimest korda nelja aasta jooksul püüati kõik tänavat ääris-



"Kisenda, beebi-mõrtsukas", 1958. Režissöör Jud Addis. Jack Nicholson ja Carolyn Mitchell.



"Easy Rider", 1969. Režissöör Dennis Hopper. Jack Nicholson (George Hanson).



"Viis kerges pala", 1970. Režissöör Bob Rafelson. Jack Nicholson juurteta töölisnooruki Robert Eronica Dupea osas, kes heitleb eluraskustega ning piitab pianistina läbi liüta.

tavad puud. Aga see polegi tähtis, ütles keegi teine, kui kaadrit veidi kokku tõmmata, siis kaob postkontor ning autod on nii kaugel, et neid ei märgatagi. Nüüd läks režissöör marru. "Kui mõni veel peaks ütleva, mis siin on tähtis ja mis mitte, siis on tänaseks kõik."

Kuid selleks päevaks ei olnud kõik. Olles näidikust teisi võttepunkte otsinud ja operaatoriga nõu pidanud (ikka ületamatu Vilmos Zsigmondiga, kes oli operaator "Eastwicki nõidade" puhul), sai režissöör näitleja, kes võttis istet rooli taga autos, mis sarnanes rohkem jahklaeva kui vanaaegse autoga. Tema taga paremal oli üle tagumise istme raami külge kinnitatud suur "Panavisioni" kaamera.

Kui režissööri esimene abi oli kaasaskantava raadiosaatja abil märku andnud, käivitas Nicholson auto, sõitis kõrvaltänava lõppu ja teinud vasakpöörde, keeraski elava liiklusega magistraalteele, kus ta otsekui võlujõul ühines kadunud ajastust esile manatud sõidukite vooluga: Teise maailmasõja eelsete "Chevroletide" ja "Fordidega", ümara "Nashiga", kuningliku "Packardi" ja mitme sõjajärgse "Hudsoniga" ning musta luksusliku "Kaiser"-limusiiniga. Siis pööras ta oma suure "jahklaeva" ümber ja naasis stardijoonele kõrvaltänavas uueks võtteks, kaududes nõnda ajakangast ühe salasilmapilgu vältel.

See, et Nicholson marru läks, ei ole tavaline - enamasti säilitab ta professionaalina külma verd -, aga ka mitte seletamatu. Ta lihtsalt tahtis kõike hästi teha. Erinevalt televisioonist, kus tuleb minna lõpututele kompromissidele, võivad mam-

muteelarvega filmide režissöörid taotleda võimalikult kõrget kvaliteeti, kui mitte täiust, ja Nicholson võtab oma režissööriametit tõsiselt. 1971. aastal oli ta kaasstsenarist ja režissöör stiilses, ehkki piiratud eelarvega filmis "Põruta, ütles ta"; 1978. aastal režissöör ja mängis peaosas andekas, ehkki veidi ülepakutud vesternis "Minnes lõunasse".

"Mina olen kino poolt," ütles ta mulle hiljem. "Olen vanamoeline. Kino kui meedium meeldib mulle." "Mulle meeldib", mitte aga "ma armastan". Nicholsoni väljendusviis on niisama sundimatu nagu ta mängki. Teda tööhoos nähes teame aga, et see on armastus.

Jälgisin, kuidas filmiti "Batmani" kõige erutavamast episoodi, kus Jokker kõisredeli viimastest pulgast kinni hoides kõlgub helikopteri all. Tol hetkel võtteplatsil helikopteri ei olnud, oli vaid hüiglaslik kraana, mis seisis suitsuga täidetud paviljonis. Ja siis, kui kaamerad hakkasid surisema ja tuulemasin mürisema, lõi Nicholson kõrguse- ja hirmutunde paljalt oma hingejõuga. See, et 52-aastane mees oli võimeline selliseks tunnetepuhanguks, haaras ja isegi jahmatas. Siis aga palus 31-aastane režissöör Tim Burton hirmutunnet veelgi võimendada, Nicholson täitis palve ja lisas omalt poolt juurdegi. Jokker hoidis elu eest kinni redelist, tõesti elu eest, ja see elu näis olevat ühtviisi kallis nii tegelasele kui ka näitlejale.

Sügisel, kui "Kahe näoga Jake'i" võttes olid juba lõppenud, silmitses Nicholsoni "Paramounti" montaažilaua taga. Seljas haval batiksärk, jalas valged teksased ja valged musta pealise kingad, vaatas ta parajasti

läbi ühe võtmetseeni "musta" montaaži. Ka siin ilmnese selgesti tema kire kino kui meedi-  
diumi vastu. Ta süüvis tehnilistesse üksikas-  
jadesse, teda võlusid mängu nüansid. Ta  
jälgis pingsalt seda, mida monteeri-  
ja Anne Goursaud talle näitas. "Hästi lõigatud,  
Anne," ütles ta. "Ma vaatan ta veel kord läbi,  
et näha, kas me midagi liiga kergetäeliselt  
välja pole visanud ning et veidi tempot  
tõsta."



"Lilalimut", 1971. Režissöör Mike Nichols. Jack Nicholson (Jonathan).

"Viimane toimekond", 1973. Režissöör Hal Ashby. Jack Nicholson (Billy "Bad Ass" Buddusky) sai rolli  
est parima meesnäitleja auhinna XXVIII Cannes'i filmifestivalil.



Kõnealusel stseenil oli oma sisemine  
koomika. Gittesi püüab võrgutada Made-  
leine Stowe, vastupandamatu lesk, kelle  
mehe oli tapnud üks Gittesi klientidest, see  
teine Jake, keda mängis Harvey Keitel.  
(Keiteli naise osas aga näeme Meg Tillyt,  
kelle osatäitmist Nicholson nimetas "juma-  
likuks sähvatuseks".) Nende kaadrite põhi-  
teemaks oli seks ja Nicholson tundis ilmset  
naudingut kaadrisse püütud kirest.

"Mulle meeldib, kuidas Madeleine seda  
suuga teeb," ütles ta. Monteeri-  
ja noogutas nõusoleku märgiks.

Hetk hiljem, kui kaadrisse ilmusid Git-  
tessi käed lese tripistatud reitel, ütles ta: "Ka  
see meeldib mulle."

"Jah," hakkas monteeri-  
ja naerma. "Jätsin  
selle teie jaoks sisse."

Siis, kui kaamera esimest korda "paari-  
tunud paarikesel" peatub: "Need tripid, mis  
mööbli vahelt piludest vilksatavad, need  
meeldivad mulle..." Ja tormilise kire järel-  
mängu vaadates: "Madeleine pühib noku  
kuivaks... väga hea."

Rahulolust hoolimata tundis Nicholson,  
et teha on veel palju. "Arvan, et oma viis  
korda vaatan selle veel kord läbi, enne kui  
ta valmis on." Küsimus oli selles, kui  
kaugele see seksuaalvahekord võiks minna.  
"Seda stseeni saaks igalt poolt kärpida," se-  
letab Nicholson. "Gittes võib keppida või  
mitte. Võib kähku teha. Või mõnuga ja  
kirega. Kui ta aga asja kirglikult võtab, kas  
ta siis võib oma tüdruku juurde tagasi  
minna?"

Kui Nicholson pausi tegi, et telefoniga



"Chinatown", 1974. Režissöör Roman Polanski. Jack Nicholson (J. J. Gittes) ja Faye Dunaway (Evelyn Mulwray).

rääkida, ütles Goursaud, kes oli juba Nicholsoniga koostööd teinud filmis "Karuohakane": "See, mida Jack siin on teinud, on lausa uskumatu. Tema kätt on tunda selle filmi igas stseenis: juhib teiste mängu, mängib ise suurepäraselt ja samal ajal jälgib kogu filmi montaaži ja rütmi. Seda oskavad vähesed. Rääkimata sellest, et ta on ameerika suurim näitleja."

Väitele, et ta olevat ameerika "suurim" näitleja reageerib Nicholson hooletu õlakehitusega. "Majanduslikus mõttes olen tohutult elujõuline," tunnistab ta tagasihoidlikul viisil, "ehkki mitte Hollywoodi number üks. Ja seda meelega. Mulle meeldib olla teisel või kolmandal kohal. Las mõni hull ajab oma rida, mina püsin tal kannul ja kellelegi ei lähe see eriti korda. Loominguvabadus on



*"Lendas üle käopesa", 1975.  
Režissöör Milos Forman, Jack  
Nicholson (R. P. McMurphy).*

mul olnud juba "Easy Riderist" alates, mõned erandid välja arvatud, mis on võimalik ainult siis, kui oled staar ja su filmid on kassatükid."

Nicholson, kes on vaheda mõistuse ja pilkliku loomuga, ei paista küll nii hull, kui ta superstaarina võiks olla; sõnal "superstaar" endal on juures hulluse mäik. Vähe-malt rääkis ta tükk aega sellest, kui raske on jääda inimeseks filmitegemise jäägitult en-

soovitan, öeldakse: "Ah, jälle sa tuled oma sõpradega." Ja siis, kui ta on ühe päeva töötanud, ütlevad kõik nagu ühest suust: "Pagan võtaks. Ta on täitsa hea, lausa geniaalne."

Nicholson räägib ka endast kui sõbrast - jutt, mis võib tunduda eneseupitamisena, kuigi ei pea seda tingimata olema, sest inimesed, kes on teda aastaid tundnud, teavad tema kõigutamatumust lojaalsusest. "Kõik on



"Elukutse: reporter", 1975. Režissöör Michelangelo Antonioni. Jack Nicholson (David Locke).

dasse haaravas protsessis. Kui ta oli kaks-kümmend kuud järjest töötanud algul "Batmani", siis "Kahe näoga Jake'i" kallal, tundis ta end sõpradest täiesti ära lõigatuna.

"Nii me saavutamegi "hirmsate" inimeste kuulsuse, aga selline on elu. Kui sureb su sõbra ema, ei jäta sa isegi söömist pooleli, ajapuuduse tõttu. Kui sureb su ema, saad ühe vaba päeva. Mitte rohkem. Kui lahutad, ei saa sedagi. Ausalt öelda, see on ka ainuke asi, mis minus kino vastu vamma tekitab."

Nicholson räägib sageli oma sõpradest. Ja mitte ainult nendest kuulsatest - Warren Beatyst või oma ammuhest tuttavast Anjelica Hustonist, vaid ka nendest mittekuulsatest, kelle seltsis ta sageli viibib, ja ka nendest endale veel mitte nime teinud näitlejatest, kellele ta häid osi leiab. "Üks mu sõber mängib ka selles filmis - Jeff Morris. Jeffil oli osa filmis "Minnes lõunasse". Seejärel mängis ta "Piiris" ja "Karuohakases", nüüd aga "Kahe näoga Jake'is". Iga kord kui Jeffi

minu vastu olnud tohutult kenad ja ka mina olen nende vastu tohutult kena olnud. Enda teada ei ole mul ühtegi vaenlast, ei kedagi, kes mind vihkaks mõne töösaja pärast, ja mulle ei meenu kedagi oma kaastöölitest, kellega meil poleks olnud omavahelistes suhetes vastastikust austust, isegi rõõme."

**Kui mees iseenda advokaadina peab kaitsma tobukest klienti, kui näitleja töötab nii siin- kui sealpool kaamerat üleväsinud režissööri all, on ühest neist rollidest küllalt, et hulluks minna. Miks aga valis sellise tee Nicholsoni-taoline osav sell?**

Üks vastus on ilmselt raha, mis filmitööstuses jääb enamiku valikute õhukese pealispinna alla. Kuigi Nicholson on majanduslikus mõttes elujõuline, avaneb tal uus võimalus teenida miljoneid nii režissööri kui näitlejana (tema punktitasu näitlejana üksi teeb kokku oma 5-6 miljonit dollarit, pluss kõik need lisad, mida ta esindajad talle oskavad välja kaubelda).



"Minnes löunasse", 1978. Režissöör ja peosatäit Jack Nicholson (Henry Moon) ja Mary Steenburgen (Julia Tate).

"Missouri", 1976. Režissöör Arthur Penn. Jack Nicholson (Tom Logan) ja Marlon Brando (Lee Clayton).



Aga lavastada filmi, milles ise peaosas mängid, ei ole just kõige targem moodus Nicholsoni-taolisel mehel rikkamaks saada, veel vähem õnnelikuks. Ja "Kahe näoga Jake" on olnud režissööridele küllaltki kõva pähele oma ajalooliste võtete, piiratud eelarve (3,5 miljonit kulutati 1985. aastal esimese versiooni peale) ja igapäevaste juhtimis- ja olmeprobleemidega. ("Läksime filmima arsti maja apelsiniselts, mida olin juba kaks korda vaatamas käinud," mainib Nicholson. "Olin seal paar korda luuret teinud. Kui kohale jõudsime, nägime, et apelsiniselts on maha raiutud, järele pole muud kui paljas maa. See polnud veel kõik. Ka näitleja oli jäänud ossa määramata. Iga päev juhtus midagi taolist. Iga päev.")

Kõrvale jättes raha ja armastuse meediami vastu, mis oleks võinud rahulduse leida ka mõnda muud filmi lavastades, tundub, et Nicholson hakkas "Kahe näoga Jake'i" režissööriks lihtsalt lojaalsusest filmi, publiku ootuste, oma sõprade või siis sõpruse kui sellise vastu.

Ta ei asunud sugugi kohe Robert Towne'i asemele. (Robert Towne, stsenaariumi autor, filmi esialgne režissöör, loobus lahkkelide tõttu filmi produtsendi ja ühe osatäitja Robert Evansiga.) 1985. aastal, kui oli selge, et projekt on läbi kukkunud, sondeeris ta pinda Roman Polański juures, keda ta peab "kaasaegse filmi üheks suurimaks meistriks" ja veel vähemalt kolme maineka režissööri Bernardo Bertolucci,

Mike Nicholshi ja kadunud John Hustoni juures. "Aga ükski neist ei tahtnud seda filmi hakata lavastama ja nii ei jäänudki kedagi teist kui ma ise. Poleks mina seda lavastada võtnud, oleks film jäänudki tegemata. Siin ongi see põhjus, ja kõik."

Nicholsonile on too olnud au küsimus. "Olin jonnin täis, kui ütlesin, et see asi ei tohi untsu minna, sest ma ei taha, et filmitegmine hakkab mõjutama asju, mis on mulle olulised. Seda ei tohi juhtuda. E i t o h i. Filmitegijad teavad, et on sadu inimesi, kes enam üksteisega ei räägi mõne tobeda kleidi pärast mingis filmis või midagi taolist. Ma olen töötanud ilma selliste vahejuhtumiteta ja ei tahtnud, et ka nüüd midagi seesugust sünnib. Sest nende kahe (Towne ja Evans - *tõlk.*) sõbrad, kes jäid nüüd vastasleeridesse, olid kaheksakümne protsendi ulatuses ka minu sõbrad."

MEHENA on Nicholson kas väga inimlik või väga aktiivne. Ühes viimases "Playboy" numbris esitab keegi näitlejanna üksikasju oma armuloost temaga, ja üks teine teatab, et ootab Nicholsonilt last. Näitlejana aga ei leidu Nicholsonile võrdset ja seda juba alates "Easy Riderist" tema näitlejakarjääri algul. Järgnesid seitsmekümnendate hülgerollid filmides "Viis kerget pala", "Lihahimu", "Viimane toimkond", "Chinatown" ja "Lendas üle käopesa" ning märkimisväärsed osatäitmised viimase aja filmides "Punased", "Helluse keeles", "Teleuudised". (Pärast "Kahe näoga Jake'i" kavatses Nicholson aja





"Hiilgus", 1980. Režissöör Stanley Kubrick. Jack Nicholson peasas.

maha võtta, kuid tema järgmine roll võib väga hästi olla Napoleon, idee, mis on kaua varjusurmas olnud, kuid on nüüd jällegi aktuaalne.) Kui ma Milos Formanilt küsisin, kuidas ta töötas Nicholsoniga "Käopesas", mis neile mõlemale "Oscari" tõi, hakkas Milos naerma ja ütles: "Ega ikka Jackile ei

üttele, kuidas ta peaks mängima, nii nagu ei üttele Wayne Gretzkyle, kuidas ta peaks litrile pihta saama. Sa lihtsalt veendud, et me mõlemad saame asjast ühtemoodi aru ja lased tal siis teha, mida ta tahab."

"Selleks et näitlejana edasi areneda," räägib Nicholson, "tuleb kohe kõrvale heita see, millega sa kuulsaks said." Tundub, et Nicholsoni teistkordne esinemine Jake Gittesi osas räägib sellele vastu, aga Nicholson väidab, et esineda samas osas kümme aastat vanemana tähendab panna proovile oma näitlejavõimed. "Antud juhul ei ole vaja kanda parukat, olla halli- või kiilaspäine ega võtta 250 naela juurde, et rääkida lihtsat lugu sellest, kuidas inimesed muutuvad. Jah, see on sama tegelane, aga mängida teda loomulikult ning ühtlasi näidata, mis temaga on vahepeal juhtunud, see on minu jaoks intrigeeriv, sest paneb mind endalt küsima: "Kas ma saan hakkama?" Kui saan, on mul tunne, et olen veel kord midagi korda saatnud."

Režissöörina peab Nicholson korda saatma peaaegu midagi võimatut, sest film, mille teist osa ta lavastab, on üks meie aja populaarsemaid, mida laenutatakse pidevalt videoäridest ja analüüsitakse filmikoolides.



"Hiilgus". Jack Nicholson (Jack Torrance) ja Shelley Duvall (Wendy Torrance).

"Päär", 1982. Režissöör Tony Richardson. Jack Nicholson (Charlie Smith) ja Adalberto Cortez (Doper).



Sest kas on ühegi filmi järg, kui välja arvata "Ristiisa" II osa, suutnud tabada kuulsa originaali maagilist atmosfääri? "See on see, mis mulle selle filmi juures tõsiselt muret teeb," räägib Nicholson. "See, et tal on selline tohutu cellugu ja et inimesed ootavad järke, kuid mina tahan neid üllatada. Ega me poleks "Kahe näoga Jake'i" tegema hakanudki, kui me poleks uskunud, et ta tuleb erakordne. Mitte lihtsalt ühe seriaali järgmine osa."

Üks filmi omapäraseid jooni, mis hakkas mulle juba silma nendest mõnedest kaadritest, mida nägin montaažilaua taga, on too tumedalt koloreeritud visuaalne materjal, see on otsekui "film noir en couleur". Suuremalt jaolt on see operaator Zsigmondi teene, kes on öelnud: "Me ei tahtnud "Chinatowni" kopeerida. Tahtsime, et meie film oleks omapärane. Istusime maha ja otsusta-

sime: palju valgust, varje ja siluette, palju siniseid ja sooje toone, valgus aga olgu selline, nagu tavaliselt mustvalgetes filmides. Jackile meeldib maailma näha läbi 85-se filtri, seepiaprunides toonides. Ja mulle ka."

Aga mis peitub selle ahvatleva pakendi sees? Dramaatilist ainet käsitledes näib Nicholson olevat ühtaega haaratud ja heidutatud sellest, kuidas edasi anda filmi raskelt tabatavat sõlmitust, kus saamahimu ja paljude keerdkäikudega intriigi käivitajaks ei ole seekord niisutusvesi nagu "Chinatownis", vaid nafta Lõuna-Kalifornia liivases pinnases. "Filmis ei ole metsikuid tagaajamisi, jõhkraid seksistseene, klišeetid baariletil tantsivatest naistest, jõledaid mõrvu, tulevahetust, kurjategija on sama mõistlik kui kangelanegi, ja see paneb mind mõtlema: "Kirjanduslikus mõttes on see hea," kuid seejärel: "Jah, aga see on ju s i n u maitse, sina pead ennast moekutiks, samal ajal kui teised sind kaltsakaks arvavad. Nii et võib-olla sinu filmikeel on liiga omapärane, et olla arusaadav komertsturul.""

"Uue laine" režissöörina ütlesin, et see on lugu halva "karmaga" mehest, mida veel "Chinatownis" väljendati sõnadega "cherchez la femme". Jake Gittes," räägib Nicholson, "areneb koos sõjajärgse Ameerikaga, kuigi ta töötab endiselt kohas, kus purunevad illusioonid, ühiskonna "Achilleuse kannas". Kuid järk-järgult, nii elusündmuste kui ka sõjaeelse minevikupärandi mõjul käib ta alla, kuni on filmi lõpus peaaegu nullis, seal, kus sõja lõppedeski. See on "uue laine" lugu. Käsikirjas pole sellest sõnakestki. Aga me loeme seda välja Gittesi ja teda ümbritsevate inimeste käitumisest. Seda filmi on olnud väga raske teha."

Nicholson on ilmselt huvitatud sellest, et



"Helluse keeles", 1983. Režissöör James L. Brooks. Jack Nicholson (Garrett Breedlove) ja Shirley MacLaine (Aurora Greenway). J. Nicholson sai "Oscari" kui parim meeskõrvalosatäitja.

film tuleks võimalikult hea. "Ma ei ole mingi filmikunstmeister," ütleb ta, "kuigi võidakse öelda, et mul on mestripaberid taskus. Olen koostööd teinud suurimate režissööridega. Selles filmis töötasin koos nii andekate inimestega, et nad oleksid ka ilma minuta võinud seda filmi teha. Mõnikord isegi mõtlesin, et see, kas ma saan, mida tahan, sõltub ainult minust endast."

Samas tahab Nicholson ka seda, et "Kahe näoga Jake" tuleks menufilm. Ta räägib filmi "äärniselt inimlikust põhikoest", sellest, mida on filmil öelda "Kalifornia ja kogu Ameerika kultuuri kohta". Ta peab ülimalt tähtsaks vaatajate toomist "oma aega, oma keskkonda, oma elurütm, oma huvide keskele". "Saage aru, kui ma ütlen "mina",



"Kõrbenud süda", 1986. Režissöör Mike Nichols. Jack Nicholson (Mark Forman) ja Meryl Streep (Rachel Samstat).

mõten "meie", sest mina olen praegu kapten laeval."

Ja Nicholson suundus montaažiruumi, istus ootusäreva ühmatusega laua taha ja hakkas uuesti läbi vaatama filmitud montaaži, öieti kilometraaži, valides välja parimaid kaadreid, töstes tempot, teritades vaimu. Kui väikesele ekraanile montaažilaua taga ilmus mõni oluline stseen, kus ta ise mängis, siis nõjatust ta ettepoole, et silmi pilgutamata uurida iga väikseimarki detaili - Jack silmitsi Jake'iga.

*Intervjuerist Joe Morgenstern  
Lühendatult ajakirjast "Blitz" nr 88,  
1990, aprill  
tõlkinud KRISTA MITS*

## JACK NICHOLSONI FILMID

"Divorce Court" (1958-1961; TV-seriaal).

"Kisenda, beebimõrtsukas" ("Cry Baby Killer", 1958; režissöör Jud Addis).

"Liiga noor armastuseks" ("Too Soon to Love", 1959; Irving Lerner).

"Studs Lonigan" (1960; Irving Lerner).

"Pöörane sõit" ("The Wild Ride", 1960; Harvey Berman).

"Väike õuduste pood" ("The Little Shop of Horrors", 1960; Roger Corman).

"Murtud maa" ("The Broken Land", 1961; John Bushelman).

"Kaaren" ("The Raven", 1963; Roger Corman).

"Terror" ("The Terror", 1963; Roger Corman + uc, Francis Ford Coppola, Monte Hellman, Jack Hale, Dennis Jacob ja J. N.).

"Piksesaar" ("Thunder Island", 1963; Jack Lee-wood; kaasstenarist).

"Alamleitnant Pulver" ("Ensign Pulver", 1964; Joshua Logan).

"Tagauks põrgusse" ("Back Door to Hell", 1964; Monte Hellman).

"Lend seiklusesse" ("Flight to Fury", 1964; Monte Hellman; + stsenaarist).

"Tulevahetus" ("The Shooting", 1966; Monte Hellman; + kaasprodutsent).

"Ratsuta nagu tuulispask" ("Ride the Whirlwind", 1966; Monte Hellman; + stsenaarist ja kaasprodutsent).

"Matk" ("The Trip", 1967; Roger Corman; stsenaarist).

"Valentinipäeva veresaun" ("The St. Valentine's Day Massacre", 1967; Roger Corman; episoodiline roll).

"Põrguinglid ratastel" ("Hell's Angels on Wheels", 1967; Richard Rush).

"Juht" ("Head", 1968; Bob Rafelson; kaasstenarist ja kaasprodutsent).

"Psych-Out" (1969; Richard Rush).

"Põrguinglid - pöörane jõuk" ("Rebel Rousers", 1969; Martin B. Cohen; filmitud 1967).

"Muretu rännumees" ("Easy Rider", 1969; Dennis Hopper).

"Kirkal päeval on võimalik näha igavikku" ("On a Clear Day You Can See Forever", 1970; Vincente Minnelli).

"Viis kerget pala" ("Five Easy Pieces", 1970; Bob Rafelson).

"Põruta, ütles ta" ("Drive He Said", 1971; režissöör, kaasstenarist ja kaasprodutsent).

"Lihahimu" ("Carnal Knowledge", 1971; Mike Nichols).

"Kindel paik" ("A Safe Place", 1971; Henry Jaglom).

"Marvin Gardensi kuningas" ("The King of Marvin Gardens", 1972; Bob Rafelson).

"Viimane toimikond" ("The Last Detail", 1973; Hal Ashby). Parima meesnäitleja auhind XXVIII Cannes'i filmifestivalil.

"Chinatown" (1974; Roman Polanski).

"Elukutse: reporter" ("Professione: Reporter/ The Passenger", 1975; Michelangelo Antonioni).

"Tommy" (1975; Ken Russell).

"Varandus" ("The Fortune", 1975; Mike Nichols).

"Lendas üle kõopesa" ("One Flew Over the Cuckoo's Nest", 1975; Milos Forman). "Oscar" ja "Kuldgloobus": parim meesnäitleja.

"Missouri" ("Missouri Breaks", 1976; Arthur Penn).

"Viimane magnaat" ("The Last Tycoon", 1976; Elia Kazan).

"Minnes lõunasse" ("Goin' South", 1978; + režissöör).

"Hiilgus" ("The Shining", 1980; Stanley Kubrick).

"Postiljon helistab alati kaks korda" ("The Postman Always Rings Twice", 1981; Bob Rafelson).

"Punased" ("Reds", 1981; Warren Beatty).

"Piiir" ("The Border", 1982; Tony Richardson).

"Helluse keeles" ("Terms of Endearment", 1983; James L. Brooks). "Oscar": parim meeskõrvalosataitja.

"Prizzi perekonna elu" ("Prizzi's Honor", 1985; John Huston).

"Kõrbenud süda" ("Heartburn", 1986; Mike Nichols).

"Eastwicki nõiad" ("The Witches of Eastwick", 1987; George Miller).

"Teleuudised" ("Broadcast News", 1987; James L. Brooks; episoodiline osa).

"Karuohakane" ("Ironweed", 1988; Hecktor Babenco).

"Batman" (1989; Tom Burton).

"Kahe näoga Jake" ("The Two Jakes", 1990; + režissöör ja kaasstenarist).

"Meestehäda" ("Man Trouble", 1991; Bob Rafelson). Plaanis lavastada filmid kreeka päritolu ooperiprimadonnast Maria Callasest (1923-1977) ning Prantsuse keisri Napoleon I Bonaparte'i (1769-1821) viimastest eluaastatest Saint Helena saarel.

A. E.

uc (uncredited) - on jäänud tiitrites märkimata.

## TEO MAISTE



*Parun Ochs von Lerchenau R. Strauss'i "Roosikavaleris" (1970).*

*Meie heitliku kunstikliimaga ooperiteatris on Teo Maiste alati olnud nagu mingi turvaline kindlus, tema laval olles võid kuulda professionaalset laulmist ja kostüümi sees näha tegelase elus hinge. Laval on kunst.*

Teo Maiste on laulnud Eestimaa teatrilaval 31 aastat: 1960. aastast "Vanemuises", 1962. aastast kahes teatris, 1971. aastast "Estonias". Kes mäletab mõnda tema esimestest rollidest, näiteks Möldrit (Dargomõžski

"Näkingeid", 1960) või Ramfist (Verdi "Aida", 1991), ja on näinud ka kõige värskemaid - Friesnerit (Tubina "Barbara von Tisenhusen", 1990), Jutlustajat (Mozarti "Võluflööti", 1991) ja Bonzot (Puccini "Madame Butterfly",



Leporello W. A. Mozarti "Don Giovanni" (1975), Donna Elvira - K. Konrad.

1991) -, võib leida, et kolm aastakümnet pole teda oluliselt muutnud. Selle peale kinnitaks Maiste ise vist: nojah, täiesti arenemisvõimetu... Ei, küllap ta on laval praegu targem ja kogenum ja mitmekesisem; kuidas täpselt, on raske öelda, sest nii pika ajaga kasvab ka teatriskäija enda kuulamis- ja nägemisoskus. Aga meie heitliku kunstikliimaga ooperiteatris on Teo Maiste alati olnud nagu mingi turvaline kindlus: ka siis, kui lavastus tervikuna on saamatu ja igav, kui orkester, koor ja solistid veavad üksteisest lahku nagu luik, haug ja vähk, - Maiste laval olles võid kuulda professionaalset laulmist ja kostüümi sees näha tegelase elus hinge. Laval on kunst.

Kolleegide hinnanguist ilmneb seesama: Maistele võib kindel olla.

**LEHTE MARK** (kes alustas "Vanemuise" solistina kolm aastat enne Maistet):

Ei mäletaagi, et Teo oleks olnud kobav või arglik. Ta oli algusest peale innuga asja juures, väga töökas. Tal oli muusikaline külg niimoodi omandatud, et laval probleeme ei tekkinudki: kui laulja tunneb ennast muusikas kodus, siis tal on kergem omandada ka lavalist. Erilist lavastajadrilli ei mäleta, meilt nõuti, ka dirigendid ise nõudsid, et sa dirigenti näed, aga ei vaata. Ta oli kohe hea partner, esimene vis-à-vis oli meil "Vürst Igo-

ris". Igorit teevad ju tavaliselt baritonid, Teo bass mõjus mehisealt ja üllalt. Väga meelde jäänud on "Madaliku" Moruccio, tugev karakter.

Teo tuli alati proovi avali, rõõmsalt, naljatades.<sup>1/</sup>

#### ERI KLAS, 1991:

Kõikvõimalikud preemiad, mida on hakatud välja andma, devalveeruvad hiljem. Kui asutatakse Suure Kunstniku preemia, siis seda oleks kindlasti väärt Teo - laulev näitleja, kes tunneb end lava vastustusrikkas ja närvilises miljööis nii, et kõigile saalis istujatele tundub, nagu olekski lava selle inimese kodu. Tal on eriline võime elada sisse kõige erinevamatesse karakteritesse, kangelastest klounideni, seda võib teha vaid eriti andekas inimene. Ta j u t u s t a b kõike, mis ta teeb, mitte üksnes ei "kasuta vokaalaparati", iga lauldud sõna taga on mõte. Tema häälel on harukordne värvipalett, hetkekski ei jää imetlema "hääletoru". Samal ajal on ta suurepärase ansamblist. Tema fantaasia rollide loomisel ei piirdu sellega, mida ütlevad lavastaja ja dirigent, ta töötab vaikselt rolli kallal edasi ja toob iga päev uusi ja üllatavaid leide.

Üks tema väljapaistvamaid saavutusi viimastest ajast on "Boriss Godunovi" videosalvestus Soomes. Nüüd võis jälgida lähedalt, suures plaanis, kui sügav, põhjatu on selle kunstniku seesmine rikkus. Hea, et see salvestis sai tehtud ja võime seda nüüd tutvustada ka teistele.<sup>2/</sup>

Muidugi tahab sellise lauljaga töötada iga lavastaja.

ARNE MIKK on Teo Maistet iseloomustanud tänapäevase ooperilaulja vooruste lausa krestomaatilise loendiga: tema väljendusvahendid - muusika, sõna, artistlikkus - on alati harmoonilises tasakaalus; ta õpib osa kiiresti, samal ajal ettevaatlikult, püüeldes rolli tuuma poole; etendusel improviseerides ei unusta ühises proovitöös ehitatud vundamenti; on ansamblimängija; tunneb peale oma partii kogu ooperit kaanest kaaneni; pole kunagi pidanud endale ebaväärikaks ka väikeste osade esitamist.<sup>3</sup>

Mida näeb Maistes võõras lavastaja, töötades temaga esmakordselt? Kuulakem kahte, kelle töö vaimustas nii truppi kui ka publikut. Kummagi arvamus oma lavastuse ühest peaosalisest on üles kirjutatud viimaste peaproovide ajal, mõni päev enne esietendust.

GEORGI ANSIMOV, kes lavastas 1982. aastal Prokofjevi koomilise ooperi "Kihlus kloostri" ("Dueña") Teo Maistega Mendoza rollis:

Enne kui kõnelda Teo Maistest, pean kõrvale kalduma, sest teemast "näitleja ooperis" on juba ammu saanud probleem. Nüüdisaegne ooperiteater esitab näitlejale nõudeid, mida saab täita, kui omandatakse näitekuunsti kõik elemendid. Kaljuks kasvatatakse näitlejat konservatooriumides nii abitult ja asjaarmastajalikult, et konservatooriumi diplomiga teatrisse tulles ei oska laulja teha midagi. Me hakkame teda teatris tegelikult uuesti harima ja tema hakkab, silmad imestusest pärani, nägema seda, mida talle oleks tulnud õpetada viie aasta eest. Vaat niisugusel taustal on kunstnik, kes mõistab, mis on teater ja on hingelt muusik, suur haruldus. Kaljuks.

Teo Maiste on selline isiksus. Usun, et töö "Vanemuises", kus olid sellised lavastajad, nagu Epp Kaidu - ta oli väga suur lavastaja! - ja Kaarel Ird, aitas tal mõista, mida vajab tänapäeva muusikateater. Muidugi pole temast jäljeta mööda läinud töö "Estonia" suurte meistritega. Kuid eelkõige tuleb see tema andest, ta on sündinud kunstnikuks, kellel on hää, kes on muusikalu, kes teab ja tajub, mida meie ajal tuleb teha muusikateatris. Ja see, mida Teo Maiste oma rollides teeb, näitab, et ta läheneb rollile nagu tõeline kunstnik, so mitte ükski kui ooperilaulja, - nagu kunstnik, keda huvitavad kõik rolli sügavused. Näiteks tema Boriss Godunov, väga populaarne ja seda keerukam partii: ta ei sihtu sellesse lihtsalt lauljana, kes on muusika ära õppinud, ta otsib psühholoogilisi motiveeringuid. Ja kui ma näen Teo Maistet Borissina, sünnib see,

mis kaljuks väga harva sünnib muusikateatris: ma näen, mida tegelane mõtleb. Ta kannab mõtet, väljendab mõtet sõna, laulu, žesti, suhtumisega jne. Samasugune mõtlev tegelaskuju on temas, kui ta töötab Mendoza rolliga ooperis "Kihlus kloostri". Algusest peale ootas ta - minu rõõmuks ja õnneks - minult stseenide lahendust: mida tema tegelane mõtleb? Ja kui oli välja öeldud, et Mendoza on inimene, kes on endast väga kõrgel arvamusel, siis ta taipas kohe, mida on vaja mängida.

Tahan sellest rääkida pikemalt. Paljudel muusikateatris tegutsevail inimestel seostub sõna "mõtlemine" millegipärast kuivusega, tunde suretamisega. Nad arvavad, et mõte välistab emotsiooni. Jõuame muusikateatri põhiotsiooni juurde: tunda, see tähendab eeskätt mõelda! Ma ei saa armuda naisesse, kui mu peas pole väljatunud mõte, et ta on ilus, veetlev, sarmikas. Alles siis, kui on sündinud mõte, saab sündida emotsioon. Emotsiooni iseendast pole olemas. See on seadus! Kui inimene põeb stressi, see tähendab, tunnete ülekoormust, siis - ainult sellepärast, et tema mõtted on pressitud nii tihedasse künk-rasse, et organism ei jaksa seda ära seedida. Emotsioon tekib mõttest, see on kunstiloomingu alus.

Nimiosa E. Tambergi "Cyrano de Bergeracis" (1976), Roxane - A. Kaal.





Kecal B. Smetana "Müüdnud mõrsjas" (1983), Krusina - V. Kuslap, Ludmila - M. Jõgeva.

G. Vaidla fotod

On Teo Maiste publiku õnn, et ta saab kaasas käia mõttega. Näiteks stseen ooperis "Kihlus kloostri", kus Mendoza piilub armastajaid; Luisa ja Antonio on ootamatult kohtunud Mendoza majas ega suuda oma tundeid vaos hoida. Prokofjev on andnud piiluvale Mendozale laulda pikad fraasid: "Uuu...uu!". Tuleb küsida, m i - d a ta õigupoolest näeb? Ausalt öelda, ma kartsin väga seda stseeni, sest mõnes teatris on see tekitanud minus pünliku, ebasünda tunde, nagu oleksin pandud pealt vaatama armastusakti. Meie leppisime kokku, et Mendoza ei näe lausa armastusstseeni, vaid v i h j e t armastusele, ja ta fantaseerib sellest armastusest. See mõte, see niianiss lubab Teo Maistel laulda neid "uu-sid" nagu kellelgi, kes igatseb armastust. Ta kannab teistsugust mõtet - puhast, unistaja, naivse lapse mõtet. Olgugi et Mendoza on tahumatu ja inetu, me ei tahtnud teha temast peletist, mingit neandertaallast... Sellest ma rääkisingi: millist mõtet kanda, see tähendab, kuidas laulda ja milliseid tundeid äratada.

**BORISS POKROVSKI**, kes lavastas 1987. aastal Mussorgski "Hovanštšina" Teo Maistega Ivan Hovanski rollis:

Olen temaga proove teinud rahuldustundega ja uskudes, et kõik laabub hästi. Mõnikord olen märganud, kuidas ta sulgub endasse - ja teeb õigesti, sest kusagil sisemuses peab ta tegema "tellimuse kalkulatsiooni". On neid, kes reageerivad k o h e: nagu tellid, nii teevad. Ma ei usalda kunagi selliseid näitlejaid. Tema aga - kui lased perfokaardi tema andesse, siis see ei hakka kohe tööle, ta peab enne käivituma, see ei tähenda talle resultaati, vaid märki, et algab tema enda töö rolliga. See oleks üks joon.

Teine joon on tähtis eriti ooperis. Sain pärast-poolte teada, et ta on õige tuntud näitleja. Et tal on tiitel. Harilikult tunned näitlejaga tutvudes kohe ära, milline tiitel tal on - Nõukogude Liidu rahvakunstnik või Vene NFSV rahvakunstnik või veel midagi, vahest mingi laureaat - kohe taipad, k e s ta on. Maiste tiitel sain teada alles siis, kui nägin töösse minevat kavaletti, kus palju-keegi maksab-tiitlid olid kirjas. Vaadake, see on suur väärikus. Väärikus, mida on raske endas kasvata. Arvan, et tema pole seda isegi kasvatanud, et see on tal geenides. Või kusagil südametunnituse sfääris.

Kolmandaks: ta on professionaal. Ta teab, mida ta suudab, ja teab, mida ei suuda. Jutt



pole niivõrd meisterlikkusest, kui võrd m a i t - s e s t .

Mulle tundub, et ta pole "purskeline" näitleja, vaid näitleja, kes läheb kogu aeg trepist üles: üks, kaks, kolm, neli... Mitte selline, kes võib hüpata viis astet korraga, siis jääb pidama või kukub tagasi. Sellepärast polnud proovide ajal mingeid "erakordseid hetki". On näitlejaid, kes võivad vahel proovis mängida nii, et... ah! peast võtab segil! Mina olen vana ja kogenuud ja tean, et see on vaid korraks. Sellisel juhul ütlen näitlejale ikka: näete nüüd, kaks korda tegite hiilgavalt, just praegu - esimest ja viimast korda. Ma kardan selliseid plahvatusi, saage aru, see on l a v a s t a j a suhtumine, võib-olla on - no kuidagi on! - publikul vaja näitlejaid, kes lähevad keema mingil hetkel või mõnel etendusel. Räägitakse, et Motalov oli niisugune: viis etendust ohkad, siis üks etendus on geniaalne (tuleb oodata, et Belinski vaataks seda kuendat). Leonidov oli selline. Maiste, j u m a l t ä n n a t u d , ei ole.<sup>5</sup>

Mõlemad, G. Ansimov ja B. Pokrovski, on väga huvitavad lavastajad, suure fantaasia ja terase analüütikupilguga. Mõlemad on pikka aega juurelnud ooperikunsti üle, kirjutanud sellest raamatuid ja pidanud loenguid. Kõneldes ühest ja samast ooperilauljast, keda mõlemad hindavad kõrgelt, rõhutab kumbki ometi erinevaid omadusi - üks ratsionaalsust, teine intuitsiooni. Õigus on mõlemal! Erinevus näitab eeskätt kõnelejate erinevust ja kinnitab tuntud tõde: teooriad tehakse andekate näitlejate loomingu põhjal, talent aga on taeva kingitus.

\* \* \*

Teo Maiste rollide arv - ooper, sekka mõni operett, "Vanemuises" ka üks draamateos - hakkab lähenema sajale. Mõnda rolli on tulnud teha juba kahes lavastuses, mõnigi tuntud ooper, kus bassil peaosas pole aga Maiste loomeajal Eestimaa lavadele jõudnud. Kaks sellist teost on viimastel aastatel lavastatud Soomes, arvestusega just Teo Maiste osatäitmisele. Neist võib aimu saada üksnes arvustuskildude abiga.

✓ Otto Nicolai "Windsori lõbusad naised" Oulu 1989. PERTTI SILLANPÄÄ:

"Ooper algab järgalt ja venivalt. Alles siis, kui esile astub kõhukas elumees Falstaff (Teo Maiste), hakkab lava elama. Eestist "Estonia" teatrist laenatud Maiste on ooperi täielik ilopilleri".<sup>6</sup> (Viimase kujundliku komplimenti sõnastaks eestlane ehk "lustimootor".)

Rossini "Itaalane Alžiiris" 1990; Turu Linna-teatris on käinud "Helsingin Sanomate" kriitik

Hannu-Ilari Lampila: "Lavastusel oli õnn saada Mustafa osasse "Estonia" teatri bufobass Teo Maiste, kelle türannikujus on piisav annus rumalat uhkust, robustset rahulohu endaga ja edevust. Eriti kindel usk on Mustafal oma erootilise vastupandamatusse, milles peitub kogu teose koomika allikas. Maiste bass on suurejooneline, kuid liigub õige kergelt."<sup>7</sup>

Üks põnev roll, Bartóki "Hertsog Sinihabeme lossi" nimiosa, kõlas üksnes kontserdil, ainult korra (!) - 1972. aastal ei leidunud ooperilavastajat, kes oleks tundnud huvi sümbolistliku psühholoogilise ooperi vastu, milles välist tegevust peaaegu polegi. Aurora Semperi retsensioonist: "Ettekanne oli raugematu huviga kuulatav. Orkester suutis Eri Klasi juhtimisel anda pildi sellest nii mitmekülgsest ning huvitavast partituurist. Solistid Urve Tauts ja Teo Maiste olid täiesti ülesande kõrgusel. U. Tauts laulis väga kaunilt. T. Maiste üllatas ikka jälle oma võimega elada sisse mitmesugustesse stiilidesse."

Teo Maistest on tundnud heameelt kõik need kümnekond eesti ooperikriitikut, kes tema loomeaja vältel tegutsenud, alates Vidrik Kivilost ja Helga Tõnsonist ning lõpetades Kristel Pappeli ja Toomas Siitaniga. Vahel on kritiseeritud mõnda lavalise käitumise detaili või vaidlustatud rolli proportsioone (näiteks, kas kuningas pole liiga palju kuningat ja liiga vähe inimest) - asju, mille korrigeerimine/otsustamine on (peaks olema) lavastaja ülesanne. Ent keegi pole leidnud, et mõni roll oleks täiesti "mööda". Kontserdikriitikast leidsin küll ühe ränga süüdistuse - süvenematuses, mis aga tuleks adresseerida... hooga sulega arvustajale endale. Seda omamoodi kurioosset lugu tasub meenutada.

Brahmsi "Saksa reekviemi" ettekandel (1982) pidi laulma Leningradi bariton S. Leiferkus, kes aga välismaareisi tõttu ütles ära vähem kui nädal enne kontserti. Uut solisti ei leitud ka Riist, Eestis oli siis veel suurem baritonipõud kui praegu ja kui bass Teo Maiste poleks partiid kiiresti ära õppinud, oleks kontsert ära jäänud. Maiste laulis muusikalise teksti täiesti korrektselt, kuid oli väljenduslikult kahvatum kui muidu, ja sisselaulmata partiis kõlas baritoni kõrgregister (korduvalt ja ja fa-diees!) "köhnalt". Arvustaja Ines Rannap lõpetas oma etteheited nii: "...hinnatud ooperisolistilt oodanuks siiski aegsamat süvenemist teose muusikalisse sissusse".<sup>9</sup> K o n t s e r d i s t kirjutades ei pea kriitik ju tõesti teadma, kas keegi päästis kontserdi või esineb haigeina vms (kuigi nii väikeses linnas nagu Tallinn

enamasti teatakse); kontserdiväliseld seiku arvustades tuleks neid küll enne uurida.

\* \* \*

Võõra hääleliigi partiid laulda on tegelikult riskantne. Bassbariton (st kõrge bass) Teo Maiste on algusest peale laulnud ka mõningaid suuri baritonirõlle: Vürst Igor, Porgy, Aleko, Gianni Schicchi, Cyrano, Frier, Lempelius...

Kuidas su hääli nii hästi vastu on pidanud, teame ju Eestimaal mitut lauljat, kes kahe hääleliigi vahel seigeldes on häält parandamatult kahjustanud?

*Isegi kaugemal. Olen kuulnud tippulauljaist, kes on vara hääle kaotanud nii bassi- kui baritonipartiisid lauldes. Aga ma ei tea - kui ma midagi olen kahjustanud sellega, et laulan kõrgeid partiisid, siis kõrge rohkem oma närve, sellepärast et kõrgeid rolle lauldes on närva alati olnud palju rohkem pingul, olen närveerinud enne etendust ja etenduse ajal. Tähendab, kõrgeid partiisid lauldes peab hääli nagu väga korras olema, aga palju ühel lauljal see hääli meie kliimas nii täiesti korras on...*

Miks siis hääli ja närve sel kombel proovile pannakse? Ikka sellepärast, et roll on põnev, et muusika on kaasakiskuv.

Samal ajal on igal solistil, ka Maistel tulnud täita ülesandeid, mis põrmugi ei tõmba. Veel enam kui teatris on neid olnud väljaspool, sealhulgas nn pidulikel kontsertidel, kus pidid esinema just nimekad solistid. Professionaal esines sealgi võimalikult hästi ja - võimalikult valutult, hoides enesetunnet üleval huumoriga. Näiteks, ideoloogiasekretär Rein Ristlaane ajal tuli bassidel sageli laulda Dunajevski "Suur ja lai on maa...", loomulikult vene keeles. Eriti pidulikel kontsertidel laulsid koguni Teo Maiste ja Mati Palm mõlemad, üks ühe, teine teise salmi, refrääni koos. Kord küsinud Maiste pärast esinemist konferansjeelt Urmas Otilt, miks teadustus polnud täielik - tulnuks öelda, et laul on filmist "Tsirkus" (mis on ju täiesti tõsi). Küsinud natuke liiga häälekalt. Hiljem polevatki enam seda laulu laulda tulnud.

Või teine lugu. Seitsmekümnendail reserveeriti "Estonia" saal tihtipeale kõiksugu asutuste tähtpäevadeks, pärast aktust oli teatrilt tellitud kontsert. Juhtusin nägema Teo Maistet, kes parajasti tuli laulmast siseministeeriumi juubelilt, ja küsisin, mida ta siis ka laulis, tema vastas süütult: "Pakusin "Iaimujutu-aariat" ja Villem Kapi "Vangi", aga millegipärast ei tahetud. Laulsin siis "Varjaagi külalise laulu." Ja nähes,

et kuulaja ei taipa: "Aga see on ju niisama hea: "...on vaprad mehed põhjamaadel, üksinus jumal neil kesk süngeid kaljuid..." "

Kui keegi võtaks ette koguda kokku kõigi muusikute samalaadsed lood, saaks päris paksu raamatu.

\* \* \*

Maiste mitme teljega mitmekülgsuses - psühholoogilised ja buforollid, ooper ja ope-rett, vokaalsümfooniline ja kammerreper- tuaar, bassi- ja baritonipartiid, eri stiilid barokkmuusikast meie sajandini - on viimane kõrge haruldus. Eri stiilid ja autorid nõuavad erisugust häälekäsitlust ja fraseerimist, koguni noodilugemist. Maailmanimega lauljate enamik jaguneb üsna kindlapiirilisel Verdi lauljaiks, Wagneri lauljaiks, Mozarti ja Richard Straussi lauljaiks... Kuna Eestimaa ooperiteatrites on alatasa puudus mõne hääleliigi lauljaist, pole kitsam stiilispetsialiseerumine mõeldav ja igapäev tules vahel ületada oma oskuste ja endale sobiva piirid. Maiste piire ei oska öieti määratleda. Nii kauged kui Mozart ja R. Strauss Mussorgskist ongi, kes ütles, kas Maiste Leporello ja Ochs von Lerchenau on paremad kui tema Boriss Godunov ja Ivan Hovanski, või vastupidi? Või on parinad Rossini Selim ja Donizetti Sulpice? Või Tubina, Tambergi, Tormise, Stravinski, Prokofjevi, Šostakoviči teostes lauldud partiid? Barokkmuusika-esitustest tuleb meelde Schützi "Jõululoo" Herodes Filharmoonia kammerkoori kontserdil - täpne, liikuv, nõtkes ja väga ilmekas, stiilne just praeguste arusaamade kohaselt.

Kuidas sellise mitmekülgsuseni jõutakse?

*Ma olen, jah, mitu korda kuulnud, et mul on stiilitunnet, aga ma pole tõesti stiile põhjalikumalt uurinud ega lahtritesse seadnud, et seda stiili teen niimoodi, teist peab teistmoodi tegema. Häid ettekandeid kuulnud olen muidugi. Ja kui hakkas laulma, siis muusika ise nagu ütles ette, kuidas peab tegema.*

\* \* \*

Võib-olla soodustas varajaste aastate keskkond Maiste kunstnikuks saamist ja kiiret arengut erilisel? Kõigepealt võiks arvata, et sellise muusikalise esituskultuuriga lauljal on seljataga vähemalt lapsepõlve klaveriõpingud.

*Ei, absoluutselt ei ole. Klaver meil oli, aga kuna vennad ei tundnud huvi, siis vanemad viisis ära. Mina "ei jõudnud päralt". Nooti õppima hakkasin 21-aastaselt Tomski muusikakoolis.*

*Iga oli kunagi teatriinimene, tegi kaasa Võru*



From "Kontakhi" M. M. Viskovskiy and T. T. T. T. (1987). H. S. S. S.

"Kandle" lavastustes enne kahekümmendaid, isegi tsaarajal juba. Temal oli ka ohuid lauluhääl - tenor! - ja ta oli kaasa teinud operettides. Võru Kreutzwaldi muuseumi direktor rääkis mulle, et ta leidis ühe Peterburi lehe, kus Peterburi kriitikuhärra, kes oli käinud Võrus, kirjutanud "Kandle" etendustest ja nimetanud kolme noormeest, kellel tasuks teatritegemisega rohkem tegelda. Minu isa nimi figureeris siis ka Peterburi lehes. Muidu oli ta ärisell, ema töötas apteegis. Kui abiellusid, siis, elu edenedes, asutasid omal jõul väikese rauakaupluse, kus nad töötasid 1940. aastani. Kui see natsionaliseeriti, asusid tööle kaupluse müüjatena.

Lugema hakkasin õige mitu aastat enne kooli. Vanemad olid tööl, vanemad vennad koolis, mina lugesin päevad otsa. Kõike, mis kätte sattus, isegi aastaraamatuid.

Selgesti on mees, et Võrus oli maja juures aed ja selles aiama ja mina poisikesena olin suviti päevad otsa seal ja tegin aiamaajas üksinda näitemängu.

Üksinda?!

Ausõna. Riputasin teki eesriideks ja ise mängisin ilma ühegi vaatajata. Kust see tuli, mina ei oska öelda.

Mis näitemänge sa enne näinud olid?

Ei mäleta. Seda mäletan küll, et kui käisin Võrus koolis, I klassis, siis oktoobriaktusel pandi mind "Kandle" laval salmi ütlema, oli vist Lermontovi "Valendab üksik puri". Eesti haridust saingi ainult ühe aasta.

Milles su vanemaid süüdistati, kui teid küüditati?

"Kulakud" nad ju ei olnud, ärinehed oleks ka palju öelda, aga küllaltki hästi töötasid, peeti rikkaks. Isa oli Kaitseliidu liige, see ka.

Esimene talv Siberis ma üldse ei õppinud, sest ei osanud sõnagi vene keelt. Kui õppisin juba natuke keelt, hakkasin seal ka lugema. Ja siis, kui ma käisin keskkoolis, oli seina peal krapp ja mulle meeldis kuulata just laule ja operiaariaid, kust see tuli - jälle ei oska seletada. Hakkasin ise ka häält proovima, kooli lõpuklassides esinesin isetegevuses mõne lauhuga. Mul ei olnud tol ajal absoluutselt ettekujutust, et laulmist peab veel õppima ka. Mõtlesin, et hääl on ja laulutahntmist on, siis muudkui laulan. Üldse ei mõelnud, et laulmine võiks kunagi saada mu ametiks.

Keskkooli lõpetades olin 21-aastane, sellepärast et seoses kolimistega läks paar aastat kaotsi. Mõtlesin, kas minna meditsiini õppima või poliitteenilisse, aga jhuslikult sattusin muusikakooli.

Seda on sinust kirjutatud ka. Mida see "jhuslikult" tähendab?

Kui ausalt rääkida, siis kusagil ei tahetud vastu võtta - väljasaadetu perekond. Siis ma käisin mööda tänavaid ja mõtlesin, mis teha. Tä-

haks edasi õppida, külasse tagasi ei taha (pere elas seal). Jhuslikult läksin muusikakoolist mööda, seal oli üks meie küla poiss, kes üritas minna laulu õppima (aga ei saanud sisse), ütles, tule proovi süa, ma kuulasin, siin pole kellelgi nü-sugust häält nagu sul. Läksin ja mind võeti kohe vastu. Seal vist ei lugenud see a n k e e t mi-dagi, ei küsitudki algul. Direktor oli ise laulu-õpetaja, võttis mind oma klassi. Kutsus mu kabinetti, ütles, ma teen teist laulja, mida teil tarvis on? Ütlesin, et on tarvis ühiselamut, - selle saate, mis veel? Stipendiumi? selle saate ka, mida veel? Ütlesin, muud pole vaja midagi. Ta ei olnud eriti hea lauluõpetaja, ühe aasta ma tema juures õppisin, tal olid mingid sekeldused direktori-ametis ka ja ta läks seal minema. Sain Aleksandra Tihomirova juurde, kes oli veel tsaar-aege kooliga. Pärast muusikakooli lõpetamist õppisin ühe aasta Novosibirski konservatooriumis, siis tulin Tallinna, Jenny Siimoni juurde, Tiit Kuusiku abiga - tema kuulas mind ja võttis ühenduse konservatooriumi ja Eugen Kapiga ja aitas, et sain üle tulla. Tegelikult ma ei tahtnudki eelmisel aastal enam Novosibirski konservatooriumisse minna, aga jäin Tallinna sisseastumiseksamitele hiljaks, Paul Karp (prorektor) ja Jenny Siimon kuulasid, aga ma nägin, et Karp hakkas pabistama.

See oli siis 1957, Stalin oli ammu surnud!

Stalin oli surnud, aga hirm elas edasi. Ma ei tahtnud aega kaotada, sõitsin Novosibirskisse ja sain sisse, seal oli palju suurem konkurss kui siin, 36 inimest kuuele kohale.

Kuidas sa oma praeguste arusaamade kohaselt hindad vene lauluõpetajate metoodikat?

Peau ütlema, et mul väga vedas Tomskis, et Tihomirova juurde sain. Tema oli n-õ Šaljapini kaasaegne, sopran. Toetus oma jutus Šaljapinile, kogu aeg rõhnutas, et ei tohi midagi niisama, ainult häältekitamisele mõeldes laulda, kõik peab lähtuma sisust. Muusikalist ettekujutust arendas, hingamist näitas ise ette, oli üle 70, aga kõik oli hästi näha.

Mul on selgesti mees üks kontserdiproov muusikakooli saalis, mul ei tahtnud "Varjaagi küllalise laul" kuidagi tulla - seal lõpus on pikk re, käib mi-bemollist läbi -, andsü alla, lõin käega ja tulin lavalt ära. Siis ta võttis mu kohe nii läbi, et... et ei tohi alla anda, pead ennast nii kaugele viima, et suudad ülesande täita.

Venjamin Arkanov Novosibirskis oli tore ja südamlik inimene. Ise laulis Novosibirski operi-teatris ja, miks mul veel eriti vedas, oli väga hea näitleja, käisin palju teda teatris vaatamas. Mul on selgesti mees, kuidas ta laulis Dargomõžski "Näkineius" Möldrit ja I vaatuses, kui tütar en-nast uputab, jooksis talle järele Dnepri kaldal

peale - see on see pöördepunkt, kus Mölder hul-  
luks läheb - ja kui ta ümber pöördus, siis mina  
nägin saalis, tajusin, et ta on tõesti hull! Üle keha  
jooksid judinad, mina ei mäleta, et oleksin ooperis  
enne või pärast ki niisuguse elamuse saanud.  
Väliselt tegi ta väga vähe, peamiselt näoil-  
mega.

Kas sul Tallinnas Siimoni juures tuli  
vokaalselt midagi ümber õppida või jäi kõik  
nii, nagu oli? Vene bassid ise laulavad ju tei-  
siti.

Ei, päriselt nii ei jäänud, kõige rohkem heideti  
ette, et hääl kipub nagu liiga taha jääma. Aga  
siis hakkas asi jõudsasti arenema, kui hakkasin  
ooperis töötama, orkestriga lauhnine aitas, sest  
hääl oli tarvis ette tuua, et kandvust suurendada,  
orkestrist läbi liitua. Mul tekkis endal niisugune  
tunne, et kui hääl on paremini fookuses, ees, siis  
lööb rohkem orkestrist läbi.

Kuidas sa oma hea diktsiooni oled  
saanud, kas sellele pandi ka rõhku juba  
Venemaal? Kõigil Siimoni õpilastel ei ole nii  
hea diktsioon, teiselt poolt - eesti keele  
häälikud on hoopis teistsugused.

Süümon oli väga suur entusiast, ei hoidnud  
kunagi aega kokku. Kui tema õpilased kusagil esi-  
nesid, siis ta oli alati kohal, eriti teatris. Ja alati  
oli tal pärast esinemist midagi öelda ja alati rääkis  
ta ka, et diktsioon võiks selgem olla. Aastate jook-  
sul tekkis mul endal ka tunne, et kui olla laval  
ja laulda, siis - selge see, ma pean selle viima  
kuulajani, et ta saaks aru, mida ma tahan öelda  
selle looga. Ma nagu lasen muusikapala endast  
läbi, nagu ise jutustan seda. Ma t a h a n hästi  
selgelt öelda, et kuulaja ei peaks ennast pingu-  
tama: millest ta laulab, veel enam - mis keeles ta  
laulab? Esimestel aastatel, kui üks ja teine ütles,  
et ei saa tekstist aru, siis tundus vahel, et kui  
püüda teksti veel selgemalt laulda, siis läheb juba  
ebaloomulikuks. Aga praegu ma püüan oma õpi-  
lastele ka sisendada, et see, mis endale tundub  
ebaloomulik, utreeritud, on saalist kuulates süski  
veel vähe.

Selgub, et Teo Maiste kujunemisloos pol-  
nud kuigi palju eriti soodsaid tingimusi. Pi-  
gem vastupidi: ta on saanud kunstnikuks  
olude ja sündmuste kiuste. Talent on taeva  
kingitus... Aga olen alati nende poolt, kes  
väidavad, et anne tähendab ka õppimis-  
oskust ja töötahet.

Teo Maiste biograafias on üks detail,  
mida teatmeteostest ega dokumentidestki  
teada ei saa. Seal on kirjas, et ta on sündinud  
28. veebruaril ja reegli kohaselt tulebki nii  
kirja panna. Tegelikult on ta sündinud 29.  
veebruaril. Ei tea miks, aga tundub, et see  
sobib talle.

#### ALLIKAD:

- <sup>1</sup> Artikli autori vestlus Lehte Margiga 12.XI 1987.
- <sup>2</sup> Vestlus Eri Klasiga 22.XI 1991.
- <sup>3</sup> A. Mikk. Teo Maiste juubeliks. "Sirp ja Vasar" 26.II 1982.
- <sup>4</sup> Vestlus Georgi Ansimoviga 2.III 1982.
- <sup>5</sup> Vestlus Boriss Pokrovskiga 7.IV 1987.
- <sup>6</sup> P. Sillanpää. Hilpeät rouvat pitkästyttävät. "Keski-Pohjanmaa" 12.IX 1989.
- <sup>7</sup> H.-I. Lampila. Haaremimaailman hillityt pilailut. "Helsingin Sanomat" 3.III 1990.
- <sup>8</sup> A. Semper. Sümfoonilisest ja kammermuusikast. "Rahva Hääl" 12.III 1972.
- <sup>9</sup> I. Rannap. Kontserdisaalis. "Sirp ja Vasar" 13.XI 1981.
- <sup>10</sup> Vestlusest Teo Maistega 20.VI 1986. Samast pärinevad ka edaspidised tsitaadid Teo Maistelt.

## TEATRIRÜÜTEL

Tavaliselt on kunstniku sajandaks sünniaastapäevaks kokkuvõtted tema elust ja loomingust tehtud. Juubelit jäävad tähistama mõned artiklid ja väitekirjad, avaldatakse 2-3 põnevat dokumenti, raamatukogudes elavneb autori teoste laenutamine, toimub ametlik juubeliõhtu... Seejärel huvi raugeneb ning kuni järgmise ümmarguse tähtpäevani pöördub kõik tagasi vanadele rööbastele.

Mihhail Bulgakovi mulluse juubeli puhul oli kõik teisiti.

Elu kolmeteistkümnel viimasel aastal puudub Bulgakovil võimalus oma teoseid avaldada. Kolme järgmise põlvkonna teadvuses oli ta vana, juurtega välja rebitud kultuuri esindaja, kelle loomingut peeti lõplikult unustuse hõlma vajunuks. Kuuekümnendate aastate alguses jõudis kirjanik tagasi lugejate ja vaatajate ette ning huvi tema loomingu vastu kasvas kogu maailmas. Tänaaseks on Mihhail Bulgakov kinnistunud kogu lugeva maailma teadvusesse kui üks XX sajandi väljapaistvamaid kirjanikke. Ta on praegu kõige loetavam vene kirjanik, temast kõigis maailma keeltes kirjutatud artiklite ning uurimuste arv kasvab geomeetrilises progressioonis. Bulgakov on osutunud lähedaseks kõige erinevama kultuuritaseme ning -orientatsiooniga lugejale. Ent kõrvu suurepärase prosaistiga peitus Bulgakovis ju ka suurepärase näitekirjanik. Täna ei tahaks ma aga rääkida niivõrd Bulgakovi loomingust, kuivõrd sellest, mida tähendas talle teater.

Alustagem kaugemalt. Bulgakov on vana kultuuri esindaja, ta elas sajandivahe- tsel, vana ja tema jaoks kalli maailma murdehetkel, oli tunnistajaks harjumusliku, koduse püskikultuuri hävingule. Tema silme all hävitati kõik see, mis oli talle kallid. Juba XX sajandi esimese kümnendi lõpul kõlasid üleskutsed hävitada vana kultuur, või nagu väljendusid futuristid - "heita ta kaasaja aurikult". Oktoobripöörret hindasid nad kui Hingerevolutsiooni eelõhtut, mis on seatud "vabastama meid vana kultuuri räbalatest" (V. Majakovski). Teravates vaidlustes kõlasid kategoorilised imperatiivid - muuta Suur Teater kui mittevajalik viljahoidlaks (N Liitu emigreerunud türgi poeet-kommunist Nazim Hikmet). Sündis ka vasakpoolne teater, mis seostub Meierholdi, Eisensteini jt nime- dega.

Bulgakov, järgides oma põhimõtet polemiseerida vaid loomingu kaudu, peaaegu ei osalenud neis vaidlustes. Tõsi küll, jutus-

tuses "Saatuslikud munad" on ironiast kan- tud episood, milles leiab väljenduse autori suhtumine "uude" teatrisse. Kirjeldades selles 1923. aastal kirjastatud teoses sünd- musi Moskvas 1928. aastal, mainib kirjanik ka kadunud V. Meierholdi teatrit: "Meier- hold hukkus, nagu me teame, 1927. aastal Puškini "Boriss Godunovi" proovil, kui tra- petsid alasti bojaaridega laest alla kuk- kusid..." Sellist teatrit Bulgakov ei tunnista- nud. Ja kui Meierhold, kes Bulgakovi jälit- tamiste aegu küllalt karmilt hindas "Tur- binide päevi", hiljem, 30. aastatel palus temalt näidendit oma teatri tarvis, siis Bul- gakov ei vastanud. Asi polnud solvumises - see oli teistsugune teater, mis sündis vana kultuuri rusudelt.

Bulgakovile oli teater vana kultuuri sünonüüm. Romaanist "Valge kaardivägi" leiame iseloomuliku detaili: Turbanide korteris asuv valge kahhelahi on kogu perekonna eluolu omapärane päevik ja jääd- vustaja. Romaani tegelased jätvavad üks- teisele teateid otse valge kahhelile. Nende seas on ka niisugune: "Leenake, võtsin pile- tid "Aidale". Petljuralaste, seejärel aga bol- ševike raudne samm jätab ahjupottidele vaid vana maailma "killukesed": "Leen... võtsin piletid Aid..." Teatril ei ole kohta uues maailmas, isegi ooperi pealkiri mureneb, muutudes mütoloolilise surnute riigi nime- tuseks.

Teatri kui imekaunile maailmale omase kuningliku kunsti hindamine ei olnud iseloomulik ainult Bulgakovile, vaid palju- dele tema põlvkonnakaaslastele, kes olid kasvanud maailmakultuuri õhustikus (XIX sajandi 90. aastatel sündinud traagiline põlvkond). Meenutagem Ossip Mendelstami nukraid luuleridu: "Ma ei näe kuulsat "Phaidrat"/ vanas, mitmerõdulises teatris." Võib tuletada meelde vene sümboliste, kes kujundasid oma isiklikku elu teatraalse intri- riigi seaduste järgi, eelistades armastus- kolmnurka. Meenutada võib palju. Kuid uus ilm ja uued inimesed eelistasid teatritele liht- sustatud eredaid massivaatemänge, mis olid pikitund naljade, laulukete ja päevakajalise teravmeelsustega. Teatrit asendas edukalt tsirkus, mis ei nõudnud vaatajalt mingit kul- tuuri ega teadmisi tinglikkuse süsteemist või kujundlikkuse päritolust. Ja Bulgakov taipas seda väga selgesti. Uhes oma esimes-test Moskvas kirjutatud följetonidest kirjeldab autor kampaniat punaarmee- laste seas. Soldatid viiakse ooperisse. Nad kannu-



*Handwritten signatures and text overlaid on the portrait, including names like 'Cep...' and 'L. ...'*

*Москва 29. I 1935*

tavad ja uluvad, ent peavad vastu, sest vaprase tasu viiakse nad ülejäämisel päeval tsirkusesse ("Harimise nädal"). Sama teemat jätkab Bulgakov ka ühes oma kõige tuntumas teoses, jutustuses "Koera süda" (kirjutatud 1926, esmakordselt avaldatud 1986).

Jutustuse peategelane Šarikov on loodud unikaalse operatsiooni tulemusena koerast. Ent see koer-inimene osutub agressiivseks demagoogiks. Šarikov peab end tööliseks vaid sel alusel, et tal pole midagi hinge taga, ja on veendunud, et kogu ilm on talle võlgu. Samalaadne on ka Šarikovi ettekujutus kunstist: "Mida me siis täna õhtul ette võtame?" päris ta (doktor Bromental) Šarikovilt. Too pilgutab silmi ja vastas: "Lähme tsirkusesse, see on kõige etem." [...] "Aga miks õigupoolest teile teater ei meeldi?" Šarikov tõstis tühja pitsi nagu monokli silma ette, mõtles veidi ja ajas huuled torru: "Uks lollitegemine... Muudki räägivad ja räägivad... Sulaselge kontrollvõimused."

Vasakpoolne, revolutsioonimeelne kultuuritegelaste tiib arvestas rahvahulkade armastust tsirkuse vastu ning pööras ka oma etendustes peatähelepanu vaatamängulisusele, lülitas neisse tsirkuse elemente, muutis tegelaskujud üheplaaniliseks ning plakatilikuks. Majakovski "Müsteerium-buff" toodigi lavale tsirkuse ruumides. Sergei Eisensteini lavastuses "Pärast tarku palju...", mis üsna kaudselt meenutas "atraktsiooni" aluseks olnud Ostrovski näidendit, ronisid tegelased püstloodse lati otsa, kõndisid pingule tõmmatud traadil, tegid akrobaatilisi trikke... Ühesõnaga, "trapetsid alasti bojaaridega..."

Mihhail Bulgakovi ellu tuli teater juba lapsepõlves, Kiievis. Uurijad on leidnud tema teostest, eriti viimasest romaanist "Meister ja Margarita" poisiea teatrielamuste järelkajasid. Rostandi "Cyrano de Bergerac" haakub "Meistri ja Margarita" esimese stseeniga (iseenesest ei kuku telliskivi mitte

*Mihhail Bulgakov surivoodil. Kõrval abikaasa Jelena Sergejevna, "Meister ja Margarita" Margarita prototüüp. 1940.*



kellelegi pähe, räägib saatan, oteku meenutades "juhuslikku" palki, mis tappis Cyrano); Jesua ja Pontius Pilatuse kahekõne meenutab Markii de Poza dialoogi kunigas Philippe'iga Schilleri "Don Carloses"; ja lõpuks, pseudonüümi K. R. taha peitunud vene autori (kõik tollased haritud inimesed teadsid, et see tähekombinatsioon varjab tsaari venda Konstantin Romanovit) näidend "Juudamaa kuningas" meenutab nii Jesuat, kui ka Bulgakovi näidendit "Viimased päevad" ("Puškin"), milles nagu K. R-i näidendiski peategelane kordagi lavale ei ilmu.

Kogu Bulgakovi elu on teatrist läbi imibunud. Ta on kümne originaalnäidendi ja mitme instsenceringu autor, ta jumaldab teatrit ja kasutab seetõttu nii tihti võimalust kujutada "teatrit teatris": "Pühameeste van-deseltsis", "Molière'is", "Poolemeelses Jour-daine'is", "Zoika korteris" on meie ees teatri paroodia, madaldatud teater - moedemonstratsioon; "Ivan Vassiljevitsis" toob Bulgakov lavale proovi ja "Pögenemises"... prussakate võiduajamised.

Ka Bulgakovi proosas kohtame pidevalt teatrit, teatriinimesi, etenduste kirjeldusi, teoste nimetusi. Isegi kirjandusliku loomingu protsessi kirjeldab Bulgakov kui teatrietendust: "Hoolega ja teraselt silmitsedes nägin, et see on pilt. Ja pealegi mitte pinnaline pilt, vaid kolmemõõtmeline, oteku mingi karp... [...] Mitu korda kahetsesin ma, et kassi enam pole ja ma ei saa kellelegi näidata, kuidas lehekülje peal väikeses toakeses liiguvad inimesed."

Ja ega oskakski Bulgakovilt muud oodata. Piisab sellest, kui lugeda läbi kirjaniku lese Jelena Sergejevna (tema oli ka Margarita prototüüp) hiljuti avaldatud päevik, et mõista: teater on kirjaniku pidev kaaslane. Lugegem näiteks vaid mõne päeva sissekandeid: 15. jaanuar - Bulgakov on valves MHAT-i "Võõrastemaja perenaise" etendusel; 17. jaanuar - Bulgakovid käivad Suures Teatris "Vürst Igori" peaproovil; 20. jaanuar - Bulgakovid käivad Nemirovitš-Dantšenko teatris "Mtsenski maakonna leedi Macbethi" peaproovil; 3. veebruar - "Jegor Bulõtšovi" peaproov MHAT-is; 5. veebruar - MHAT-i filiaalis etendusel "Jelizaveta Petrovna" jne.

Ja lõpuks - Bulgakov on ju "Teatriromani" autor. Juba teose pealkirja võib mõista kaheti. Esiteks on see featrile pühendatud romaan žanri mõttes, teisalt aga on meie ees piinav armasturomaan, mille üheks osapooleks on teater. "Teatriromaan" jäi lõpetamata, ent tänu raamjutustusele saame juba esimestel lehekülgedel teada, et romaani peategelane lõpetas elu enesetapuga. Huvitav on lause, millelt romaan katkeb: "Närvetuna armastusest Sõltumatu Teatri vastu, päästmatult tema küljes kinni nagu

\* Dnevnik Jelenõ Bulgakovoi. M, 1990.



sitikas nõela otsas, käisin ma igal õhtul etendusil vaatamas..."

Bulgakov armastas teatrit, ehkki ta teadis, et "maailmas on keerulisi masinavärke, aga teater on kõige keerulisem..." Tema, nagu paljud teisedki inimesed, kes olid seotud Moskva Kunstiteatriga, kutsus seda lihtsalt Teatriks, suure tähega, väljendades sellega oma veendumust, et see on ainus, teistega võrreldamatu teater. Ka kirjanik ise on ebatavaliselt artistlik. Jelena Sergejevna sõnul võis ta hommikul teatada: "Täna olen ma Šervinski!" Ja seejärel oli ta tõepoolest kogu päeva otsekui Šervinski. Ajas häbet nagu Šervinski, pesi hambaid nagu Šervinski, naljastas nagu Šervinski, see tema enese kujutlusvõime loodud "Valge kaardiväe" tegelane. Ta ise mängis MHAT-i laval üht osa - Kohtunikku etenduses "Pickwicki klubi märkmed" - ja pani kõiki imestama. Juba 1930. aastal mainib Stanislavski ühes oma kirjas vaimustunud Bulgakovit: "Suuri lootusi panen Bulgakovile. Just temast võib saada lavastaja. Ta pole pelgalt kirjanik, vaid ka näitleja. Otsustan selle põhjal, kuidas ta "Turbinide" proovis ette näitas. Tõttõelda tema lavastaski selle näidendi, või vähemalt lisas need sädelevad nüansid, mis töid teatrile kuulsust ja olid meie edu aluseks..." Bulgakovil, palju suhtleval, kuid samas väga kinnisel inimesel, kes harva avas kellelegi oma hinge, oli vähe sõpru kirjanike seas, kuid loendamatult näitlejate hulgas. Ja kui Bulgakov, kibedus ja lootusetus hinges, lahkus Teatrist, mis ei olnud suutnud teda kaitsta, siis läks ta uuesti teatrisse. Seda korda Suurde Teatrisse, ehkki õige nigelale palgale.

"Maailm on teater," ütles Shakespeare. Tema aforismil on aga ka teine poolus - teater on maailm. Nagu antiikmaailm, nii toetub ka Bulgakovi maailm kolmele vaalale. Tundub, et just siin peitub seletus tõe-gale, miks Bulgakovi looming ületas nii kergelt Venemaa piirid ja sai osaks maailma-kultuurist. Suurepärase dramaturgina jumaldas Bulgakov ooperit. Räägitakse, et on olemas "nägevad" ja "kuulvad" kirjanikud. Bulgakov kuulus viimaste hulka. Tema teosed on otsekui helipidu. Siia kuuluvad nii olmelised kui varjundirikas dialoog, kuid kõige olulisem ja eranditult kõigile mõistetav on muusika. Ta kostab pidevalt, ta ümbritseb tegelasi ja neelab nad endasse nagu laine, ta tõuseb nende ees kui sein, ta heliseb unenägudes ja isegi pärast surma (Meistri ja Margarita igaveses varjupaigas). Schubert, valsid ja poloneesid, rahva- ja soldatilaulud. Ent kogu selles kirevuses koh-tame peaaegu igas teoses kolme kõige välja-paistvat ja armastatavat ooperit: "Faust" - inimhinge heitlused, inimmoistuse võim-sus, püüd loomisaktis sarnastuda jumalaga; Aida" - ülim armastus ja võrratu vaprus, millega kangelanna talub saatuselööke; Jev-geeni Onegin" - vene kultuuri tähetund ja



Noor Bulgakov 1924.

kesksed teemad: "kuldne ajastu", Puškin, au kui ülim väärtus. Need ongi Bulgakovi elu ja loomingu peamised pidepunktid. Ja kas peakski meid üllatama Bulgakovi armastus nende kolme ooperi vastu? Kontsentreeritud ja hurmavas vormis väljendavad need kol-mest erinevast kultuurist pärit teosed Bul-gakovi kui inimese ning Bulgakovi kui kunstniku eksistentsi eeltingimusi".

Tõlkinud KADI HERKÜL

## MÕTTEID DOKUMENTAALFILMIST

Kui dokumentalist tahab tõesti "oma kunstilise eesmärgiga maailma vallutada", siis peab ta elkõige inimese suhtes väga tähelepanelik olema, st jätma inimesele tema inimlikud, loomulikud reaktsioonid ja tunded. Sündmuste puhul ei ole tähtis ainult informatsioon "mis juhtub", vaid ka "kuidas see juhtub".



*Herz Frank.*

Milleks koguda pilte?

Ükskord läksin ma vihmasajus üle tänava ja leidsin asfaldilt nelgi - keegi oli sellele maha pillanud. Lill oli puhtjuhulikult, nagu mulle näis, autorataste all terveks jäänud. Alles kui ma nelgile lähemale astusin, nägin ma, et paljude teiste autojälgede hulgas tegid ühed jäljed nelgi juures järsu kaare. Mulle tundus, nagu kuuleksin ma pidurite kriginat, ja ma mõtlesin, et siin on elutu auto jätnud asfaldile inimese "vaimu jälje".

Sestsaadik on need jäljed ümber nelgi ja pidurite krigin mulle pildi sünni visuaalne ning akustiline valem. Kui ma fotografeerin või filme teen, jõuan ma ikka sagedamini veendumusele, et ka inimest, sündmust, suvalist fakti, igasugust eset on võimalik pildiliselt kujutada nii, et säiliks nende iga-päevane chedus.

Selleks peab vaid õnnestuma see "vaimu jälg" avastada ja talletada. See vaim võib ilmsiks tulla ükskõik mil viisil: detailis, meeololus, loodusnähtustes, ennenägematu-tes pildikooslustes, heli ja sõna ühenduses. Iga võtte on ka nagu juhuslik kirjutis märkimus, sõlm taskurätikus, mõte, teema ja mõnikord ka filmis kujutatava võti.

"Uus maailm"

Mis on dokumentaalfilmi stsenaarium -

mitte definitsiooni järgi, vaid olemuselt? Teatavasti ei olegi ühtset definitsiooni ja see määramatus andis mulle julgust otsida ise valemit või siis vähemalt mõnda õnnestunud võrdlust.

Dokumentalistil on alati tegemist terve faktide ja asjaolude ookeaniga. Stsenaarium on katse leida selles ookeanis kindel kurss, avastada kombates dramaturgilised sündmused. See on autori positsioon, ideoloogia, kompass, mis peab meid ujumisel aitama, magnet, mis kogub väljaotsitud teemade hulgast vaid kõige vajalikumaid fakte. Ja kui valmis filmis on moodustunud kõigest tervik, ei tunne me enam stsenaariumi olemasolu, nagu me ei tunne ka terve südame olemasolu.

Aga mulle näib, et ka ideaalne stsenaarium, mis seob üksteisega autori idee, teema, episoodid, eeldatava dramaturgia, pole midagi muud kui Ptolemaiose süsteem. Autorid (režissöör, stsenaarist, operaator) on liitunud nagu laeva kapten oma meeskonnaga - nad seilavad selle süsteemi järgi.

Kõige tähtsam aga on, et kui dokumentalist selle süsteemiga teele asub, avastab ta "uue maailma".

Dokumentaalfilmi tegemise kogu võlu seisneb selles, et teel "uue maailma" poole kaugenetakse stsenaariumist, see uus stsenaarium on olemas filmitegija kujutluses,

enne kui ta selle avastab, omandab ta veel mõningaid uusi kogemusi. Ja nii võib juhtuda, et maailma asemel, mida ta otsib ja ootab, ilmub nähtavale hoopis teistsugune.

## JUTUAJAMINE HERZ FRANKIGA

Dokumentaalfilmi ülesandeid, võimalusi, piire on ikka nähtud väga erinevalt. Kuidas teie mõistate dokumentaalfilmi?

Mulle on dokumentaalfilm alati reportaaž. Ma mõtlen, et dokumentalisti tegelik ülesanne on fikseerida seda, mis on - elu, olemist. Seejuures ei ole nii väga tähtis puhtinformatsiooniline külg, olulisem näib olevat kunstiline töötlus, aga mitte halvas mõttes kunstiline. See ei tähenda artistlikku lõikamist ja montaaži. Me võime kõike päris lihtsalt teha. Võin ka näiteks nukuteatrisse minna ja jälgida, kuidas lapsed mõtlevad, naeravad, nutavad. Kaamera fikseerib - kümme minutit ja ei ühtegi lõiget. See ei ole mingi kunstfilm, see on ehtne reportaaž. Me vaatame inimestele näkku nagu peeglisse ja märkame iga tundevirvendust, see on absoluutselt täpne inimhinge seismogramm. "Zoomiga" on võimalik väga lähedal olla. Silmad, huuled, kõik liigub, ja ma mõtlen, et see on ajatu. See võib olla 16. mail 1978, täna, homme või ka kümne aasta pärast. Ikka seesama. Inimene on seesama, tema hing jääb.

See kõlab veidi salapäraselt.

Võib-olla. Kunst ei pea saladusi avastama, vaid süvendama. Kunsti ülesanne on juhtida inimest tema eksistentsi sügavustesse.

Kas sellise mõttega hakkasitegi kunagi dokumentaalfilme tegema?

Algul ei olnud see mulle veel nii selge. Ma olen sellest tõesti aru saanud alles aastatepikkuse tööga. Lihtne reportaaž avastab seda, mis toimub, annab informatsiooni. Kunstis ei ole meil õigust sellega rahul olla.

Mis on kunst?

Me peame pöörduma oma eksistentsi igaveste küsimuste poole, inimese ja ühiskonna, inimese ja võimu, inimese ja seaduse, inimese ja jumala suhete poole... Kui me saavutame sealjuures emotsionaalse kontakti, siis sünnib kunst. Näiteks. Ma istusin kord ühes Berliini kohvikus. Televisoris näidati pilte Liibanonist. Näis aga, et see informatsioon kohalviibijaid eriti ei haara. Kui aga näidati, kuidas üks väike koer on auto alla jäänud, vaibus äkki argine kõnekõmin. Kõik

"Elasid kord seitse Simeoni", 1989.



"Keelutsoon", 1975.



"Kümme minutit vanem", 1978.



vaatasid, olid vait. Pisiasi muidugi, võrreldes sellega, mis seal tegelikult toimub. Aga äkki oli emotsionaalne kontakt olemas. See on see, mida dokumentalistid peavad ot-sima. Peale selle tuleks mõelda veel ühele aspektile. See, mis kaamera ees toimub, elu, jäägu nii, nagu see on. Selles ei tohi ise midagi muuta. Kunsti ülesandeks on leida uus, kunstiline perspektiiv, mõõdupuu, kuigi see vahel ka valus on. Ühe silmaga peab profes-sionaalne filmitegija vaatama, kas pilt on korras, terav, teisega peab ta järele mõtlema, samuti kaasa tundma.

Ühe silmaga nutma, teisega jälgima? Kas ei ole ka momente, mil mõlemad silmad nutavad?

Ma ei suuda kirjeldada, mida ma tund-sin "Viimsepäevakohtu" võtetel, olles koos inimesega, kes oli surmale nii lähedal.

Veel selgemalt küsides: kas on olukordi, kus dokumentalist peab kaamera välja lülitama?

Jah, muidugi. Aga seda peab tegema kunstiliselt. Minu operaator Andris Seleckis on väga emotsionaalne inimene. Ta filmis "Viimsepäevakohut", oli juures, kui kahe-kordne mõrvar siiralt, hingepõhjast pihtis. Ta sai aru, et on jõutud elu ja surma piirile. Ta ei suutnud enam vaadata, ta ei näinud enam - mõlemad silmad nutsid. Kuid kui professionaal leidis ta ka veel selles äärmus-likus olukorras vajaliku pildi. Toppeltmõrvar istub kohtu ees. Laual tema ees lebab valge foto. Operaator filmis valge panoraami. See ongi see. Kui ta seda panoraami ei oleks teinud, oleks film olnud lihtsalt nagu katki rebitud. Nagu hea autojuht, päästis ta eks-treemses olukorras oma auto, aga ka ise-enda. Mulle andis see võimaluse filmi edasi monteerida. Kõik said aru, et sel panoraamil on sügav mõte. Kaebealuse hinges on mi-dagi toimunud. Ta püüdleb puhta elu poole - valge panoraam. Kirjanduses mõistetakse, et igal tähel, igal komal on oma mõte. Meil, dokumentaalfilmis, on ka oma keel. Pano-raam on võib-olla see, mis kolm punkti...

Vaatajad on tänapäeval vahel väga kannatamatud, ka pealiskaudsed. Kas te loodate, et teie filmikeelt mõistetakse, märgatakse?

Tänapäeval võib väga komplitseeritult jutustada. Televisioon pakub vaatajatele erakordselt rafineeritud jutustamistehni-kaid. Neid on terve hulk. See ei tohi aga voli anda sisutule mängitsemisele. Mõnikord tu-leb kõik endiselt väga lihtsalt teha. Ma mõtlen, et filmikeelte võimaluste ja piiride üle tuleks iga kord põhjalikult järele mõelda.

Nõukogude film kannatas palju aastaid igasuguste riiklike piirangute all. Nüüd paistab, et tsensuur on igas suhtes likvi-deeritud, kunstiline vabadus tagatud.

See on hea ja samas ka halb. Vabadus võib olla väga ahvatlev - kui sul pole tõelisi mõtteid ja sa tahad vaid sensatsioonilist filmi teha. Filmis "Nii enam elada ei saa" (režissöör Stanislav Govoruhhin) on näiteks palju mõjuvaid üksikvõtteid. Siiski on see vaid propagandafilm, sama mis varem, ainult vastupidi.

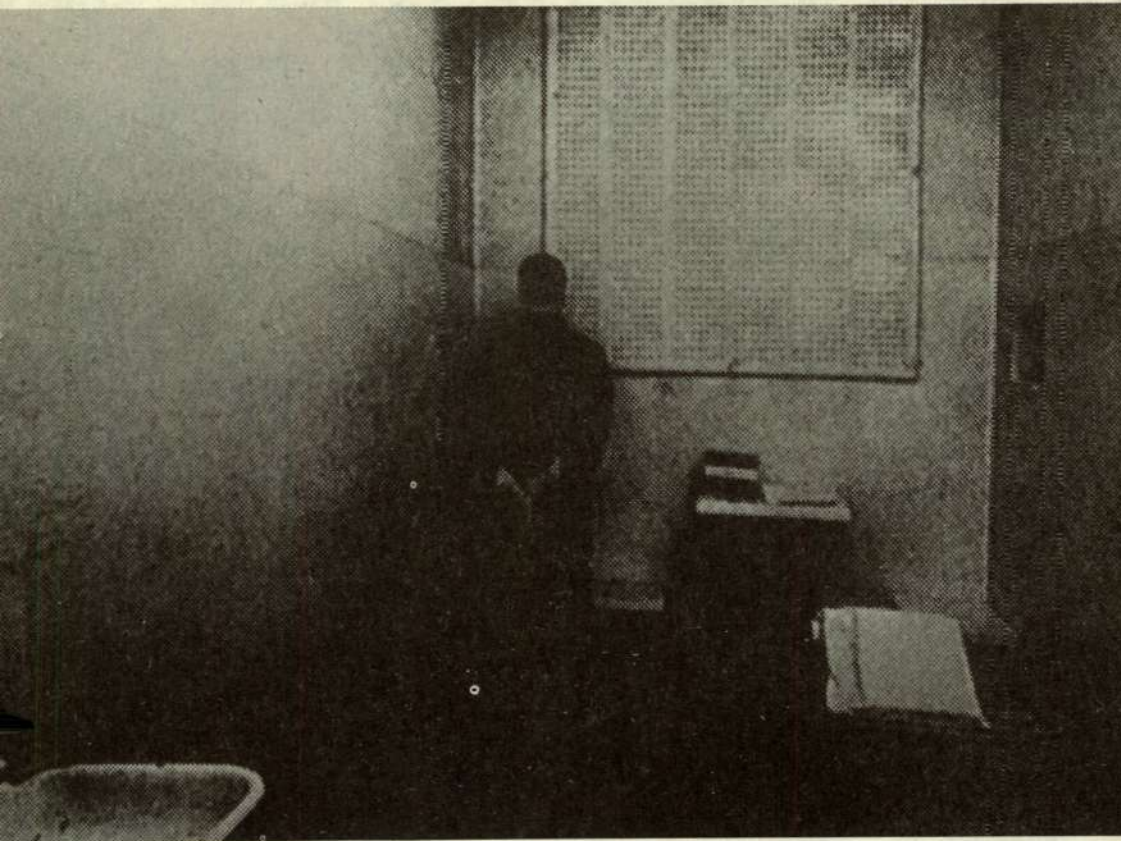
Meil on praegu väga palju filme Stalinist, see on tõeline inflatsioon. Kui lövi surnud, võib kõike, ütleb vanasõna. Tõeliselt sügavat filmi ei ole aga veel tehtud. Selle juurde kuu-luks nimelt küsimus, mispärast inimesed lasksid ennast nii kergesti ära võluda. Kui dokumentaalfilm tahab kunstiline olla, siis ei piisa, kui pakkuda veidi ajaloolist taga-põhja ja mõningaid enam või vähem täht-said persoone. Ega minagi tea, kes inimesed ära võlus. Võib-olla olid need filosoofid, kes kuulutasid, et kõik muutub paremaks, kui inimesed on haritud ja teadlikud. Tänapäeval kubiseb maailm haritud ini-mestest, ometi valitsevad diktaatorid ja sa-distid.

Te olite juba siis filmitegija, kui vana poliitkaardivägi valitsuskeppi viibus. Alles Gorbatšoviga hakkas kõik liikuma. Kas *perestroika* on ka teid kui kunstnikku ümber pööranud?

Põhimõtteliselt mitte. Ma tunnistan kõike seda, mida ma teinud olen. Ka vanemates filmides on minu hinge. Ma ei näe mingit põhjust hakata täiesti uutmoodi filme tegema. Kunst peab tungima inimeksistentsi sügavustesse, rääkima saatustest. Seda ma olen alati püüdnud. Filme nagu "Seitse Simeoni" või "Viimsepäevakohus" ei saanud varem muidugi realiseerida. Sellised teemad olid tabu. Võimalikud oleksid olnud ainult väga "pehmed" käsitlused. Need oleks tul-nud kavandada aisoposlikumalt või palju "kunstilisemalt", süü küsimust nii otseselt esitamata.

Varem kasutati dokumentaalfilmi prota-goniste tihti ära propagandistlikel ees-märkidel. Nad pidid midagi illustreerima, torpedeerima, varjama. Selle tagajärjeks oli, et inimesed tõmbusid tagasi. Nüüd paistab neil dokumentalistide vastu jälle usaldust olevat.

*Glasnost'*iga tuli absoluutne avameelsus. Igaüks võib kõike öelda, nii kaamera ees kui taga. Inimestel ei ole enam hirmu. Neil ei ole midagi kaotada, kui nad probleemidele ja puudustele viitavad. Paljud usuvad



"Viimsepäevakohus", 1986.

koguni, et filmid ja televisioon võivad otseselt aidata elu parandada. Bürookraadid on enamasti kättesaamatult kaugel. Kui filmigrupp saabub, loodetakse sageli, et filmiga saab mõjukate inimeste tähelepanu oma probleemidele juhtida.

Avameelsus ei ole ainult tohtimise küsimus. Dokumentalistid, kes tõesti eluga tegelevad, puutuvad tihti kokku sellega, et inimestel on kaamera ees raske "unustada" aparate, kogu seda veidrat filmikeskkonda.

See on iga kord nagu ime, kui õnnestub need barjäärid ületada. Ma ei teagi täpselt, kuidas see toimub. Alati on määrav isiklik kontakt. See on nagu armastus. Me rääkisime "Simeonides" Olgaga vanglas. Ei olnud sellist tunnet, et kaamera juures on, aga ta oli.

Oluline on, et inimesed ei räägiks vaid lihtsalt oma elust. Vestlus ise on iga biograafia koostisosa. Seda ei tohiks iialgi unustada.

Kunst paistab võimaluse korral eelistavat kohti, kus valatakse verd, kus inimesed kirest

kuhtuvad ja õnnatud on. Motiivid selliste paikade valimiseks võivad olla väga erinevad.

Võib-olla on dokumentaalfilmil keelatud teatud aladele tungida, aga võib-olla ka mitte. Iga filmitegija peab ise otsustama, kui kaugele ta tohib lõpuks minna.

Ma olen oma filmidega alati püüdnud inimesi moraalselt toetada, aidata. Nii oli see "Simeonide" ja ka "Viimsepäevakohtu" puhul. Mind on alati huvitanud, kuidas on võimalik, et inimesed, kes eile olid veel täiesti normaalsed kaaskodanikud, on täna äkki kurjategijad ja terroristid. Muidugi on nad "kriminaalsed", aga kui sügavamale vaadata, satud küsimustele, millest meelstasti mööda minnakse: millisel määral küsitab inimene tõesti oma tahtet? Kas vaba tahtet on üldse olemas? Millisel määral me oleme oludest (riik jne) mõjutatud või sõltuvad? Kui ma lähen kaameraga sinna, kus inimesed on milleski süüdi ja õnnatud, siis teen ma seda sellepärast, et teistele näidata, et nad on ikkagi inimesed ja võib-olla mitte üksinda vastutavad selle eest, mis nad on teinud.

Filmi Simeonide saatusest näidati Nõukogude televisioonis. Katarsis või *vojeurism*? Kuidas üldsus reageeris?

Väga hästi. Palju kaastundlikke kirju. Keegi kirjutas, et kord tuleb veel aeg, kus Simeonidest laule tehakse. See on film meie elust. Meil ei olnud mingeid õigusi.

HERZ FRANK (läti kirjaviisis *Hercs Franks*) on pärit juudi perekonnast, üles kasvanud Lätis, teenis seitse aastat Nõukogude armees, oli reklaamifilmija, ajakirjanik ja fotograaf. Alates 1964. aastast on töötanud dokumentaalfilmide tegijana, oli üks "Rüia koolkonna" rajajatest. Kuna see koolkond tegi juba Brežnevi ajal sotsiaalkriitilisi filme, tsenseeriti Franki filme osaliselt. Nüüd on ta Läti riikliku preemia laureaat, Läti NSV teeneline kunstnik ja paljude rahvusvaheliste filmiauhindade omanik.

Oma filmides kasutab Frank traditsioonilisi vahendeid - intervjusid ja kommentaare. Kuid erinevalt teistest (mitte ainult) nõukogude dokumentalistidest ei näita ta "masse", vaid keskendub üksikule inimesele, isiklikule saatusele. Ikka ja jälle on ta käsitletud Läti tänapäeva põletavaid sotsiaalseid probleeme, nagu näiteks noorte kuritegevus ja surmanuhtlus.

Frankil on oskust neid ja teisi probleeme üldistada ja interpreteerida. Oma filmides otsib ta "hinge jälge", inimese "vaimu jälge" (Herz Frank). Sellepärast siis see intensiivne, nügaterav käsitlemine, uurimine, isiksuste lakkamine. Ta tahab leida sotsiaalsete ja inimlike käitumishälvete põhjusi. Teisest küljest näitab ta teojõulisi, loovaid inimesi. Need "sümbolokujud" peavad inimestele meelde tuletama nende häid vaimseid ja moraalseid jõude. "Rüia koolkonnale" on tüüpilised "plahvatuslikud kujundusvahendid". Frank püüab oma publiku tähelepanu äratada, publikut provotseerida montaažiga, heliga ja muusikaga.

Samuti on tema filmidele iseloomulikud liigutavad looduspildid ja keskendumine nägudele, miimikale. Seetõttu muutuvad näod erakordselt kauniks.

#### HERZ FRANKI FILMOGRAAFIA

- 1965 - "Otsus",
- 1968 - "Ilma pealkirjata", "Neljas esimees",
- 1969 - "Tee naabri juurde",
- 1970 - "Kohtunik",
- 1971 - "Sinu palgapäev",
- 1972 - "Üks elu - hinge jälg",
- 1973 - "Kentaunist",
- 1974 - "Olemise rööm",
- 1975 - "Keelutsoon", "Diagnoos",
- 1976 - "Teie pilet",
- 1977 - "Hall kaardivägi",
- 1978 - "Kümme minutit vanem",
- 1979 - "Ärkamine",
- 1980 - "Edgars Kaulinsi viimane sünnipäev",
- 1981 - "Saapad, naistekingad, saapad",
- 1982 - "Hobujõud",
- 1983 - "Laul kellestki teisest", "Võõras valu",
- 1984 - "Ohujoonel",
- 1985 - "Õnne-hobuseraud", "Seitse Simeoni",
- 1986 - "Viimsepäevakohus" ("Kõrgeim kohus"),
- 1989 - "Elasid kord seitse Simeoni", "Ülemlaul",
- 1990 - "Palve".

Kataloogist "Tage des unabhängigen Films in Augsburg vom 13. bis 17. März 1991" tõlkinud HELGI LOIK

## ÕNNITLEME!

6. veebruar  
REIN MALMSTEN,  
"Ugala" näitleja - 50

9. veebruar  
RAIVO ERENDI,  
viuldaja, pedagoog - 80

9. veebruar  
ADA LUNDVER,  
filmi- ja estradinäitleja - 50

9. veebruar  
GEORGI ŠTŠUKIN,  
filmikunstnik - 70

16. veebruar  
LILLI PROMET,  
stsenarist - 70

19. veebruar  
VIRVE ARUOJA,  
tele- ja filmirežissöör - 70

20. veebruar  
HELMUT KOSTABI,  
dirigent - 60

20. veebruar  
ARBO VALDMA,  
pianist, pedagoog - 50

27. veebruar  
LAINE MESIKÄPP,  
Eesti Draamateatri näitleja - 75

27. veebruar  
SVETLANA BALOJAN,  
"Estonia" endine balletitantsija - 50

28. veebruar  
JURI LOTMAN,  
kirjandusteadlane, kunstisemiootik - 70

28. veebruar  
TEO MAISTE,  
"Estonia" ooperisolist - 60

# KARL AUGUST HERMANNI JÄRGLASED

*Oleme teinud kokkuvõtteid rahvuslike suurkujude elust ja loomingust nende äärmarguste tähtpäevade puhul, kuid ma ei mäleta, et oleksime kunagi tundnud huvi nende järglaste vastu. Oleme käsitlenud neid kui iiksikuid, metsast kõrgemale kasvanud puud, millel puuduvad õied ja viljad. Muidugi, selliseid ande dünastiaid nagu Bachid ja meie Kapid leidub üliharva. Enamasti on suurkujud oma väimse jõu ja ande varud ammendanud ja geenidesse vähe järele jätnud. Ometi tähendaks teave nende järeltulijate kohta rohkem kui pelgalt uudishimu rahuldandist. See väljendaks austust meie suurkujude mälestuse vastu ning täidaks tihja koha meie rahvusliku kultuuriloo järjepidevuse uurimisel.*

Kuna olen viimasel ajal tegelnud Karl August Hermanni elutöö uurimisega, tahaksin tutvustada tema järglasi ning peatuda põgusalt ka tema enda päritolul.

Teatavasti sündis Karl August Hermann 23. septembril 1851. aastal Põltsamaa lähedal Võhma külas, kus tema ema oli teenijaks-lapsehoidjaks Põltsamaa kirikuõpetaja praost Emil Heinrich August Hirschelmanni perekonnas. K. A. Hermanni ema oli musikaalne, tundis nooti, oskas mängida koduorelit ning saatis koraalimängijana praosti igahommikustel palvustel. Nii on levinud kuulnud, et K. A. Hermanni isa ei olegi Võhma küla sepp, vaid praost Emil Hirschelmann. See on ka üsna tõenäoline, sest tollal oli küllalt juhtumeid, kus mõisnik või kirikuõpetaja leppis sobiva talupojaga kokku, et see tema sohilapse omaks tunnistaks. Ka asjaolu, et Hirschelmann soostus K. A. Hermanni ristiisaks olema ning oma eesnime ristipojale andma, viitab sellele. Tõepoolest on vähe usutav, et vaene küla-sepp võinuks intiimselt suhelda praostipere "peenesse" seltskonda kuuluva kena toaneitsiga, kellest ta pealegi oli tunduvalt vanem. K. A. Hermanni ema suri nurgavoodis, Hirschelmann - kui laps oli 3-aastane, viies hauda saladuse, mida oli suutnud hoida ka Võhma küla sepp. Kui see kuuldus vastab tõele, on K. A. Hermanni erakordne andekus mõistetav.

K. A. Hermannil oli 4 last: tütar Salme ning pojad Endel, Ülo ja Heino. Ta kavatses anda lastele hea hariduse ja koolitada neid Peterburis. Tütar Salme õppiski sealsete tun-

tud pianistide A. Jessipovi ja S. Menterijuures, saavutades märkimisväärse taseme. Tema iseseisva kontserdi puhul 5. oktoobril 1903. aastal Tartus kirjutas Aleksander Läte ("Postimees" 6. X 1903): "Mis eeskavasse puutub, siis oli see õige osavasti kokku seatud." (Kavas olid Mozarti, Bachi, Schumanni, Chopini, Liszti, Rubinsteini, Raffi ja Brassini helitööd.) "Et preili Hermann klaverimängu hästi õppinud, on ettekandest näha," jätkab Läte. Mõnda aega oli Salme Hermann õppejõud Berliini muusikakoolis, mida juhatas S. Menter, ning hiljem Tartu muusikakoolis. Tartus esines ta ka tuntud lauljate, nende hulgas Paula Brehmi klaverisaatjana.

Salme Hermannil kui kuulsa pere ilusal ja haritud tütrele oli mitmeid kosilasi, nende hulgas ka Friedrich Akel, hilisem riigivanem. Salme aga jäi vallaliseks nagu ka tema vennad Endel ja Heino.

Salme vanemaks saades hakkas tema elutee saatuseredeli üha allapoole nihkuma. Eratundide andmine, mis jäi tema peamiseks elatusallikaks, ja tummfilmide illustreerimise tööamine ei võimaldanud lahedat äraelamist. Eesti Vabariigi ajal määrati talle pension 25 krooni kuus. Abipalved selle suurendamiseks Eesti Vabariigi haridusministrile ja 1940. aastal hariduse rahvakomisarile jäid rahuldamata. Salme Hermanni viimased traagilised eluaastad möödusid Iru ja Pikajärve vanadekodus. Põlvamaale on ta ka maetud.

K. A. Hermannil tuli loobuda headest kavatsustest anda poegadele haridus Peter-



*K. A. Hermann'i pere - lapsed Ülo, Salme, Endel ja Heino, keskel Karl August abikaasa Paulaga.*

huri ülikoolis. Majanduslike raskustega võideldes pidid nad ka Tartu Ülikoolis õppimise pooleli jätma. Nii nagu K. A. Hermann ise ei olnud osanud oma elu majanduslikult korraldada, puudus see oskus ka tema lastel. Isast jäänud kaks maja olid lapsed võlgade katteks sunnitud maha

müüma. Müügist saadud raha ei jätkunud kuigi kauaks ja nad jäidki pidevas puuduses virelema.

K. A. Hermann'i vanem poeg Endel kannatas närvihaiguse all ja vahetas seetõttu sageli töökohti. Ta elas küll sõja üle, kuid ühel kevadtalvisel päeval üle Emajõe min-



nes ta uppus. Ka noorim poeg Heino, kes oli ülikoolis keemiast õppinud, oli nõrga ter-  
visega ja suri enne 45. eluaastat.

Ülo oli Hermannini poegadest kõige elu-  
jõulisem. Temale langeski saatuse poolt  
osaks jätkata K. A. Hermannini sugu  
tänapäevani välja. Ent ka Ülo elu kulges  
mööda *via dolorosa*'t. Ülo oli õppinud Tartu  
Ülikoolis õigusteadust ja töötas väikesepal-  
galise kohtuametnikuna. Tema abikaasa,  
mitmekülgne tarbekunstnik, käsitöökur-  
suste korraldaja Marie Pauline Hermann,  
sündinud Kraff (Krahv), suri 32-aastaselt  
veremürgitusse, jättes järele kaks last - 8-aas-  
tase Asta ja 7-aastase Arkadiuse. Pärast naise  
surma hakkas Ülo elama vabaabieliu oma  
seaduslikust mehest lahutamata Linda Jür-  
gensooniga ja neil sündis poeg Uno. Hingelist  
tasakaalu, mille Ülo esimese naise surmaga  
kaotas, ei suutnud ta enam täielikult taas-  
tada. Sellele olukorrale aitas kaasa ka Eestis  
valitsev haritlaste üleproduktioon, mille  
tõttu oli raskusi töökoha leidmisega.  
Kooselu teise naiselega ei sobinud ja niisama  
lihtsalt nagu nad oma elu alustasid, läksid  
nad ka lahku. Uno jäi ema juurde, kes abielu-  
s hilisema Kärü koguduse abiõpetaja  
Eduard Uiboga. Nii kannab K. A. Hermannini  
pojapoeg liignime Uibo (lapsendatud) ja  
ametlikes dokumentides ei ole tema isa  
nimeks mitte Ülo, vaid ema esimese mehe  
nimi August.

Ka majanduslikult veeres Ülo elu alla-  
mäge. Hermannini laste nimel 1937. aastal  
Eesti Kultuurkapitali Valitsusele esitatud  
palve toetust saada lükati tagasi. Pettunud  
kõiges, kavatses ta 1939. aastal koos balti-  
sakslastega Saksamaale sõita, kuid loobus  
sellest tütre venemisel.

Ülo Hermannini seaduslikust abielust  
sündinud lapsi hakkas kasvatama ja kooli-  
tama emapoolne vanaema Liisa Kraff  
(Krahv). Alles nüüd hakkasid lapsed õp-  
pima eesti keelt, sest Hermannini perekonnas  
oli koduseks keeleks saksa keel. Paar aastat  
õppisid nad saksa algkoolis, siis läksid eesti  
kooli. 1932. aastal lõpetas Asta Eesti Noor-  
soo Kasvatuse Seltsi tütarlaste gümnaasiumi  
ja Arkadius 1933. aastal Treffneri gümnaa-  
siumi. Mõlemad on lõpetanud ka Tartu Üli-  
kooli. Üliõpilaspõlves oli Asta korporat-  
siooni "Indla" esinaine, TÜ Edustuse (too-  
nase üliõpilaspõlvparlamendi) aseesimees, ka  
kuulus ta Soome-Eesti-Läti-Leedu (SELL-  
maade) üliõpilaskondade liidu juhatusse.

Nagu paljudel teistel, nii puistas alanud  
maailmasõda laiali ka Ülo perekonna liik-  
med. Asta, kelle teenistuskohaks oli Tallinnas  
Ametiühingute Kesknõukogus, evakueeriti

tolle asutuse koosseisus koos 4-aastase tüt-  
rega Nõukogude Liidu tagalasse.

Pärast sõja lõppu ei leidnud ta enam eest  
ei sõjategevuses surma saanud vanaema, ei  
isa ega vend Arkadiust. Selgus, et sõja algul  
oli Ülo Hermann arreteeritud, edaspidised  
teated temast aga puudusid. Alles paari  
aasta eest saadi Rahvusvahelise Punase Risti  
kaudu teada, et Ülo Hermann suri 1953.  
aastal Lübeckis ja on maetud sealsesse sur-  
nuaeda. Tema poeg Arkadius, kes oli lõpetan-  
ud Tondi sõjakooli aspirantide kursuse  
ohvitserina, mobiliseeriti Saksa sõjaväkke.  
Sõja lõpupäevil sattus ta teiste eesti noor-  
meestega Tšehhoslovakkiasse, kus ta nõu-  
kogude vägede sissetungil "tšehhi põrgus"  
mõrvati. Ta oli siis 29-aastane. Ka Arkadius  
Hermannini kohta saadi teateid Rahvusvahe-  
lise Punase Risti kaudu.

Ülo ja tema poeg Arkadius olid  
K. A. Hermannini perekonnast viimased, kes  
kandsid tema nime. Saatuse tahtel on mõle-  
mad maetud võõrasse mulda ja nende  
hauad on leidmata. Ülo poeg Uno, kellel  
oleks ka moraalne õigus Hermannini nime  
kanda, on jäänud aga Uiboks.

Kannatuste rada, mida oli alustanud  
juba K. A. Hermann ise, tuli läbi käia ka  
tema kahel järgneval põlvkonnal. Alles  
pärast sõda hakkas K. A. Hermannini poja-  
laste Asta ja Uno elu normaalsemalt kul-  
gema. Kuna Asta Hermann (Jaik) oli  
lõpetanud ülikooli õigusteaduskonna, töötas  
ta mõnda aega TA Majanduse ja Õiguse Ins-  
tituudis teadurina, siis aga hakkasid endast  
märku andma vanaisa geenid. Juba 1939.  
aastal oli ta koos B. Edermaga kirjutanud  
populaarteadusliku raamatu "Eesti Evan-  
geeliumi-Luteriusu kirikud" (ülevaateteos  
eesti kirikuajaloo, arhitektuurist, pastorit-  
test). Nüüd leidis päritud kirjanduslik anne  
väljundi ilukirjanduse tõlkimises. Ta on tõl-  
kinud 15 ilukirjanduslikku teost ja hooli-  
mata kõrgest eest jätkab sel alal töötamist  
täni. Ka on ta kirjutanud rohkesti luule-  
tusi, mille siirus, läbitunnetatus ning kunst-  
tiline küpsus vääriski rohkemat kui sahtlis  
hoidmist. Viimased kümme aastat enne pen-  
sionile minekut töötas ta ENE toimetuses  
põhiliselt ökonoomika toimetuse juhatajana,  
jätkates nii vanaisa poolelijäänud üritust  
"Eesti üleüldise teaduseraamatu" väljaand-  
misel.

K. A. Hermannini pojapoega Unot huvitas  
rohkem majandus, ta on töötanud juhtivatel  
kohtadel kalurikolhoosides. Pärast väikeste  
kolhooside ühtliitmist sai temast "Pärnu  
Kaluri" aseesimees, kellena ta töötas kuni  
pensionile minekuni.

Ülo lapsed Uno ja Asta lõpetavad K. A. Hermannini kolmanda põlvkonna. Nende lapsed, neljanda põlvkonna esindajad, on juba saavutanud normaalse elurütmi. Anded, mis nende vanematel ja vanavanematel saatusel löökide kiuste püüdsid rasketest oludest läbi murda, võisid rahulikes tingimustes täielikumalt välja areneda. Huvitaval kombel on need järglased kõik naissoost. Ülo tütrele Astal on kolm tüdart kahest abielust: Aita Jaik (Vaide) esimesest ning Ilona Blumenfeld (Kolberg) ja Lilja Blumenfeld (Luhse) teisest abielust. Ka Uno Uibol on tütreid: Kersti Uibo (Knowers) ja Pille Uibo (Lill).

K. A. Hermannini neljandal põlvkonnal ilmnevad eriti selgelt filoloogilised anded ja kunstilised võimed. Asta Blumenfeldi vanem tütar Aita on vene filoloog, töötanud ligi 30 aastat pedagoogina, keskmine tütar Ilona on inglise, filoloog ning ka pedagoog, noorem tütar Lilja on lõpetanud ERKI ning töötab teatrikunstnikuna Pärnu teatris "Endla". 1988. aastal sai ta preemia Balti teatrikunstnike triennaalil. K. A. Hermannini pojapoja Uno vanem tütar Kersti (abielus ühe Londoni pastoriga) on lõpetanud Moskva Väliskirjanduse Instituudi ja *Queen Mary's College*'i Londonis (NSV Liidu ajaloo alal), nüüd on ta spetsialiseerumas filmikunstile. 19. septembril 1991 oli Eesti Televisiooni ekraanil dokumentaalfilm "Südame laul", mille autoriteks on Kersti Knowers koos inglase Colin Luke'iga. Uno noorem tütar Pille on lõpetanud Tallinna Konservatooriumi muusikapedagoogika ja laulmise erialal, ning täiendab ennast praegu Soomes Sibeliuse Akadeemias. Pille Lill on juba võitnud tunnustuse perspektiivika ooperisolistina.

Kuigi K. A. Hermannini järglastest on muusiku elukutsele pühendunud ainult tütar Salme ja pojapojatütar Pille, on muusikaga tegelnud peaaegu kõik Hermannini järeltulijad. Tema pojalt Heinol oli ilus bariton, eriti armastas ta laulda Schuberti laule. Hermannini pojatütrele Astal soovitas tema muusikaõpetaja Miina Härma konservatooriumi astuda. Tema tütar Lilja on laulnud lastekooris "Ellerhein" ja üliõpilasena ERKI kammerkooris, Ilona on lõpetanud "Vanemuise" teatristuudio ning laulnud kirikukooris.

Juba on kasvanud peale ka viies ja kuues põlvkond (Aita Vaidel on 3 poega ja 5 lapse last, Ilona Kolbergil 2 tüdart, Lilja Luhsel 1 tütar, Kersti Knowersil 1 tütar, Pille Lillil 1 tütar). Kokku on Ülo Hermannil praegu 21 järglast.

Samal ajal kui enamiku meie suurkujude järeltulevad põlvkonnad on vajunud aegade hämarusse, on Karl August Hermannini järglased oma esiisa mitmekülgse ande geene tulemuslikult edasi kandnud, ning suguvõsa seisab, juured sügaval, Eestimaa mullas.

Tahaks loota, et kunagi leitakse Hermannini kodulinna Tartus vahendeid ka tema sõjas kannatada saanud hauamonumendi korrastamiseks. On see ju tema ainus mälestusmärk linnas, mis rohkem kui saja aasta eest andis oma suurele pojale ja tema järglastele põlise aukodaniku (*erblicher Ehrenbürger*) tiitli. Olgu see kirjutis Karl August Hermannini järglastest ühtlasi üleskutse meie rahvuslike suurkujude sugupuude uurimiseks.

# NALI NALJAKS JA TEGELIKULT ✓

"KOKKUSAAMINE" EESTI DRAAMATEATRIS

EELMISE AJAKIRJANUMBRIS AVALDATUD TEATRIANKEEDI PÕHJAL TÕUSIS KRIITIKUTE-EKSPERTIDE HOOAJAEELISTUSTES SILMAPAISTVALE KOHALE M. KÕIVU - P. PEDAJASE "KOKKUSAAMINE" DRAAMATEATRI VÄIKESEL LAVAL. TUTVUSTAME SIIN VEEL ÜHT ANALÜÜSIVARIANTI (VT KA TMK 1991, NR 10), MILLE AUTOR ON TARTU ÜLIKOOLI EESTI FILOLOOGIA (TEATRI JA TEKSTILINGVISTIKA ERIPROGRAMMIID) IV KURSUSE ÜLIÕPILANE (S 1970).



M. Kõivu "Kokkusaamine" Eesti Draamateatris (lavastaja Priit Pedajase). Leibniz - Martin Vemmannu, Spinoza - Sulev Luik.

P. Lauritsa foto

Õeldavasti oleme Euroopast viisküm-  
mend aastat maha jäänud. See tähendab, et  
ajale on antud mingi kalendrist olenematu  
sisu. Ja ikka veel, nooreestlastest peale,  
püüame eirata maakaarti ning eurooplasteks  
saada. Samade reeglite järgi aja- ja ruumi-  
kõveraid murdes võime ühel hetkel avas-  
tada, et oleme saanud eurooplasteks, nagu  
nad olid 300 aasta eest. Vähemalt näitekir-  
janduse osas oleme jõudmas Euroopa tase-  
mele, Madis Kõivu näidend "Kokkusaam-  
mine" Priit Pedajase lavastuses ja Mats Õuna

ajastutäpses kujunduses kannab teatri-  
külalastja 1672. aasta Hollandisse.

---

## NALI NALJAKS...

Pärast "Kokkusaamise" etendust seisab  
teatriime isetu teener (edaspidi *tiit*, mitte ära  
segada autoriga) nõutult raamaturiiuli ees ja  
otsib sõnu. Lavastuses tema arvates peitu-  
vate viidete abil loodab ta tuumani jõuda.

Ta loeb kirjutisi Spinoza ja Leibnizi kohta, võtab lause ühe, lause teise teostest, teeb neist dialoogi, mis sarnaneb "Kokkusaamise" filosoofide dialoogiga, kuid nii nagu lavastuses need laused paberil ei haaku. Mis neid siis seob, milles see lavastuse võlu? *tiit*-ile meenub poeetiline väljend ühest Jaan Unduski stilistikateoreetilisest artiklist - "Subjektiiivseid interpretatsioone võimaldav määratlematus". *tiit* vaatask lavastust teist korda, ent määratlematus jääb määratlemata. Kolmandat korda "Kokkusaamist" vaatama minnes kutsub ta kaasa Moskvast filosoofiat õppiva kauni neiu, kellega samal päeval ise tutvust sobitanud. Pärast etendust istuvad nad kaua hämaras pargipingil ning erutusest värisev *tiit* küsib neilt kõike Spinoza ja Leibnizi filosoofiasse puutuvat. Märkamatu on *tiit* hakanud tihedamini pitsipõhja vaatama, lähedasi teeb murelikuks ta silmade imelik läige. Rahu ja tasakaalu otsides loeb *tiit* Piiblit, satub lausele: "Tõesti, elus koer on parem kui surnud lõvi!" (Kog. 9.4.) ja elavneb. Juba kasutab ta Leibnizi kohta sõnu "seltskonnalõvi", "teaduselõvi" jne ning täiesti juhuslikult meenub talle, et valgustusfilosoof Mendelssohn nimetas ühes kirjas Lessingile Spinozat "selleks surnud koeraks". Ühesõnaga, *tiit* hakkab peast segi minema, mida ta ka ei loeks, ikka näeb ta loetus ahvatlevat võtit "Kokkusaamise" lahtimõtestamiseks. Tema ainus tervenemisevõimalus on eeldamine, et kunstiteos on iseseisev tervik, kirjaniku- ja lavastajapoolse intellektuaalse terrori eitamine ja naasmine esmamuljesse.

## ...JA TEGELIKULT

Erinevad kokkusaamised võiksid aset leida 1672. aastast 1720-ndateni, Haagis, Utrechti, Põlvamaal. Kõiv piiritleb näidendi kolmanda Inglise-Hollandi sõjaga (1672-1674) ja veskiga Utrechti linnas. Eelkõige on "Kokkusaamine" Spinoza (Sulev Luik) ja Leibnizi (Martin Veinmann) kohtumine. Kõrvalruumis tapavad samal ajal siga Põlva murrakut kõnelevad Mees (Ain Lutsepp) ja Naine (Ester Pajusoo).

Tegemist pole faktidraamaga. Kuid mõnedki sündmused on tõesti aset leidnud ja kõik pärisnimedega tegelased tõesti sel ajal elanud. Kõiv kirjutab kavalehel: "Samastasin end häbenemata Spinozaga ja ladusin talle kõik oma isiklikud kompleksid ja hädad kaela." Jah, isiksuse vabadust kõrgemaks väärtuseks hindav inimene oli 1970-ndate Eesti NSV-s ja 1670-ndate Prantsuse ja

Inglise mehitatud Hollandis sama allasurutud ja jälitatava olukorras, selles veenab vaatajat Luige Spinoza kuju. Spinoza oli lähedalt seotud Madalmaade vabamõtlejatega ning kui 1668. aastal üks ta sõpru surnuks piinati, muutus ta oma mõtete väljendamisel väga ettevaatlikuks. Siit peale ei avaldanud ta enam midagi oma nime all. "Kokkusaamises" mainitakse korduvalt "*Tractatus theologico-politicus*", mis ilmus 1670. aastal anonüümselt ja mis arvatakse olevat sündinud Madalmaade toonase poliitilise juhi Joan de Witti soovil. Selles teoses kaitses Spinoza usu- ja mõttevabadust, see äratas suurt tähelepanu. Pärast seda, kui hullunud rahvamaas oli J. de Witt ja tema venna Corneliuse lõhki kiskunud, raamat keelati.

Teatud mõttes saab "Kokkusaamist" võrrelda Jaan Kaplinski "Neljakuningapäevaga", kuid ta on sellest palju komplitseeritum. Eesti teatrivaatajale on Hollandi ajalugu siiski võõras ning teadjale selged paralleelid üle aja jäävad kogemata. Ka pole praegune teatrivaataja nii innukas neid paralleele otsima kui kümme aastat tagasi, siis oleks poliitiline tasand jõudnud kindlasti esikohale, suust suhu oleks sosistatud kommentaare ja etendus oleks lõpuks tõenäoliselt keelatud, nagu keelati "Neljakuningapäev" ja Spinoza traktaat. Lausa imekombel sattus "Kokkusaamise" esietendus 13. jaanuarile, päevale, mil kõik pöörasid pilgud minevikku ning ajargas ähvardas tagasi veereda. Näitlejate, eriti Sulev Luige mäng ja afektiseisundis publik muutsid näidendi poliitilise tõlgenduse aktuaalseks, kaks punkti aja- ja ruumikoordinaadistikus kattusid sel päeval. Ja et nii jäigi, siis saadab see tõlgendus lavastust ka hiljem. Need asotsiatsioonid, mis esietendusel tekkisid, on ilmselt õiged, põhinevad aga siiski ainult muljel, õhustiku tabamisel. Võimatu on tagantjärele öelda, milliseks oleks lavastus muidu arenenud, sest tekst näib anduvat küllaltki vabale seostetulevale, nagu arvustuse "Nali naljaks" osas on nali naljaks näidatud.

Spinoza ja Leibnizi dialoogi juures hakkab kõrva, et nad kõnelevad kirjakeeles. Ühelt poolt nõuab diskussiooni teema (ontoloogiline jumalatõestus) keelilise väljenduse äärmist täpsust, teiselt poolt koormab see näitlejaid, sest tuleb keskenduda mälule, vähimigi "ümberjutustamine" on siin lubamatut. Usaldades täielikult näitlejate meisterlikkust ja mälu, tundub, et see piirab lavalist vabadust, sest ükski filosoofidevahelise dialoogi kõnevoor pole tavalooikaga eelnevast

tuletatav. See paneb näitlejad erakordselt raske ülesande ette. "Autopiloodiga" näideldes tuleb sisu edasi anda täpselt, kui järg hetkekski kaob, võib juhtuda ka nii, et kõneleja komistab enda esitlemisel isegi oma nime meeldetuletamisega, nagu juhtus ühel Tartu etendusel Gottfried Wilhelm Leibniziga. Kirjas kaovad parakeele tunnused, keel vaesestub. Samas on kirjutatu kõneldust palju mõttetihedam, ka kirjakeelne kõnelemine, võrreldes tõelise kõnekeelega. Kõnekeeles korvab madalamat mõttepingsust keeleväline kontekst, teaterlikud vahendid. Just Spinoza ja Leibnizi dialoog tekitab tunde väga staatilisest lavastusest, peaaegu ei liigutatagi; seetõttu omistab publik eriti suure tähenduse kõneldavale tekstile. Dispuudi teema tähtsustamise aga petetakse publikut, sest oluline on hoopis miski muu. Teema tähtsustamisega peaks kaasnema teinigi samm: dialoogi võõritamine.

Võõritamiseks on Kõiv kasutanud filosoofide omavahelise paiknemise markeeritust näitlejatekstis. Need mõnelauselised viited võivad keskendunud vaatajale minna kergesti kaduma, kuid nad kehtivad peaaegu kogu dialoogi ajal. Nimelt ei näe filosoofid teineteist. Algul ei näe Spinoza Leibnizit, kes seisab pimedas, siis astub Leibniz päikeselaiku ega näe valgusest pimestatuna omakorda Spinozat. Kõik teavad, et on raske, kui mitte võimatu, arendada asjalikku ja elavat jutuaajamist, kui puudub võimalus vaadata partnerile silma. Vestluses, kus teema polegi tähtsaim, on see isegi ainus tagasiside võimalus. Lavastuses seda katkestust rõhutatud ei ole: Luik ja Veinmann on näidendisituatsiooni eirates pidevalt silmsides. Visuaalse kanali puudulikkusele ei viita lavastuse valgusseade. Teine samalaadne katkestus on auditiivse kanali lõhkumine - Spinoza hoiab näppe kõrvades. Keel jääb suhtluse ainsaks ilmne-mistasandiks.

Kohati paistab tähtsale kohale tõusvat Clariaga seonduv. Aeg-ajalt vaidlus jumalatoestuse probleemide üle soikub, et Leibniz saaks küsida kellegi Claria ja Spinoza suhete kohta. Spinoza ei anna kunagi täpset vastust, vaid alustab mitte kuhugi viivat vaidlust otsast peale. Kavalehelt saame teada, et Claria on Spinoza õpetaja van den Endeni tütar, kes hiljuti Utrechti mehele läinud. Kui agoonias Spinoza surivoodi-stseenis veel Claria järele hüüab, sugeneb kahtlus, kas tegu pole mitte näidendiga luhtunud armastusest. Vist siiski mitte, kuigi vastava rõhuasetuse puhul poleks see võimatu.

Luige Spinoza on askeet, Veinmanni

Leibniz nautleja. Sugugi mitte filosoofilised vaated pole see, mis neid eristab. Luige Spinoza on tõepoolest murtud mees. Ta on juudi kogukonnast väljaheidetu, kes pole astunud muusse usku; ta on üksi, mõistnud end maailmast eraldatuks. Kuid temas on mingit kadedust Leibnizi vastu, ilmselt mõtleb ta vahel ka millelegi muule kui jumalale ning tema väline kibestunud keel on tuulevarjuks millelegi, mida ta kiivalt enda teada hoiab. Veinmanni Leibnizist ei saa aga kuidagi uskuda, et ta tahaks loobuda õukondlikest mugavustest ja võtta ette ohtlik reis läbi mitme vaenuleeri küsimaks, mida arvab Spinoza tema filosoofiast või kas ta Clariaga läviv. Maailmas, kuhu Veinmanni Leibniz loomupäraselt kutlub, on märksa huvitavam. Seda, et Leibnizit on kujutatud liiga kerglasena, on Veinmannile ja Pedajasele ette heitnud ka varasem kriitika, samuti on seda tunnistanud Pedajas ise. Siin on tegu omamoodi lahendamatu vastuoluga: Leibniz on liiga kerglane, ent vähem kerglasena poleks ta kokkusaamisele lihtsalt ilmunud. Ta ei tohi olla edev, et mitte labastada päris-Leibnizi vaimsust, ent "Kokkusaamises" on peamine Spinoza ja Leibnizi eluhoiaku täielik erinevus. Pole Veinmanni süü, et tal tuleb mängida inimlikes suhetes pealiskaudseks jäävat meest.

Seda, et filosoofide kirjakeelne dialoog oligi sellisena mõeldud, näitavad Mehe ja Naise meisterlikult kujundatud rollid. Raskusi kõnekeeles kirjutada, seda näitekirjanike tavalist puudust, Kõivul pole. Mees ja Naine räägivad puhast, elavat Põlva murakut, au Ain Lutsepale ja Ester Pajusoole. Ain Lutsepp Mehena on kahtlemata "Kokkusaamise" parim osatäitja. Tema Mees toob lavastusse väheseid lõdvestvaid hetki, naerutab publikut. Talle pole lahendamatu ükski olukord, ta on mees, kes mitte ei mõtle, vaid toimib. Ta osutub ka väljapaistvaks filosoofeerijaks, kes vaimuhiiglasedki vaka-tama ja ahastama paneb. XVII sajandi Madalmaade kunstnike maailmal ainult Lutseppi kohtabki, kõik parasjagu laisa ja elu jaatava olemisega. Ester Pajusoo Naine on tagaplaanile jäävam tegelane. Pajusoo Naine on tõeline tulehark, nagu laiskvorstide ja peamiselt keha kaudu elavate meeste naised peavadki olema. Selline üheplaanilisus piirab tema väljendusvõimalusi, andes samas selge ja kindlapiirilise rolli. Mehe ja Naise seatapuaskeldused põimuvad siin-seal filosoofide tegevustasandiga. Tekib üsna groteskne pörkumine, filosoofid on Mehe ja Naise ees täiesti abitud, nii erinevad on mõtlemis- ja tegutsemisviisid.

Joan de Witt Sulev Tepariti kehastruse ja tema vend Cornelius de Witt Enn Nõmmiku kehastratuna jäävad ähmasteks, lavastus töötaks ka ilma nendeta. Stseen, kus J. de Witt toob Spinozale raha, ja vendadevaheline dialoog tunduvad kõrvaliste seikadena, tajumata jääb J. de Witti kui riigijuhhi ning Spinoza sõbra ja toetaja tähtsus ning traagiline lõpp.

Skemaatiliseks jäävad ka kolme sõduri kujud (Hans Kaldoja, Väino Laes, Märt Visnapuu). Esimeses pildis, kus neil on küllaltki tähtis osa kanda, on nad abitud. Kui Luik, Veinmann, Lutsepp ja Pajusoo peaaegu samastuvad oma rollidega, siis sõdurite puhul on selgesti tunda komödiantlikku kõrvalpilku. Sõdurid ilmuvad lavale järjest uutest rollides, piinajate, kohtunike, timukate, viimaks tõesti komödiantidena, kuid seos viimase ja esimese pildi vahel pole nii ilmne, et see võiks põhjendada kerglust algusest peale. Tegelikult on Kõivu originaaltekstis sõdurid endi jutu järgi komöödiandid juba esimeses pildis, mis loob tugevama seose alguse ja lõpu vahele ning annab võimaluse kogu näidendit teisiti mõista, lavastuses on seda tekstiosa aga kärbitud.

Priit Pedajas pole ainult "Kokkusaamise" lavastaja, teda võib võtta kui kaasautorit. Tasub meenutada, et seni on laiema publikuni jõudnud Madis Kõivu nime kandvad pikemad ilukirjanduslikud tekstid olnud kõik kahasse kirjutatud. Koos Hando Runneliga kirjutas ta näidendi "Küüni täitmine" (1978), koos Väino Vahinguga näidendi "Faehlmann" (etendus 1982, raamatuna 1984) ja romaani "Endspiel: Laskumine orgu" (1988), koos Aivo Lõhmusega näidendi "Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõitskümnendama aasta suvõl" (1987). Võib-olla pole Kõiv lihtsalt huvitatud oma kirjutatu vormistamisest ega avaldamisest, kuid paratamatult tärkab kahtlus, kas kaasautor pole vajalik ka Kõivu fantaasia vaoshoidmiseks ja korraldavaks suunamiseks.

Pedajas on igatahes lavastanud näidendi, mida tundub olevat võimatu lavale seada. Ainult et kärbeteta poleks lavastuse maht oluliselt paisunud. Praegu pole lavastus tasakaalus, võõritamata jäänud filosoofide dialoog juhib vaataja valele rajale. Selles on süüdi ka näidendi tekst, näiteks vendade de Wittide varjajäämine ja too põhjendatult põhjendamata kerglane Leibniz. Võrreldes Jüri Lumiste lavastatud "Castrozzaga" "Vanemuises" on "Kokkusaamine" Draamateatris ometi õnnestunud. Kui võtta märksõnadeks näidendi pealkiri ja filosoofide dialoogis korduv väljend *causa sui*, võib

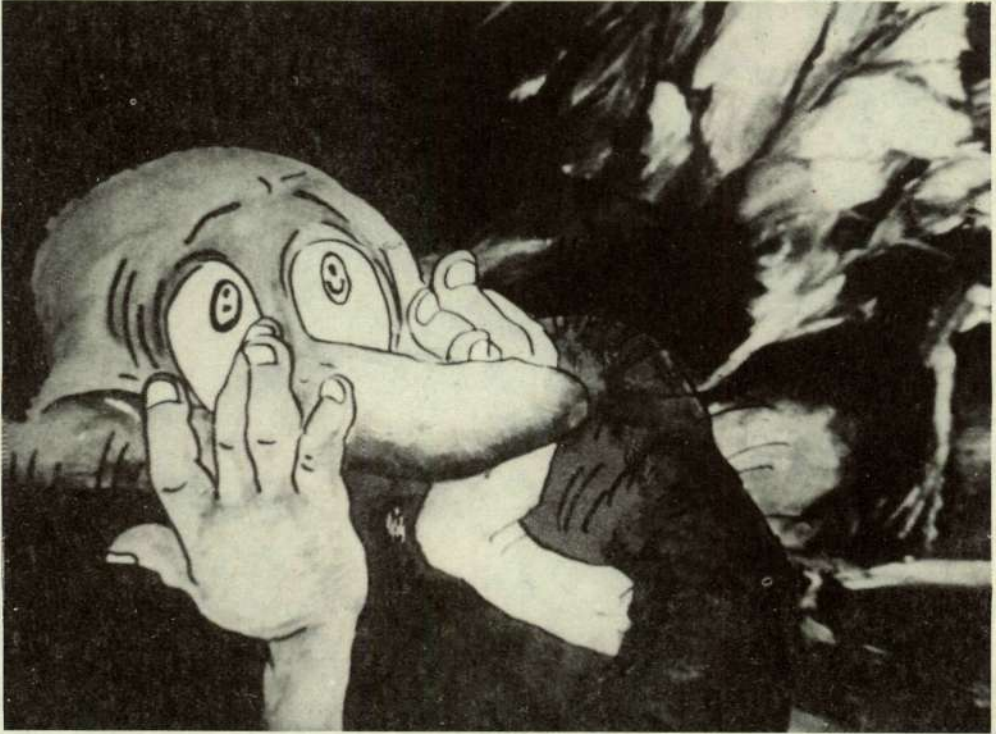
"Kokkusaamise" paigutada eepilise teatri alla. Samas on nüüdseks mängukavast juba kadunud "Castrozza" selge absurdinäidend. Võib-olla olenebki Kõivu filosoofilist allteksti täis näidendite lavavorm lavastaja eesmärkidest ja meeldumusest. Mida Kõiv endast näitekirjanikuna kujutab, jääb nende kahe lavastuse järel ikkagi lahtiseks. Tema kujundikeel ja -süsteem on nii lavastajatel kui ka kriitikutel veel lahti mõtlemata.

Ain Lutsepa suurepärase ja Sulev Luige hea mängu kõrval on lavastuse kõige õnnestunud osa lavakujundus. Kunstnik Mats Öun on suhteliselt lihtsate vahenditega loonud õdusa ja tõepärase meeleolu. Tema kujunduses tõuseb ruum tähelepanu kesmesse. Veski kasvab sümboliks, maailma-keskmeks, mis jahvatab saatusi. Koraks pannaksegi veskikivid jahvatama, sellele järgneb vendade de Wittide vägivaldne surm. Võib-olla on veskil või veskitel üldse mingi ettemäärav mõju kõigele, mis seal toimub, ja meeled tuleb koondada just õhus-tiku tabamiseks. Ja selleks on Draamateatri väike saal parim paik.

Kaks tundi filosoofidega ajusid kaasa ragistanud publikut peaksid rahustama eesti vanasõnad "veskikojas kuuleb kõike" ja "veskikojas ajatakse kõige magusamad jutud" - veskites on kõik võimalik.

Hea ja lootusi sisendav on lõpuks tõdeda, et "Kokkusaamine" on küllap alles sissejuhatus uue, ebatraditsioonilise dramaturgia lavastamisel. Priit Pedajase lavastajateel on see väärt järg "Tõlkijatele", "Soole" ja "Vägede valitsejatele". "Kokkusaamine" on sama vaimne, hingega tehtud.

## HITCHCOCK? BECKETT? PAISTIK? ✓



**"NAKSITRALLID".** Režissöör Avo Paistik, stsenaarist Silvia Kiik, kunstnik-lavastaja Leo Lähti, foonikunstnik Raul Lusia, operaator Arvi Ilves, helilooja Sven Grünberg, helioperaator Ülo Saar, animaatorid Ebe Tramberg, Riina Kütt, Ülle Metsur, Eda Kurg, Meelis Arulepp, Tarmo Vaarmets, Veiko Tammjärv ja Ando Tammik, režissööri assistent Merle Rajandu, monteerija Kersti Miilen, toimetaja Toomas Kall, filmi direktor Hille Kuusk. Osatäitjad: Aarne Üksküla (Sammalhabe), Jüri Krjukov (Kingpool), Maria Klenskaja (Muhv), Ita Ever (Vanainimene), Gunnar Kilgas (Tuletõrjeülem). Filmis on kasutatud Edgar Valteri illustratsioone raamatust "Naksitrallid" ja materjali lühifilmidest "Naksitrallid" (stsenaarist Eno Raud) ja "Naksitrallid" II (stsenaarist Silvia Kiik), kunstnikud-lavastajad Edgar Valter, Mati Kütt, Leo Lähti ja Rosa Paistik, foonikunstnik Mati Kütt, operaator Janno Põldma, animaatorid Tiina Jüring, Maiju Buschmann, Raul Lusia, Virve Sarapik, Leo Lähti, Evelin Piiarinen, Hillar Mets, Rosa Paistik, Eda Mikker, Rein Raidme, Aleksei Bukin, Vladimir Võšegorodsev ja Ilja Bereznickas. 1690,5 m (6 osa), värviline. "Tallinnfilm", HAGA ja Cross, 1990.

Oleks tunduvalt õigem, kui "Naksitralle" arvustaksid lapsed ise. On ju nemad Avo Paistiku täispika joonisfilmi tõeline adressaat. Aga lastel on üks viga - võib-olla küll hoopis voores - nad ei mõista olla kriitilised. Vähemalt "Naksitralle" vaatavad kaks mulle hästi teada olevat last alati sulaselge vaimustusega. Mis sest, et mõned kohad hakkavad juba pähe kuluma - vanu häid tuttavaid, pealegi veel nii südamlikke, on ju ikka tore näha. Kui "Naksitrallide" esimest jagu on tõesti mitu korda vaadatud (selle režiiisenaarium valmis Avo Paistikul juba 1982. aastal Eno Raua esimese raamatu järgi, film ise 1984), siis teine jagu on suhteliselt uus (1987). "Naksitrallide" täispikk variant valmis alles 1990. aasta lõpul. "Ilma teise jaota jäänuks film poolikuks," on Avo Paistik ise ühes intervjuus väitnud. Sellepärast tehtigi nn kasside seeriale lisaks ka rottide oma, mis on lastele kindlasti niisama põnev. Põnevus ongi ilmselt üks animafilmi mõõdupuid, tähtsaim, mis väikesi vaatajaid seal köidab. Et kõne all oleva joonisfilmi maailm on põhiliselt fantaasia-maailm, kus liiguvad ringi naljakad mehikesed,







"Naksitrallid", 1990. Režissöör Avo Paistik. Kaadrid filmist.

pöörivate silmadega hirmuäratavad kassid ja hiiglaslikud rotid, kus mets ja linn on natuke teistmoodi kui päris, siis tahavad lapsed, et niisuguses maailmas kogu aeg midagi juhtuks ja et neid juhtumusi oleks hästi palju. Selles mõttes on Paistik laste ootustele avasüli vastu tulnud: kui keegi ära mõõdaks, kui palju aega kulub "Naksitrallides" igasugu kihutamistele, tagaajamistele, suurematele ja väiksematele lõõmingutele ning muudele rahutustele, siis näeks ta, et ega seal tasasemat tegevust suurt olegi. Ometi oleks ülekohtune väita, et lavastaja on läinud välja ainult põnevuse või tohutu seikluslikkuse peale. Kogu sündmustekeerise taga tunne ikkagi autori kõlbeliselt kõrget hoiakut ja täit vastutustunnet oma auditooriumi ees. Filmi peategelaste, kummaliste mehikeste soe huumor ja imeliselt hea süda peaksid lapsi nii võluma kui ka kasvatama.

Nii ongi selle filmi puhul tegemist omamoodi õnneliku ühendusega: ühelt poolt lausa hitchcockilikud õudusfilmielemendid - või mida need metsikud kassi- ja rotikarjad siis veel meelde tuletavad! -, teiselt poolt moraal, et headus ja tarkus pääsevad ikka võidule. Aga ainult siis, kui selle nimel vaeva ei peljata. Ometi puuduvad selles filmis mustvalged skeemid, läbinisti head ja pahad tegelased. Naksitrallid panevad end usaldama just oma inimlike nõrkuste ja naljaka kohmakusega, ausad veidrikud, nagu nad on. Ja ega kassid ning rotidki ole üksainus kiskjalik mass. Lõpuks ju selgub, et nii ühed kui ka teised on vajalikud.

Naksitrallide omavahelised dialoogid on lahendatud mõnuses absurdivõtmes - kultuurist läbiimbu-nule võivad nad isegi pisut Beckettit meelde tuletada. Ehkki "Godot'd oodates" tegelastel oli omavahel tunduvalt rahulikum keskustella. Muhv, Sammalhabe ja Kingpool peavad seda tegema parasjagu pöörastes oludes, lausa "džunglis". Kuid ega "Godot" polnudki lastetükk, "Naksitrallid" aga küll.

Esiletõstmist väärib peategelaste napp ja kujundlik sõnakasutus, hea ja tihed eesti keel. Küllap peaks selle eest kiitma kõigepealt Eno Rauda.

Filmi tegelaste tüpaažid on Edgar Valterilt, kes oli esimese jao peakunstnik, teise seeria puhul andis Valter filmitegijatele tüpaaži multiplitseerimise õiguse. Muidugi kasutati tema raamatuillustratsioone. Üldse tehti aga täispika joonisfilmi "Naksitrallid" tarbeks rohkem kui 100 000 värvilist joonistust! Eemalolijal on raske animafilmi kõõgipoolt ette kujutada, tema näeb ainult tulemust. Kuid antud juhul ei tohiks kiidusõnadega küll kitsi olla. Ehkki filmi esimese ja teise jao vahel on animatsioonilisi erinevusi - mõtlen värvi ja joone pisut muutuvat käsitlust -, ei lõhu need filmi kui tervikut. Silmapaistvalt teist nägu pole hilisemas seerias küll keegi, siiski tundus esimese poole ekspressiivne dekoor mõneti stiilsem, koguni heas mõttes tallinn-filmilikum. Vahest olid teise jao tegemisel maailma-standardid juba rohkem silme ees?

Kes aga tegelastest kõige rohkem meelde jääb? Loomulikult kass Albert, elegantne pettur. Äärmiselt õnnestunud personifikatsioon, kelle puhul äratundmisrõõm keeletuks teeb! Väga armas oli ka muhk puu otsast alla kukkunud roti peas. Aga edasi las räägivad juba lapsed.

## KORNET PUNAPÕSINE

19. MÄRTSIL MÖÖDUB 100 AASTAT ADO VABBE SÜNNIST



Ado Vabbe.  
Vinjett ajakirjale "Ilo"  
1919, nr 2.

"Ning kas Ado Vabbe pole maa kornet punaste põsiga, ka kaugele jooksnud eshelonist ette ning püüab tantsides lilli, mida daamid pilluvad akendelt. Kui vallatu ja ülemeelik, ääris elu virtuositeeti, pildudes suudlusi siia ja sinna, elab läbi sada romaani ja sada avantüüri. Ning kõigile, kes näinud noort kornetti aknalt, jääb kauaks meele see ülemeelik sõdur, nagu oleks ta toonud väikelinna igavasse ellu nii palju päikesepaistet ja iharat südame-  
tuksumist. Ta on kasvanud Itaalia sinise taeva all ühes kirklike Colombiinide ja melanhoolsete Pierrot'dega, ta jooob elu kui viina ja paneb purju ka teisi<sup>1</sup> - nii kirjutas kunstnik Ado Vabbe kohta 1919. aastal August Gailit. Eesti kunstikriitika aja-  
loos võib vaevalt kohata rohkem tsiteeritud, belletristlikult kaunimat ja täpsemat karakteriseeringut, aga samas ka skandaalsemat kirjutist, mis mater-  
dades ning sikke lammastest eraldades lahterdas sama elegantse kerguse ning ka hoolimatu ülekoh-  
tuga kogu tollase eesti kunsti, paigutades moder-

nismi vaimu ikka esimesse ja eelistatumas, kõik muu taunitavalt tahapoolle. Kahekümne seitsme aastane noor Vabbe aga sammumas ikka päris ees, "artistlik virtuositeet", "vulkaaniline temperament ja loomistung", ükskõik kas "futurismist või ekspres-  
sionismist" (need olid tollal ju kõige edumeelsemad kunstistiilid, isegi nimetusis endis peitus edasiviivuse salapära ja skandaalsuse hõngu) kantud, lipu-  
kirjana lehvimas. Tõepoolest Vabbe oli tulnud Euroopast ja toonud Euroopa vaimu ka siia maavil-  
lasele Maarjamaale. Vabbe õppis 1911.-1913. aastani Münchenis Ažbé kunstikoolis, kuid siin olid läbi aegade õppinud ka teised eestlased; 1914. aastal rändas ta Itaalias, aga ka seda olid teinud teisedki eestlased: 1915.-1917. aastani elas ta Venemaal, aga me võime üles lugeda ka hulga teisi eesti kunstnikke, kes seal elanud on. Vabbe Euroopasse mineku aeg oli teda soosivalt õnnelik, sest meie sajandi teise aastakümne München oli vaieldamatult üheks avangardismi keskuseks. Just siin maalis



Ado Vabbe. Arlekiin. Akvarell. 1924.

V. Kandinsky 1910. aastal oma esimese abstraktse akvarelli, 1911. aastal toimus siin ekspressionistliku rühmituse *Der Blaue Reiter* esimene näitus, ka Kandinsky olulisim teoreetiline teos "Vaimsest kunstis" ilmus just siin 1912. aastal. Ka 1914. aasta oli itaalia futuristidele viimaseks jõuliseks puhan-

guks ning ega Venemaa revolutsioonieelsed aastad polnud vähem rikkad uudsuse otsinguilt ja piirangute lõhkumiselt. Aeg õnnistas noort Vabbet, kuid ka ta ise ei olnud väiksem õnnistus oma ajale, tundliku natuuri, uudishimuliku meele, eelarvamustevaba mõistusega, sest kuis muidu oleks suut-



Ado Vabbe. Teatriinterjõõr. Akvarell. 1956-1961.

Ado Vabbe. Teatristseen. Akvarell. 1921.



Ado Vabbe. Karneval. Akvarell. 1957.



nud suhteliselt kunstivõrast keskkonnast tulnud (mõelgem sajanditepikkusele traditsioonile Itaalias, Saksamaal, Prantsusmaal, aga ka Venemaal) noormees respekterida "karastatud" kunstipublikut ja -kriitikut šokeerinud kunstnike jultumust eirata sajandeid vastu pidanud looduslähedase kujutamise viisi reegleid. Ning sugugi mitte harda imetlusega hüüda halleluujat igale veidrusele ja uuendusele, vaid kriitiliselt vaimustuda nii novaatorlusest kui ka klassikast ja juba sealt selekteerida üllatava küpsusega oma võimaluse. Ekspressioonism ei hõlmanud ainult vormiuuendusi, rohkem on siin tegemist kogu eluhoiaku ja -tunnetusega - tundlike natuuride vastuse ja reaktsiooniga neid ümbritseva pingestatud keskkonna nähtustele. Esimese maailmasõja eelne Euroopa, nagu kokkureetud vedru, mis on iga hetk valmis lahti kargama ja suurt kaost enda ümber tekitama, oli soodne pinnas tundlikele naatuurile, kes alateadvuses aimas veel hästi varjatud hädadohtu ning ammutas just sellest pingest jõudu oma novaatorlikul teel. Sealset eluhoiakut oli ka vaesest kultuurist tulnud lihtsam mõista ja omaks võtta, sest samad olid pulbitsused ka oma kodumaal. V. Kandinsky paindlik mõttemaailm andis võimaluse leida sealt ka vähem äärmuslik, kunstipärandit rohkem respekteriv tee. Kandinsky sisemise vajaduse nõue sobis kokku Vabbe oma tõekspidamistega (ka siis, kui need polnud veel lõplikult välja arenenud), samm-sammult käis ka noor Vabbe läbi loogilise tee juugend-kunstist brükeliku ekspressionismini ja sealt peaaegu abstraktse kunstini, mis kangesti meenutas Kandinsky nooruses käidud teed. Vabbe kunsti valitses raudne loogika, kindel arusaamine joonest, pindade rütmist, omavahelisest seotusest. Näiliselt kergelt ja mängeldes, aga eesmärgipäraselt kui

tank pürgis Vabbe kontsentratsiooni ja jäävama seisundi poole. 1921. aastal iseloomustas eesti oma aja briljantne lääne kultuuri tuntja Johannes Semper ekspressionismi olemust eesti lugejale kui "teed momentaanselt absoluutse poole" ja eesti kunstile mõeldes pidas tõenäoliselt silmas just noort Vabbet.<sup>3</sup>

Ado Vabbe hakkas kodupubliku ees oma töid näitama alates 1914. aastast, kunstikriitika võõras-tas teda, kuid respekteris ja andestas nagu ikka *enfant terrible'i* puhul, kellele on lubatud keelatu, sest kõige sügavam salasapis tunneb ka tark täiskasvanu vastupandamatut vajadust selleks keelatud sammuks, julgemata seda eales isegi endale tunnistada. Vabbe osaks sai algusest peale ambivalentne roll (kas on leidunud Eestis üldse kunstnikku, kelle kohta ei saaks ja ei tuleks kasutada seda terminit, kas meie kunsti seisundi eripära pole pannud loojaid ambivalentseid rolle mängima?) - näha, analüüsida ja valida, aga ka valituga tuli distantsi säilitada, sest koht (meie oma Eestimaa) ei andnud õieti õigustust ja julgust samastuda ka kõige omasemaga, kõige arusaadavamaga. Selleks et millestki lahti öelda, on vaja üleolekut selle suhtes, on vaja oma kultuurikihti ammutamiseks sealt jõudu ja leidmaks õigustust sellest üle kasvada ja selle konventsionaalseid piire lõhkuda. Seda tuge noorel Vabbel aga polnud. Tundlik ja uudishimulikult ergas naatuur leidis soodsa pinnase esimese sammu astumiseks, kuid kuristik Eestimaa valitsenud arusaama ja maitsekreteriumide vahel ja laias laastus isegi ülejäänud kunstistausta vahel oli liiga lai, et seda uhkes üksinduses lõpmatult laiendada. Vabbe asuski taunimise ja taunitu varjamise teele, ühendamatute ühendmise teele.

Kunstniku lemmikuiks läbi kogu tema loomingu sai teatrile ja mängule omane seltskond - tsirkuseartistid, komejanditegijad, näitlejad oma säras ja hiilguses. Narril oli kuningakojas eriline privileeg isegi kuningale tött öelda, aga narr oli ju narr ja teda ei pidanud tõsiselt võtma. Ka *commedia dell'arte*'st pärit tegelased - Pierrot'd, Colombinad, arleküinid jt - on omandanud tuhandeid nägusid ja tähendusi frivooleist rābaldunud palaganitegijaist alates, Watteau'siidis ja sametis elegantsete daamide ja härradeni, kuni sajandilõpu armuvalus vaelevate, üksildaste ja kurblike Pierrot'deni ja sealt edasi inglise supelranna truppidest lābusalt seltskondlike klounideni välja. Mihhail Bahtin on iseloomustanud seda tegelaskonda ja nende tähendust järgmiselt: "Vastupidiselt sellele võivad rahvalikud maskid - Maccus, Pulcinella, Arlecchino - läbi käia ükskõik missuguse saatuse ja figureerida ükskõik missuguses olukorras..., kuid nad ei ole ialgi oma saatuse ja vastava sūžeega ammendatavad ning säilitavad igasuguses olukorras ja igasuguse neile osaks langenud saatuse puhul oma lõbusa, naerulise jäägi, oma lihtsakoelise, kuid ammendamatu inimliku palge"<sup>4</sup> ning edasi: "Koomiline esitatakse mänguna (see tähendab, et esitatakse mängult kui kaasaeg); mängu objektiks on ürgne ruumi ja aja sūmboolika: ülal, all, ees, taga, varem, hiljem,

Ado Vabbe. Illustratsioon A. Gailiti raamatule "Rändavad rüütli". 1919.



## KILDE NEW YORGI FESTIVALILT

Matemaatikas tuntakse antiikajast saadik mõistet keskmise ja äärmuse suhtest, mida hiljem hakati kutsuma jumalikuks proportsiooniks ehk kuldlõikeks. Selline proportsioon jagab (näiteks) sirgjoone nii, et suurem osa suhtub väiksemasse nagu tervikjoon suuremasse, vahekorraga umbes 5:3. Eesmärgiga saavutada ülimat harmoonilisust, on aegade jooksul rakendatud kuldlõike põhimõtet muusikas, maalikunstis, skulptuuris ja eriti ohtrasti arhitektuuris. Tahaksin omakorda nihutada kuldlõike mõiste, ent seekord ainult piltlikult, lavakunsti valdkonda. Matemaatiliste suhetega me siin ei tegele. Kõne all on esitatud haarav esteetilisus ehk täpsemalt mitmepinnaline teatraalne kooskõlalisus. Ja kuna see ilmnes imekombel peaaegu iga New Yorgi rahvusvahelise festivali raames nähtud lavastuse juures, iseloomustaksin neid kui maksimaalset meeldivust väljendavaid kuldlõikelisi teatrietendusi ning püüaksin järgnevalt tabada mõningaid hurmava vormifassaadi taga peituvaid sisulisi mõttekäike.

On kaua vaieldud, kas Euripides oli jumalate poolt või vastu, ning tema näidendile "Bakhandid" on lähenetud diametraalselt eri vaatenurkadest. Mõnede arust nuhtleb kõikvõimas Dionysos õiglaselt teebalasi, kes teda ei tunnista. Teised jälle väidavad, et õel Dionysos hävitab metsikul kombel kõik, kes talle ette jäävad. Miks peaksime siis kummardama sellist kurjuse kehastust? Välja on pakutud veel kolmaski võimalust. Dionysos sümboliseerib inimeses pesitsevat jõhkrat elajalikkust. Tadashi Suzuki jaapani teatriühmitus lahendas selle küsimuse meie saajandile omase eksistentsialistliku mõtte maailma lavalise rakendamisega. Kuigi põhiliselt *nō*- ja *kabukiteatri* stiilis "Bakhandid" ümbertöötlus kandis pealkirja "Dionysos", ei ilmunud nimitegelane korrakski lavale. Dionysosest oli Suzuki režiikepi all saanud Suur Tühjus. Sellegipoolest sooritasid bakhandid oma olematu jumala nimel hirmsa veretöö, nagu neid on sooritanud hilisemategi jumalate ja pooljumalate nimel ning kahtlematult sooritatakse tulevikuski.

Nii Suzuki "Dionysos" kui Ingmar Bergmani lavastet Ibseni "Nukukodus" (Stock-

holmi Kuninglik Draamateater) esines sisuliselt tähendusrikkaid režiivõtteid. Näiteks seadis Bergman kõik osalised istuma lava keskel asuva mängupõranda tiibadele paigutatud toolidele, kust nad üsna järskude liigutustega kiiresti mängupiirkonda sisenesid, rõhutades sellega näidendi ülesehituses peaaegu iga tegelase sisseastega aina tihenevat intriigi arengut. Suzuki jälle laskis Agavel siseneda oma poja peaga juba siis, kui Pentheus alles tervena maas lamas, vihjates oletatavasti tapatalgute alalisele kestvusele ja univertsalsusele.

\*

Sugupoolte vahelisele kannatusmängule keskendusid nii Bergman kahe skandinaavlaste leivanumbriga - peale "Nukukodu" veel Strindbergi "Preili Julie" - kui ka jugoslaavia näidendi "Tätoveeringu teater" autor ja lavastaja Mladen Materić. Viimane esitas pantomiimi noore abielupaari elust eel-glasnosti-aegses Ida-Euroopas, kus meeste (ja kaudselt riigivõimu) ülekohtust käitumist naise (ja lapse) vastu aitas lepitust otsivate hellitustega leevendada suur sürrealistlik kodujänes. Bergmani "Preili Julie" avas Strindbergi naturalistliku teose kõige saladuslikumad lavalaeakad, näiteks naispeaosaliste (Julie'd mängis Lena Olin) intiimtoiminguis pesuveega. Isegi äraleierdet Ibseni "Nukukodu" ettekandele lisas rootsi režissöör uut ja huvitavat. Ühes varases etteastes laskis Bergman Krogstadil lüüa Norat, ja Nora lahkumisstseenis asetas ta alasti Helmeri abieluvoodisse, mis lubas järeldada, et peale suurt pahandust oli mees kohe nõudnud naiselt seksuaalvahekorda.

Valmistades end instinktiivselt ette päriseluks, mängivad lapsed tihti kriisimomente. Jälgendades sellist tegevust teatritükides, kus täiskasvanud kehastavad lapsi, avardasid näitelava mängulisi dimensioone inglase Graeme Miller tantsuteatri tükiga "Tüdruk hüppenõoriga", brasiillane Antunes Filho näidendiga "Uus vana lugu" ja poolakas Tadeusz Kantor teosega "Surnud klass". Inglise tükk tabas hästi Johan Huizinga raamatus "Homo ludens" kirja pandud mänglevuse põhitõdesid. Brasiilia näidend, rajat muinasjutule Punamütsikesest, esitas sügava huumoriga puberteedialise tütar-



Morfiumipudeli stseen E. Nekrošiuze lavastusest "Onu Vanja". Astrov (K. Smoriginas, keskel) ja Telegin (J. Pocius, paremal) on vangistanud Voinitski (V. Petkevicius) tooli jalgade vahele.

S. Kairysi foto

lapse esimesi kokkupuuteid elu varjukülgedega. Poola lavateose raskuspunkt lasus, nagu sageli Ida-Euroopa tükkides, suurriikide võimupoliitika tangide vahele jäänud väikerahva koolinoorte traagikal.

Festivali raames peetud laudkonnavestel rääkis ameeriklane Mark Lamos, kuidas ta 1988. aastal lavastas Moskvas Eugene O'Neilli armukolmnurgaga tegeleva näidendi "Iha jalakate all". Tema enda arust oli režii enam-vähem traditsiooniline, aga paljud teda kõnetanud kohalikud pealtvaatajad leidsid lavastuses poliitilist allegooriat. Isa sümboliseeris neile vana režii, poeg *glasnosti* uusi tuuli ja naine, keda mõlemad mehed ihaldasid, Venemaad. Seejärel pöördus sümposiooni juhataja Leedu Noorsooteatri lavastaja Eimuntas Nekrošiuze poole ning küsis temalt: kas vastab tõele, et Nõukogude Liidu lavataiduritel on kombeks tõlgendada klassikalisi tekste poliitiliselt? Leedulane vastas, et küllap vist. Seda lakoonilist väidet kinnitas kolme ja poole tunnine Nekrošiuze lavastet Tšehhovi "Onu Vanja".

"Onu Vanja" tekst, nagu Puškinist saadik

rida teisi tsariaegseid vene kirjandusteoseid, sisaldab poliitiliselt kahtlasi repiike. Irooniline on muidugi see, et passused, mis marksistliku kriitika kohaselt õõnestasid tsaarivalitsust, on nüüd suunat kommunisti vastu. Ehk nagu ütleb Hamlet: "Mis mõnus on minööri õhku lasta/ta oma laenguga!" Võtame näiteks Astrovi pooleldi naljatades lausunud sõnad Jelenale, eruproffessorist türanni Serebrjakovi naisele: "...kuhu iganes teie mees ja teie ka ei astuks, igale poole toote te hävingut." Pole siis ime, et Nekrošius lõi luuvalude käes vaevlevast Serebrjakovist vaarava kolossi, kelle üle kahe meetri pikkune püstloodis hädaohtlikult kalduv keha toetus alatasa kepile ja keda teised osalised mitu korda kukkumisest päästsid. Ka Serebrjakovi elutöö mõtetusele, nagu sellest kõneleb onu Vanjaks hüütud Voinitski, annab kommunismi lagunemise uue mõiste: "Sa olid meile kõrgema liigi olend ja sinu kirjutisi me teadsime peast," ütleb Voinitski. "Kuid nüüd läksid mu silmad lahti... Kõik su tööd, mida ma armastasin, ei maksa vaskkrossigi! Oled meid ninapidi vedanud!" Veelgi ilmekamalt



sõnastab Voinitski sama mõtet ühes varsemas repliigis, milles ta väidab, et Serebrjakov on kõik need aastad valanud "ühest tühjast anumast teise. Aga seejuures mihuke iseteadvus! Millised pretensioonid!"

Peale selle, et ta Serebrjakovi kehastanud näitleja kuju groteski viis, suurendas Nekrošius ilmselt poliitilistel kaalutlustel Tšehovi näidendis esinevat teenijaskonda kahe kolmandiku võrra (ka Bergman laiendas "Preili Julie" talutööliste tegevust). Põrandapoonimise asemel häärberi parketil liugu laskva "Onu Vanja" maarahva arrogantne suhtumine härrastesse mitte ainult ei lisanud etendusele huumorit, vaid koondas sümbolsealt tähelepanu Baltimaade põliselanike vahekorrale nende praeguste rõhujatega, nagu seda tegi Verdi "Nabucco" orjade koori muusika kasutamine pildistamise stseenis. Isegi morfumipudeli varguse episoodi värvistas Nekrošius poliitiliste ülemtoonidega. Selmet lasta Voinitskil morfum vaikselt Astrovile tagasi anda, nagu käsikiri ette näeb, võetakse see temalt toore jõuga. Astrov ja Telegin murravad õnnetu onu Vanja pikali ning hoiavad teda

omalooming "Kvadraat", käsitles poliitvangi vahekorda temasse armunud naisega. Kuigi nüansirikkalt näideldud, ei saavutanud see tükike Gulagi elu, nagu enamus põhiliselt realistlikke Siberi näidendeid, seda intensiivsust ega julmuse astet, mida Teise maailmasõja ja sellele järgnenud aastate kelduste lavaline esitus eeldaks. Märkimisväärseks erandiks tuleb aga pidada Tadeusz Kantori poola teatritükki "Täna on mu sünnipäev" (mille režii Kantor lõpetas vahetult enne surma 1990. a detsembris). Veeretades lavale stiliseerit kuulipildujaid, kahureid ja tanke, koreografeerides tsiviilelanikkonna vägistamist ja tapmist, dramatiseerides kuulsa vene teatritaiduri Vsevolod Meierholdi piinamist NKVD keldris ning kuhjates pealtvaatajate silme ette juupainajalikke nägemusi nii isiklikust kui üldisest Ida-Euroopa lähemast minevikust, saavutas Kantor "Täna on mu sünnipäev" kuldloikealise ajalooliste ja esteetiliste sugemete sünteesi.

\*

Istun New Yorgi suurimas kirikus jaapanlaste Yokohama Paaditeatri etendusel. Hiigelmööduline värvilisest klaasist katedraali roosaken punctab pööripäevaelses päikeseloojangus. Laudadest platvormlaval mängivad hommikumaa koletised ja kangelased surma ja ülestõusmist. Mida pingelisemaks muutub lavategevus, seda tuhmimaks jääb öö saabudes õhtumaa tsivilisatsioonil üht haripunkti tähistav roosaken. Näidendi kulminatsioonil, kui lavale ilmub kuldriüüd kandev idamaine halastuse jumalanna, kustub kirikuaken täielikult.



Stseen "Onu Vanjast". D. Storyk (Jelena), E. Zebertaviute (Voinitskaja), I. Tamošiunaite (Marina) ja D. Overaite (Sonja).

S. Kairysi foto

põrandal kinni toolijalgade vahel. See sõnatu vägivalda ja vangistuse pisistseen kõneleb valju häälega suurest ülekohtust väljaspool otseseid näidendi piire. Täpselt samuti ilmendab kupulaskmine, millega Nekrošiuuse lavastus algas ja lõppes, et miski on mäda Taani riigis.

Leedulaste teine lavastus, Nekrošiuuse

## VIIMANE RIIULIFILM



Operaator Anton Mutt, režissöör Peeter Simm ja Lembit Anton (majandusmees Savi) filmi "Stereo" võtete ajal 1978. aastal.

Tõnu Kilgas (Lembit Savikas) ja Peeter Simm "Stereo" võtete aegu.

"STEREO". Stsenarist ja režissöör Peeter Simm (Riho Mesilase jutustuse "Veterinaari esimene nädal" ainemel), operaator Anton Mutt, heliloojad Margus Kappel ja Jaanus Nõgisto, kunstnik Gunta Randla, kostüümikunstnik Ingrid Agur, helirežissöör Raimond Schönberg, monteeriija Renita Illust (Lintrop), toimetaja Enn Vetemaa. Osades: Tõnu Kilgas (Lembit Savikas), Reet Paavel (Ülle), Lembit Anton (majandusmees Savi), Urmas Kibuspuu (Imre), Helme Rattas, Leila Torga, Salme Poopuu jt. 47 min 43 sek (5 osa), värviline. "Eesti Telefilm", 1987.

Kui Peeter Simm oma "Stereo" 1987. aastal valmis sai, oli Riho Mesilane juba välismaal. Ligikaudu nii võiks vist alustada, kuigi vastavad täpsed kuupäevad on siin kirjutajal teadmata. Igal juhul selgus hilja-aegu, et montaažilehed, mis tavapäraselt tehakse kohe pärast filmi valmimist, olid ja jäidki "Stereo" Riho Mesilase N Liidust lahkumise tõttu tegemata. Nii täiendaski P. Simmi "Eesti Telefilmis" tehtud "Stereo" kohemaid riulifilmide ridu, sealjuures ilma eriliste omapoolsete teeneteta: film ei sisaldanud ei dissidentlike ideid ega avangardistlike vormilahendusi; ei olnud Peeter Simmi stsenaariumi oieti ka Riho Mesilase 1976. aastal "Loomingu" Raamatukogus" ilmunud jutustuse "Veterinaari esimene nädal" ekraniseering, vaid küllalt iseseisev nähtus. Simmi pea aga ilmselt mätrikrooni ei ihaldanud, filmi riulile panek toimus märksa väiksema käraga kui Vladimir Karasjovi "Lindpriide" keelamine kuus seitse aastat varem. Simm asus kuhe (seekord "Tallinnfilmis") tegema uut maainelist ja mitmeid "Stereo" motiive kordavat filmi "Ideaalmaastik". Kuigi 1950. aastate algust kujutav "Ideaalmaastik" on sotsiaalselt teravam kui "Stereo" (puhas ühiskonnakriitik Simm oma naturilt ei ole), tuli see valminult kohe ekraanile (Simm stsenaariumi aluseks olnud jutustuse "Kevadkülvivolinik" autor Karl Helemäe ei emigreerinud!) ning saavutas rahvusvahelise ja üleliidulise tunnustuse. "Stereo" on mitut puhku peetud "Ideaalmaastiku" käesoojenduseks. See on nii ja pole ka. Pigem aga siiski ei ole, sest kunstiteosena on "Stereo" täiesti iseseisev, omade mängureeglitega, omade kunstiliste avastustega. On tõsi, et pooleteisetunnine "Ideaalmaastik" kordab ja mängib lahti viiekümne minutilise "Stereo" mitmeid motiive ja tegelaskujusid, kuid ühe ja sama teema süvendatud käsitlus on olnud tavaline paljudele kunstnikele mitmesugustel kunstaladel. "Stereo" motiivide uuesti ülesvõtmise üheks põhjuseks järgmises filmis võis olla ka see, et Simm ei pruukinud aimata, et Eestis kolmeteistkümne aasta pärast enam nõukogude võimu ei ole ning Eesti televaataja ikkagi "Stereo" lõpuks ära näeb (tõsi, Kinomajas näidati filmi ka pärast selle valmimist). On muidugi omaette uurimist väärt, miks filmi esilinastus teleekraanil toimus alles sügisel 1991 ja mitte varem ("Lindpriid" 1989. aastal, enamik N Liidu riulifilme samuti märksa varem).

Kuriosne: nüüdki seostus filmi ekraanile-tulek jälle Riho Mesilasega, tema naasmisega Läänest.

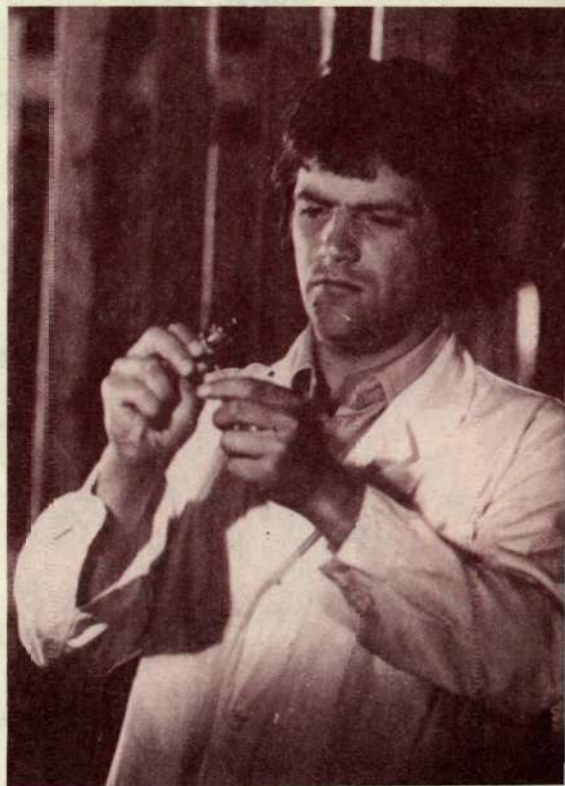
Teatavasti oli Peeter Simm ise Kinoliidu konfliktikomisjoni esimees ning võitles riulifilmide ekraanile saamise eest. Kõik filmid õnnestuski lahti kangutada, peale ühe - enda oma. Kas ei leidunud üheski ametkonnas (Kinoliit, "Eesti Telefilm", Kultuuriministeerium) inimest, kes ka Simmi filmile oleks mõelnud? Võõras mure?

Filmid teatavasti vananevad hoopis kiiremini kui raamatud. Kui nad ei näigi vananevat oma vormilt või sisult, ei ole nende linaletulekul uues kunsti- ja ühiskondlikus kontekstis lihtsalt enam seda tähendust, mis oluks valmimisajal. Näiteks oli Jaan Toominga - Virve Aruoja - Paul-Eerik Rummo "Lõppematu päev" (1971) küll nauditav ka 1990. aastal, mil ta esilinastus, kuid üheksateist aastat varasemas taustsüsteemis oleks ta mõjunud kunstiliselt tuumalaenguna. Nüüd enam mitte.

Muidugi puudutab öeldu teatud määral ka "Stereo", kuigi oma suhtelise sotsiaalse neutraalsuse tõttu poleks ta tuumalaengu rollis olnud ka omas ajas. Tegemist on praegu pigem vaatajapsühholoogiaga: mina kui vaataja t e a n, et film on vana ja seetõttu on tema kui ärritaja mõju mulle väiksem. Kuid kunstiliselt pole "Stereo" vananenud. Peaaegu. Teatud määral anakronistlikult hakkab tänasele pilgule siiski mõjuma toonase kolhoosielu kujutamine, mis antud üks-ühele, ilma retrota ja võõranduseta, mõnede paratamatute tolle aja kliše-eetekujutuse elementidega. Kuid põhilises on vananematus taganud Peeter Simmi kunstilise mõtlemise laad, mis ei tunnista lapidaarseid lahendusi, on kujundlik, mitte aga illustreeriv. Selles mõttes on "Stereo" värskem nii mõnestki 1990. või 1991. aasta märki kandvast Eesti filmist, olgu või Tõnis Kase "Vana mees tahab koju", milles leiame kohati otse oigamapanevat kunstilist lapsikust.

Arvan, et Simmi üks teeneid Eesti filmis ongi ambivalentse mõtte- ja kujutamisiivi sissetoomine. Pikka aega ei teinud Eesti mängufilme abituks mitte ainult tehniline oskamatus (see ka) ega ideoloogiline surve (see muidugi), vaid mingi jäik, mustvalge, formaalloomulist ja -põhjuslikku jada ajav mõtteviis. Simm tuli Eesti filmi sellest kõigest vabana (seda tõestavad juba tema esimesed filmid "Võsakurat" ja "Tätoveering", eriti aga "Ideaalmaastik" ning hiljem "Inimene, keda polnud" oma mitteühese inimesekujutusega) ning hakkas minu arvates mõjutama ka teisi Eesti filmitegijaid. Muidugi polnud ta ainus, kogu elu- ja kunstiareng mõjutas, kuid arvan siiski, et Peeter Simm on üks väheseid kunstiliste avastuste tegijaid Eesti filmis. Enam või vähem hea filmi võib teha professionaalset käsitööskust valdav, näitlejatega töötada oskav,

piisavalt huvitavat stsenaariumi omav lavastaja, ilma et ta töös oleks ühtegi kunstiavastust. Avastajate kõrval on olemas nipitajad, trikitajad, väljamõtledjad, ka lihtsalt epigoonid (Eesti filmis on neid piisavalt), kes küllap ennastki avastajateks peavad, kuid kelle väljamõeldised jäävad mehaaniliste lahenduste tasemele.



"Stereo". Peaosatäitja Tõnu Kilgas (Lembit Savikas).



"Stereo". Lembit Anton (majandusmees Savi) ja Tõnu Kilgas (Lembit Savikas).



"Stereo". Ürmas Kibuspuu (Imre) ja Tõnu Kilgas (Lembit Savikas).



"Stereo". Reet Paavel (Ülle).



"Stereo". Arne Laos küilamiilitsana.

"Stereo" ei ole kaugeltki läbinisti uueduslik, aga seal on kauneid avastuslikke silmapilke.

Algsituatsioon ise - uue inimese tulek ühte inimkooslusse, kus ta kas põhja kõrbe või end teostab -, on kunsti jaoks võimalusipakkuv. "Ideaalmaastikus" mängib Simm tolle situatsiooni läbi peenemalt ja kujundlikumalt. "Stereos" selles osas kuigivõrd uuenduslikku ei ole, pigem lähenetakse klišeele: noor, linnast tulnud lakitud soenguga veterinaar (Tõnu Kilgas) osutub tubliks meheks ja saavutab skeptilise, rameda majandusmehe (Lembit Anton) vaigse tunnustuse (kuigi: kas ikka saavutab?). Avastuslik Eesti filmi jaoks algab sellest, k u i d a s kogu see elu seal kujutatud on: pildi rāme dokumentaalsus, kus kõik toimub tõeliselt (pull tõmmatakse üliõpilastele demonstreerimiseks pikali ja avatakse ta arter; vask tiritakse kõite abil lehma üsast välja, loomi mērgistatakse ja süstitakse), helitaustaks sellele aga süvamuusika; tegelaste omavahelist juttu, loomade hāāilitsusi, olmemāra me ei kuule. Muusika ja pildi kontrapunktiiga tõuseb kogu toimuv uuele, vaat et eksistentsiaalsele tasandile. Inimeste olemus "Stereos" avaneb tihti veidruste, lausa tsirkusliku kaudu: siin on ümbrust- ja enastunustavalt akordioni tõmbav majandusmees (veidrik pillimees on üks Simmi lemmikkujusid!), logisevatel tsiklitel kihutavad mees- ja naistegelased, kaminas istuv lõõtspillimāngija ning armukadedusest kõrke välja keerav santlaagrist traktorist. Rāme ja banaalne muutub ootamatult ülevaks ja kauniks: veterinaari ees keekuv vulgaarselt meigitud sōōklatüdruk (Reet Paavel) osutub murest rāsitud kahelapsemaks; meik nutuahastuses maha pestud, ronib ta ārkliitrepist üles karjuvat imikut toitma. Ja kaamera nāeb aknast mitte enam vulgaarset vāljakutsuvat plikat, vaid last imetavat õrna vaikset madonnat. Üks mõjuvamaid ja katarsislikumaid stseene Eesti filmis. Umbes samalaadset mõju taotles ilmselt Arvo Iho oma filmis "Ainult hulludele" stseenis, kus sanitariks alandatud haigla koridori pesev Rita (Margarita Terehova) osutub ākki katedraalis olevaks. Siin aga võtte kunstlikkus kustutas stseeni mõju, katarsist ei tekkinud.

Vahemārkuse korras olgu öeldud, et Simmi filmides ei nāe me kujutuspilte, vaime, unenāokujusid ega muud teispoolset atribuutikat isegi siis, kui algmaterjal seda pakub (filmi "Puud olid..." peategelane Hind ei vestle isa vaimuga, kuigi ta Mats Traadi vastavas romaanis seda teeb). Mulle tundub, et Simmi tugev tōetunne pelgab siin viltulaskmisi - ning viltu sedalaadi ettevōtmised Eesti filmis ongi seni lāinud.

Mõjuvad lahendused saavutatakse Simmi filmides, sealhulgas "Stereos", nāiliselt hoopis lihtsamate vahenditega. "Stereos" on stseen, kus kolhoosirahvas linna "Attilat" vaatama sōidab. Pisut maad viiakse sama

bussiga edasi noort veterinaari, kes oma uude elukohta metsatallu kolib. Siis on ekrani stseenid "Attila" lavastusest, kõlab ooperi muusika. Järgmises kaadris näeme veterinaari mahajäetud talus oma elamist sisse seadmas, sama ooperi muusika kõlab aga ka siin. Nii monteeruvad teatri- ja metsapildid "Attila" muusikaga paar korda. Siis klõpsatab veterinaar oma stereoraadio kinni: tema muusika tuli seal.

Simmi eripärasse kuulub töö näitlejatega. Simmi näitlejad on väga tõepärased, võltstoone samahästi kui ei kohta. Ilmselt ei paku lavastaja näitlejaile võltse, ebamugavaid situatsioone. Tundeavaldus võib olla ekstsentriline, kuid emotsioon ise on alati mõistetav ja situatsioonist tingitud. "Stereo" näitlejaansambelis pole õieti ühtki nõrka lüli, ka mittenäitlejad (neid kasutab Simm rohkem kui teised Eesti lavastajad) mängivad professionaalidega samal tasemel. Lihtsalt suurepärase osa teeb aga Urmas Kibuspuu joodikust traktoristina - kurbusega aimub veel kord, mida Eesti film temaga on kaotanud.

Kui midagi sellest vähem kui tunniajalisest filmist pole just päris täpselt arvestatud, siis on see ehk kompositsioon. Film algab täispika filmi reeglite järgi: sõlmub ekspositsioon tegelastevahelise intriigiga, millele ootad arengut ja lõpplahendust, seejärel lõpeb lugu aga ootamatult ja etüüdlikult, otsi lahti jättes. Kui "Stereos" nagu teisteski Peeter Simmi filmides mängivad pilt, kujundid ja näitlejate ilmed enamasti tugevamini kui sõnad ja tekst, siis filmi finaali raskuse on režissöör ja stsenaarist Simm jätnud pika monoloogi-teksti kanda. Võib-olla oleks siingi mõni muu lahendus mõjuvam olnud.

Pilt, mille Peeter Simm oma "Stereoaga" staganaaja Eesti kolhoosielust loob, et ole oma välistelt reaalist ilustatud - vaesus, vähenõudlikkus ja joomarlus vaatavad selle külaelu näolt vastu -, kuid siiski kannab filmi mingi kirgastumine. Kirgastumine tuleneb inimestest, eelkõige peategelastest. "Ideaalmaastikus", mis läheb ajas kaugemale tagasi, kuid on hiljem tehtud, on see kirgastumine nõrgem või peidetum, "Inimeses, keda polnud", mis ulatub veel rohkem minevikku, seda peaaegu pole, "Tants ümber aurukatla" viimane, lähiminevikku puutuv novell suubub sotsiaalsesse pessimismi, kuigi inimene kui kirgastuse allikas jääb. Millise filmi teeb Peeter Simm tänasest Eestist?



"Stereo". Tõnu Kilgas (Lembit Savikas) ja Salmu Poopuu (lõpsja).



"Stereo". Leila Torga ja Tõnu Kilgas (Lembit Savikas).



"Stereo". Tõnu Kilgas (Lembit Savikas) ja Salmu Poopuu (lõpsja).

K. Jürgensi fotod



Tähelepanu! URMAS LATTIKAS!

## KAARE ALL DŽÄSS, JAZZ, JÄTS

"DŽÄSSIPROPAGANDAT PEAB ROHKEM OLEMA!?"

Magusa õelusega võiks seda nimetada levimuusikaks - madalaimaks ühisnimetajaks, millega "meie" ja "nemad" kõige kergemini määratletavad. Kuid see oleks liiga lihtne, resultaadid hõlpsasti etteaimatavad: Marju Länik ja "Tunnetusüksus" - oh-oh-hoo, "Suveniir" ja Avo Tamme, ah-ah-haaa! Aga siiski, nii mõnigi on keelt hammaste taga hoides, kuid kaudselt mõista andes ometi mõttes ohanud - leviks see džäss niisama kergesti.

Ma olen ka mõnel korral meedias mokaotsast džässipropaganda teemadel sõna võtnud. Umbes selles laadis, et paljudele assotsieerub sõnaga "džäss" saksofonide

ebameeldiv vingumine ning mõõdetud süngoopides ja arusaamatutes rütmipundardes mäslivad tõsiilmelised muusikud. Milleks siis inimesi piinata ja neile propagandahaamriga lagipähe lajutada? Kuidagi valus, ebameeldiv ja vägivaldne on see "inimeste džassi juurde toomine".

Mis viga lõõpida, ma ei pea ennast seesolijaks; ma ei saa kätt südamele pannes väita, et see probleemi tõsidusest valutaks.

**"Kunagi varem pole meie ajakirjandus, raadio ja TV džässile nii palju ruumi võimaldanud."**

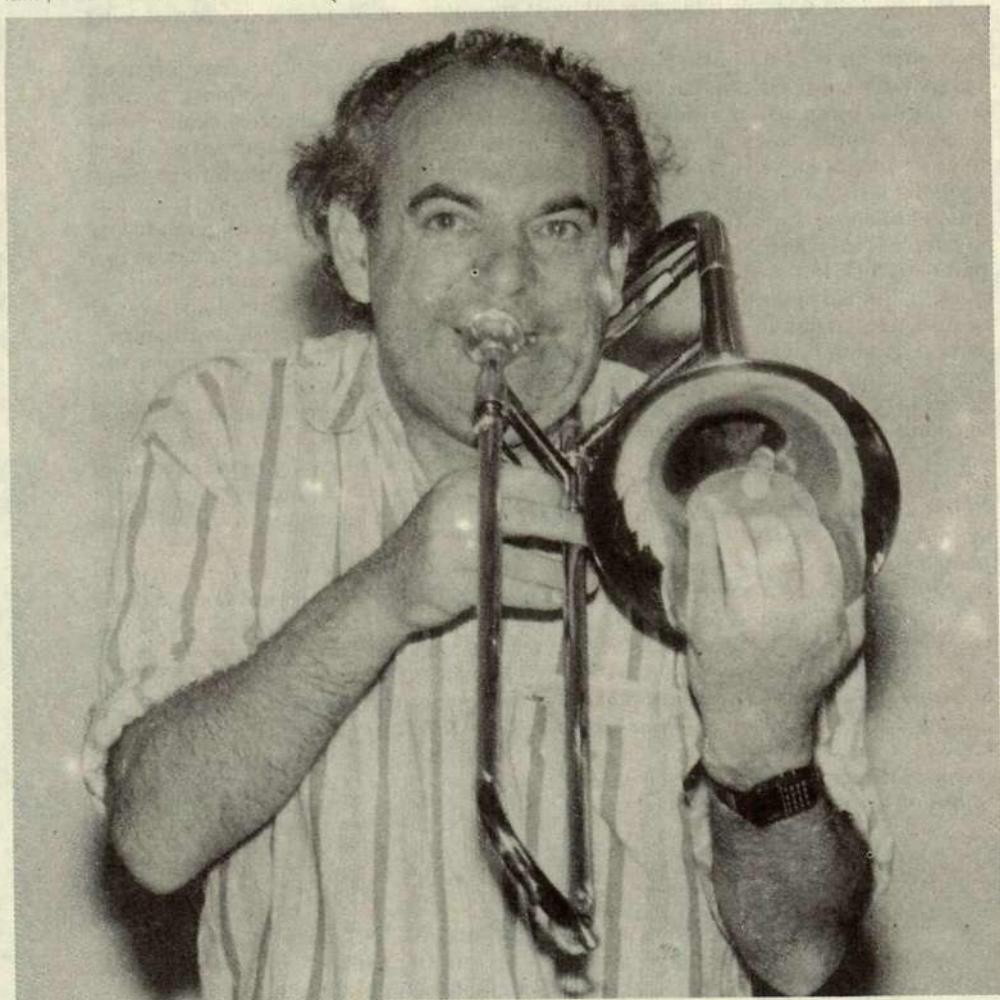
Mati Brauer ("Päevaleht" 1990)

**"Nagu kogu kultuur, nii on ummikusse jooksmas ka Eesti jazzielu"**

Eero Raun ("Päevaleht" 1990)

Kui keegi juhtub veidikenegi rohkem kursis olema džassi arengulooga meist kauges Ameerikas, siis ta peaks teadma, et sõna ise on vaatamata erinevatele seletusviisidele kuidagi halvamaitseline. Termin "swing" võeti kasutusele suurema puhtuse ja korralikuma publiku peale mõeldes, kuid umbrohi oli elujõulisem.

*Manchesterist pärit (ja loomulikult jalgpallihull) ALAN TOMILSON pole kunagi mänginud traditsioonilist džässit, küll aga on talle tuttavad akadeemiline nüüdismuusika ja vaba improvisatsioon. Peter Brötzmann on tema jaoks semu ning sõna "punk" kuuldes räägib ta elavnes, kuidas see on tema arvates ainus huvipakkuv popmuusika näitus. Tomilson tekitas kummalisi ja veidraid hääli, mängis vaimustavalt hästi loogilisi arendusi, näitles, tegi nalja, rabeles ennast läbimärjaks ning kui ta lõpetas, siis publik lausa röökis vaimustusest. Mees ise kehitas õlgu ja nentis, et miks nad ei võiks nõnda reageerida, nad ju kii inimesed. Oli see avangard või lihtsalt üks võimalus muusikis?*



Peaks ehk siingi üritama džässile mingit uut ja prestiižikamat nime panna? Aga see mõte pole uus (vt "Eesti Ekspress" 18. X 1991 - "frazz").

Kui džäss ise näoga publiku poole ei seisa ja neid teatud asjades ala- ja mõnes punktis ülehindab, siis on igasugune propaganda ainult aja raiskamine. Eks nad tule džässi juurde siis, kui tahavad ja aeg selleks küps. Ja kui ei tule, siis sureb džäss välja, nagu omal ajal dinosaurused ja asjal lõpp. Aga seda ei juhtu, sest Eesti pole suletud ja inimesed on ikkagi inimesed.

**"Tähendab, Eesti džässil on tulevikku!"**

Anne Erm (TMK 1991 nr 7)

## SEE MAGUS SÕNA VABADUS.

Üks džässmuusika paljukiidetud väärtustest on vabadus, mida võib mõista mitmeti, kuid põhiliselt puudutab see muusikuid ja nende kaudu ka muusikat. Muidugi on see vabadus suure osas fiktsioon. Jah, võrreldes rangelt noodistatud osaga kunstmuusikast ning rock- ja popmuusikaga, kus igakordne võimalikult originaalilahedane (salvestis) taasesitus on väärtuseks omaette, võimaldab džäss oma lausa kohustuslike improvisatsioonidega muusikutele tõepoolest veidi rohkem hingamisruumi. Kuid tegelikult ei armasta suurem osa inimestest ülearu palju vabadust. Neile meeldib, kui seda on parasjagu, kui sellel on mingid enam-vähem konkreetseid piirid. Loomulikult on ka enesele piiride määramine üks vabadustest, ja nii tegutseb enamik džässmuusikutest mingite reeglite ja stiilide raames ning teatud esteetilises ruumis.

Ometi on džässis piisavalt sageli leidunud söakaid muusikuid, kes tõrguvad kehtivaid ja üldiselt omaksvõetud reegleid täiel määral omaks võtmast, püüdes luua uusi piire või piiride puudumist. Tänu nendele eraldujatele, kelle peale tavaliselt omas ajas alati veidi viltu vaadatakse, on džässi, või olgem tolerantsemad, ka sellega seonduvad muusika piirjooned jätkuvalt kummist. Seda vaatamata džässipuristide ponnistustele midagi fikseerida ja paika panna. Iga uus muusikutelaine kipub džässi vabadust veidikenegi omamoodi tõlgendama ja muutust ei jää tulemata. Muutuste tempo kasv on aga üks praeguse aja paratamatusi, kui vastumeelt see fakt paljudele inimestele ka ei tunduks.

Kas Eesti džässielu on suutnud ajaga sammu pidada; on ta piisavalt avatud muutustele ja uutele impulssidele? Kohati näib, nagu oleks kell kusagil seisma jäänud. Aga millal ja miks? Kus on vabadus, kus on isiksused, kus individuaalsus, mis väljenduks ka milleski enamas kui üksikutes "julgetes nootides"?

**"Eesti jazz ei ole suutnud ajaga sammu pidada. Euroopas ja mujal maailmas levivad uuemaid suundi esindavad vaid mõned nooremad muusikud, nagu näiteks "Tunnetusiüksus". Hetkel puuduvad meil ka sellised teisi sütitavad ja entusiastlikud isiksused, nagu kunagi oli Uno Naissoo ning Leedus on olnud Vladimir Tarassov ja Vjatšeslav Ganelin. Vanemast põlvkonnast on vaid Avo Tamme ja Arvo Pilliroog üritanud muutusi otsides edasi sammuda.**

Jazzi Liidul pole veel ruumegi ja majanduslikult on olukord ka üsna raske. Kultuuriministeriumil on nii palju tähtsamaid asju toetada, et meie oleme kusagil viimase lehekülje lõpus. Ja see raha, mis me sealt saaksime, on liialt väike. Mujal maailmas toetab riik džässiliite, kontserttegevust ja muusikuid märksa rohkem.

Ma ei näe tulevikku mustades värvides. Kuid selleks, et midagi ära teha, on vaja hakkamist täis inimesi rohkem kui üks. Üksinda ei jõua lihtsalt puhtfüüsiliselt kõike ära teha. Rahuoluks pole põhjust, kuid teisest küljest on Jazzi Liit maha saanud kahe suure asjaga. Need on viimased Tallinna džässifestivalid ning "Tudengijazz". Samuti jätkuvad raadios džässisaated."

Anne Erm (Eesti Jazzi Liidu esinaine)

## MIS ON DŽÄSS?

Sellele küsimusele on parem vastamata jätta. Milleks niigi segast asja veel segasemaks teha. Lohutab ehk ainult see, et puhtmuusikaliselt on eesti džässi defineerimine veelgi lootusetum üritus. Geograafiliselt ehk kuidagi küll.



*"Omaette küsimus muidugi, mida Eestis džässi all mõistetakse? "FiESTa" alustas "Jazzi" festivalina, kuid praegu moodustab džäss sellest vaid ühe osa. Sellise festivali organiseerijana ma järelikult ei leia, et oleksin ülearu palju seotud džässi-probleemidega.*

*Mulle tundub, et paljudel juhtudel oleks märksa ausam asendada "Eesti" ja "Eesti Vabariigi" sõnaga "Tallinn" - Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium, Eesti Jazzi Liit jne. Kui palju on Jazzi Liidul liikmeid väljaspoolt Tallinna? Kui palju on üldse püütud luua kontakte teiste Eesti regioonidega? Jazzi Liit võiks palju asju ära teha: aidata noortel leida õppimisvõimalusi välismaal, korraldada muusikute workshop'e ja seminare, mingi infokeskus võiks olla, džässiklubid...*

*Mul pole midagi koostöö vastu, kui see on konkreetsetel alustel ja vastastikku kasulik ning selle tagajärjel midagi paremuse suunas nihkub. Mis sest, et mulle on eraldi tegutseja roll alati meeletüüpsem olnud."*

*Herbert Murd ("Fiesta Management", Pärnu).*

## ÜKS PAHUPIDIARUTLUS.

Kunstmuusikale nagu igale teisele kõrgele kunstile on vaja kõigis ühiskondades peale maksta. Seda tõde on korratud tihti ja see on kõigil aksioomina pähe kulunud. Muidu sureks kultuur välja, hääbuks - kinnitatakse. Popmuusikat hoiavad ülal selle vahetud tarbijad, ja on levinud arvamus, et nn kerge muusika ühiskondlik toetamine on liias, selle kunstiväärtus madal ja vaimurikkuste asemel toidavad seda keha alumistest regioonidest lähtuvad impulsid. Vaatamata meelelahutus-tööstuse produkti standardiseerumisele, illusoorsuse muutmisele kaubaks, võõrandumisilmingutele jne (mida kõike küll teoretiseeringud ei sisalda!), peitub säärase muusika üks olulisemaid jõudusid varjatud ja avalikus erootilisuses. Sama kindlalt kui kunstmuusika ja kõrgkultuuri doteerimisvajadus, on seksuaalsed impulsid massiteadvuses kinnistunud eeskätt ühe sünonüümina vitaalsusele; see on seotud bioloogilise programmi täitmisega, liigi jätkamisega.

Niisiis, kui elujõuline popmuusika saab vaatamata kõikidele hurjutamistele ka ise suurepäraselt hakkama ja kunstmuusika ilma tugevate kohe mitte kuidagi püsti ei seisa, siis džäss...? Saab veidike tuge ja käib natuke ise. On vitaalne ja pole ka; on kunstiline ja pole ka. Alates swingist on ta agaralt püüelnud euroopaliku kunstmuusika mõningate aspektide poole ning abstraktsust ja intellektuaalseid konstruktsioone on sellele hiljem aina lisandunud. Kuid samas need rütmid, see rõhutatud emotsionaalsus ja füüsiline energia; ning, oh häbi, mõnel puhul isegi tantsitavus... On see kõik kokku kunst, vaimuväärtus, ülem kui hõbevara, kallim kui kullakoormad?

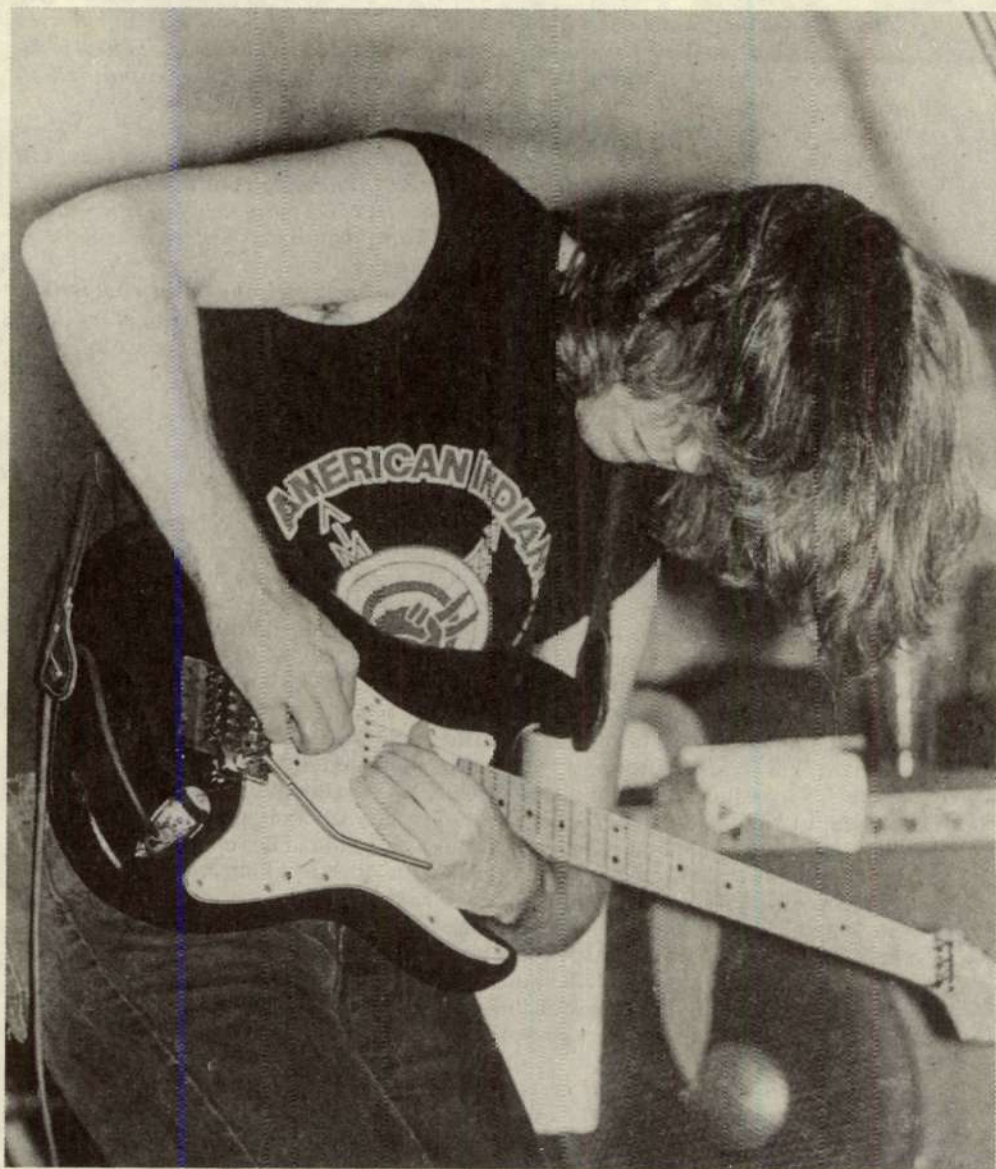
*"Oma ametlikud õigused sai Eesti Jazzi Fond vabariigi valitsuse käest mullu 28. juunil. Idee on esiteks selles, et oleks koht, kuhu Eesti džässi toetada soovijad saaksid maksuvabalt annetusi teha. Eelkõige pean ma silmas jõukaid asutusi. Teine ja tähtsam eesmärk on tööstusjuhtide ja majandusmeeste džässile ligemale tõmbamine, et nad aitaksid lahendada džässi materiaalseid probleeme.*

*Esialgu püüame jalad maha saada ja panna oma põhikapitali kasumiga taastootma. Tulevikus tahame toetada Eestis toimuvaid džässifestivale, toetada džässihariduse andmist, doteerida džässiraamatute ja õppekirjanduse väljaandmist - ühesõnaga kogu meie kasum peab minema džässile. Praeguses majandussituatsioonis on siiski väga raske ennustada, millal saame hakata Eesti džässi reaalselt toetama. Võib-olla paari-kolme aasta pärast.*

*Õnneks on meil hetkel päris tugevad tipud ja õnneks on hakanud tekkima ka noorte meeste ring, kellest on loota järelkasvu. Kurb, et praegusel hetkel pole meil siin piisavalt üksmeelt. Septembris Euroopa džässikongressil osaledes veendusin, et kogu Euroopa džässiliit tahab monoliitseks koonduda. Selles kontekstis on meie omavahelist kemplemist natuke võõrastav näha. Kalju, ainuke lootus, et sellest võimalikult kiiresti üle saame."*

*Tiit Lauk (Eesti Jazzi Fondi direktor)*

*Mnjah, ei mingeid kommentaare...*



Valter Ojakäär tunnistas oma festivaliülevaates ("Eesti Aeg" 22. X 1991), et nautis JOHN KING-i etteastet "täiesti ootamatult, vähest isegi vastu tahtmist". "Kuumapöidlamees" (Kingi viimase albumi nimeks on "Hot Thumb in A Funky Groove") ise nautis lausa silmanähtavalt seda vastasseisu, mis tekkis tema muusika suhtes konservatiivsemal osal publikust. Näis, nagu tahaks King oma ilmsete funk'i ja bluusi mõjutustega muusikasse haarata võimalikult palju vihjeid kõrvalt - džässi, klassikat, etnokõlasid, avangardihoiakuid, müra, rap'i ja nalja. Kõik selle litis tervikusse nakatav toorenergia.

*"Praeguse seisuga loksuh vahepeal kerkima hakanud džässilaine paratamatult liiva."*

Mati Brauer (TMK 1985)

*"Mis siin salata - džäss ei ole meie noorte seas praegu kuigi populaarne, olgugi džässi mõiste ju tohutult lai."*

Valter Ojakäär ("Noorte Häääl" 1989)

*"Eesti džäss elab ja kosub."*

Avo Tamme ("Sirp" 1991)

TÕNIS LEEMETS on üks nendest, kelle poole on suunatud siinse džässi tuleviku peale mõtlejate pilgud. Ansambel nimega "Ansambel" pakkus "Jazzkaarel" muusikat staatilistest ja lakoonilistest kitarrimõtisklustest kuni ekstravertse lärmakuseni. Nad demonstreerisid ilmseid püüdlusi sulandada erinevaid stiile ja väljendusvahendeid, et samas sellesse löikuda mingi kontrastiga.



"Kui küsida kellegi teise käest, kas ta on Eesti džässi hetkeseisuga rahul või mitte, siis nii mõnigi vastaks ehk eitavalt, kuid mina olen vähenõudlik inimene; ja kui võtta näiteks see kõige viimane festival oktoobris ("Jazzkaar" - toim.), siis ma leiain, et ega meie panus kehv polnud. Ühkusest lõhki minna ei maksa, aga silmi maha lüüa pole ka vaja. Traditsioonilisem osa on üsna tuget, uuem ja kaasaegsem aga nõrgavõitu. Ma näiteks isegi ei tea, kui palju "Tunnetusüksus" ennast ise džässiks peab. Kõige toetustväärivamaks aga arvan praeguses džässipildis Urmas Lattikast, niihästi pianisti ja ansamblijulijuna kui ka heliloojana. Teiseks on meil päris palju bigbände ja nende hulgas neli-viis sellist, kes Soome amatööridest sugugi maha ei jää.

Soome ja Rootsi on meist hetkel kaheldamatult ees ja ida poolel on ka väike edumaa, kuigi seal on viimasel ajal hirmus palju tugevaid muusikuid ära läinud. Aga see vahe idaga, mis meil oli 60. ja 70. aastatel, on möödunud kümnendiga palju väiksemaks jäänud. Samuti Läti ja Leeduga. Leedulastel on uuem džäss kõva, aga traditsioonilist džässi on nendel meist jälle vähem. Suhteliselt võetuna oleme viimase kümnendiga tublisti edasi läinud.

Džässi argipäev on meil kahjuks hall. Ikka tulevad mul meelde "Itchy Fingersi" ja Courtney Pine'i kontserdid Tallinnas pooltühjale saalile. See ei kõnelnud millestki muust, kui et meil on organiseerimisega midagi väga viltu. Jazzi Liit koosneb ju ainuisikuliselt Anne Ermist. Kurb, et erinevate organisatsioonide vahel pole koostööd ning sponsorite ja tähtsate meeste seas pole džässil seda tõmbejõudu, mis võiks olla. Soomes käivad paljud silmapaistvad inimesed ennast Pori festivalil lihtsalt näitamas. Nähtavasti pole meil džäss veel nii prestiižikas."

Valter Ojakäär

"...Aga võiks, sest see muusika arendab ajukäarusid ja pakub hoopis mitmekesise-  
maid elamusi kui rock."

Anne Erm (TMK 1991, nr 7)

"Olukord EV džässielus on samasugune nagu EV-s: sõnad on muutunud, kuid tegudes valitsevad pseudotsialistlikud mallid. Selleks, et EV džässielu korralikult ja tasakaalustatult toimima hakkaks, peab olema põhjus. Muusikutel peab olema põhjus mängida mitmekesist ja kvaliteetset muusikat; see on publikule põhjus tulla kontsertidele. Korraldajatel peab olema põhjus tagada muusikutele pidevalt tööd, publikule pidevalt kontserdivõimalusi ja ajakirjandusele kõneainet. See omakorda annab noortele põhjuse džässi alal üritamiseks ning tagab EV džässielu järjepidevuse. Kuidas põhjusi ka ei nimetataks, taanduvad nad tavaliselt kahele: saavutusvõimalus ja/või raha. Saavutusvõimaluste avardamine eeldab kõigi asjaosaliste vastastikust huvide arvestamist; raha juurdevool eeldab riikliku džässipoliitika muutumist.

Momendil on aga tähtis talv üle elada, siis tuleb "FiESTa" ja kõik on jälle hästi."

Mati Brauer

## RUDIMENDID

Eesti džässil on üsna pikk ajalugu ja küllap jagub traditsioonegi. Valter Ojakäär kirjutab mulluse festivali "Jazzkaar" bukletis, et "... ei pruugi me teiste Euroopa maadega paralleele tõmmates häbeneda oma džässipärimusi". Midagi džässisarnast mängiti siinmail juba 1920. aastatel, 1936. aastaga dateeritakse esimene džässikontsert "Estonia" kontserisaalis; 1949. aastal pani Uno Naissoo uue, "inimsõbralikuma" võimu tingimustes aluse Tallinna džässifestivalide traditsioonile, mis 1967. aastal suure ja kõmulise mürtsuga katkes. Hiljem on süüdistatud küll lamedalaubalisi ametimehi, küll 60. aastate lõpul tärnanud siinset "rokamuusikat" selles, et Eesti džässielu tabas sügav loiduseperiood. Repressiooniks on peetud sedagi, kui džässiga pole olnud võimalik leiba teenida. Aga ikkagi, kes, kui palju ja mida keelas? Kes suudab tõestada, et publik ("inimesed, kelle jaoks muusikat mängitakse") südamesopis just sellist muusikat ihaldas? Moodne on veel küsida, milline on KGB roll, ning umbusaldust tuleks avaldada kõigile nendele muusikutele, kellel õnnestus pärast riigi palgale munsterdamist Nõukogude Eesti džässi esindada.

See on segane värk, eks tulevik pea näitama, kas on asi üldse selgitamist väärt. Nojah, 70. aastatesse jäävad ka rockimeeste džässiedendamise katsed (lisage siia

jutumärgid!), oli "Psycho", oli "Magnetic Band"; 80. aastatel oli "Radar" ja see hetk, mil kolhoosibändidki püüdsid üksteise järel olla "džässrokk". Džässi see lastehaigus oluliselt ei nakatanud, ehkki mine sa tea - oleks võib-olla ära kulunud küll, kui mõni jätsumees oleks üritanud oma portsu saalis kiljuvaid tüdrukuid kätte saada. Keegi naljahammas kirjutas "Eesti Ekspressis" (18.X 1991), et "rahvahulgad jäid jazzist viljastamata". Tagantjärele tarkus on seegi, et ilmse ärisoonega Raivo Tammik lahkus meie hulgast liiga vara.

*"Kõik oleneb sellest, kuidas vaadata. Ühest küljest on vaatamata kultuuri madal-  
seisule peale kasvamas põlvkond head muusikat ja noori muusikuid; teisest küljest  
ei saa veel kuidagi rääkida meie džässielu professionaalsest korraldusest. Pealegi  
peab arvestama majandusliku madalseisuga. Kevadeks ennustatakse kõige raskemat  
aega, kuid see seab kahtluse alla mai alguspäevadele planeeritud "Tudengijazzi".  
Tulevik? Paar-kolm aastat kindlasti veel tume. Kõige enam pelgan seda, et need  
noored muusikud, kellest midagi loota võib, selle aja jooksul lihtsalt ära lähevad,  
sest perspektiiv on nigel. Endale juba nime teinud mehed on mugavaks muutunud ja  
muusikaliselt Eesti džässi edendamisel vaevalt et kaasa räägivad. Mõned erandid  
muidugi on, kas või Tõnu Naissoo."*

Eero Raun, festivali "Tudengijazz" korraldaja

## JAZZ ON LAHE!

Olete ehk märganud, et ikka ja jälle kiputakse džässi käsitlema suletud nähtusena ja väärtusena iseeneses. Nagu piisaks tõestuseks vaid väitest, et "džäss, noh, voh ja kõik!" või "džäss - see pole igäühe jaoks!". Üritused kujutada džässi laheda ja lõbusana pole kandnud vilja. Punk on lahe ja "Kukerpillid" lõbus. Džäss on olnud ja ilmselt jääbki veidi snobistlikuks nähtuseks. Isegi Eesti džäss. Kui selle järgi on võimalik tantsida, siis pole see tants polka; kui see on meelelahutus, siis suure tõenäosusega eeldab kaasaelamispingutust enam kui "Suveniir".

Paljude terminite ja mõisteta sisu on ajapikku moondunud ja väändunud. Ei maksa imeks panna, kui mõni asi, mille kohta veel eile öeldi "džäss", on homme saanud mingi teise nime või vastupidi. Džässi vihmavarju alla mahtuvat nii palju ja nii erisugust muusikat.

## "JAZZKAAR"

näis seda väidet vaid tõestavat. Kui Pärnu "FIESTA" on oma nimetusest sujuvalt loobunud sõnast "džäss" ning püüdnud eneselt raputada ka džässifestivali mainet, siis "Jazzkaar" ei jäta ruumi kaksipidi mõistmiseks. See on džässifestival. Ometi võib üllatuseks pidada hilisemate järelkajade peaaegu üksmeelset rõhuasetust esinejatele, kellel džässiga suhteliselt vähe pistmist. Samas polnud midagi imelikku ka selles, et "John King Electric World" ja "British Summertime Ends" esinesid džässifestivalil.

Suurema osa "Jazzkaarel" kõlanud muusikast moodustas traditsioone järgiv peavooludžäss - täpselt nii, nagu oli celnevalt lubatud. Kuid hoolimata pool aastat enne festivali avaldatud plaanidest teha väheste valitud esinejatega kompaktne muusikapidu, paisus "jätskar" ometi neli päeva kestvaks, kuue kontserdipaiga ja mitmekümne ansambli ning üksikesinejaga suurürituseks. See oli positiivne üllatus. Nii nagu ka sponsoritrohkus ning kiirus, millega festivaliks vajaminev summa kokku saadi. Pealegi laabus kõik sujuvalt, välja arvatud vaid kohatised ajagraafiku vonklemised, mis mõne esineja laval oleku aja liiga lühikeseks kärpsid.

Oli mitmesugust muusikat, oli publikut ja oli ka tühje istmeid; oli suurejoonelisust ja oli ka haaret - ühesõnaga õnnestus. Eesti džässileedi Anne Erm lõi korraldajana vastu õnnitlusi ja kogus loorbereid. Oma osa said Eesti Jazzi Liit, "Eesti Kontsert", Eesti Raadio ja teised ning järgmistele festivalidele mõeldes jagus üldist optimismi märksa enam kui pärast eelmise festivali lõppu.

## LÖPPSÕNA.

Mis edasi saab?

IMMO MIHKELSON

## NIMI PASSI, VÕI LEIVA PEALE

BERNARDO BERTOLUCCI "VIIMANE TANGO PARIISIS"  
JA ROMANTILISE IDEE KRIIS TÄNAPÄEVA FILMIKUNSTIS



"Viimane tango Pariisis", 1972. Režissöör Bernardo Bertolucci. Maria Schneider (Jeanne) ja Marlon Brando (Paul).

---

**"VIIMANE TANGO PARIISIS"** ("Ultimo tango a Parigi/Le dernier tango in Paris/Last Tango in Paris"). Režissöör Bernardo Bertolucci, stsenaaristid Bernardo Bertolucci ja Franco Arcalli, operaator Vittorio Storaro, helilooja Gato Barbieri, kunstnik Ferdinando Scarfiotti, monteeriija Franco Arcalli. Osades Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Jean-Pierre Léaud (Tom), Massimo Girotti (Marcel), Giovanna Galetti (prostituut) jt. Itaalia-Prantsusmaa, 1972. Värviline, 130 minutit.

---

Kõik, mis Marlon Brando kehastatud (pseudo)-romantilisest antikangelasest Bernardo Bertolucci filmis "Viimane tango Pariisis" (1972) maailma järele jääb, on tükk läbimälutud närimiskummit, su-

rut ühe Pariisi üürikorteri rõdurinnatise külge viiv enne seda, kui Jeanne, mehe viimane armuke (Maria Schneider) talle kuuli kõhtu läkitab. Ei lapsi, ei elutööd, ei head mälestust - see on hind, mida Brando kangelane peab maksma ühiskonnast absoluutselt vabana elatud elu eest. Muide, näitlejanime pidev kasutamine siin kirjutises on sunnitud, sest Brando kangelase pärisnime vaataja teada ei saa - vihates kõike, mis on seotud tänapäeva tsivilisatsiooniga, keeldub Brando kangelane seda nimetamast.

Loobumine kõigest, mis kultuuriinimesest teeb kultuuriinimese, nimest kommeteri, romantiline protest kultuurimaailma vastu on Bertolucci filmi peateema. Brando kangelane ei pese ennast, ta sööb põrandal, magab põrandal ja rahuldab sugu-kihku samuti põrandal, viimati mainitud tegevuseks

ka armukese urruauku kasutades. Või siis sinna, mitte leiva peale.

Avalikult väljendab Brando kangelane oma suhtumist tsivilisatsiooni palja tagumiku näitamisega lokaalis tango tantsivale Pariisile.

Mis peale romantiliste lokkide ja põlgliku pilgu teeb selle mehe siiski niisuguseks, et tema meelevalda satub igati korralik pariisitar, noore, rumalavõitu, kuid eduka filmirežissööri (Jean-Pierre Léaud) pruut? Eks kõik naised otsi tõelist meest, kangelast, ja väljaspoolt kaedes on Brando kange-

publitsistlik idee pole suutnud kunstis läbi lüüa. "Gandhi" kogemus näitab, et isegi vabadusvõitlus, rõõvli- ja õiglusrantikast rääkimata, hakkab lahti saama romantismi oreoolist. "Elada oma elu" (Jean-Luc Godard'i ühe kuulsaima filmi pealkirja järgi) oli muidugi suur romantiline idee, aga millal see oli? Seevastu Claude Lelouche'i pakutud "Elada, et elada", teame, kukkus mannetult läbi.

"Viimane tango Pariisis" puhul saame rääkida vaid pseudoromantismist - oma elu elamine avaneb meile selles filmis peaaegu farsi kujul. Vähegi aru-



"Viimane tango Pariisis". Maria Schneider (Jeanne) ja Marlon Brando (Paul).

lase poos just niisugune. Sülitades tsivilisatsiooni peale on talle ka ükskõik, mida see temast mõtleb. Brando kangelane on kütkestavalt eemaletõukav ja eemaletõukavalt kütkestav ühte-aegu. Allakäiku, mis on tema saatuse kohta õige sõna, serverib ta kui kunsti. Nagu boamadu küüliku hüpnootiseerib ta Jeanne'i ära - kümme minutit tutvust ja tüdruk andub talle. Vabaneda niisugusest mehest on võimalik ainult teda tappes, mida Jeanne, nagu öeldud, lõpuks teebki.

Kakskümmend aastat hiljemgi paneb "Viimane tango Pariisis" mõtlema romantilise kangelase võimalikkusele tänapäeva kunstis - on's sellel üldse perspektiivi? Romantilisi armastusfilme võidakse ju teha praegugi, aga keda see huvitab? Võib-olla kõige rohkem leidub praegu romantilist fluidumit erootilistes filmides - kuid see ei tee mõnest "Emmanuelle'ist" veel kunstiteost.

Küsimus näib olevat eeskätt ideede puudumises. Ökoloogiline romantism ("Stalker") kui liiga

kam naine Jeanne'i asemel oleks ju Marlon Brando kangelase võltsromantilise poosi lihtsalt välja naerunud. Võib-olla sellega tulebki seletada, miks Maria Schneider ei püüagi välja mängida kõiki neid tundeid, mida Brando kangelase tugev, kuid jälustusväärne isik temas äratab - realistlikult seda meest hinnates ei saaks teda enam tõsiselt võtta. Praegu põgeneb Jeanne Brando eest ja tuleb tema juurde tagasi, ikka ühesugune armas nukunaeratus näol. Kas pole seegi, et Jeanne lõpuks Brando kangelase tapab, tingitud rohkem tema naiivsusest kui tõelisest sisedraamast? Jeanne vaid kujutleb, et ei suuda sellest mehest muidu vabaneda, aga tegelikult, võttes kätte revolvri, võtab ühtlasi Brandolt üle tema (pseudo)romantilise hoiaku.

Kuid need on juba spekulatsioonid teemal, mis-moodi oleks sama süžee filmiks teinud Jean-Luc Godard või Luis Buñuel. Bernardo Bertolucci käib kõik lihtsamalt, tema pseudoromantilise kangelasega film on lahendatud romantismi enda reeglite



"Viimane tango Pariisis". Maria Schneider (Jeanne).



"Viimane tango Pariisis". Maria Schneider (Jeanne) ja Marlon Brando (Paul).



järgi. Vaatemängulised võtted, ahastav saksofonimuusika, pulbitsevad kired. Bertoluccis on veel pisut seda lapselikku usku toimuva ehtsusesse, mis iseloomustab näiteks XIX sajandi kirjandust, olgu siis tegemist Balzaci või Dickensi, Puškini või Dostojevskiga.

Jääme ootama uut suurt romantilist ideed.



## JAAN TOOMINGA INIMSÕBRALIKUS TEATRIS

Kui esteetilist suunda ja sõnumi püsivust silmas pidada, võiks selle loo alustuseks kirjutada: Jaan Toominga teatris muutusetä. Aga uus lavastus kujuneb alati nii paljudest komponentidest ja suhtestub muutuva teatri ja ühiskonnaga uut moodi, et muutumatuse tunnistamine oleks pealiskaudne ja koguni eksitav. Ning eks ole kunstniku järjepidevuselgi meie heitlikkus ja pidetus ajas oma võlu ning tähendus? On see juhus või midagi enamat, et just Jaan Toominga uue lavastuse puhul on kirjutatud "kirjandusliku teatri" lootusetust aegumisest?

Muidugi on juhus, et tänase Tartu argipäeva kuuluvad religioossed tänavakontserdid ja -jutlused toimuvad Jaan Toominga akende all. Rahvarohke koht linna südames kaubahalli kõrval, uudishimutsejaid jätkub. Noored inimesed mikrofonidega, võimendus matab teksti, miskeelne see kunagi ka ei oleks. Jeesuse nimi on enamasti ainuke sõna, mis lärmist eraldatav. Mida võiks see sõna küll tähendada musitseerijatele, kes robustse hoolimatusega võtavad endale õiguse sadade ja tuhandete kaasinimeste ellu sekkuda, ja mitte üksnes tänaval, vaid ka ümberkaudsetes majades, kus on kodud?

Kas peab niisugusteks jõudemonstratsioonideks olema linnaülemate luba? Üsna mõttetutu küsimus muidugi. Kui see ülihäälakas tänavateater mind segab, ei ole ju vahet, tehakse seda kellegi loaga või niisama. Või oleks loaga variant siiski halvem, näitaks ühiskonna veel sügavamast metsistumist? Missugune võiks olla jumal ja õpetus, mida niiviisi kuulutatakse? Missugustes suhetes Eestimaa esimese kristianiseerimisega? Tõlki vajavad tänasedki papid-misjonärid, et paganliku maarahvaga kõnelda.

Ka elu pakub kujundeid ja selles uut-moodi tänavateatris on minu jaoks üks niisugune, mis peegeldab kokkuvõtvalt täna maailma ja inimese muutumist halvemaks. Saab nähtavaks ja kuuldavaks inimese täielik kaitsetus ajas ja paigas, milles elame.

Muidugi otsib alateadvus sellest nukrast

kontekstist väljapääsu, midagi vastukaaluvat, mingit märki teistsuguse maailma püümisest ning võimalikkusest. Nii olengi viimastel nädalatel üha uuesti Jaan Toominga teatri ja tema uue lavastuse juurde jõudnud. Selle esimeste etenduste tugeva teatrimulje, rikkumatu kunstielamuse kõrvale on tõusnud lavastuse üldisem, teatriväline tähendus. Avaramas plaanis, milles teater ja elu kohtuvad, teineteisest sõltuvad ja teineteist mõjutavad (elu mõjutab, teater püüab seda teha), tähendab J. B. Priestley "Ma olen siin varem olnud..." J. Toominga lavastuses vastuhakku meie ümber ja meis enestes vallandunud ebakindlusele, neurootilisusele, kurjusele. Võib siis ütelda, et "Ma olen siin varem olnud..." on ajakohane ka tänu lavastaja peaaegu et demonstratiivsusele viidud ajakohatusele. Traditsiooniline esteetika. Ei mingeid viiteid tänasele elule teatrist väljaspool enne tekstivälisest lammutamist etenduse lõpul. Inimesed etenduses, selle miljöös ja atmosfääris näitavad teistsugust maailma, maailma, millest oleme ilma jäänud. Või end ilma jätnud?

J. B. Priestley ammune näidend (esietendus 1937) sobib minu mulje põhjal eriti täpselt J. Toominga inimsõbraliku teatri repertuaari. Selles kujutatud elu ei tähenda muinasjuttu. Inimesed on mures, õnnetud, ka hulkumas ja põgenemas. Millest siis kogumulje turvalisus? Suhete normaalne inimlikkus muidugi. Aga see ei ole aidanud Janet Ormundil (Liina



J. B. Priestley "Ma olen siin varem olnud". "Vanemuine", 1991 (lavastaja Jaan Tooming). Dr Görtler - Heikki Haravee, Sam Shipley - Ao Peep.

Olmaru) terveks ravida oma sügavat sisekriisi põdevat meest Walterit (Hannes Kaljujärvi). Mis teha, kui Janet ja Oliver Farrant (Aivar Tommingas või Andrus Allikvee) kiinduvad vastastikku esimesest kohtumisest? Määravaks saab inimestele pakutav võimalus minevikust vabaks saada, konfliktide, vihkamise ja kurjuse nõiaringist välja tulla, kahetseda ja andestada. Vaataja probleem ei tohiks olla selles, kas uskuda või mitte uskuda doktor Görtleri (Heikki Haravee) teooriaid ja tõestusi. Need avavad mõttesuuna, "vormistavad" probleemid ning aitavad väga tõhusalt luua ja hoida pinget. Etenduses pakutud "eetilise konsensuse" sügavamad põhjendused on täpsed ja kaunis vormis esitatud kavalehel Paul Tillich'i essees "Igavene täna". Esse autor on teoloog, aga "Igavene täna" ei ole jutlus ega otsetähenduses religioosne tekst (jälgitagu sõnavara!), vaid huvitav katse

põhjendada kurjusest ja selle tagajärgedest vabanemise võimalikkust inimestevahelistes suhetes.

Tõnu Karro lähtub sellest, et tegemist on intellektuaalse draamaga ("Sirp" 8. XI 1991, nr 45) ja näeb siit johtuvat teatud probleeme lavastaja ja näitleja jaoks. Kuidas mängida ideede ruuporitena kirjutatud tegelased elavaks ja psühholoogiliseks? Kui Karrol on õigus, pean oma hinnangut näitlejatele veelgi tõstma. Minu mulje järgi elavad inimesed etenduses oma igapäevast elu, eriti muidugi tegevuskohaks oleva külahotelli pererahvasisa Sam Shipley (Ao Peep või Helend Peep) ja tütar Sally Pratt (Kersti Neem või Liis Bender). Nad kõnelevad sellest, mis nende jaoks loomulik, kui teemad seejuures ka ei ole igapäevased. Väga avar on muidugi nende kõneluste tagamaa, nii intellektuaalne kui eetiline (Tillich!). See puutub aga rõhkem



Stseen lavastusest "Ma olen siin varem olnud". Esiplaanil Walter Ornund - Hannes Kaljujärvi ja dr Görtler - Heikki Haravee.

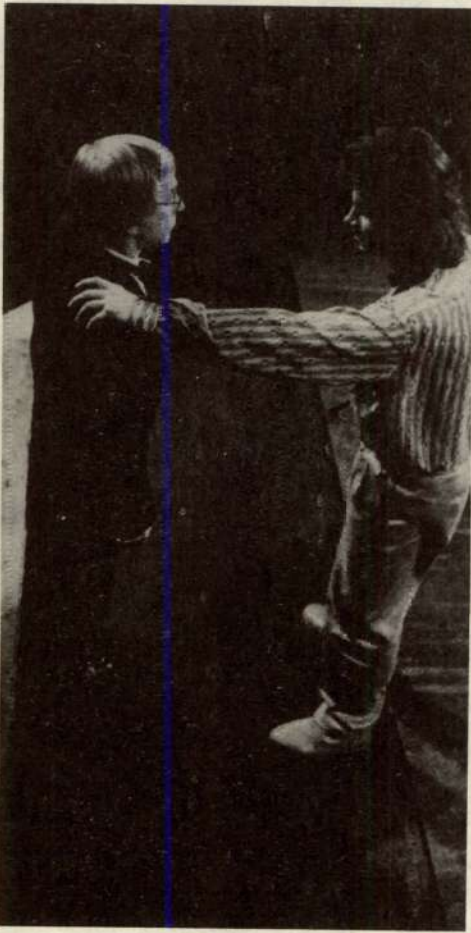
T. Sula fotod

vaatajatesse kui inimestesse laval. Lavastuse esteetika on rõhutatult terviklik ja vanamoodsuseni traditsiooniline. Vaatajale suunatud võõritus on minimaalne: suur rippuv gong lava keskel, mida rakendatakse vaatuse algul ja lõpul, ning lavapildi lammutamise etenduse jätkuna. Viimane tegevus on etenduse stiiliga karjuvas vastuolus ja küllap just seepärast omal kohal ja mõjuv.

Näitlejate koormus on suur, ülesanne nõudlik - tervikliku elutruuduse-stilistika järgimine. Ansambli eri koosseisud toimivad nii ühtlaselt heal tasemel, et etendusel õieti ei taipagi, kui tõhus see tase on. Kas saab ansambli lõhkumata mõnest rollist eraldi kõnelda? Kui Heikki Haraveel roll korda läheb, on tulemusel vaataja jaoks palju teatrirõõmu. Psühholoogiline realism ei välista ju hoopiski, et lavale ilmuvad miskit-

pidi imelikud inimesed, nagu seda on see-kord dr Görtler. Väga huvitavalt jätkab Andrus Allikvee. Priestley näidend on ju mingite oluliste tunnuste järgi anti-Ibsen (Ibsenil on inimene tavaliselt oma mineviku vang ja ohver). "Metsparadi" meenutamine osutab, kui erinevaid rolle A. Allikvee on viimasel ajal huvitavalt täitnud. Või siis A. Peebu Sam Shipley - niisugust mänguvabadust, õieti siis rollis olemise loomulikkust märkab ka ühtlases ansamblis.

Tänases eesti teatris ei ulatu miski üle halli argipäeva, ohkab "Eesti Ekspressi" arvustaja Andres Laasik pärast "Ma olin siin varem olnud..." esietenduse vaatamist resigneerunult. Kuidas ka ei oleks ülejäänuga, Jaan Toominga uuel lavastusel näikse selle arvustuse järgi olevat raskusi ka halli argipäevani tõusmisel: Tooming teeb kirjanduslikku teatrit, mis on



*"Ma olen siin varem olnud". Walter Ormund - Hannes Kaljujärvi, dr Görtler - Heikki Haravee.*

*T. Sula foto*

põhimõtteliselt ja päästmatult vananenud. Arvustajat on tüüdanud Priestley lõputud diskussioonid. Katsed eetilist laengut näidendist lavale tuua on jätnud jutluse mulje. Nii kategoorilise otsuse langetamiseks oleks ehk piisanud ka esimesest vaatusest? Niisiis on kiiresti vaja eesti teatri kunstilist uuenemist? Kuid A. Laasiku arvustuses rakendatud loogika järgi on lootusetult vananenud ka teatraalne ja metafooriteater, millega Tooming meid rõõmustas poolteist aastakümnet tagasi. Kas lõpp - või leitakse mingi täiesti enneolematu teatrilaad? Olla või mitte olla?

Usun küll, et Hamleti vastus oma küsimusele sobib, on õige, kui kõneleme tänasest

cesti teatrist ja selle väljavaadetest rängas ajas ellu jääda. Vaatajad on seni tublilt vastu pidanud, ei ole teatrit hüljanud. Prognooside tegemiseks on aeg muidugi kõige ebasobivam, mida kujutleda võib. Teatri elujõulisuse tunnuste hulka peaks kindlasti kuuluma ka laadiline mitmekülgsus, eriti kui mõnda neist rakendatakse nii tulemusrikkalt, nagu seda praegu teeb Jaan Tooming "Vanemuises".

Kas me ikka soovime ja vajame vaimset teatrit?

## ÜHEST VANAST HAPPENING'IST

Kui teatritudeng Andres Raag mõni kuu tagasi kodus sahtleid hakkas kraamima, leidis ta mingid talle tundmatud negatiivirullid. Kes on nendel pildidel? Säilitada või ära visata? Ema Kersti Kreismann, kellelt ta nõu küsis, taipas: "Need on vist Undi filmid!" Mati oli kunagi fotoaparaadi ostanud ja siis lühikest aega innukalt pildistanud... Tekkis õige kahtlus: leiul võib ehk olla kultuuriloolist väärtust. Andres viis filmirullid Kalju Orro kätte, kes pildid valmis tegi. Ja siin nad on! Kommentaar Mati Undilt endalt.

*On üles leitud vanad negatiivid ja tehtud pildid. Mis siin on? Kuupäeva ei mäleta, aga see toimub 1969. aasta mais. Pildil näeme Draamateatri etenduse afišši 13. maiga, aga mäletan, et teatris mängis (või oli proov) ka John Patricki "Kummaline missis Savage" (esietendus 16. mai, lav Ingo Normet). Igatahes sõitsime Jaan Toominga ja Joel Sangaga Pärnu tutvuma Kaarin Raidi ja Ingo Normeti lavastustega. Teadsime, et nad olid meiega üht usku. Suitsu-õhtu tegijale Toomingale pakkus muidugi luvi 13. mail esietenduv "Vihmade vaikus" (Raidi ja Normeti kompositsioon Albert Koeney luuleraamatu järgi).*

*Oli karge, aga ilmselt soe kevadpäev. Supelhooaeg ei olnud veel avanenud. Pärnu rand oli inimtühhi. Pulbitsev nooruslik energia vallandas meis täiesti spontaanse ulatusliku happening'i, mille nautijaks olime vaid ise - nii nagu happening'ile, erinevalt performance'ist sobibki. Olin tollal fotohuviline ja olen sündmuse jäädvustanud. Olgu see pildiseeria tunnistuseks, et kuuekümnendatel oli happening'i, fluxus'e ja event'i vaim laiemalt levinud, mitte ainult maalikunstnike hulgas. On see sünge etendus, nagu Viivi Luik nüüd kogu kuuekümnendaid on hindama hakanud? Mis sünge? Makaabrsed motiivid küll, aga ehk Villoni vaimus. Ise saime nalja küll.*

MATI UNT



*Ühe vana happening'i algus. Jaan Tooming, 1969.*



Madame Touloussi in the Villa Street, Madrid, 1900

Tooming muudab Sauga kunstiliseks objektiks.

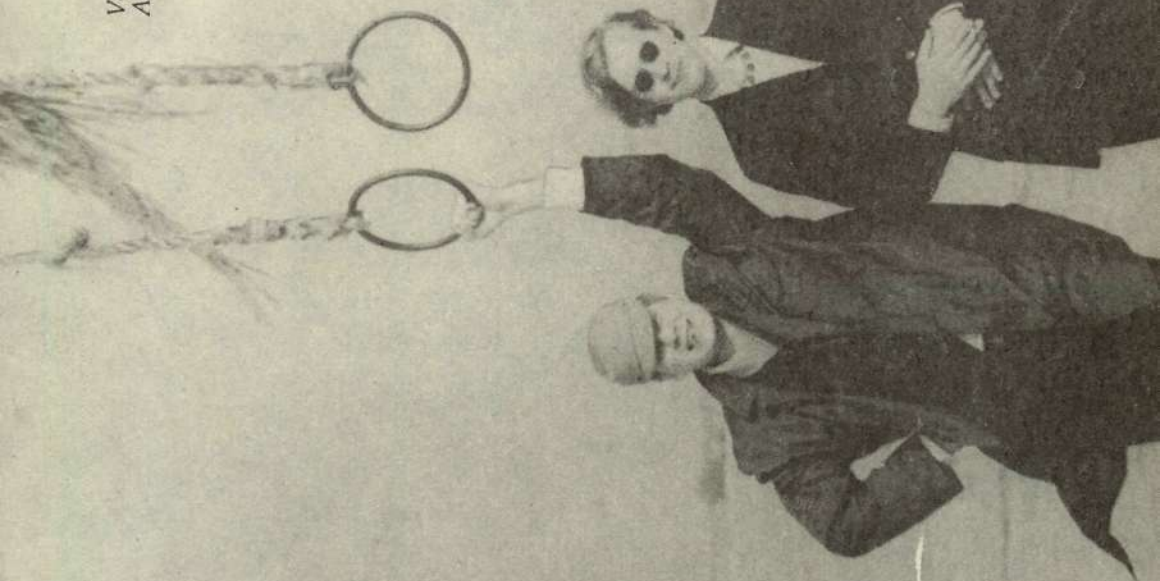


Uus püha Püüriõie põlema püüa  
Santomasallhism Jota Ceta, hoids.





Võlla ja poomissurma motiiv pärineb elk Leonid  
Andrejevilt.



*Unt lähebend uputama. See on Freudi "oceanische  
gefühl!".*



*Portfelliga mees: Toomingu kaasasiündinud viha  
bürokratia vastu.*



Sügavas eteselanäitus esindab Tooming  
salongikomöödia afišsi.

L. KOIDULA NIM. PÄRNU DRAMATEATRI

13. ja 14. mail 1969 a. kell 19.30

Saud'OPR

# ABIELE ON KÄRSI

(RISKY MARRIAGE)

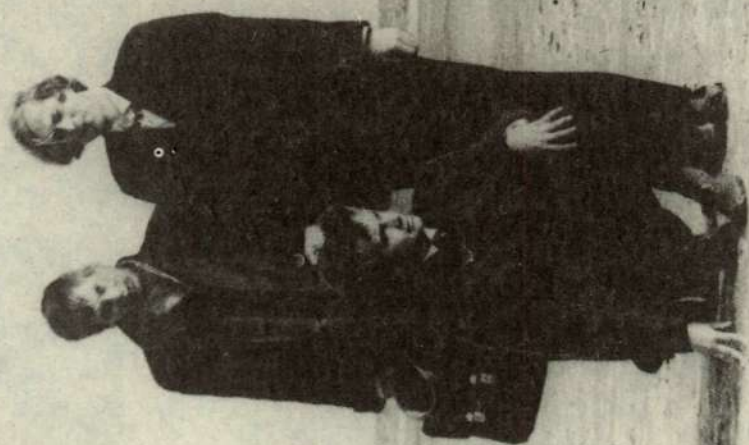
Komöödia 3 vaatajat

Lavastaja: MAI MERING

Lavakujundus ja kostüümid: EVE TARTLAID

Osades: ENSI nähtava kunstnikud Veida OTSUS ja Värdar. PATISSER

*Happening on lõppenuud, harmoonia taastunud.*





T. Luigi foto

Sündinud 6. novembril 1961. aastal Moskvas, kus ema õppis teatriteadust. Moskva kunstivara ja teatrid, Tveri bulvar ja Arbati kandi kõrvaltänavad on siiani säilitanud külgetõmbejõu.

Eestimaapinnale saabus 17. detsembril 1961. aastal, sellest ajast vankumatu tallinlane.

Põhihariduse, mis kuni VIII klassini kaalus üles koolihariduse, sai lapsepõlvkodus emalt ning hoidjalt Thekla Konopinskylt. Pr Konopinsky, tohutu muusika- ja teatrihuviline, kunagi hinnatud laulja Nevski katedraali kooris ja "Estonia" abikooris, jutustas ümber lava- ja kirjandusteoseid (mh ooperisüžeesid, Shakespeare'i tragöödiad), rääkis heliloojatest, kirjeldas nähtud lavastusi (juba 1913. aasta "Hamletist" oli kindlasti juttu), meenutas vaimustunult näitlejaid, laulis ooperiaariaid ja sümfooniasteemasid. Kahju, et tema klaver oli Kadrioru pommitamisel ära põlenud. Kahju, et pr Konopinsky ei õpetanud neid keeli, mida oskas.

Teatris hakkas käima 3-aastaselt, tänu emale. Oli joonistamishull. Kõigepealt ja kõige rohkem tahtis saada kunstnikuks. Aga Mulla tänava kooli kunstiklassi kuueaastasest last ei soovitud (tuleb siia nukkudega mängima!). See-eest võeti sõbralikult vastu Muusikakeskkooli ettevalmistusosakonda. Kuna klaver poleks korterisse mahtunud, otsustati viiuli ja ülimalt sümpaatse õpetaja Marta Toona kasuks. Alates V klassist õppis viiulil Niina Murdvee juures.

Kooli minnek 1969. aastal põhjustas šoki: koolis ei kehtinud põhimõtted, mille järgi teda seni oli kasvatatud.

Esimene tõeline kontserdielamus pärineb 1977. aasta oktoobrist, mil TPI aulas kõlasid Schnittke "Concerto grosso", Pärdi "Tabula rasa" ja J. S. Bachi Kontsert kahele viiulile d-moll (Tatjana Grindenko, Gidon Kremer, Eri Klas, "Estonia" teatri kammerorkester).

Konservatooriumi lõpetas 1985. aastal viiuli erialal Mare Teearu klassis ja 1989. aastal muusikateaduse erialal Merike Vaitmaa juhendamisel. Imetleb oma õppejõudude peenetundelisust ja kannatlikku meelt. Soovib, et oleks võinud õppida muretult, st ainult õppida, mitte teha samal ajal kümnet tööd, et ära elada.

Õppinud ja mõjutusi saanud paljudelt inimestelt - neilt, kes teda kindlasti on teadlikult

kujundanud, ja neiltki, kes oma mõju vaevalt aimavad.

Esimesed avaldatud kirjutised kuuluvad 1980. aastasse: E. Bondi Shakespeare'i näidendist "Bingo" ja Mussorgski "Boriss Godunovist" viidetega Shakespeare'ile. Võraturaks meistrikursuseks oli Mikk Mikiveri ja Arne Miku proovide jälgimine 1979/80. hooajal.

Peab ennast eelkõige muusikuks. Muusik on muusikat armastav ja austav professionaal, olgu siis orkestrant, laulja, teadlane, kriitik või pedagoog.

Ligikakskümendaastat on mänginud viiulil. Meenutab heameelega konservatooriumiaegset duo- ja kvartetimängu, toredaid ansamblipartnereid. Harrastab nüüdki seltskondlikku kodumuusikat. Viulidajana piisavalt enesekriitiline.

Õpetab muusikaajalugu alates 1984. aastast. Meeldib teadmiste vahendaja roll: see nõuab iseandalt pidevat uuenemist. Ja andekatelt õpilastelt on väga palju õppida. K. P. põhimõttelisus on mõningaid siiski meeletele viinud: "Pappel on wereimeja", hoiatas üks sisselõige koolipingil.

Elab ja tegutses peale kõige muu ka sellepärast, et rahuldada uudishimu. Kriminaalromaani kirjutab valmis niikuinii - nagu sõpradele lubatud.

Elu üks helgemaid perioode möödus eelmisel suvel Saksamaal Thurnaus Muusikateatri Uurimisinstituudis: saksa kõrgkultuur pluss üllatav mõttekaaslus.

Pragegu uurib saksa ja austria oopereid XX sajandi alguse sõnateatri arengu taustal.

Preemiatesse suhtub ettevaatlikult, stipendiumidesse sümpaatiaga.

Unistab lennuühendusest Lasnamäe ja Kivimäe vahel ning telefonist. Ja Wienist. Ja Firenzest. Viimati reisis Egiptuses - unenäo vahendusel.

NELE ARASTE

THEATRE. MUSIC. CINEMA. FEBRUARY 1992

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP.

MUSIC EDITORS: NELE ARASTE, IMMO MIHKELSON, EDITH KUUSK. CINEMA EDITORS: SULEV

TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER.

NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

## THEATRE

### E. HERMAKÜLA answers (5)

Evald Hermaküla (b. 1941), actor and stage director has recently taken up the post of an artistic director of the Estonian Drama theatre. The interview follows, in outline, the main stages of his theatrical career: through the Vanemuine drama studio, which he attended while being a student of geology in the Tartu University, to a leading actor of the Vanemuine theatre and an innovative stage director. In the late 1960s-the early 1970s Hermaküla, together with Jaan Tooming, rose to the forefront of Estonian young direction and theatrical avant-garde. In 1983 he came to work in this prominent Tallinn theatre where his ideals of an open theatre or a group theatre very soon clashed with the spirit of academism and traditionalism reigning in the by now institutionalised theatre. It was not until quite lately that Hermaküla succeeded in rallying a small group of enthusiasts round him, in establishing "a company of his own" for carrying out his ideas. The interviewer Rein Heinsalu is one of the researchers into the Estonian avant-garde of the '60s and '70s.

### I. BELOBROVTSEVA. A theatrical knight (36)

The article gives a survey of Mikhail Bulgakov's views on theatre: what theatre meant to this illustrious author, what he preferred in the theatre, how his life and the main tendencies of the age intersected, very often at the level of theatre. Or, what significance theatrical motifs acquired on the pages of his books. All this has been presented to us by Irina Belobrovtseva, a specialist in Russian language and literature, translator and Bulgakov scholar.

### T. PALU. Joking apart, and what it really was (49)

The previous issue of the magazine carried the answers given by the critics to a questionnaire where one of the most highly regarded productions in 1990/91 season in Estonia was *The Meeting* which was performed on the small stage of the Drama theatre and directed by Priit Pedajas. The author of the play, Madis Kõiv is a physicist by profession with interests in philosophy and writing. His play is set in Holland in 1672 with philosophers-scientists Spinoza and Leibnitz being the leading characters. Tiit Palu, a fourth-year student from the Tartu University who is specialising in theatre and textual linguistics offers one of the possible interpretations.

### M. VALGEMÄE. Some fragments of a New York festival (61)

The festival survey includes the following productions: *The Bacchantes* (Tadshi Suzuki theatre group from Japan), *Miss Julie* and *The Doll's House* (both by Ingmar Bergman), *The Tattoo Theatre* (author and

director Mladen Materic), *The Girl with a Skipping-rope* (Graeme Miller's dance theatre), *A New Old Story* (Antunes Filho), *A Dead Class* (Tadeusz Kantor). The author singles out *To Uncle Vanya* by the Lithuanian stage director Eimuntas Nekroshius and *Today is My Birthday*, a cycle by the Polish Tadeusz Kantor.

### Ü. TONTS. The humane theatre of Jaan Tooming (79)

Tooming, once a protesting theatrical innovator, a champion of the metaphorical theatre and of the actualization of the actor's physical self, has - in the past years - been practising another type of theatre, a peaceful, traditionalist, realistic theatre which relies on the use of the word and which has its missionary message to convey, namely, to oppose the overwhelming neuroticism, evil, chaos and devaluation of traditional values in our society. Within the framework of traditional aesthetics Tooming demonstrates another milieu and another atmosphere, another world which we have been deprived of. Or, which we ourselves have abandoned. Ibsen's *Wild Duck* and Duncan's *Rehearsal* were followed by J. B. Priestley's *I Have Been Here Before*, the third in a traditional vein. Ü. Tonts, a critic of older generation, analyses the production reflecting on the changing society and the artistic continuity.

### M. UNT. About an old happening (83)

It was quite by chance that some old negatives were found and developed. And what about the find? Turned out to be a cultural-historical one. As a happy owner of a new camera and an enthusiastic amateur in 1969, Mati Unt, now a stage director and novel writer, captured a spontaneous happening on a deserted Pärnu beach in which participated Jaan Tooming, a theatre innovator, the leading representative of the theatrical avant-garde of that time who has become a classic by now, and the then young poet Joel Sang, now a literary critic and linguist, and the then young author and literary manager Mati Unt. It is Mati Unt who comments on those "resurrected" old photos in the current issue.

## MUSIC

### M. VAITMAA. Teo Maiste (27)

T. Maiste (b 1932) received his music education at the Tomsk music school, Novosibirsk and Tallinn Conservatoires. Since 1960 he has appeared on Estonian opera stages, has sung the leading parts in many large-scale vocal symphonic works, has repeatedly been invited abroad. His singing is always highly professional, his characters carefully fleshed out. When he sings, there is art on the stage.



A. VAHTER. The descendants of Karl August Hermann (45)

The article presents the family of K. A. Hermann (1851-1909), a most original man of diverse interests in Estonian cultural history: a linguist, a newspaperman and a musician.

I. MIHKELSON. Under the arch of jazz (68)

The music critic Immo Mikhelson analyses the present state of Estonian jazz and its future prospects. In his article he quotes the opinions of other Estonian critics and musicians, also looking back on the autumn jazz festival "Jazz Arch".

Persona grata. Kristel Jappel (93)

---

## CINEMA

Return to Chinatown (15)

A translated article which looks at the work of the American Jack Nicholson (b 22 April 1937) as director and protagonist in the film *The Two Jakes* (1990), a sequel to *Chinatown* (1974). Nicholson's earlier achievements on the screen have been referred to. The reviewer concentrates on the actor and director's work, his private life and friends. He maintains that over the course of the past three decades Nicholson's jokes have gone from the antic through the epic to the near cosmic. Only a few years ago Nicholson was merely the funniest, most distinctive movie actor of his generation. Now, in the full cry of his phenomenal career, he put on a blood-red-and-bone-white Jack Nicholson mask to give a shamelessly extravagant, flamingly funny performance as the Joker in *Batman* (1989). Parodying himself as never before, Nicholson transcended himself in this role by creating a deep-fried lunatic who seemed to have studied all the great Nicholson screen roles.

H. FRANK. Some thoughts on the documentary (40)

The translated material comes from the catalogue "Tage des unabhängigen Films in Augsburg vom 13. bis 17. März 1991", introducing the ideas pronounced by the noted Latvian documentarist Herz Frank. The director says: "If the documentarist really wants to 'conquer the world with the artistic image', he has to have a humanistic approach, which means that he must not deprive a human being of his natural human responses and feelings. When something happens, it is not only important to know 'what exactly happens', but also 'how does it happen?'. Then a longer interview with Herz Frank has been published which looks even deeper into his artistic goals while, at the same time, giving a characterization of the current documentary scene in what used to be the Soviet Union.

K. HELLERMA. Hitchcock? Beckett? Paistik? (53)

A brief review of Avo Paistik's hour-long cartoon *The Mouseride* (the Tallinnfilm studio, HAGA & Cross, 1990), the first Estonian full-length animated cartoon. The reviewer gives a short account of how

the film originated. She praises the world of fantasy and adventures created in the film. She also underlines the high moralistic attitude and the full responsibility that Paistik takes for his audience - the children. Goodness and wisdom win, although hardships are not shunned. But it is not a black and white treatment that prevails in the film, there are no characters who are either thoroughly good or thoroughly evil. Mouseriders make us trust in them because they, like everybody else, have their human weaknesses and are really funny in their clumsiness.

M. BALBAT. The last film from the shelves (64)

A review of Peeter Simm's feature *Stereo* (the Estonian Telefilm studio, 1978), shot after a short story by Riho Mesilane entitled "The Vet's First Week". The fate of the film was sealed after the writer had emigrated to the West. It was not until last autumn that the audiences could watch the first major work by Peeter Simm for the first time on television. The reviewer Maris Balbat claims that this was Simm's first serious try-out before he shot his first full-length feature *An Ideal Landscape* (the setting as well as several motifs and characters are somewhat similar). But, at the same time, *Stereo* is a work of art in its own right, with its own rules, its own artistic finds. The reviewer says that the picture created by Simm about the life on the Estonian kolkhozes in the so-called stagnation period has not been glossed over - poverty, simplicity and alcoholism are the features which strike us in this village life, although a certain light penetrates the whole. This light radiates mainly from the people, from the leading characters in particular.

K. KÄSPER. Name in your passport, butter on your bread (or Last Tango in Paris by Bernardo Bertolucci and the crisis of the idea of romanticism in contemporary cinema) (76)

A brief review of *Last Tango in Paris* by the noted Italian director Bernardo Bertolucci from 1972. The reviewer thinks that the film prods us into thinking about pseudo-romanticism, that leading one's own life is like being in a sort of farce. The film demonstrates clearly that contemporary film is lacking in a great romantic idea, although Bertolucci has retained a childish belief in the authenticity of what is going on, so characteristic of the 19th century literature.

---

## MISCELLANEOUS

P. TOOMA. The leading article. Ameruss (3)

R. VARBLANE. The red-cheeked cornet (57, 96)

The art scholar Reet Varblane discussed the work of Avo Vabbe (1892-1961), the first Estonian avant-garde artist. The theatrical world of harlequins, pierrots and colombinas made it possible for the artist to escape the reality and to apply the most suitable techniques, gave him the greatest possible freedom in his art.

esimene, viimane, minevik, olevik, lühike (hetke-line), kestev jne. Valitseb analüüsi, liigendamise, lammutamise kunstiloogika.<sup>5</sup>

Analüüsimise, liigendamise ja lammutamise kunstiloogika vastas kandinskylikule ekspressionismile ja ka Vabbe oma arusaamadele. Arlekiinide ja pjerroode maailm allus hästi vormiotsingutele, joone ning pindade mängule ning võimaldas üle-meelikute ja vallatute mängude taga ja varjus laduda ka tähenduslikke variatsioone, nagu pasjan-



Ado Vabbe. Pannoo. Itaalia komöödia. Öli. 1926.

sis, kas saavad võidu kõhklused ja kahtlused või kindel teadmine hea ja kurja puust, vale ja õige vallkust. Teater ja teatraalsus, inimlikud kired ja nende mängimine laval olid väga iseloomulikud sa-jandi algusaastaile, iseäranis ekspressionistlikule väljendusviisile. Ka Kandinsky tegeles palju teatri- ja lavakujundamise küsimustega. *Der Blaue Reiter*’i esimeses almanahhis ilmusid temalt kirjutised "Lavakompositsioonist" ja lavaline kompositsioon "Kollane heli". Kogu tollast kunsti ja kunstielu võiks metafoorselt võrrelda suure lavastusega, mis teenis modernismi kunstiloogika lammutamise, analüüsi-mise, liigendamise üllast eesmärki. Vabbe teenis sama eesmärki tema oma kunstimaailmas. Ja siit võiks välja tuua veel ühe uue kihi tema ambivalent-ses hoiakus: äärmiselt (vähemalt Eestimaa mõõt-metes) internatsionaalsele kujutamiskiisile ja tegelaskonnale valis kunstnik ülimalt väikese ja ta-gasihoidliku formaadi ja visandikkuse, nagu tahtes varjata seda avatud maailma kui midagi väga sub-jektiivset ja intiimset. Veel üks väike vastuoksus Vabbe loomingu mõistmise vastuokstest jadas.

Uus laine arlekiine ja pjerroosid tuli Vabbe loo-mingusse 1920. aastate keskpaigas, mil ta koges kunstist arusaamade kaldumist alalhoidlikuma, looduslähedasema kujutamiskiisi poole. 1924. aastal viibis Vabbe Pariisis eesmärgiga tutvuda sealsete stsenograafia põhimõtetega, et õpetada seda hiljem ka "Pallase" koolis, ning sai šoki uuest kunstihoiakust.<sup>6</sup> Tema modernistihing, kellele kunsti

varasemad põhimõtted tähendasid midagi väga subjektiivset, keeldus algul vastu võtmast alalhoidlikumat, looduslähedasemat kunsti (vähemalt võrdluse sajadi alguse kunsti suurkujudega!), kuigi ta oma looming oli kogu aeg kõikunud looduslähedasema ja modernistlikuma kujutamiskiisi vahel. *Art déco* dekadentlik vormikultuuri ja eks-sootiline maailm said vahelüüks ühendamiseks järjekordselt ühendamatut. Arlekiinide ja pjerroode maailm pakkus Vabbele taas võimalust ennast peita ja ennast leida. 1920. aastate arlekinaad on lõpetat-tum ja viimistletum, uhkem ja säravam, Watteau’ja rokokoo elaaniga täidetud, iseäranis kui mõelda 1926. aastal valminud "Estonia" teatri pannoo peale. Aga see on ka vähem tundlik ja natuke liiga läbinähtavalt konstrueeritud, täites kõiki suurvormi-de konventsioone ja kasutades kogu ettenähtud atri-butikat. See pannoo oli ka muidugi Vabbe meist-reiteos, silmipimestavalt särav ja pidulik, aga valus-hell intiimsus oli sunnitud tagaplaanile jääma.

Koomiline, õigem on öelda vist tragikoomiline, teatrimaailm osutus kaitsekiibiks Ado Vabbele kõige raskemal ajal - 1940. aastate lõpul ja 1950. aastatel, mil tema kunsti ning võib-olla ka teda ennast polnud avalikkusel enam vaja. Aga Vabbe töötas kogu aeg edasi, maalides ja joonistades nüüd tõesti vaid teda ennast sügavalt puudutavat - õrnu hetki intiimsest ja paremast argipäevast, teatri- ja tsirkusemaail-mast, klounaadist ja arlekinaadist, pjerroodest ja õrnadest kolombiinidest. See on küll pagemine reaalsusest, uutest kaanonitest ja konventsiooni-dest,<sup>7</sup> kuid see pole kramplik nostalgia kadunud aegade otsinguil, see on Vabbe normaalne ja loo-mulik maailm. Vabbe on kogu aeg elanud oma maailmas, sissepoole pööratud, kus on tundlikult välja peilitud see kõige õigem. Tänu kontsentrat-sioonile ja tõelisele loojapoolsele läbitunnetatusele, osutub seegi alati omamoodi aja peegliks, kuigi kunst ise tundub nii ajatuna; kas või selle peegliks, millest reaalsuses vajaka jääb. Ja seegi tundub vastuolulisena, nagu kogu Vabbe kunst on üks suur vastuolu. Tollane kunstimaailm on üles ehitatud rea-lismi reeglite järgi - äratuntavad tegelased, keda on kujutatud nõtte joonega ja rafineeritult nüansirikkas koloriidis. Ning noorpõlve modernismikuradikese välgatades loob vanameister ka nüüd kõrvuti looduslähedase laadiga, mis läbi iseenda on iseen-dale kogetud, abstrakteid pilte - elegantse joone ja mängleva kergusega pjerroosid, arlekiine, kolom-biine, aga ka lihtsalt vorme ja jooni ning nendevahelist rütmimängu. Ja siin maailmas on Ado Vabbe jälle punapõsine kornet, kes on ešelo-nist kaugele ette jooksnud, kes joob elu kui viina ja paneb purju ka teisi, sest tema õpilased ja tema järgijad olid ka tollal temaga.

Vabbe looming on tervik, nii nagu kogu see teatrimaailm on ta ka ise - vastuokklik, korruga nii avatud kui ka suletud, edasitungiv ja alalhoidlik. Kui meie esimene tõeliselt avangardismihoiakuga (kõige laiemas mõttes) kunstnik ei suutnud end maalähedusest lahti rebida, siis võib-olla peamegi selle osaga leppima, ja ka sellest vastuokstuse sei-sundist saab luua tervikut.



Ado Vabbe. Karneval. Akvarell. 1916.

#### KASUTATUD KIRJANDUS

<sup>1</sup> A. G a i l i t. Kunstnikkude ülevaatlik paraad. Klounid ja faunid. Trt, 1919, lk 126.

<sup>2</sup> J. S e m p e r. Läbilõige Saksamaa praegusest yaimuelust. Mõtterännakud, III. Tln, 1977, lk 94.

<sup>3</sup> Vt täpsemalt J. Semper, Vabbe ja ekspresio-

nism. Mõtterännakud, III. Tln, 1977, lk 30; J.S. Eesti ülevaatlik kunstinäitus, 2. "Võitlus" 21. VII 1919.

<sup>4</sup> M. B a h t i n. Valitud tööd. Tln, 1987, lk 41.

<sup>5</sup> Samas, lk 31.

<sup>6</sup> R. V a r b l a n e. A. Vabbe ja Pariis. Eesti kunstikontaktid läbi sajandite, II. Tln, 1991, lk 3-27.



Raamatu  
T92 - 109a  
27.02.92