

ENSY Kultuuri-
ministeeriumi,
ENSY Riikliku
Kinokomitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
ENSY Teatriühingu
ajakiri

**12**

/1986

12 / 1986

detsember

V aastakäik

Esikaanel: Jaan Tooming Vargamäe Andrese grimmi tegemas («Aeg tulla, aeg minna») «Vanemuises» 1986.

A. Tatsi foto

Tagakaanel: Kalju Komissarov — Jedigej («Ja sajandist on pikem päev») «Ugalas» 1985).

V. Baženovi foto



Toimetuse kolleegium

AVO HIRVESOO
JÜRI JÄRVET
REIN KAREMÄE
KARIN KASK
KALJU KOMISSAROV
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
VALTER OJAKÄÄR
TIIU RANDVIIR
ENN REKKOR
LEPO SUMERA
EINO TAMBERG
AHTO VESMES
JAAK VILLER

FEATOIMETAJA LEMBIT RATTUS, tel. 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt. 5
postiaadress 200090, postkast 51.

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel. 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel. 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel. 44 31 09

Filmiosakond

Jaan Ruus ja Jaak Lõhmus, tel. 42 62 88

Keeletoiimetaja

Kulla Sisask, tel. 44 54 68

Fotokorrespondent

Alar Ilo, tel. 42 25 51

KUJUNDUS MAI EINER, tel. 44 47 87

SISUKORD

TEATER

	VASTAB JAAK VAUS	5
Lilian Kirepe	ALBERT ÜKSIP — 100	14
Albert Üksip	TALENDI-PROBLEEMIST («Mõttevaramu»)	15
	KATKENDEID RAAMATUST «TEATRIKUNSTI ALUSEID»	19
Hans Trass	ALBERT ÜKSIPI FENOMENIST	27
Erast Parmasto	ESIMENE ÕPETAJA	28
Joel Sang	PEALTNÄGIJA ÜLESTUNNISTUS (1960. lõpu—70. alguse «noore režii» käekäigust)	64
Mikk Mikiver	ÕUPÄEV JAAN SAULIGA	75

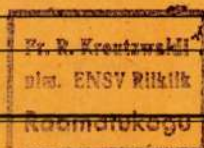
MUUSIKA

	AVAVEERG	3
Mart Humal	MÄRKMEID EDUARD TUBINA SÜMFOONIADEST	30
	MAURICE BÉJART («Kes?»)	48
	EESTI NSV MUUSIKAALASED AASTAPREEMIAID	84

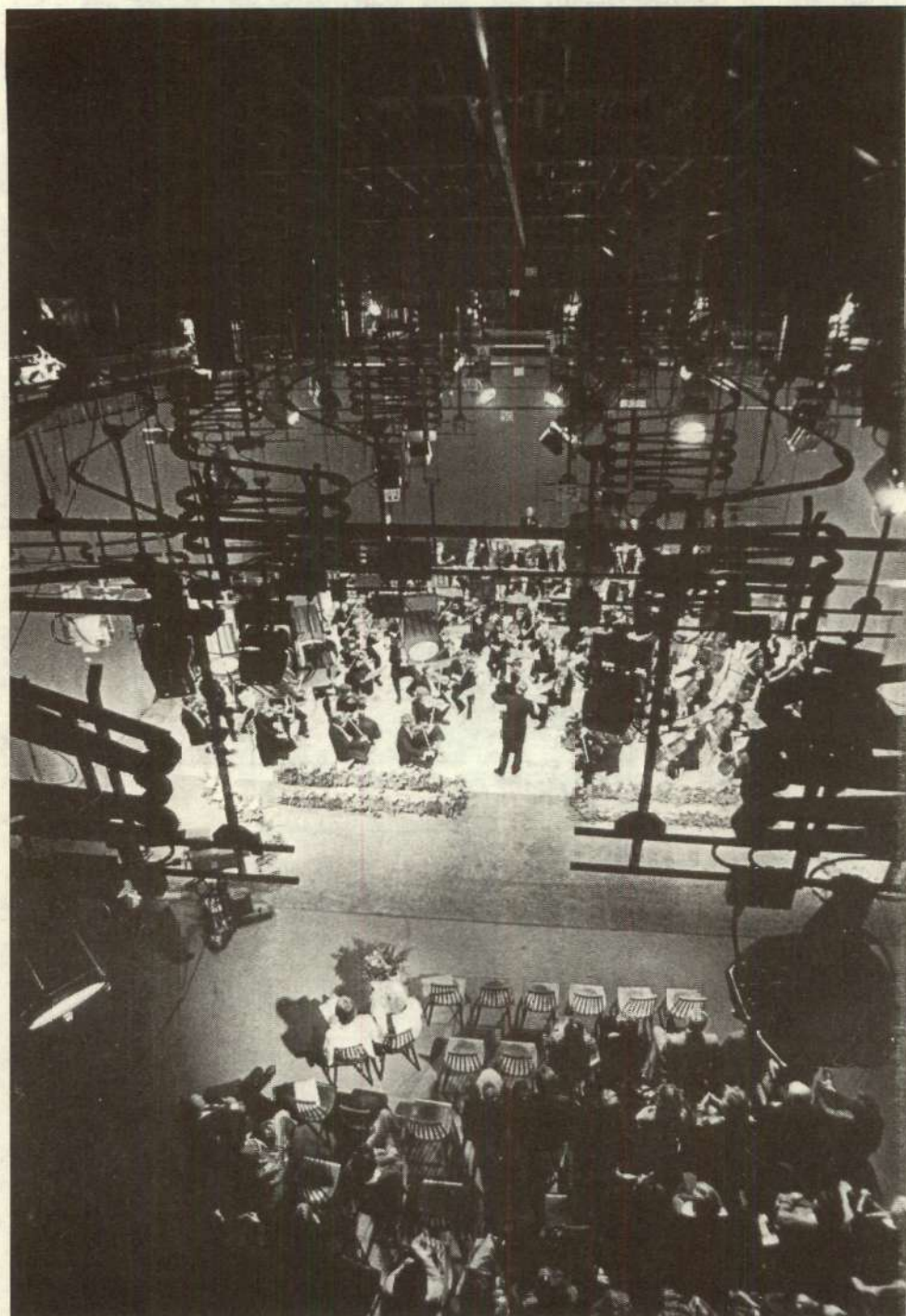
KINO

Juri Lotman	SERGEI PARADŽANOVI JA DODO ABASIDZE FILMIST «SURAMI KINDLUSE LEGEND»	43
	SOOME UUEMAST FILMIST (Intervjuu M. Kaurismähiga)	54
Peeter Joonatan	MITTE AINULT KARSKUSEST (Teledokumentaalfilmist «Alternatiiv»)	58
Tiit Merisalu	ÜHE FILMIKLUBI TÄHTPÄEVA PUHUL	60
	FILMIANKEET	79
	1986. AASTAL EESTIS ESILINASTUNUD MÄNGUFILME	80

KROONIKA



82



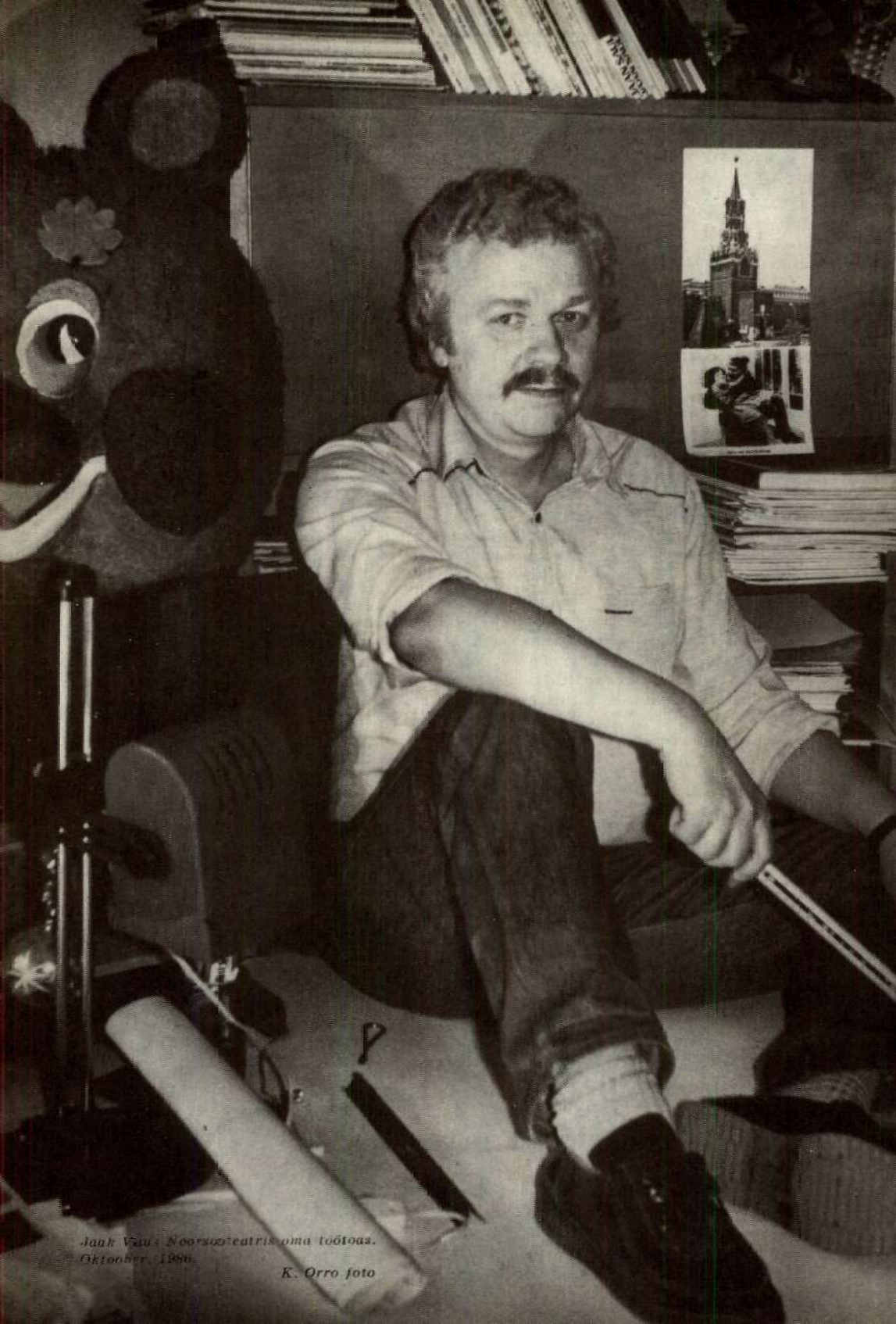
1. oktoobril avati rahvusvahelisele muusikapäevale pühendatud kontserdiga ETV uus stuudio.
P. Sirge fotod

1. oktoobril, rahvusvahelisel muusikapäeval, otsustas toimetusteha pildireportaaži pealinna kontserdisaalides selle päeva puhul toimuvast. Mõte kippus vägisi mõtteks jäämaga, sest... «Estonia» kontserdisaal oli remondis. Nigulistest mängis küll Rolf Uusväli, kuid õhtu oli pühendatud F. Liszti 175. sünniaastapäevale, nagu ka Raekojas toimunud Viktor Jeresko klaveriõhtu. Teistes kontserdipaikades — Olevi saalis, Matkamajas ja mujal — valitses sel õhtul vaikus. Muusikapäevale pühendatud ei pakkunud ka filharmooniaväline afišš. Halastus tuli seekord TV ja raadio poolelt — anti käiku uus telestudio, mille avakontsert oli pühendatud muusikapäevale, kavas Wagneri ooperi «Nürnbergi meisterlauljad» avamäng, Brahmsi avamäng «Rosamunde», Elleri «Koit» ja Rossini ooperi «Varastaja harakas» avamäng. 11. oktoobril anti siit eetrisse ka esimene ERSO kvadrokontsert. Esimesi kontserte juhatab Peeter Lilje. «Sirbis ja Vasaras» (10. X 1986) võisime lugeda, et pealinn sai juurde uue vajaliku kultuurikeskuse. Kas studio annab ERSO-le ka uue kontserdipaiga?

PEETER LILJE: Uus studio on vanast tunduvalt avaram ja õhurikkam, tänu millele on siin võimalik ette kanda suurte koosseisudega teoseid kuni vokaalsümfooniiliste suurvormideni. Studio ei ole ehitatud kontserdisaali põhimõttel, vaid eelkõige ikkagi TV eripära arvestades. Muusikuna kahetsen, et stuudio ei ole heli kaunistavat akustikat, siin kui kontserdisaalis istudes ei ole just kõige meeldivam muusikat kuulata. Ka oleksin meelsasti näinud kunstipärasemat sisekujundust. Nii et «Estonia» kontserdisaal jääb endiselt ERSO parimaks ja ainsaks õigeks esinemispaigaks.

MARE PÖLDMAE





Jaak Vain: Noorsoo'eatris oma töötoas.
Oktoober, 1986.

K. Orro foto

Eesti NSV teeneline kunstnik Jaak Vaus, miks sa pole Kunstnike Liidu liige?

Sellepärast, et ma pole teinud kunsti, vaid teatrit. Ma pole teinud ilupilte. Kunstnike Liitu vastuvõtmise kriteeriumiks on näitused. Teatrikunsti vaadatud ikkagi ainult laval. Hiljaaegu tegid Torga ja Virve näituse. Tegelikult on see puhas näpuosavus, teatrikunstile ei andnud see mitte midagi. Kui ma teen kusagil näituse, siis näitab see seda, kas ma oskan kasutada nuga ja kahvlit, aga mitte seda, kas ma oskan valmistada praadi. Kui ma loon ühe näitusepildi, siis sellisel juhul olen ma juba graafik, skulptor, maketitegija. Lätis ja Leedus tehakse näitusemakette, aga need, kelle nimed maketi all on, pole maketti ise kunagi valmistanud, selleks on hoopis teised mehed.

Ma ütlen sulle, mis on lavakujundus: kujundus ei ole minu jaoks lihtsalt illustratsioon, taust antud lavastusele. Leian, et omapoolsete vahenditega peab kujundaja looma lavastuse atmosfääri. Samas olen ma näinud vahvaid illustratsioone või taustu. Aga ma ei oskagi niimoodi teha nagu näiteks Renter või Püüman. Nagu Püüman tegi meil Noorsooteatris «Tuhkatriinut»! Mul pole iialgi niisugust püsivust, ma ei süüvi niisugustesse peensustesse, nikerdamisse. Sellisel juhul ma murrin juba teisest uksest sisse.

Ma pean teadma, kes ma olen ja mis aastal ma elan. Ma pean teadma, mis toimub 1986. aastal maailmas ja sellega seoses interpreteerima lavastust, kujundust. Mitte nii, et ma kujundan elust «muinasjutu», elan omas kapslis.

Aga ajastu? Näiteks «Kameeliadaamid»?

Alguses võtsin kostüümiraamatud ette ja hakkasin neid maha joonistama, täielik absurd tuli välja. Hakkasin lihtsustama, tuli minna neutraalsemale pinnale. Ei ole mõtet püüda teha seda, mis teised on enne mind palju paremini ära teinud. Või «Sarah Bernhardt» — ma ju ei tea, mismoodi päris õige prantslane sajandivahetusel riides käis. See kõik on lihtsalt materjaliga tutvumine. Ja materjaliga ei tohi «teie» peale jääda, materjaliga tuleb saada «sina» peale. Leida oma lähenemisnurk.

Kuid ikka ajastust või rahvusest lähtudes?

Algtõukena jah. Kuid kui Renter kujundab klassikalist ooperit täiesti perfektselt, siis ma ei kavatsen püüda teha kujundust *à la* Renter, ma lihtsalt ei ole selleks suutelinegi. Ma pean leidma omad vahendid, tooma kõik probleemid vihjega tänapäeva. Ka «Hamlet», mida me hiljaaegu Komisaroviga tegime, sai lahendatud tänapäevasel. Teema on ju tänapäevane — olla või mitte olla. See andis võtme. Seal edasi tuli kõik — kostüümivihjed ja värvisümbolika. Ja muidugi ka see, kes mängivad — tudengid, noored inimesed. Ka sellega seoses peaks kostüüm olema midagi lihtsamat, mitte nii raamid. Ma ei teagi, kes andis esimese tõuke just niimoodi teha. Ei mäleta. Aga kui me Mati Undiga tegime «Kapsapead», siis on meeles küll, kust tõuge tuli. Me ju teame kõik kooliprogrammidest ja koolilavadel, mis on «Kapsapea». Ka mul oli kujutlusel kindel raam ees ja ma mõtlesin, et mis pagana moodi me seda üldse välja pakkuma hakkame. Mati ütles: «Ma näen seda, et Sägil on seljas valge tolumantel,» ja mul oli korrakaugu kogu kostüüm paigas. Ei tulnud mingit üldteada rahvuslikkust, nagu me seda ette kujutame. Kui Sägil on tänapäevane tolumantel, siis panin talle sinna juurde ka kaabu, Liisbetile valge bareti, mis oli sel ajal, 1983. aastal, supermood. Ja seal edasi läks juba kõik. Mingi üldine raam pidi muidugi jääma: Eesti — lagi või parred või midagi niisugust, nagu me umbkaudu kujutleme talutare. Aga mis seal sees on, seda oli juba väga lihtne tuletada. Ja kõik algas Mati lausest: «Ma näen, et Sägil on seljas valge tolumantel.»

Muide, lugesin praegu septembrikuu «Loomingut», kus Unt arvustab tudengite «Hamletit». Seal ta ütleb muu seas: «Kostüümid on kõigil nooruslikud, ilmselt publiku äraostmiseks...» Tahaks vastata: «Kallis Mati, kui me sinuga «Kapsapead» tegime, kas me siis mõtlesime publiku äraostmisele. Ah?»

On sul ka nii olnud, et on tekkinud mingi kujutlus kujundusest ja lavastaja on öelnud, et see ei lähe mitte?

On hullem olnud. On niisuguseid lavastajaid, kes tahaksid, et kunstnik ehitaks lava üles, siis ta tuleb saali, paneb kaks kätt rinna peale ja ütleb: see talle meeldib, see talle ei meeldi. Aga ta unustab ära, et teater ei ole lennukitehas, kus tehakse sada katse lennukit. Meil peab lennuk kohe lendama hakkama.

Kui näitlejal on võimalik teha nelikümmend proovi, siis mina kui kunstnik ei tohi üldse seda sõna «proov» ütelda. Mul ei ole seda võimalust, et ma lasen viis korda lava üles ehitada, siis lõhun kõik maha ja hakkan uuesti otsast pihta. See ongi paradoks, näitleja on hindamatu ja hinnata, tema töö ei maksa midagi, pärast esietendustki võib veel kõik ümber teha, aga kunstnikul on arvel iga kopikas. Ja inimesed, kes temaga tööd teevad, nende vaev ja aeg. Kunstniku iga näpuliigutus juba maksab, kas kopika või sada rubla.

Aga kui on tegemist improviseeritud lavastusega, kus tulemus ei ole ette teada, kas tegemise ajal võib palju muutuda?

Aga kas ma pean endale aru andma, et elan Nõukogude Liidus, ENSV Riiklikus Noorsooteatris, kus on täpsed lavastussummad ja kindlaks määratud lavastuse väljatuleku ajad?

Kas sul endal ei ole olnud niisuguseid lavastusi, kus sa proovidel oled leidnud, et see, mis tehtud, ei kõlba, ei sobi?

Kui ma ausalt ütlen, siis pärast esietendust teeks pooled tööd ümber. Igal kujundusel on jäänud midagi puudu või midagi edasi teha. Isegi siis pole ise päris rahule jäänud, kui kriitika on hästi vastu võtnud, nagu näiteks «Optimistlik tragöödia». Istusime pärast esietendust Kaljugä kahekesi saalis ja mõtlesime, et nüüd alles võiks selle kujundusega tööle hakata, aga pole enam seda võimalust.

Milliste raskustega põrkab kunstnik kokku, et kõike soovitud lavale saada?

Võib põrgata tänase päeva vastu. Näiteks lavastuses «Viimane jutule-soovija» leidsime lavastajaga, et on vaja lühtrit lakke, aga kaubamaja elektritarvete osakonnas ei ole limiiti teatrite jaoks. Mismoodi me siis selle lühtrikese ikkagi kätte saime? Seaduslikult! Võtsime vastastikuse abistamise kassast 51 rubla laenu, siis mindi selle sularahaga kaubamaja, osteti lihter ära. Siis mindi lühtriga jooksujala komisjonikauplusesse, müüdi see seal maha — eraisiku poolt, ja seejärel ostis sama inimene, kes lühtri komisjonikauplusesse viis, nüüd juba teatriinimesena, selle ülekandega ära, kuna komisjonikauplusel on võimalik teatritele ülekandega müüa.

Millega kunstnik veel peab arvestama?

Arvestada tuleb kõigega. Arvestama peab, et midagi ei tohi põleda, et midagi ei tohi kellelegi kaela kukkuda... Kui lavastajal on tõepoolest näitleja kui hindamatu töövahend tasuta lükata-tõugata, lennutada ja veeretada, siis teatri kunstnikul on kõik niivõrd piiratud ja limiteeritud.

Ja ometi... Käega lüüa ei tohi, nii ei saa üldse teatrit teha. Sa oled nagu vana koer, kui ühest aiaaugust ei saa, siis pead leidma teise aiaaugu. Aga samas tuleb aru anda, kas see asi on ikka vajalik. Iial ei hakka ma seal pilli lõhki ajama, kus ma tunnen, et see on mõttetud. Kunstnik ei saa olla ainult «loominguline inimene», ta peab ka igapäevaseid teatrite probleeme mõistma. Ei saa nii, et lihtsalt tahan midagi, maksu mis maksab, pole minu asi, kuidas see saadakse.

Kellega on koostöö laabunud? Või mis laadis või žanris tunned ennast paremini?

Ma võin öelda, et olen üldse töötanud 28 lavastajaga. Olen väga tänulik, et alguses just Nukuteatrisse sattusin, sest Veike ja Agur andsid mulle tõise teatrikooli; et nüüd olen töötanud Mati Undiga, kes on mind väga palju õpetanud. Nukuteatris alustasin «Sinise kutsika» kujundusega ja sajas lavastus oli nüüd suvel Säde tänaval «Kuidas Mesikäpp meistriks sai», ka lastetükk.

Ma ei saa aru, ei mõista neid näitlejaid, kes ei taha lastele mängida. Siis nad, tähendab, kodus oma lastega ka ei mängi. Kui näitleja leiab, et tema kunsti solvab see, kui ta läheb lavale ja mängib samaealistele lastele, nagu tal endal kodus on. Kuidas niimoodi võib? Ei mõista, ei saa aru. Mulle meeldib väga kujundada lastelavastusi. Teen praegu «Vanemuises» «Miki-Hiirt tondilossis». Olen selle viis korda korrektsemalt, põhjalikumalt läbi mõel-

nud ja suurema lõbuga läbi joonistanud kui mõne teise asja. Kas lastele esinemisel pole küllaldast vastukaja? Aga on see tähtis? Siis peaks kodus selle puhul ka trummi lööma, et oled isa. See on loomulik — laps on elus põhiline.

Olen praeguseks teinud sada lavakujundust, saja esimene on töös. Siimaani olen võtnud kõiki huviga. Ei ole niimoodi, et mõnda teen pika hambaga. Isegi kui alguses mõni pole meeldinud, siis olen ikka leidnud mingi nuka, kuidas ta meeldivaks muuta. Ühesuguse huviga kujundan «Kapsapead», «Nii me võidame!» või «Miki-Hiirt tondilossis». Suuremad õnnestumised viimasel ajal on olnud ilmselt Komissaroviga.

Miks?

See on nagu telliskividest seina ladumine, kus üks paneb ühe kivi ja teine teise. Isegi ei tea vahel, kumb ütleb lavastuse käigus teisele märkusi. Ma võin näiteks öelda proovis midagi mõne tema näitleja kohta, ta kunagi ei solvu sellest. Või vastupidi, ta tuleb ütleb: «Kuule, teeme selle kujunduse natukene teistmoodi.» Selles ei ole küsimus, mis ala kellelgi on. Kunstnikul on muide väga tähtis tunnetada näitleja kõnerütmi, sinna sisse ma sean valguse — et saaks seda sulatada teksti ja muusikasse.

Võtame etappide kaupa, milline on lavakujunduse tee ideest kuni esietenduseni?

Mingit müstikat selles pole. Toob näiteks Komissarov näitemängu ja üleb: «Loe läbi.» Järgmine kord saame temaga kokku võib-olla hoopis Harku järve ääres, vaatamas, kas vesi on veel soe, või hoopis Kalju köögis... Ei mingisugust laua ääres istumist, pidulikku sündmust, rituaali, et nüüd me hakkame lavastama või kujundama. Kõik käib kuidagi muu olme sees või muude tegevuste kõrvalt. Kusjuures niipea kui see näitemäng mulle lauale tuuakse, hakkab mingi sipelgas siin abaluu all oma tööd tegema. Ma loen läbi ja ei mõtle, vaid olen selle asjaga.

Ja siis joonistad midagi üles?

Vahel joonistan. Mõnikord tõmban esimese juti paberile lavastaja juuresolekul.

Kui lavastajaga on üldidees kokku lepitud?

Siis ongi tarvis teha tööjoonised, kui vajalik, ka makett, et kontrollida juba seda, kas see, mis me lavastajaga enne viie kriipsu tasandil välja mõtlesime, ka laval klapiib. Tegelikult olen ma leidnud, et ainuke, mis on vajalik, ongi makett. See on kõige lollikindlam. Mitte ilumakett, vaid töömakett. Ühesõnaga, tuleb asja hakata raamidesse ajama, vormistama. See on nüüd nn kunstniku prooviperiood. Kui lavastaja teeb seda näitlejaga, siis mul on papitükk ja käärid.

Kui lavastajaga on kõiges kokku lepitud, kellega siis suhtlema hakkad?

Siis peab teatri auväärt kunstinõukogu ütlema oma «jaa»- või «ei»-sõna. Kusjuures suur osa selle auväärt kunstinõukogu liikmetest pole näidendiga, millest me räägime, isegi tutvunud. Funktsionäärid, kes nüüd peaksid tööle hakkama materjalide muretsemisel, tõstavad kohutavat hädakisa, et ei saa, ei ole võimalik, on kallid, kas on mõtet jne.

On see kõikides teatrites nii?

Tavaliselt on nii, et kus paremini elatakse, seal vähem kisatakse; mida kehvem koht, seda suurem kisa. Mul on alati väga hea meel minna tööle «Vanemuisesse», «Ugalasse», kus ei ole esimene jutt see, et ei saa.

Kas pole tegemist sellega, et külaliskunstnik tuleb?

Noh, kuule, aastate jooksul olen ma siiski silmanurgast selgeks saanud, kas see on lihtsalt külalislahkus või mõistmine, et kui on vaja, tuleb ära teha.

Kui kunstinõukogu on oma «jaa»-sõna öelnud?

Töökojad. Austades inimeste tööd ja vaeva, on mõistlikum kõik see asi nii pudiks teha, kui vähegi annab. Tööjoonised teen tavaliselt millimeetri-paberi peale. Pärast on kõigil lihtsam — nii endal kui teistel. Muidugi pean ma ka seda teadma, kus teatris mis külg tugev on. Noorsooteatris näiteks ei ole mõtet panna metallitööle suurt rõhku, kuna me peame selle siis Teatriühingu Tööstuskombinaadist tellima, seal tehakse meie suured raudkarkassid. Hoopis teine asi, kui ma lähen «Vanemuisesse», kus on minu meelest

üldse üks Eesti teatrite suuremaid proffe metallitöö alal — Eino Reinapu. Ja ma panen selle lausa kavalehele, et seda tükki tehes on arvestatud Reinapuga. Või kui ma näiteks teeksin Draamateatris tööd, siis arvestaksin butafooriga — Aksel Vallastega.

Millega Noorsooteatris saab kõige enam arvestada?

Lihtsalt entusiasmiga. Et inimesed suudavad joosta ühest majast teise. Kas Eestis on üldse teist niisugust teatrit? Puutöökoda on Salme tänaval, maalrisaal ja õmblustöökoda Vene tänaval, butafooriat valmistame «Estonias», metallitööd saame Teatriühingu Tööstuskombinaadilt kuskil Tallinn-Väikese juures, värvime «Arsis». . . Ma imetlen meie maja vanu töötajaid, näiteks Illi Allaberti ja Hilje Bergi, et nad veel vastu peavad. Mul endal on küll juba täielik tülgastus. Ma ei imesta üldse, et sellistes tingimustes inimesed hulluks lähevad, on närvilised, ärrituvad igast väikesest asjast. Sest vahel on ühe kleidinööbi etteõmblemine Noorsooteatris suurem probleem kui mujal terve maja lavale ehitamine. Ükski teine teater ei näe niisugust asja uneski. Draamateater oli paar-kolm aastat kapremondis, kuidas halati, kuidas kaeveldi, et millal Draamateater saab jälle suurt kunsti tegema hakata, et näete, missugused rasked katsumused tal on. Tegelikult töötas puutöökoda edasi, õmblustöökoda töötas ka edasi samas majas, ainult lavastused tulid välja teises saalis. Aga mis meil on — iga üksus töötab ise kohas ja kogu aeg oleme niimoodi «kapremondis».

Ma tegin «Norat» Viljandis, iialgi poleks ma saanud teha niisugust kujudust Noorsooteatris. Ma ei räägi praegu tehnikast, et lava pöörleb. Aga meil Noorsooteatris ei ole vastavaid masinaidki, et saaks lüüa niisuguse sõrestiku üles, meil ei olnud puuseppi, et teha sellist kaminat (praegu, jumal tänatud, on, aga vahepeal olid täiesti juhuslikud inimesed), meil ei ole sadulseppagi majas, aga mul on seal väike sümbol laval, ringdiivan — lõhutud sõrmus. Noorsooteatri tingimustes ma oleksin selle automaatselt välja lülitanud, et teha midagi lihtsamat, vähema vaevaga.

Pead sa töökodadele ka kogu konstruktsiooniosa üles joonistama?

Kahjuks jah. Tegelikult peaks teatris olema insener. Et ma annan talle oma visioonid, et vaat selle silla peal peab nüüd näitleja käima, ja ole hea mees, mõtle välja. Meil tänapäeval Eesti NSV-s ei ole seda head ja sõbralikku inseneri, kes selle töö ära teeks. Algkonstruktsioon peab ikka enda poolt välja mõeldud olema. Aga lähen näiteks «Vanemuisesse», seal vähemalt vaadatakse kavand veel kord spetsialistide poolt üle. Meil Noorsooteatris käib kõik kogemuste najal. Kadunud Tõlp ütles, mis ta arvab, mõni teine ütleb ka, aga keegi seda täpselt üles ei joonesta. Ma tean, et Venemaa teatrites on selline spetsialist olemas. Need inimesed, kes meil inseneri koha peal on, teevad kõike muud, aga mitte inseneritööd!

Nii et teatrikunstnikul peab olema inseneri mõtlemine?

Teatrikunstnik on nagu kümnevõistleja: ta peab olema metallkunstnik, ta peab olema arhitekt, ta peab olema insener, ta peab olema moekunstnik, ta peab olema õmbleja ja rätsep, varustaja ja diplomaat, lõpuks veel jooksupoiss ja peksupoiss ka — kõike peab ta suutma. Ja siis ollakse pahased, kui ta mõnes asjas natuke eksib. Eraelus ei nõuta, et pead kõike oskama.

Kostüümi on ehk kõige kergem parandada?

Kostüümidega on nii, et kui on head näitlejad, siis nad aitavad ise ka kaasa. Näiteks Hilja Varem. Ma pakun välja kavandi, et ma näen, kujutan seda asja niimoodi ette, tema omalt poolt teeb selle aga endale kandmiskõlblikuks, on kostüümiproovides kaasautor. Ühesõnaga, tõsine näitleja, kes armastab oma rolli, sekkub alati heas mõttes oma kostüümi valmimisse. Muidugi soovitakse teinekord ka mõnd sellist asja, millest ma tean, et saalist pole seda nähagi, aga näitleja parema enesetunde pärast tuleb soov täita. See on nagu väike ventiil või nõõbikene, millest ta kinni hoiab seal laval, et nüüd ma olen valmis, nüüd see kostüüm on minu. Tulevad Vene tänavale: «Tee mulle see tasku siia, ma tahan seda.» Ma tean, et ta seda iialgi ei kasuta, aga kui tahab, siis saab. Nii peabki, olgu ta õnnelik. Ei meeldi need, keda on raske saada kostüümiproovi. Pärast aga ei kõlba üks või teine asi. Ka see on tähtis, kuidas näitleja pärast etendust oma kostüümi ära paneb. Tavaliselt tuleb riietajal koristada nende järel, kes ka laval eriti millegagi ei hiilga. Nii

et põrandal vedelev kostüüm näitab näitleja kultuuri ja, vaadates gardeeroobi, võib öelda, kes täna mängis.

Kui palju sa kujunduse tegemisel arvestad näitlejaga? Et tal oleks laval hea, mugav, kodune.

Tegelikult on see suhteline asi, kas näitlejal peab laval olema hea, hubane ja mugav olla või mitte. Ise tead, olid Peeter Paan, kas seal trossi otsas oli hea mugav olla? Nii et kunstnik peab mõnikord otsustama, kas olla humanist või töötada tüki huvides. Ma tean näiteks seda, et kui ma teen valgusrežiid ja näitlejal on hea laval olla, siis pole ta üldse valguses. Aga kui näitleja pistab karjuma, et prožektor teda pimestab, tal on paha, siis sel momendil on teda eriti hästi laval näha.

Kuidas arvestad värvi, mismoodi värvivisioonid tekivad?

Värv on lavakujunduses väga tähtis. Üks tähtsamaid vahendeid. Kõik lavastused ühtmoodi kirjuks ajada on kõige lihtsam. Palju huvitavam, kui värv aitab ka kujundusele kaasa. Näiteks seesama «Nora» kodukõledus, külmus, mõistuslik kooselu — püüdsin seda rõhutada ka värviga, valgusega; külmade toonide jahedusega, nagu röntgeniga läbi valgustades. Minu eluunistuseks on aga see, et kui saaks ühe lavastuse kujundada ainult valguse abil. Et oleks lihtsalt tühi lava ja valgus mängiks. Mind huvitab valgus, kohutavalt huvitab! Aga see tähendaks seda, et ka näitleja oleks täisprofessionaal mitte ainult omal alal, vaid ta peaks oskama olla ka partner Villu Operile, kes minu meelest on praegu üks Eesti parimaid valgustajaid. Mitte aga niimoodi, et tuleb primadonna pärast etendust minu juurde ja kurdab, et täna oli väga kehv valgus. «Miks kehv?» «Ma olin pimedas!» Aga miks ta oli pimedas? Ta unustas mängimise ajal kõik misanstseenid, mis olid paika pandud koos valgusega. Valgus ei pea näitlejat taga ajama lava ühest otsast teise, vaid vastu võtma. Seesama Villu Oper teeb oma tööd perfektselt, palju kindlamalt kui mõni näitleja, ta hingab koos lavastuse ja kujundusega. Jah, kui saaks kord ainult valgusega kujundada . . .

Kas meil sellise unistuse realiseerimiseks on üldse tehnilisi võimalusi?

Peaks vähemalt olema, võiks olla. Viljandi teatris on Teet Ehala loonud päris hea valguspargi. «Nora» kujundus on rajatud puhtalt valguse peale. Teadsin, et seal on see võimalik. Meie enda Salme tänava laval püüan ka igivanast regulaatorist kõik välja pigistada.

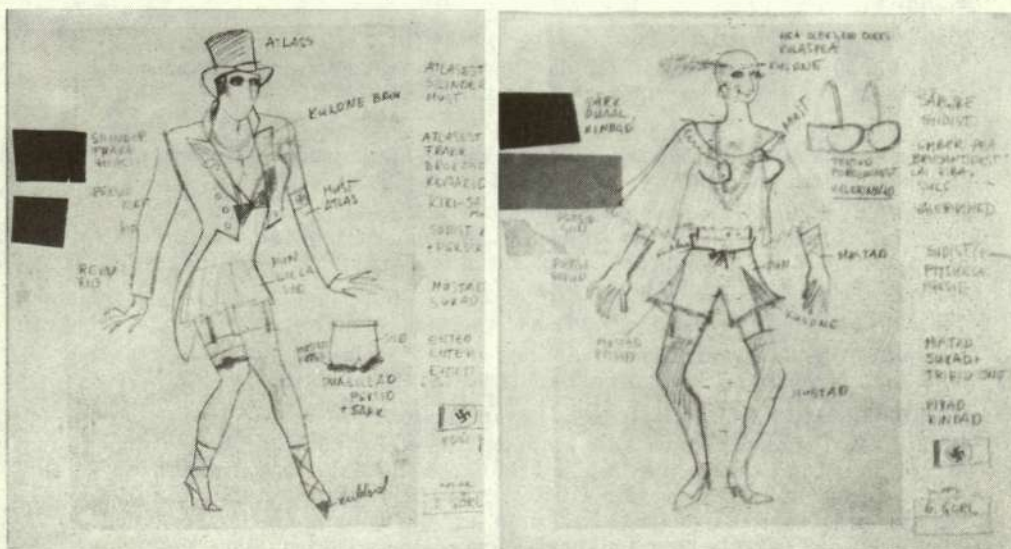
Aga samas . . . Nüüd on meil tehtud järjest üksteise otsa mitu uhket kultuuripaleed ilma suuremate lavatehniliste võimalusteta: Lenini nim Kultuuri- ja Spordipalee, Ametiühingute Maja, uus Poliitharidusmaja . . . Eriti see viimane — maja, mis eemalt üllatab ja seest ehmatab. Arhitekt Raine Karbi tööd hindan väga. Kuidas on osatud kasutada materjale ja kuidas kõik harmoneerib! Stanislavski ütleb, et teater algab garderoobist. Ideoloogia algab välisuksest. Tehti punasest puust ja vasest ukseid, kõik on perfektne, need on väga kihvtid, hästi tehtud; on mõeldud, kuidas inimene istub seal saalis, on mõeldud, kuidas ta end seal tunneb, sisekujundus on ka enneolematu ime. Aga ilmselt pole keegi kujundajatele ega arhitektidele andnud ülesannet mõelda, mis seal toimub. Miks ei võetud eeskujuna Moskva Kongresside Paleest, kus peetakse suurfoorumeid ja samas on ka operi- ja balletiteater? Aga meil on küll laval kaks külgust, mis on tehtud võib-olla Aafrikast toodud punasest puust, paar meetrit eemal on brokaatkardin, kuid selle taga on kolm nõorstanget(!), mis on stoperdatud puulattidega (!!!). Isegi küla rahvamajas ei ole enam niisugust taset. Ja see peab nüüd olema ideoloogiatsentrum? Kuidas nii tohib? Oleks võinud võib-olla natuke vähem priisata nende ustega, keegi oleks võinud natuke mõelda. Kus siis veel kui mitte seal oleks pidanud minu meelest olema korralik lava, laservalgustus, stereoheli, tõstukid ja üldse kõik maailmatehnika tasemel! Isegi väike orel oleks võinud seal sees olla. Sest kui oled päev läbi loengut kuulanud, siis ka see on ideoloogia, et sa saad samas kuulata head kontserti. Tegin seal aprillis, Lenini sünniaastapäeval kontserdi kujundust. Kas sa kujutad ette, et draperiidid olid üles riputatud pesulõksu ja haaknõela ning rauatükiga. Klaverit ei ole võimalik lava külje peale lükata, et koor saaks lavale tulla, esinejatel pole riietusruume. Rääkimata sellest, et presiidiumilaua ja poodiumide koristamiseks peab mitu roodu kalatööstusliku merekooli poisse 9

mul suurem heameel kui selle üle, et mõni näitleja sai teeneliseks või rahvakunstnikuks. Ei ole ainult näitleja see, kes etendust teeb, kuigi näitlejas kõik see lavastus sureb või sünnib. Mõnikord on nii, et aplaus, mis tuleb näitlejale, on võib-olla rohkem aplaus sellele, kes lava taga on ja kes ümbritseb lava. (Ma ei räägi muidugi juhuslikult teatrist läbijooksjaist.) See on minu jaoks põhiline, mille nimel ma sinuga üldse rääkima hakkasin — lavatehnilised töötajad. Kaks armastust mul on — valgus ja teine, et tahaks avalikustada neid inimesi, kes on lava taga. Mismoodi Viljandi lavameister Endel Põldar, kõrvaklapid peas, istub lava kõrval ja jälgib pingsalt tegevust! Tema ei tohi kunagi eksida, Kark tohib. Ring jookseb, Kark paneb kolm korda valesti üle lava, Põldar peab kogu aeg tagasi võtma. Iialgi ei tohi ta eksida — kui tehnika muidugi alt ei vea. Aga kust on tulnud säärane mentaliteet, et professionaalne näitleja võib eksida, aga lavatagune töötaja ei tohi? Ma arvan, et kui laval on kaks teenelist kunstnikku, siis lava taga peab olema kolm rahvakunstnikku. Publiku jaoks polegi see tähtis, publik ei peagi teadma seda, mismoodi lavastus tegelikult sünnib, aga kriitik võiks nagu tungida ka kaugeemale kui lihtsalt laval oleva näitlejani. Võiks vaadata etendust korraks lava tagant. Siis oskaks ta hinnata rohkem ka valgustajat, lava keeramist jms. Teaks, kes on «Vanemuises» Kaarel Sakk ja «Ugalas» Ülo Selter. Aga muidugi peaks kriitik olema sel juhul juba universaalne spetsialist ja tundma nii «Estonia» kui ka Draamateatri, Noorsooteatri, «Ugala» ja Rakvere Teatri erinevaid võimalusi. Mitte lihtsalt sellel tasemel, et mulle meeldib — ei meeldi. Väike salasoo: kui kirjutatakse kujundusest, siis võiks alati ka kunstniku nime nimetada. Avalikustamise mõttes! Et kõik teaksid, KEDA millegi eest sakutatakse või silitatakse.

Miks «Meie juhtumi» kujundust hästi vastu ei võetud?

Viga oli minus. Komissarov andis väga hea idee, mida ma ei osanud õigel ajal võimendada. Komissarov ütles: «Kile, kile, kile, kile!» Panime kiled lavale, ma ikka veel kahtlesin, et mis kiled — nad tapavad näitlejat ja missugune protest sellest tuleb. Ühesõnaga, ma ei leidnud põhjendust Komissarovi kiledele. Aga siis võtsime käärid kätte ja lõikasime kaks suurt auku kilele sisse, ja mul oli äkki selge, et see on ju kasvuhuone. Niisugune sügisene räsitud kasvuhuone. Lõikasime kiled üleni auklikuks, et oleks selge, et need seltsimehed, kes seal sees on, on meie ajal juba mädanenud tomatid. Ja ainuke

Jaak Vausi kostüümikavandeid L. Feuchtwangeri—M. Undi «Vendadele Lautensackidele» «Ugalas» (lavastaja K. Komissarov), 1985.



häda selle kujunduse juures oli see, et oleks pidanud siis juba ehitamagi kasvuhoone koos katusega ja ette oleksid jäänud need auklikud kiletükid. Praegu ei saanud aru, milles asi, ei olnud põhjendust. Meil endal oli selge, aga publikuni see ei jõudnud, sest ma jäin ise teostamisega hiljaks.

Sinu õpetajad? Kes on suunanud, juhtinud, mõjutanud?

Mari-Liis Küla oma impulsiivsusega on mind innustanud. Kui ma 1972. aastal instituudi lõpetasin, siis mõtlesin esimestel aastatel, et töid joonistada ja vormistada jõuan ja suudan alati, aga ideid ei jätku. Praegu on vastupidi. Ideedest puudu ei tule, vähemalt nende lavastajatega, kes mulle istuvad. Tuleb puudu tahtejõust hakata lausa peensusteni vormistama või tuleb aeg-ajalt puudu tahtejõust oma mõtet läbi suruda. Mari-Liis Küla, mu ainuke õpetaja, müts maha tema ees, kas ta tegi hästi või halvasti, see on juba teiste hinnata, aga mis mulle ta juures meeldib — tal oli nii palju energiat, tahtmist ja jõudu kõike seda, mis ta oli välja mõelnud, ka läbi suruda. Vahel, kui ma näen, et teised võtavad minu poolt pakutut pika hambaga vastu, olen ma nii viisakas inimese, et ütlen: «Ah, hea küll, las siis jääb ära.»

Ma räägiksin ka seda, mida peab instituudis veel õpetama. Ei õpetata suhtlemist inimestega. Teatrikunst — see on puhas koostöö. Aga kui mul tuleb kolleeg maja ja ei ütle lavameistrile «tere hommikust», siis ärgu ta lootkugi koostööle proovidel. Me olime 1986. aastal jõudnud selleni, et peaksimise üksteisele meelde tuletama algelisi viisakusreegleid. Ka see on koostöö. Näiteks, kui keegi teatris kogemata müksab või jätab teisele jala ette, nii et see komistab, ta vabandab, kuna teine sai võib-olla füüsiliselt haiget, aga teatris iialgi ei vabandata, kui lihtsalt karjutakse teise peale ja tehakse talle vaimselt haiget. Vaimselt haiget tehes traumeeritakse inimest mitmeks nädalaks, vahel terveks eluks, füüsiline haigetsaamine on väiksem valu.

Kellelt üldse kõige rohkem õppinud oled?

Elut.

Ei tohi unustada seda, millal elad ja miks elad. Olen väga nõus Heino Mandriga, kes ütles: «...mina ju ei armasta teatrit, ei armasta seda nähtust kui asutust. Kuid armastan sügavalt seda kunsti, mis seal sünnib. Ma pole kunagi ühegi teatri kui asutuse patrioot. Kui see teater ei rahulda minu kunstilisi vajadusi ja nõudmisi, ei ole seda teatrit mulle vaja. Ma ei ole niisugune teatrikass, kellele kõik püha on. Teatri allikaks peab ikka elu olema...»

Millest kõige enam puudu jääb?

Nahhaalsusest.

Keda eesti lavakujundajatest hindan kõige rohkem?

Ma ütlen sulle väga kavalalt. Hindan igauht nende oma ampluaas. Mitte keegi ei ületa Renterit tema tugevast küljest, mitte keegi ei ületa Aime Unti tema omast...

Oled sa mõne kunstniku peale kade olnud, et küll on hea kujundus, ise poleks niisuguse asja peale tulnudki?

Näiteks Stanislav Benediktovi kujundus Gvozdkovi lavastusele «Vana maja». Ma poleks iialgi riskinud sinna üles teist korrust ehitada. Ja poleks jlgunud lasta Tõnu Oja ja Anu Lampi sinna üles niimoodi kõõluma. Aga Gvozdkov ütles, et nii peab, ja nii oligi.

Gvozdkov ütles: «Nii peab!» Aga kui sina oleksid seda öelnud?

Ilmselt siis poleks seal üleval seda asja olnud. Külaliste suhtes ollakse Noorsooteatris alati viisakamad kui omade vastu. Ka näitlejate poolt.

Kas sul on olnud kunstnikutöös ebameeldivaid üllatusi?

On küll. Kui lavastajaga on kõik kindlalt kokku lepitud, ära joonistatud, lavastaja on öelnud: «Jah, nii on ja nii jääb», ja kui äkki tõesti juhtub, et laval midagi ei klapi, siis lavastaja ütleb: «Ei ole kuulnud, ei ole näinud, vaata, kus on kunstnik, millega ta hakkama sai, mis ta välja mõtles. Ma pole iialgi midagi niisugust tahtnud.» Ometi olime lavastajaga mõlemad olnud õnnelikud, et me selle välja mõtlesime. Üks niisugune juhtum oli võrdlemisi hiljuti. Ütlesin lavastajale, et üks asi on perekonnadraama sellel tasandil.

et vaatame lihtsalt saalist lavale, teine asi, kui seda perekonnadraamat vaatab publik «poolsalaja» läbi akna, kas sa ei leia, et siis hakkavad kehtima teised mängureeglid, et publik hakkab hoopis teistmoodi lavastusse suhtuma. Lavastaja hüüdis: «Õige, Vaus, sa oled geenius! Aken! Jah, läbi akna!» Tegime akna eeslavale valmis. Näitlejanna tuli lavale: «Mu hää ei kandu. Ma ei saa. Mis metallikolakas siin ees on?» Ja lavastaja ütles kohe, et ta pole tahtnudki seda akent, korista see ära. Mind jäeti kvartalipreemiast ilma riigi raha raiskamise pärast.

Kas saad tööd valida?

Omas majas kunstnikul seda võimalust ei ole. Külalisena saan valida küll, aga praeguseks ei oleks mul kindlasti sadat lavakujundust, kui lihtsalt kunstilised olud ei sunniks. Teen rohkem tööd juba kas või seepärast, et ainult omas majas töötamisega ära ei elaks. Oleks aega ja rahu, teeksin mõnda lavakujundust hoopis põhjalikumalt.

Ma sõidan iga päev Õismäele mööda Paldiski maanteed, kus enne hipodroomi on trollidepoo. Seal on tohutu plakat «Kuue kuuga trollijuhiks!», stipendium niipalju ja palk niisugune. Kõik on õige, väiksemat stipendiumi ja palka tänapäeval ei tohikski olla, aga teatriinimesele on see lausa avalik näkku sülitamine. Tänavu võeti 300 kandidaadist lavakunstitudengiks vastu 15. Nad peavad neli aastat õppima ja saavad siis pärast lõpetamist sada rubla palka. «Kuue kuuga trollijuhiks» või nelja aastaga näitlejaks? Meie maal momendil veel ei hinnata unikaalsust. Nagu Sulev Luik praegu «Valge tee kutses». . . Need on kopikad, mis ta selle osa eest saab. . . Teatrieksperimendi puhul on lubatud midugi näitlejale natuke rohkem maksta, kunstnikule — kui ta lavastussummadest kokku hoiab, siis palk tõuseb. Umbes nii, et mida vähem paned lavale, seda rohkem oma taskusse. Trollijuht sõidab iga päev Balti jaama, ma kujutan ette, kuidas ta briljantselt lihvib ära pidurdustekonna, aga mul pole kunagi niisugust aega, mul peavad kogu aeg olema uued teed ja uued käigud. Sarah Bernhardt sõitis Ameerika gastrollidele oma isikliku rongi ja kammerteenritega. Kas meil on tänapäeval selliseid näitlejaid, kes võivad endale luksust lubada? Eesti NSV teeneline kunstnik Oskar Liigand läks tänavu suvel pensionile. Kogu elu on ta olnud Nukuteatris, juba selle eest oleks pidanud talle andma rahvakunstniku tiitli, rääkimata sellest, et ta on tõesti väärt mees. Ja ta läks pensionile oma 150 rublase palga pealt. Kui trollijuhi palk on kuni 350 rubla, siis nii see peabki olema, aga Liigandil peaks olema 1000. Kuidas küll meil need asjad sassis on ja jumal õnnistagu, kui nad kunagi paika pannakse!

Huvitav, miks tekkis siis mõte teatrikunstnikuks hakata?

Jah, on naljakas ütleva hakata, et «juba varajasest lapsepõlvest. . .», aga nii see on. Mu isa oli aastaid Märjamaal näiteringi juht, ma olen teatriõhkkonnas kasvanud. Oma esimese kujunduse tegin Märjamaa keskkoolis õppimise ajal. See oli «Tare-tareke».

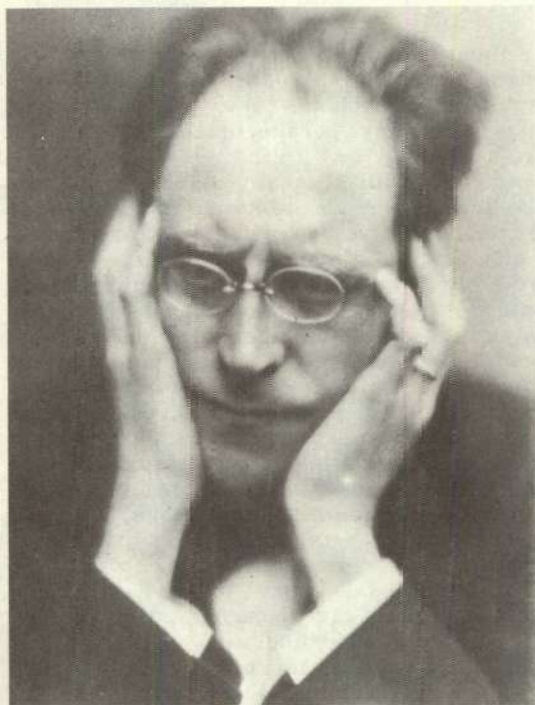
Kas nukraks ei tee, et midagi sinu tööst järele ei jää?

Jah, see on kurb elu. Tiit Pääsukesel jäävad maalid järele, graafikul jäävad graafilised lehed. . .

Kui praegu tuleb keegi meile maalrisaali teostajaks, et «tahan tulevikus teatrikunstnikuks õppida», ma olen küsinud: «Kas teil kahju ei ole siia tulla? Kunagi ei jää teie loomingust mitte midagi järele.» Ka ükski foto ei anna edasi teatrikunstniku tööd, see on puhas võlts, tühi. Kunagi räägitakse lihtsalt lavastusest, ju siis minust on ka seal võib-olla mingi osa sees. On väga kahju. . . aga teater, see ongi hetke kunst.

Juttu ajanud KALJU ORRO

Albert Üksip — 100



Albert Üksip 1930. aastal. Parikase foto

Albert Üksip on ühealine põlvkonnaga, kellele langes osaks teerajamine — eesti kutselise teatri loomine. Üksipist sai aga kutseline näitleja hoopis hiljem — professionaalsel laval alustas ta täisküspe kolmekümne seitsme aastase mehena, kellel seljataga kuus aastat Narva Linnakooli, kaheksateist aastat näitekunstharrastust sealsetel seltsilavadel ning rohkem kui kakskümmend aastat leivateenistust suurte ja kuulsate manufaktuuride kontorites.

Narva, kus Albert Üksip käsitöölise perekonnas 9. detsembril 1886. aastal sündis, oli omanäoline kultuurikeskus. Tuntud vene kunstimeistrite külalisesinemised ning osasaamised käeulatuses oleva Peterburi kunstiaaretest pakkusid ainet juurdlemiseks ning valiku tegemiseks.

Kirev, toonaseid ohtraid moevoole endasse imev oli teatripilt 1923. aastal, mil Üksip «Estoniasse» tuli. Tollase teatri algselt realistlikku algfooni tundisid ühtaegu agressiivne, teatraalne ekspressionism, meeolulisev, inimpsüühika intiimsele sisevaatlusele pürgiv impressionism ning oma kunstilisi taotlusi müstilistele kujunditele rajav sümbolism. Kriitika, mis Üksipit algul just avasüli vastu ei võtnud, hakkab oma reserveeritud suhtumist revidee-

rima 20. ja 30. aastate vahetusel. On asjakohane märkida, et see toimus ajal, mil «Estonia» draamatrupi romantilis-teatraalsete sugemetega mängulaad minetas välise efekti süveneva realismi ning tiheneva ansambli mängu kasuks. Üha enam näis selles eluõigust omandavat Üksipi vaoshoitud süvarealism. Kui varem taheti temalt saada avatumaid tundehehti ja -puhanguid, hakati nüüd nägema voorusi tema osaloomise detailides ning peenes graafikas. Kui Üksip 1931. aastal ühte oma tipprolli, Sanderit E. Vilde «Pisuhännas» mängis, kirjutas Artur Adson: «Arvuka rea momentide kestel sähvatas temast niisugust üllatavat tragikoomikat ja erku koomika tuksatusi, et mõttesid: tunned küll juba kaua aega Üksipit, aga täielikult siiski veel ei tunne. Näe, mis tegi.» Mõõdus veel mõni aasta ja arvustajad võisid öelda, et Üksip on harjutanud teatripubliku ootama ainult parimat. Paljude teiste hulgas õigustasid seda ootust erilise sarmiga mängitud major Osborne R. Sheriffi «Teekonna lõpus», Panisse M. Pagnoli kuulsas triloogias «Kauged rannad» ning professor Miilas August Jakobsoni näidendis «Elu tsitadellis», mis kuulus juba sõjajärgsesse, küll täisküpsesse, kuid kahjaks lühikeseks jäänud loomeperioodi.

Veerand sajandit teatritööd ja kakssada lavarolli — see on täismehel hinnaalanduseta elutöö. Ent selle kõrvale mahub veel teinegi täismõõd: tegevus teadlasena-botaanikuna, milles autodidakt samuti jõudis väga kõrgelt tunnustatud professionaalsuseni, saades uurimisobjektiks valitud taimeliigi, hunditubakate üheks juhtivaks asjatundjaks kogu Nõukogude Liidus. Kutsumuseks pidas Üksip teadust, Teatrit hobiks. Tippu jõudis ta mõlemas.

Märkimisväärt kommentaarideta kõnstateeringuna Üksipi 30. aastate populaarseid raadio-loenguid muusikast, tema artikleid maalikunstist ja teatrist, ajakirjanduses avaldatud meenutusi kolleegidest (kõiki kokku saavat neid tuhande ümber!) ning lõpuks veel toonaste üliõpilaste poolt tänaseni tänuga meenutatavaid teatriajaloo ja teatridekoratsiooni ajaloo loenguid ENSV Riiklikus Teatriinstituudis ja Tarbekunsti Instituudis.

Selles rahvaalgustaja- ja pedagoogitöös kohtaski teadlane-Üksip kunstnikku-Üksipit: avarapilgulist, tarka, mõistvat ja tundlikku, kelle isiksuse fenomenis sulasid mõlemad poolused ühte harmooniliseks, teineteist rikastavaks tervikuks.

Talendi-probleemist

ALBERT ÜKSIP

Talendiks ehk andeks nimetatakse seda nähtust, kui teatud vaimsed võimed inimeses on olemas määral, mis ületab mingi ettekujutuses oleva «võimete keskmise», millega neid mõodetakse ning mis on võetud ajalisel ja ruumiliselt enam-vähem lähemast ümbrusest. Talendi mõiste on relatiivne. Teatud omadused ja võimed ei puudu inimeses absoluutses mõttes peaaegu kunagi, või igatahes niisugune täieline puudumine kuulub haruldaste nähtuste hulka, samuti nagu talendi ülisuurus. Tavaliselt kõneldakse küll vahest «talendi puudumisest», kuid õigemini peaks rääkima talendi vähesusest. Igal juhul on aga talendi suuruse fikseerimine suhteline ja täiesti subjektiivne.

Talendi määramisel kasutame võrdlust. Teaduses tehakse seda teadlikult, igapäevases läbikäimises — alateadlikult, taibuga. Võrdluse mõõdupuuks kasutame peale ülalmainitud «keskmise» ka veel iseenast, ning teise talendi suurus paistab meile seda imeteldavam, mida enam ta ületab teise endis olemas olevaid võimeid samal alal. Mis ületab, see üllatab! Mainitud asjaolul põhineb peamiselt ka nauding, mida saab kunstiavaldusist: kui ei suudeta ise teha nii, nagu teeb too «talent», siis vähimasti arusaamine temast, temale lähenemine, kaasaelamine temale on juba ka midagi. Kui ei jõuta ise luua nimetamisväärset, siis mõistes kunstniku loomingut tõustakse ise kõrgemale, elatakse kaasa võimete demonstratsioonile, võetakse osa loominguprotsessist, kuigi passiivselt. Selles on mingi rahuldus.

Talendi määratlemisel peame edasi silmas pidama, et see mõiste tähendab õigupoolest võimete kompleksi, kusjuures ühed võimed on valitsevad, teised aga alluvad, kuigi nad tõenäoliselt oma mõju avaldamata ei jäta. Teatrikunst on, nagu teada, segu miimikast-žestidest ja kõnест, ja me võime peaaegu iga näitleja liigitada kas miimika- või kõnemeistriks, selle järgi, missugused võimed tas domineerivad. Nii on ka maalikunstis üks suur joonistuses, teine koloriidis; üks kunstnik on suur meloodias, kuna teise «kõva külg» on harmoonias. Aga läheme veel kaugemale. Ütleme, näiteks, et ühe maalikunstniku juures on märgata musikaalseid võimeid; teatud õigusega võime sel puhul väita, et need võimed kuidagi (kaudselt) mõjutavad ka ta maalikunsti, olgugi et iseenesest ta kunst (maalikunst) muusikavõimeid otseselt ei vaja.

On olemas vanasõna: talent on nagu naaskel kotis, teda ei varja. Lause on kahtlemata õige ainult sel puhul, kui talent hakkab endast elumärke andma, hakkab tegutsema ja vilja kandma. Seni, kuni ta viibib latentse olekus, kuni ta ei ole muutunud aktiivseks, — võidakse teda ka mitte tähele panna; ta ei pääse mõjule, ei võigi pääseda. Ta väärtus (ütleksime: turuväärtus) on sel puhul võrdne nullile. Sest mis kasu on, näiteks, heast muusikaandest, kui sellega varustatud inimene muusikaga ei tegele, ei arenda oma võimeid sel alal? Sellise ande olemasolu võivad ainult aimata väga lähedal seisjad. Tõsi, talendiga on enamasti liidetud tung ennast avaldada; kuid teiselt poolt on teada küllalt nähtusi, kus ilmne talent ei pääse maksvusele seestmistetakistavate mõjude survele. Alles siis, kui talent on hakanud end liigutama, alles siis pääseb ta mõjule. Aktiivsus, tegutsemine, töö omavad tähtsuse, mitte paljas passiivne olemasolu, mis on surnud kapital. Alles



F. Schiller, «Fiesco» (lavastaja Paul Sepp). Verrina — Albert Üksip. 1928.

W. S. Maugham, «Viktoria» (lavastaja Paul Pinna). Frederick — Paul Pinna, Raham — Albert Üksip. Viktoria — Netty Pinna, William — Ants Lauter. 1927.

rakendunud mingi kunstidistsipliini teenistusse, mõjutatud väliseist ja seesmisist tegureist, reageerides nendele ning vastavalt paindudes — valdab talent inimeste meeli ja vaimu. Alles siis ta kasvab suureks, mitmekesiseks ja areneb täiuslikkuse suunas. Aktiivsus, liikumine, töö on juba selle poolest tähtis igale «talendile», et mitte jääda alla kunstinautijate tasemest, kunstnik peab igal juhtumil ületama oma «tarvitajaskonna» taset; ta peab ühtelugu arenema, kuna ju ka tarvitajaskond üha areneb. See peaks olema aksioomiks!

Kuid niikaua kui talendi toodetav avaldus (kunstiteos) mõjub ainult meeltele, ei ole ta kasvatuslik, kultuuri arendav potents kuigi suur. Alles asudes ideede levitamisele omandab ta suure kasvatusliku, vaimu arendava tähenduse. Mõjuda ajudele, sundida mõtlema, seisukohta võtma, — see on iga talendi olemasolu õigustus, see on iga kunsti tipp — inimliku kultuuri arengu seisukohast. [— — —]

Jälgides talendi n.-ü. bioloogilist arenemist, peatudes tema üksikute etappide juures, võime tähele panna järgmist (näited on vastavalt meie ajakirja iseloomule võetud teatrikunstist): kõige primitiivsemal kujul talent püüab end ilmutada jäljendamises («transformaatorid», nagu lähemas minevikus kuulsaimaid Fregoli ja Francardi), saavutades oma ülesseatud (kitsastes) piirides meelikõitvaid tulemusi. Need on vir-

tuosid, kellele tehniline suursaavutus on ühtlasi nende kunsti tipp. Järgmine etapp oleks ena m-vähem vaba improvisatsioon (*Commedia dell'arte* tüüpi, nagu seda kohtame peaaegu kõikide rahvaste folklooris), kus märkame juba satiiri elemente — inimlike nõrkuste ja vigade naeruvääristamist ja piitsutamist. Veel kõrgemal oleks näitekunst tänapäeva nõuete mõttes, mida võiks iseloomustada kui «hoolikalt ettevalmistatud improvisatsiooni» ja mis ei apeleeri enam ainult meelte, vaid ka — ja peamiselt — vaimule.

Rahvas armastab talenti, kuid austab «talente» — talendikehastajaid inimesi (kuidas ta muidu saakski praktiliselt avaldada oma lugupidamist abstraktsele mõistele?!). Ta ühendab talendi ja selle kandja. Sellasest käitumisest tekib aga kummaline lugu: talendikehastajad hakkavad karmesti end pidama n.-ü. talendisünnitajaks ja lähevad upsakaks. Aga üsna asjata! Sest teeneks võib lugeda kõige enam tööd enda kallal, oma talendi teadlikku arendamist, mitte aga talendi olemasolekut, mis ei ole ju sõltuv inimesest endast.

Tänapäeva bioloogiline teadus oma n.-n. kromosoomideõpetuses on kindlaks teinud, et kõik elavate olendite omadused — nii füüsilised kui ka vaimsed — on, sõltumata inimese tahtest, loomulikult olemas elavates rakukestes (ja nimelt nendes osades, mida teadus nimetab kromosoomideks). Pärivuse teel antakse need omadused edasi kindlasti määrateldaval teel, kromosoomide kombinatsioonide kujul, millised kombinatsioonid moodustavad elavas organismis jälgitavaid füüsiliste ja vaimsete omaduste komplekse.

On laialt valitsemas arvamine, nagu oleks paljas talendi olemasolu kõik, mis asendaks kogu töö ja vaeva. Ülaltoodu selgitab loodetavasti küllalt veenvalt, et niisugune arvamine on väär. Talendiga on sama lugu mis ideedega. Kuna paljaste ideedega, ilma nende praktilise teostamiseta töö kaudu, oleksime praegu koopaelanike arenemisjärgus, nii ka palja talendiga ei oleks mingeid kunstisaavutusi, milledele inimkonnal maksaks uhke olla. Kultuuriliseks arenemiseks on tööd vaja vähimalt samal määral kui ideid ja talenti. Ütleb ju Edison: geenius on 98% tööd ja kõigest 2% inspiratsiooni! Suur töö on aga ühtlasi suur enesesalgamine; ta nõuab kõva enesedistsipliini ja valju eneskriitikat...



Upsakad «talendid jumala armust» ei armasta kriitikat, ei eneskriitikat ega teiste oma, sest kriitika puudumisel tunduvad nad enestele suuremaina kui nad tõepoolest on. Ei või ju arvustada talenti kui loodusefenomeeni; arvustada võib vaid tööd. Kuna aga tööd mitte teha on mugavam, siis ongi käepärast teooria talendist kui kõikvõimsast ja kõike lahendavast tegurist, mis vabastab kõigest ebamugavast ja raskest — tööst ja vastutusest. Selle juures niisugune «talent» kipub vägisi muutuma «geeniuseks», eriti kergesti väikerahvaste juures, nagu seda tabavalt tähendas teravpilguline Juhan Luiga.* «Väike rahvas — väikesed vasikad.»**

On huvitav, et n.-n. «talendid» ja autokraatne režiim — mõlemad ei salli arvustust! Kriitika on neile ebamugav, sest ta ei pea mikski irreaalset allumist mingile raskesti defineeritava «ülimalale vaimule», mille «jumalikud õigused» on vägagi kaheldavad ja arvustatavad. Säärased «talendid» tahavad olla nagu Caesari naine — keda ei tohi kahtlustada...

Lõpetades oma mõttemõlgutusi talendi-probleemist ei saa puudutamata jätta veel üht omapärast nähtust. Rahvas tahab näha talendi kehastajas ka kaunist hinge. Selles on peidus alateadlik harmoonia nõue, nagu näiteks õilsa hinge ja ilusa välimuse vahel. Kuid niisama kui õilis hing on sageli väga näotus kestas, niisama sageli on n.-n. «talent» kehastatud näruses, hoolimatus ja piiratud inimeses!

* J. Luiga — «Päevamured», I ja II.

** H. Raudsepp — «Siinai tähistel».

E. Toller. «Hoissa, elame!» (lavastaja Hilda Gleser). Professor Lüdini — Albert Üksip. Töölisteater, 1928.



T. Rittner, «Hundid ööl» (lavastaja Ants Lauter). Prokurör — Albert Üksip, väike Ada — Ellen Liiger, Julie — Marje Parikas. 1924.



Albert Üksip koduses miljöös. 1927.

Loodusteaduslikust seisukohast on talent sündinud loomupärane tegur, mida ei saa olematuks teha, kui ta on olemas, ega luua kunstlikult, kui teda ei ole (s.o. kui teda on olemas vähesel määral). Hästi on määratelnud talendi sõltumatus inimese tahtest rahvaste keelegeenius, nimetades talenti *andeks* (*Begabung, dar*). Kõik need sõnad on ühest juurest (*andma, annetama*). On isegi mingi sümboolne tähendus selles «andmise»: see, mis täiesti ärateenimata on saadud looduseannina, kohustab seda hoidma kui pühadust ja niisama omakasupüüdmatult edasi andma teistele...

«Teater», 1937. Jaanuar.

KATKENDEID RAAMATUST «TEATRIKUNSTI ALUSEID»*

ALBERT ÜKSIP

Mille poolest erineb näitleja kunstitöö teiste kunstnike omast?

Selle poolest, et ta ei või luua millal tahab, vaid siis, kui seda temalt nõutakse. Ta ei või oodata «millal vaim peale tuleb», vaid peab õppima vaimu kutsuma esile igal ajal. Ta ei või ütelda: «Tulge homme, mul pole täna tuju», vaid ta peab neile mängima, kes teda parajasti vaatama tulid, teatud kindlaksmääratud ajal.

Niisugune igal ajal valmis olek nõuab aga siis haruldaselt arenenud tehnikat?

Nii see ongi. Lava loovkunstnik, näitleja, peab oma tehnikale, oma kunsti käsitööle panema rohkem rõhku kui iga teine kunstnik. Ta peab inspiratsiooni esile manama ja mitte ta tulekut ootama.

* 1931. a. ilmunud brošüür «Teatrikunsti aluseid» oli eeskätt mõeldud käsiraamatuks maanäiteringide, amatöörteatri arendamiseks ja juhendamiseks, kuid tol korral ainukese ja omalaadsena omandab ta laiemat kultuurifenomeni tähenduse. Populariseeriv dialoogivorm ei vähenda raamatukese professionaalset pädevust, vastupidi, hoolimata ajamärke kandvast keelepruugist, pole A. Üksipi käsitlus sisuliselt paljuski vananenud tänini. *Toim.*



M. Pagnol, «Fanny» (lavastaja Priit Põldroos). Panisse — Albert Ühsip, Honorine — Albina Kausi. 1934.

Aga inspiratsioon on kunstis siiski väga tähtis tegur?

Kahtlemata. Kuid ta on siiski vaid lähtekoht, mitte aga eesmärk. Inspiraatsioon on see vedru, mis kellavärgile elu sisse paneb, mis inimest looma ergutab, teda taga piitsutab. Näitleja peab oskama seda vedru üles keerata. Inspiraatsioonile oma eeltööd rajada, nagu seda, paraku, paljud armastavad teha, on väga ohtlik asi, sest ta võib küll tublisti aidata, aga ka «alt vedada». Laisal võib ju mõni asi hästigi õnnestuda, kui ta on andekas, kuid pikapeale oma tööd vaid hea õnne ja teiste rümaluse peale ehitada on ikkagi riskantne!

★
Musset lausus kord: «Küll on inimene hale olevus: õppida kümme aastat, et võida kaunikesti mängida viiulit!» Kümme aastat teadlikus inimelus on aga suur arv, ja see kulub ära, et omandada oma kunsti hädatarvilisemaid tehnilisi võtteid! Kas maksab vaeva, pealegi kui ju talenti õppida ei saa?!

Talenti õppida muidugi ei saa, aga täiesti võimalik on õppus, mis puutub tehnilistesse võtetesse. Ande suurus või omapärased võimaldab vaid kiirema kätteõppimise — õppima peab igaüks! Ja mis puutub ajakaotusse — mida saab siis üldse põhjalikult teha vaevata ja ajakaotuseta? Näitleja tehnika on vundament, alusmüür, mil tugib kunstihoone, mida imetellakse.

Mida kujutab endast näitleja organism, kui on saavutatud tehniline viimistlus, s. t. kui näitleja on omandanud kindla kunstniku ilme, oma kunstnikunäo?

Ta on muutunud painduvaks ning kuuleb sõna, on vastuvõtlik oma sise-misele sunnile, a u t o s u g g e s t i o o n i l e. On aga näitleja tehnika esimene osa — autosuggestiivne — kindlustatud, siis on tagatised olemas, et ta oma töö teist osa — s u g g e s t i i v s e t, teiste mõjutamist — ka valitseb ning sellega toime tuleb.

Teatris on tarvitusel lause: «See noor näitleja on ennast tublisti lahti mänginud.» Kas tahetakse sellega öelda, et ta...

... on jõudnud arenemisjärku, kus ta ennast teadlikult autorist oskab laadida, suudab autosuggereerida!

Säärane autosuggereerimine nõuab kahtlemata suurt närvide pingutust?

Kahtlemata. Näitleja töö ei ole puht-vaimne, ka mitte puht-füüsiline, ent ta on kõigepealt kolossaalne närvide pingutus. Kui osa kätte õpitud, s. t. kui näidendi teksti najal ja mõjul on ajus tekkinud rida pilte, ettekujutusi ja kujusid, siis hakkab töö peale, et väliste abinõudega anda edasi vaatlejale-kuulajale neid ettekujutusi, pilte ja kujusid. Kogu väline aparaat (näo ja keha musklid, jäsemed, häälepaelad jne.) rakendatakse tööle. See aparaat peab tooma esile nähtavais ja kuuldavais vormides, kujudes, nägematud ja kuulmatud kujud, mis on näitlejas, ta ajus või, kui tahate, ta hinges. Seisab näitleja tehnika ülesande kõrgusel, saab vaatleja-kuulaja näitleja loodud kuju...

See tähendab, autori poolt loodud kuju?

Ei, ma kriipsutan alla, näitleja poolt loodud kuju! Kes tuleb teatrisse otsima muud, see pettub. Võib ette öelda, et ta mahutab oma kapitali halba kohta.

Aga öeldakse ometi, et teatud näitleja mängib hästi, näiteks Molière'i?

Ka üks tingitud lause, nagu neid palju on, kuid mida sõnaliselt ei saa võtta. Kui keegi leiab, et teatud näitleja mängib hästi Molière'i, siis tähendab see vaid seda, et näitleja suhtumine Molière'ile ja vaatleja-kuulaja ettekujutus samast autorist on sattunud kokku, ja muud midagi. Võib endale kujutella kümnet näitlejat, kellest igaüks hästi, s. t. huvitavalt, mängib Molière'i, kuid igaüks omamoodi!

Ons teiste kunstiliikide abi teatris olulise tähtsusega?

Ei ole. Teater on iseseisev liik sellest mõistest, mida nimetatakse kunsti ks. Kui teatris hästi mängitakse, siis ei kingi vaataja-kuulaja mingit tähelepanu dekoratsioonidele, kostüümidele jne. Mäng on teatris pea asi. Kui see nii poleks, siis

W. Shakespeare, «Mida soovite» (lavastaja Priit Põldroos). Fabio — Albert Üksip, Narr — Juhan Tõnopa, Rüütel Andreas — Arnold Vaino, Rüütel Tobias — Hugo Laur. 1935.





J. Swerling ja E. Robinson. «Börsipalavik» (lavastaja Ants Lauter). Lazarus — Paul Pinna, James Livingston — Albert Uksip. 1934.

ei oleks millegagi seletatav teatri edu neil aegadel, kui dekoratiivne külg oli algeline või ka meelega hooletusse jäetud (osalt vana greeka teater, *commedia dell' arte*, Shakespeare'i teater, teater «kardinais» jne). Teater läks vahetevahel oma välises seadelduses uhkuseni ja virtuositeedini, kuid, tülpinud sellest, pöördus äärmise lihtsuseni ega saanud seepärast halvemaks ega kaotanud oma võlu!

Aga «sõna»?!

Kõigepealt peab tunnistama, et lavalt tulev sõna mõjub mitte niipalju oma tähendusega või mõttega kui tooniga. Toon, intonatsioon mõjuvad vahenditult publikule varem kui kuulaja ajuga haarab ja seedib sõnade tähendust, sündigu see protsess nii ruttu kui tahes. Teater pole raamat; öeldut ei korrata enam, ja kes tabas, see tabas, kes jäi ilma — jäi ilma! Teatri tehniliste puuduste tõttu (saali halb akustika, «surnud» kohad saalis, kära publikus, näitleja ebaselge diktsioon jne.) võib ikka juhtuda, et osa tekstist läheb kaduma. Mulje ettekandest võib aga sellegi poolest olla väga tugev: mängult ja toonilt. (Toon aga kuulub õieti muusika valdkonda.) Et aga ka toon ei ole peasi, selgub sellest, et väga sageli head näitlejad omavad väga halva, ebakõlava ning vähese ulatusega hääle. Teiseks, heade näitlejate ettekandes mõjub sõnadeta mäng, pantomiim, niisama hästi kui iga «sõnaline» näidend. Aga ka sõnalisest etendusest on sõnad tähtsad vaid niipalju, kuipalju nad suudavad sisendada näitlejale teatud mängu. Välja minnes öeldust peaks olema selge, et «sõnale» laval peab eelkõige žesti ja miimika kõne, aga mitte ümberpöördu!

Kuid ei saa siiski salata, et näendid sageli saavad menu osaliseks tänu oma ideedele, mõtetele, kirjanduslikule stiilile, huvitavale päevakajale?

Seda küll, aga see menu on filosoofia, kirjanduse, miitingu või klatši menu, mil pole midagi ühist teatriga. Teatrile kui niisugusele pole
 22 vaja kirjandust, talle on vaja librettot, stsenaariumi, nagu kinole.

Kas eelistate kinot teatrile?

Jah, niipalju kui kinos on enam puhtteatraalseid elemente kui teatris endas, niipalju kui ta puhtamal kujul taotleb iseseisva teatrikunsti sihte ja eesmärke teatraalsete abinõudega. Teater on liialt sattunud kirjanduse võrkudesse ning teeb talle liialt silmi. Vaadelgem kinot. Mida parem, s. t. selgem, kindlasuunalisem, ilmekam mäng filmis, seda vähem vajame seletavaid sõnu, s. t. seda üleliigsemaks muutuvad sõnad.

Millest on tingitud k ä r p e d näidendi tekstis?

Mitimest põhjusest, peamiselt aga pikkustest, mis tekkinud ühe ja sama kordamisest. Säärased kordamised on tingitud autorite kartusest, et nende mõtted, mida nad peavad eriti tähtsaks, publikule lähevad kaduma; teiselt poolt sageli ka hooletusest.



H. Raudsepp.
«Ameerika Kristus» (lavastaja
Andres Särev).
Maria — Meta
Luts, Villem —
Albert Uksip.
1939.

Missugused põhjused tingivad veel kärpimist?

Lokaalse, võõrakohalise tähendusega laused või stseenid, kui nad on kõrvalise tähtsusega näidendi arengus, samuti ajalised, mis on arusaamatud auditoriumile ning seega eksitavad. Pealeselle veel niisugused, mis on tingitud näitleja saamatusest: kui on näha, et vaatamata vaevale teatud sõna, lause või ka stseen näitlejale on komistuskiviks, millest ta kuidagi ei saa üle.

Kas on näitleja saamatus vabandav põhjus kärpe tegemiseks?

Muidugi mitte. Aga sääraseid juhtumid on ikka oludest tingitud ja puhtpraktilisil kaalutlusil tuleb siis otsustada: kas minna kompromissile ja kõrvaldada tõke või loobuda üldse kogu tükki toomisest lavale.

Kas on näidendite kärpimine haruldane või harilik nähtus?

Harilik. Väga harva leidub näidendeid, mida ei ole vaja kärpida, ja veel haruldasemad on juhtumid, kus näidend on kirjutatud nii, et teda kärpida ei saagi.

Kas on, näiteks, sääraseid imeloomi lavaautorite peres?

On: Ibsen! Enamik tema teoseid on kirjutatud nii tihedasti, et nad sarnanevad matemaatilisile valemeile: ei saa ühtki liiget võtta välja tervikule viga tegemata.

*

Kas peab näitejuht arvestama näitlejate märkusi proovide kestes?

Miks mitte. Halb on see insener, kes tööliste märkust taehele ei pane, kui see on asjalik. Kunstniku iseteadvus olgu uhkus, mitte upsakus. Kõrkus on suurim ebavoorus.

*

Milliseid nõudeid seab näitlejale dialoog?

Näitleja peab oskama kuulata oma partnerit; asjaolu, millele ei panda kahjuks küllaldaselt rõhku. Näitlejail on enamikus

K. Simonov, «Vene küsimus» (lavastaja Ants Lauter). O'Kinley — Albert Üksip, Morphy — Hugo Laur, Smith — Ants Eskola. 1947.



soov võimalikult palju laval kõnelda (mida rohkem sõnu osas, seda parem osa!), ja ei osata ega viitsita teist kuulata. Kuid partneri kuulamine — silmadega, näoilmega, kogu tähelepanuga! — on laval peaasi. Kuulates partnerit ja seedides öeldut on ka sisselangemine siis loogiliselt põhjendatud ega tule ootamatult.

Mis on sisselangemine?

Täpselt järgnev vastukõne, ilma vaheajata ehk pausita.

Kas peab sisselangemine tõesti järgnema nii täpselt?

Ikka, kui ei ole pausi ette nähtud. Ettenähtud või teadlik paus peab aga ka olema «mängitud», s. t. põhjendatud. Juhuslik paus tuleb ootamatult, ei ole millegagi põhjendatud ja mõjub seepärast eksitavalt. Kuna teadlik paus n. ö. «kõlab», on juhuslik — tühi koht!

Kas esietendusega lõpeb näitleja töö osa kallal?

Ei. Iga etendus on uus proov. Näitleja peab oma osale suhtuma nii nagu Tizian oma maalidele: maalinud tükk aega pilti, ta pööranud lõuendi vastu seina, ja pärast teatud vaheaega vaadelnud teda nagu oma vaenlase tööd — otsides vigu!

Mis asjaolud on soodustanud mõne rahva juures teatrikunsti öitsengut?

Peale loodusliku ande veel ilmeka, suurejoonelise ja rohkearvulise teatririkirjanduse olemasolu. Rahvail, kel ei ole niisugust kirjandust, ei ole ka omapärast teatrit, omapärast teatristiili.

Kuidas on lugu selle poolest eesti näitlejatega?

Nad on sunnitud elama peaaegu ainult võõra vaimuvara abil. Võõras, ka siis, kui ta on hea, ei või asendada oma, ei või esile kutsuda elevust, kirge, tungi loominguks. Niikaua kui see viga ei ole kõrvaldatud,

A. Ostrovski, «Hundid ja lambad» (lavastaja Andres Särev). Murzavetskaja — K. Välbe, Tšugunov — Albert Üksip. 1948.





ei või olla juttugi eesti oma pärasest teatrist. Igale rahvale on ikka vaid oma lähedane ja kallid.

Ka teiste rahvaste teatrid mängivad tõlkekirjandust?

Seda küll, kuid missuguses vahekorras? Nende mängukava on koostatud eeskätt oma autorite töist ja võõralt on võetud vaid li- saks kõige paremat. Meie teatrite mängukava aga koosneb peaaegu ainult võõraist ja omad on lisaks! Mõni ime siis, et me kiratseme ja halvasti jäljendame seda, mida teised hästi ees teevad? Kiidetakse näiteks vene näitle- lejaid ja seatakse neid sageli eesti omadele ette, kuid unustatakse selle juures, et nad on tingimata head vaid vene tükkides, s. t. oma vees. Samu näitlejaid on võõrais tükkides mõnikord valus vaadata. Ükski teatriini- mene ei mõtlegi neile selle eest teha etteheiteid. Kuid vahekord ei ole ühesugune — kuna neil on võimalik ammutada ergutust oma suurest vaimuvarast, oleme meie sunnitud korjama võõrast varast noid viilukesi, mis meis kuidagi võiksid äratada huvi.

Millena kujutame lõpptulemuse teatrikunstist?

Lõpptulemus teatrikunstis on nagu igas loovas inimtegevuses — vaimu võit aine, surnud mateeria üle. Samuti nagu savi skulptori sõrmede vahel, nagu värvid maalija pintslil all ärkavad vaimust, mida neisse sisendab loov isik, nii ka näitleja keha — nõrk, sageli haiglane ja viril — elustub ja kasvab suurepäraseks kujuks, mis pakub inimesele «ülendavat pettust», vene suurpoeedi Puškini sõnade järgi.

Mitmed geneetikud ja psühholoogid on väitnud, et inimene kasutab looduse poolt talle antud füüsilistest ja vaimsetest võimetest vaid osakese. Suurem jagu neist potentiaalsetest võimetest unub, on ootel, kuid inimene lihtsalt ei oska neid rakendada, realiseerida, sageli ta ei teagi, et tal mingid konkreetsed kalduvused eos esinevad ning imestab, kui mingites stimuleerivates tingimustes need võimed tahteks avalduvad.

Et inimvõimed tõesti võivad olla üllatavalt mitmekesised, kätkedes endas isegi just nagu üksteist välistavaid või vähemalt vastandlikke andelaenguid, potentsi, näitab Albert Üksipi fenomen.

Lõpetanud 1902. aastal Narva Linnakooli, hakkas noor Üksip oma teed otsima. «Mälestustes» (lk 40) kirjutab ta: «Unistasin edasiõppimisest ülikoolis botaanika alal, kuigi selleks ei paistnud vähimatki võimalust.» Kui tal oleks õnnestunud ülikooli astuda, oleks ta sattunud sel ajal oma kuulsaid Kaukaasia taimkatte uurimusi koostanud professor N. I. Kuznetsovi õpilaseks. See võimukas vulkaanienergiaga mees oleks muidugi Üksipi oma Kaukaasia komandosse värvanud nii nagu kõiki teisi oma arvukaid õpilasi. Üksipist oleks kujunenud botaanikaprofessor. Kuna ta valdas perfektelt vene ja teisi keeli, pole aluseta ette kujutada, kuidas ta Tiflisi või Tauria ülikooli botaanikakateedrit oleks juhatanud ning seal lõunamaal mõnikord mälestustesse laskunud oma kodulinnast ja selle armsast ning põnevast Pimeaiast. . . Kõik läks siiski teisiti. Tolla kihvas Narvas elav teatrielu. «Teatrivirde» pani Üksipis käärima (nagu meenutab Üksip ise) üks viiest teatrihaigest Arkadjevist — Ivan Arkadjev. 1905. aastal anti juba mitu aastat teatritruppide proovidel istunud Üksipile esimene osa («... üks keigar, kes daami vastu häbematuks muutus ja tentsiku poolt kraedpidi uksest välja visati»). See avas ühe Üksipi paljudest andelaegastest. Läheb kaheksateist aastat ning Albert Üksipist saab «Estonia» näitleja. Botaanika aiga jääb. Üksip kogub taimi, koostab herbaariumi, uurib suurte taimesüsteemaatikute töid, teeb fenoloogilisi vaatlusi. Kõige hämmastavam on see, et kui Albert Üksip 1923. aastal sidus oma elu «Estoniaga» ja temast kujunes paljudes osades esinev näitleja (juba esimesel aastal Gogoli «Revidendi» lavastamine ja linnapea osa!), intensiivsus ka tema botaanikaalane tegevus! Eriti mõjutas seda tutvumine riikliku seemnekontrolli jaama töötaja T. Nenjukoviga, andeka floristiga, kellega Üksip palju koos ekskurreeris ja taimi määras. Teatritöö ebarütmilisus lubas tegevusetust mitte sallival Üksipil asuda tollase Provintiaalmuuseumi suuri (ligi 15 000 herbaarlehte sisaldavaid) ja väärtuslikke taimekogusid korrastama. Albert Üksip teeb seda temale omase põhjalikkuse, täpsuse ja . . . kunstimeelega. Siiski pole tal veel botaanilist põhi- või probleemi ega suurt ülesannet. Selle saab ta 1932 professor Teodor Lippmaalt, kes soovib tal hakata uurima hunditubakate (taimeperekond Hieracium) süstemaatikat.

Mis need hunditubakad siis on, miks neid botaanikud-süsteemaatikud eriti raskesti uurimisobjektiks peavad? Need taimed on kaotanud normaalse sugulise paljunemise võime, neil puudub risttolmlemine ja viljastumisprotsess. Seetõttu ei kao neil juhuslikult tekkinud pisitunnused (mis enamikus elimineeritakse sugulise paljunemisega liikidel), need püüdnud põlvest põlve — tehiv tohtu hulk vähemärgatavate tunnuste poolest erinevaid pisilikke. Hunditubakate perekonnas on neid üle kümne tuhande. Nende liikide äratundmine on väga raske, vaid üksikud erilise analüüsimeelega süstemaatikud on saanud sellega hakkama. Üks neist oli Albert Üksip — «NSVL floora» 30. köite autor, millest ta 732-l leheküljel andis 785 liigi kirjelduse (neist 140 esmakirjeldust) ja «Eesti NSV floora» 7. köite autor (154 liiki). Muidugi ei piirdunud A. Üksipi botaanikaalane tegevus vaid hunditubakate uurimisega. Ta on paljude floristiliste, taimefenoloogiliste ja botaanika ajaloo alaste publikatsioonide autor. Albert Üksipi mitmest tuhandest eksemplarist koosnev herbaarium on aga sõna tõsisel mõttes kunstiteos — sellise maitse ja stiiliga monteritud herbaarlehti ei leidu üheski taimekogus! Oma «herbariseerimise stiili» kujunemise kohta kirjutab Albert Üksip «Mälestustes» (lk 248): «Kuna mul oli aega (jutt käib 1937. aastast — H. T.) ja varajase aastaaja tõttu ei saanud oma hunditubakaid koguda, siis otsustasin abiiks olla dr. B. Saarsoole võililledel kogumisel (ka see perekond on apomiktiline, pisi- liigirohke — H. T.). Ta instrueeris mind, k u i d a s need koguda ja prepareerida. Taimede pressi alla panemine, eriti võililledel kuivatamine, oli üsna tülikas toiming: lõhiste lehtede hõlmade tipud kippusid vägisi keerdu minema, nii et kui ühe lehega valmis said, oli teine juba «krussis». Tuli siis iga väljasirutatud leht katta mündiga, 27

ja kui lehed prepareeritud, pealmine pool ettevaatlikult peale libistada, teise käega münthe ära noppides. Suureks abiks oli seejuures mu naine (näitleja Albina Kausi — H. T.), kes ka mu töö kvaliteeti jälgis ja esimeseks ning rangelt nõudlikuks kriitikuks oli. Kui nüüd mu taimede välimust kiidetakse, siis on selles suur osa minu paremal poolel.»

Andestage, näitlejad ja teatritegelased, aga Albert Üksip jääb minu mällu ikkagi eeskätt teadlasena, hea klassikalise näitena «vana kooli» uurijast, võib-olla veidi pedantsest, kuid süstemaatikule obligatoorsest ülitäpsest kirjeldajast ja üldistajast. Minu isiklikud mälestused Albert Üksipist piirduvad kahe ekskursiooniga 1945. aasta kevadsuvel Nõmme ümbrusse (olin siis 9. klassi poiss, nõretasin sisemisest uhkusest ja vaimustusest, kui Albert Üksip mu matkale kaasa kutsus), A. Jakobsoni etendusega «Elu tsitadellis», milles Üksip mängis vaat et peaaegu iseenast (professor Miilast; mulle jääb senini arusaamatuks, miks küll teda samanimelises filmis ei rakendatud), episoodilise kirjavahetusega, tema harvade külaskäikudega Tartusse taimesüsteemaaatika ja geobotaanika kateedrisse ja unustamatu ekspeditsiooniga 1960. aastal Loode-Eestisse (millest A. Üksip ka oma «Mälestustes» kirjutab, lk. 307). Püüdes nende muljete põhjal Albert Üksipist viimast üldpilti luua, kujuneb see niisuguseks: kõhn, askeetliku näoga, naljasädemed silmis, veidi kühmus, kepile toetuv vanahärra; tasakaalukalt tark, oma ütlusi humoorikate vahepaladega võrtsitav kunsti ja teaduse suur meister; hell mälestuste heietaja lõkke ääres, kui juttu tuleb talle lähedaseks olnud manalameestest (T. Lippmaa, A. Vaga, T. Nenjukov, A. P. Semjonov-Tjansanski); bipolaarne suurisiksus, kelles erakordse kombinatsioonina ühendus kunstnik ja uurija, kes ühtaegu oli näitleja, pedagoog, teatri- ja muusikaajaloolane ning botaanik. Voldeemar Panso on kirjutanud, et «... mida rikkam ja talendikam inimene, seda võimatum on teda «paari sõnaga» edasi anda». Panso sõnad käisid Paul Pinna kohta. Nad sobivad ka Albert Üksipist meenutades.

ESIMENE ÕPETAJA

ERAST PARMASTO

1943. aasta juulis tõi vend mulle südant rõõmustava kingituse — L. Enari, K. Eichwaldi, A. Vaga ja A. Üksipi äsja ilmunud «Kodumaa taimestiku», abiraamatu taimede määramiseks. Olin karja- ja tööpoisiks ühes Matsalu lahe äärses talus. Onneks kangesti uskliku peremehe juures: kõige kibedamal heinaajalgi oli pühapäev prii — kui maha arvata tüütu tund piibli lugemise ärakuulamist keskhommiku paiku. Seegi läks siiski asja ette: kasuliku kokkuleppe kohaselt müksasin kõrval istuvat peremehe väimeespoega ribide vahele iga kord, kui see palvetunni ajal nõrkamist kuulda laskis. Tema aga ajas minu asemel lehmad karjamaalt koju, nii oli mul terve pühapäev enda päralt — käia roostikus, randadel ja tammepuisniitudel, neli suurt botaanikut märsi sees õpetajaks kaasas. See oligi mu esimene tutvus Albert Üksipiga.

1945. aasta kevadtalvel või varakevadell koputasin Tallinnas Lennuki (?) tänaval ühe maja teise korruse korteri uksele. Kes mu sinna juhatas? Kas Johan Sannamees, kellega omakorda kohtusin Juhkentalis Vana Ruubeli, pisut kummalise ja salapärasegi amatöörnaturalisti katusekambris vanade ladinakeelsete taimeraamatute juures? Või juhatas hoopis Üksip mind Ruubeli juurde? Ei mäleta.

Mul oli asja. Kaasas oli ruudulisse koolikaustikusse puhtalt ümber kirjutatud käsikiri: «Uue-Kariste ümbruse taimestikust». Andmetega 329 ise leitud taimeliigi ja veel kahe kohalike elanike suust kuulnud taime kohta. Kõik omapead määratud. Võivad nad tõesti kõik õiged olla? Ja mis edasi teha?

Kui Üksip oligi seda sorti kutsumata külalisest üllatunud, siis üles ta seda ei näidanud. Täie endastmõistetavusega pani ta meid koos laua taha istuma, ja algas nimestiku läbiarutamine. Tõsise kahtluse alla pani ta Calamagrostis purpurea määrangu õigsuse; rääkis kastikute perekonna liikide suurest varieeruvusest, hübriidide esinemisest liikide vahel. Tõli riulist R. Lehberti kastikute-uurimuse ja soovitas kodus läbi uurida.

Tegelikult oleks ta ju võinud öelda: lollus! Ilmne valemäärang. No ei, niimoodi Üksip juba väga noorele inimesele ütleva ei hakanud.

Esimesest päevast kujunes välja minupoolne suhtumislaad: tundsin alatiseks püsima jäävat distantsi ja samal ajal oli ta omane, lähedane. Üksipi jaoks olin (minu poolt nähtuna) esimesest päevast viimase kohtumiseni «noor kollega».

Järgmistel külaskäikudel näitas ta oma pooleliolevaid töid, kõigepealt muidugi hunditubakate uurimist. Lihtsa luubi abil tegi ta biomeetrilisi mõõtmisi; sain esma-

kordselt kuulda bioloogiliste andmete statistilisest töötlemisest, millest mitmed kutselisedki botaanikud meil senini ei oska hoolida. Peagi tegi ta mulle täpses ja lihtsas sõnastuses selgeks, mis on taimede juures mest, liik, teisend, vorm ja kui keeruline on nendesamad lihtsate mõistete taga peituv looduse muutlikkus. Nelikümmend aastat hiljem mõtlen ja kirjutan ma ise samade küsimuste üle ja saan juba veidi paremini aru Albert Üksipi tollaegse botaanikutöö kaelamurduvast probleemistikust. Ta polnud ju lihtsalt väga hea botaanik, kes uuris «rasket» hunditubakate perekonda. Ühe bioloogia teoreetilise põhiküsimuse — mis on liik? — käsitlemisel on hunditubakad tänapäevalgi põrgulikult raske ja segane rühm. Üksipi ees laual polnud ainult liigilist määramist vajavad taimed, vaid materjalikillud keeruka, intellektuaalset jõudu nõudva teooriaprobleemi küljest.

Neist kohtumistest mul midagi kirjas pole, detaile kujutada püüdes libiseksin kindlasti tõe ja tahtmatute väljamõeldiste segusse. Selgus ja kord olid aga Üksipile endastmõistetav vajalikkus. Kord luges ta ette katke ühe (mulle tollal tundmatu) vene poedi luuletusest ja pahasdas: nii hea luuletus. Aga ta paneb sireli ja toominga korraga, samal ajal õitsema!!

Onneks sisaldab mu «Vaatus- ja tööraamat (III) 1945» järgmised fakte tuvas-tavad read:

13. 05. [1945] Nr. 11. Toimus matk A. Üksipiga. Läbi Kadrioru Maarjamäe alla. Kadriorus teeserval Hieracium murorum subsp. distractum... Järgneb rida taimenimesid ja konspekt Üksipi originaalsest süsteemist taimede õitseaja tähistamiseks.

20. 05. Nr. 14. Toimus matk [Hiiult] läbi Kadaka Veskimäele (Üksip, Sannamees, mina, alul ka Trass ja Rõõmusoks). Õitsemas Potentilla verna...

Mais-juunis käisime veel Pääskülalt Tõdva jõe äärde, Sauelt Saue tammikusse, Ülemistelt Lagedile. Kokku sai viis ühismatka. Siis läksin suveks Ontikale geoloogide juurde tööle, kaaslasteks Dimitri Kaljo, Harry Ling ja Kulno Süvalep, kõik hiljem Eesti kultuurielus oma rolli mänginud-mängivad mehed.

Nõnda sai Albert Üksipist minu esimene teaduste õpetaja. Asi polnud lihtsalt enesekindluse andmises taimede tundmisel, taimeteadlasele vajaliku otsiva silma teritamises ja hulga liikide hääteõpetamises. Oma raamatukogu varudest andis Üksip mulle tal kahes eksemplaris olnud teadusteoseid Eesti taimestiku kohta ja oma tööde sepaaraate, mõndagi väärtuslikku sain koju lugeda. Olulisem oli järkjärguline ja nagu muu seas toimuv pühendamine teadusliku mõtteviisi, teaduslike väidete esitamise elegantsi, teaduse stiili saladustesse. Ta õpetas, et botaanika pole pelgalt teadus taimede äratundmisest; mitte taimed, vaid probleemid on teaduse pärusmaa.

Kõige olulisem oli Üksip ise, tema isiksus (nagu praegu ütleksime). Olin lugenud tema näidenditõlkeid, kuulnud raadioloenguid muusikast, näinud teda laval, lugenud ta botaanilisi artikleid. Elav Üksip osutus harva kohatavaks inimtüübiks, keda tuleb iseloomustada ammu moest läinud täpse sõnaga: haritlane. Oma elu jooksul olen kohanud väheseid, kes sellele austavale nimetusele täiesti vastavad: Friedebert Tuglas (keda küll vähe tundsin — tema juurde minekuks polnud mul midagi näitamist väärivat kaasa võtta), Hans Kruus, August Vaga, praegu elavaist Lennart Meri, Ain Kaalep ja veel mõned.

1947. aastal, viimase keskkooliklassi kevadel läksin kahe Tallinna suure botaaniku juurde juba valmis otsust üle kontrollima — justkui nõu küsima. Kas ikka maksab kaugesse Tartusse botaanikat õppima minna, kodust kaugele ja paljalt stipendiumist elama — kui sedagi saab?

Gustav Vilbaste laitis nõu maha. Teadlase leib üldse ja botaaniku oma iseäranis on kibe ja mõru; ja mis ootab mind pärast ülikooli lõpetamist ees? (Eestis oli 1947. aastani ametis ainult üks botaanik, kes teadustöö eest palka sai!)

Albert Üksip küsis imestunult: ja kuhu siis veel peaksin minema kui mitte Tartusse ja botaanikat õppima?

Ega mujale tõesti minna polnud. Aitäh, Õpetaja!

Märkmeid Eduard Tubina sümfooniatest

MART HUMAL



Eduard Tubin

Eduard Tubina kümme lõpetatud sümfooniati kuuluvad sisukaimate lehekülgede hulka eesti muusikapärandis ning moodustavad ühtlasi helilooja loomingu põhitelje.

Iga Tubina sümfoonia on kordumatult omalaadne nii sisult kui ka vormilt. Kuigi mõnede sümfooniade puhul on helilooja viidanud teda inspireerinud mõtetele või elamustele, ei saa Tubina teoseid liigitada ei Berlioz'i ja R. Straussi tüüpi illustreeriva-süžeelise ega ka Mahleri ja Sostakovitši tüüpi üldistatud filosoofilise programmsümfonismi alla. Helilooja ise on öelnud, et tema muusika on «keemiliselt puhas muusikavälistest assotsiatsioonidest». «Muusika läheb oma rada. Teda ei saa sundida ei ühele ega teisele poole. Teisiti on lugu romaaniga. [— — —] Ma olen pillimehetüüp, kuid pean meeeldi lugu ka probleemidest.»

Neis Tubina enda sõnades peitub võti tema loomingu, esmajoones sümfonismi mõningate iseärasuste mõistmiseks. Niisuguste puhtmuusikaliste probleemide püstitamine ja lahendamine eeldab kahtlemata intensiivset mõttetööd ja tugevat intellektuaalset alget. Viimase ilmutamiseks muusikas loob aga eriti soodsaid võimalusi polüfoonia, kontrapunkt. Veidi ette rutates võibki Tubina sümfonismi ühe eredama tunnusoonega nimetada selle kontrapunktilist iseloomu. Sellega seoses omandab erilise tähtsuse küsimus temaatilisest materjalist.

Tsiteerigem taas heliloojat ennast: «Enne kui asun tõsiselt mõne sümfoonia kallale, pean ma kõigepealt olema kaljukindel selles, et temaatiline materjal kannab.» Enamasti ühestainsast algallikast lähtuva temaatika tuletamine on ilmselt olnud kõigi Tubina sümfooniaste loomistöö oluline, kuigi tavaliselt kuulajate eest varjatud algetapp, erinevalt näiteks Sibeliusest, kelle teemad sünnivad ja kujunevad teostes tihti kuulajate silme all. Võib-olla oli teemakunstis Tubina eeskujuks Brahms, kelle partituure Tubin (K. Leichter) meenutust mööda) nooruses põhjalikult uurinud, ja kelle kohta omal ajal ironiliselt öeldi: «Härra Brahmsil on nagu kõigevägemal jumalalgi võime luua ei millestki» (H. Wolff).

Nagu Brahms tundis ka Tubin ilmselt vajadust toetuda klassikalistele traditsioonidele, ja seda mitte ainult hilisemal loomeperioodil, mil ta pidas üheks oma lemmikheliloojaks Haydnit, vaid suurel määral juba esimestest sümfooniastest peale (ainsaks oluliseks erandiks on 2. sümfoonia). Traditsiooniline on üldjoontes Tubina orkestrikoosis, sümfoonia üldstruktuur (3- või 4-osaline tsükkel) ja üksikute osade vormiskeem, eriti, kui võrrelda Tubina sümfooniaid näiteks Mahleri või Sibeliuse omadega. Sellegipoolest leidub neiski valdkondades Tubina sümfooniais palju individuaalseid iseärasusi, mis enamasti nii või teisiti tulenevad helilooja kontrapunktilise sümfonismi omapärasust.

Sümfooniaid lõi Tubin suurema osa oma elust: tema kümme sümfooniast kuuluvad ajavahemikku 1934—1973. Esimesed neli valmisid kodumaal, järgmised kuus on kirjutatud Rootsis.

Kolmeosaline 1. sümfoonia c-moll kannab partituuris daatumit I. I 31—11. V 34. Kõige kujukamalt on sümfooniast iseloomustanud O. Roots raamatus «20 aastat eesti muusikat» (1938): «Teos peegeldab autori tõsist, tüssedat hingelaadi, mehist optimismi ja vitaalset hoogu,» ja teisel: «Juba sümfoonia sissejuhatavas Adagios kuuleme põhjamaise ballaadi toone (...). Heleda lahendamatu dissonantsiga lõppevale esimesele osale järgneb kergem graatsiline muusika, ent see teinegi osa pöördub tagasi tõsisemate helide juurde. Viimase jao sügavtõsisel filosoofilisel õhkkonnas /saabub/ sisemiste hingeliste heitluste järele lõpuks (...) selge ja karge C-duur.» Niisiis suubub dramaturgiline areng sümfoonia mõtisklevalt endassesüvenenud finaali, nagu seda edaspidi võime leida ka Tubina hilisemates sümfooniastes, eriti kuuendas ja kümnendas.

Juba oma 1. sümfoonia, nagu ka edaspidi, kasutab Tubin teemade ja motiivide tuletamisel polüfoonilisele tehnikale tüüpilisi võtteid (peegel, vähikäik, rütmiline varieerimine), kuigi teemad ise enamasti ei meenuta fuuga tüüpseimat. Teemad, motiivid ja nende mitmesugused variandid läbivad kogu helikudet, olles selle põhiliseks ehitusaineks nii meloodia- kui ka saatehäältel ja küllastades muusikat kontrapunktiliselt.

Polüfoonia mõjustab väga oluliselt ka sümfoonia vormikujundust, ja seda mitmes mõttes. Nii leidub siin, nagu ka reas järgnevais sümfooniais, iseseisev fugaato-löik (finaali 2. teema arendusosa), rääkimata rohketest imitatsioonidest ja kaanonitest. Viimastest mainigem kunstmuusikas suhteliselt harva kasutatavat lõputa kaanonit (I osa koodas; hiljem kohtame lõputa kaanonit ka 2. sümfoonia finaali kulminatsioonilõigus). Selle kasutamine tuleneb jällegi ühest Tubina muusika iseärasusest — *ostinato*-tehnika erakordselt suurest osatähtsusest. Ka 1. sümfoonia on mitmeid *basso ostinato* löike, näiteks äärmiste osade koodades ja II osas (eriti kõrvalteema viimasel läbiviimisel repriisil).

Kõige olulisem funktsioon on kontrapunktil aga vormidramaturgias. Nimelt on kontrapunkt Tubinal kõrvuti faktuuri ja orkestratsiooniga üheks peamiseks repriiside dünamiseerimise vahendiks. Me leiame nendes kaanonit (analoogiliselt fuuga repriisil tihti kasutatava *stretto*) — kas lihtkaano-

nina, nagu vaadeldava sümfoonia I osa pea- ja kõrvalpartii siserepriisides (partiid on kirjutatud dünaamilises 3-osalises vormis), või siis komplitseerituma 3-hääle kaanonina (teemat imiteeritakse samaaegselt algkujus ja suurenduses), nagu II osa kõrvalteema teisel läbiviimisel, samuti I osa peateema viimasel läbiviimisel III osa koodas. Teine Tubina lemmikvõte, mida samuti leidub ohtralt juba 1. sümfoonias, on mitme teema kontrapunktiline liitmine sünteetilises repriisis (ka siin on eeskujuks puhtpolüfooniline vorm — eraldi ekspositsioonidega topeltfuuga). Nii on I osa repriisis liidetud pea- ja sidepartii teemad, I osa kooda algul aga topeltkaanonina pea- ja kõrvalteema elemendid. Koodad on Tubinal üldse kontrapunktilise arengu kõrgpunktiks ja lõppresultaadiks.

Teistest 1. sümfoonia vormi iseärasustest, mis saavad Tubinale edaspidigi tüüpiliseks, nimetagem ekspositsiooni ja repriisi dünaamilise profiili vastandlikkust. Peatumata siinkohal põhjalikumalt sümfoonia harmoonial, märkigem vaid, et peaaegu iga sümfoonia harmooniakeel erineb tunduvalt teiste omast ja see erinevus määrab suurelt osalt vastava teose kõlakarakterit omapära. 1. sümfoonias seisneb see omapära eelkõige teose põhiakordis, milleks on nn pentakord *c-es-f-g-b*. Siit tulenebki sümfoonia karge, karm koloriit.

Juba 1. sümfoonia valmimisel teatas Tubin, et kavatseb jätkata sümfooniade kirjutamist. See mõte leidis peagi ka teostamist. Kolmeosalise «*Legendaarse (2.) sümfoonia*» partituuris on I ja II osa dateeritud 18. VII—8. IX 37 ja III osa 16. IX—17. XI 37. Autor on ise jutustanud teose saamisloost järgmist: «Kirjutamist algasin Toilas puhkusel olles ja sealne suurepärase ümbrus põhjustaski peamiselt kõnesoleva teose sünni, kuna sümfoonia ideestik ja aine küpses Toila jumaliku rahu, mere, looduse ja kauni suve mõjutusel. [— — —] Ristisin selle teose «*Legendaarseks sümfooniaks*», kuna ta käsitleb kangelaslikke legende. Uudsenä on suure orkestri sees ette nähtud klaver (. . .). Oma tööga olen rahul, see on loodud küll kiiresti, kuid kogu aeg kestva huviga aine vastu.»

O. Roots iseloomustas teost järgmiselt: «Orgaanilise temaatilise arenduse ja tugeva loogilise ülesehituse kõrval on autoril siin õnnestunud mõjusamalt avaldada puht-seesmist elamuslikku külge, luues veenva meeleolulise tausta, mille reljeefsel esile kerkib muistse aja vaimu karmus ja süngus, põhjamaiste legendide masendav traagilisus. Tehnilises ülesehituses jälgib Tubin selleski teoses oma varasemais tões ilmnenud tõekspidamisi, tuletades ja kasvatades järkjärgult oma temaatika, et siduda kõiki jagusid orgaaniliseks tervikuks.»

Sümfoonia mõjub ühtsena ja monoliitsena, meenutades pigem poemi kui sümfoonilist tsükli. Põhjuseks pole mitte ainult kahe esimese osa sügav kattumine (II osa — leinamarss — algab tegelikult varem kui I osa lõpeb!) ja finaali põhimotiivi ennetamine II osa lõpus, vaid ka läbiv monotemaatilisus ja erakordselt vaba vormikäsitlus. Teost raamistab ebareaalne, unenäoliste meeleolu loov kõrgete keelpillide koor (I osa sissejuhatuses algus ja selle kordus finaali kooda lõpus). I osa on kirjutatud repriisita sonaadivormis, II ja III osa — dünaamilises 3-osalises vormis (II osa meenutab väliselt liht-, III osa liitvormi). Teose poemlik üldilme tuleneb ka temaatilise materjali suuremast monoliitsusest, võrreldes teiste Tubina sümfooniatega — kogu temaatika aluseks on I osa sissejuhatuses algteema.

2. sümfoonia vormikujunduses on tugevnenud polüfoonia mõju. Nii on I osas ilma repriisita (seega niigi moondund!) sonaadivorm läbi põimunud polüfoonilist tüüpi ostinaatsete variatsioonidega. Nimelt kordub algteema juhtmeloodia otsekui *cantus firmus* terves sissejuhatuses ja suuremas osas töötlusest. Viimase esimene pool on seejuures vaba, kaanoni abil polüfooniliselt dünamiseeritud variatsioon sissejuhatuses, teine pool aga sisaldab endas sünteetilise repriisi jooni, ühendades sissejuhatuses *cantus firmus*'ena läbiviitud teemad ekspositsiooni materjaliga (siin taastub kõrvalteemale ekspositsioonis järgnenud fugaato). Ühtlasi moodustab töötluse lõpp kõrvalteemale tugineva «quasi-repriisi».

Eriti ilmne on polüfoonia vormikujundav funktsioon finaalis, mis on üks omapärasemaid osi Tubina sümfooniates. Osa vorm tuleneb selle žanrist (autori märkus «quasi toccata») ja meenutab ehituselt topeltfuugat. Hoolimata tegeliku fuageeritud esitusviisi puudumisest (kui mitte arvestada

hääle järkjärgulist sisseastumist põhimotiiviga osa algul), iseloomustab finaali ehtfuugalik üleminekute sujuvus ja voolavus. Selle osadeks ABA₁ liigenduvus vormis on A esimese teema ekspositsioon ja arendus, B — teise teema (I osa kõrvalteema) ja episoodilise kolmanda teema (I osa sissejuhatause algteema) ekspositsioon, arendus ja kokkupõrge esimese teemaga, A₁ aga sünteetiline repriis. Nagu fuugaski, lähtub osade liigendus eelkõige teemavariantide ja kontrapunktiliste ühenduste uuenemisest (A-osa teine alalõik algab põhimotiivi 6-kordse, kolmas alalõik — 2-kordse suurenduse ja uue ostinaatse saatehäälega). Kõige ägedama konflikti piirkond on B-osa kolmas alalõik, kus kõrges registris saate taustal pörkavad kokku finaali esimene ja teine teema, samal ajal kui bassid vaikivad, oodates repriisi algust. Sünteetiline repriis A₁ ühendab kontrapunktiliselt mitte ainult eri teemad (esimese ja teise teema), vaid ka eelnevalt eraldi esinenud ostinaatsed saatefiiguurid.

2. sümfoonia avaldub kõige selgemini Tubina loomingus XX sajandi muusikale omane tendents avatud vormide loomisele (Mahler); mainigem lisaks öeldule veel äärmiste osade eri helistikke (I osa — *h*-moll, III osa — *d*-moll; alles kooda lõpus taastub algoonika). Harmoonia on 2. sümfoonia teravdatud, eriti tähtsal kohal on suure septimiga akordid ja väikesed noonakordid, samuti polütonaalsus (eriti III osas), mis jällegi tuleneb eri teemade ja teemavariantide samaaegsest kontrapunktilisest ühendamisest.

Ka Tubina 3. sümfoonia *d*-moll on 3-osaline. Teose loomisajaks on autor märkinud: I osa — 1. 12. 40—10. 5. 42, II osa — 1. 6. 42 — 30. 7. 42, III osa — 1. 8. 42—13. 9. 42. K. Leichter on teost iseloomustanud järgmiselt: «Kahe esimese sümfooniaga võrreldes on helikeel muutunud lihtsamaks, teematika selgemaks ja väga rahvamuusika lähedaseks. — See on silmapaistev rahvuslik sümfoonia, meisterlik saavutus niihästi vormilt kui ka sisult. [— —] Rahvalaulupärase lihtsa algteema edasiheitamise teel näivad olevat loodud kõik sümfoonia järgmised teemad, saatemotiivid ja muud üksikelemendid, niihästi meloodilised kui ka rütmilised. Sümfoonia kujundamine on erakordselt orgaaniline.»

Teose I osa koos sissejuhatause ja koodaga moodustab kontsentrilise 5-osalise kompositsiooni ABCB₁A₁, mis ühendab endas sonaadi- ja fuugavormi: B on selgevormiline fuuga ekspositsioon koos dünamiseeritud kontraekspositsiooniga ja B₁ — fuuga repriis — selle varieeritud ja *stretto* abil tihendatud kordus kvint kõrgemalt. Kummagi B-lõigu areng suundub ektaatilisse kõrvalteemasse. Osa keskel paikneb töötlusena uus fugaatolik lõik (C), kus fuugateema algosa ostinaatse kordamise taustal toimub uue, sissejuhatause teisest teemast tuletatud teema eksponeerimine ja arendus. Sümfoonia II osa on kirjutatud dünaamilise repriisi ja improvisatsioonilise trioga 3-osalises liitvormis, III osa aga sissejuhatause ja koodaga sonaadi-vormis (nagu 2. sümfoonia finaalski, taastub siin teose peahelistik alles koodas; finaali põhiosa on kirjutatud C-duuris). Ka 3. sümfoonia pärineb kogu teemastik ühisest allikast — I osa sissejuhatause algteemast.

3. sümfoonia vormikujunduses järgis ja süvendas helilooja oma varasemate sümfooniade põhimõtteid, kuid rakendas ka mõningaid uusi. Esimestest nimetagem repriiside kontrapunktilist dünamiseerimist (I ja III osas, skertso algosas), samuti ka sügavaid kattumisi (järgmine vormiosa algab enne eelmise lõppu), näiteks üleminekul repriisile I ja II osas, ja tervete lõikude ülesehitamist ostinaatsete variatsioonide printsiibil (I osa sissejuhatause ja repriisieelne lõik, samuti III osa töötlus¹).

Uue joonena lisandub 3. sümfoonia ostinaatsusele veel nii-öelda kontrapunktiline ladestumine vormide alg- ja keskstaadiumis, mis kujutab endast repriiside kontrapunktilise dünamiseerimise printsiibi ülekandmist tervele vormile. Näiteks kõlab I osa sissejuhatause algteema oma I läbiviimisel (sümfoonia algul) 1-häälselt, II läbiviimisel lisandub *pizzicato*-akordides vastuliin, III läbiviimisel aga neile mõlemale veel sissejuhatause teine teema.

¹ Viimati nimetatud on näide erilist tüüpi töötlusest, kus kahed samaaegselt kulgevad ostinaatsed variatsioonid — I osa sissejuhatause algteemale ja finaali kõrvalteemast tuletatud energilisele motiivile — on täielikult välja tõrjunud traditsioonilise motiivilise arenduse. Tänu tonaalsele ja faktuurilisele muutlikkusele meenutab see töötlus ühtlasi fuugade arendusosi.

Teiseks uueks võtteks, mis näitab Tubina kontrapunktilise sümfonismi senisest kõrgemat astet 3. sümfoonia, on fuugadele iseloomuliku lähiseoste süsteemi rakendamine niisuguse «temaatilise haakumise» kujul, kus eelneva lõigu arengu lõpptulemus saab aluseks järgnevale lõigule, kuid juba uues kvaliteedis. Nimetagem näiteks I osa keskloigu teemast selle arengu käigus tekkiva suurenduskuju ülevõtmist järgnevas repriisieleelses lõigus (kus see teemavariant kõlab koos sissejuhatuse algteemaga) ja II osa keskmise lõigu (trio) teema väljakasvamist I osa sissejuhatuse algteema variandist, mis kõlab äsja enne triot skertoost algosa siserepriisi.

Juba 2. sümfoonia avalduv tendents avatud vormidele leiab 3. sümfoonia eriti täiusliku teostuse II osas, mis on (kõrvuti 6. sümfoonia II osaga) üks kõige dünaamilisemaid skertsoosid Tubina loomingus. Piisab, kui nimetada, et skertso kõik lõigud (välja arvatud peateema esimene läbiviimine) on harmooniliselt ja struktuuriliselt lahtised, ning et repriis, säilitades küll algosa vormiskeemi (dünaamiline 3-osaline vorm), loob selle alusel siiski täiesti uue, veelgi intensiivsema arendusega vormilahenduse.

Harmooniakeelelt erineb 3. sümfoonia radikaalselt oma mõlemast eelkäijast. Teose kõige iseloomulikumateks joonteks on diatooniliste laadide (eriti dooria ja miksolüüdia) suur osatähtsus, polülaadilisus ja lihtsustunud, diatoonilisem akordika (sept- ja noonakordid).

2. ja 3. sümfoonia, Tubina Eesti-perioodi kaks kõige dramaatilisemat sümfooniat, on sisult äärmiselt vastandlikud, hoolimata sümfonismi põhiprintsiipide sarnasusest. 2. sümfoonia on sügavam, ühtsem, 3. sümfoonia aga laiahaardelisem ja kontrastirikkam. Seejuures on huvitav, et kuigi 3. sümfoonia oli algselt mõeldud (ja mõjus) kaasaja sündmuste peegeldajana, viitavad selle väljendusvahendid pigem eepilisele kontseptsioonile, samal ajal kui sisult traagiline, helikeelelt komplitseeritum 2. sümfoonia, nagu ka selles kehastamist leidnud «legendaarse» mõiste, omandab ajaloolises perspektiivis üha üldisema, ajatuma, igavesti aktuaalse tähenduse.

4-osaline «L ü r i l i n e (4.) s ü m f o o n i a» eksisteerib kahes autori-redaktsioonis. Algvariandi loomisajaks on autor märkinud: I osa — 25. 7. 43—6. 8. 43, II osa — 11. 8. 43—17. 8. 43, III osa — 22. 8. 43—9. 9. 43, IV osa — 20. 9. 43—20. 11. 43. Hilisem, veidi lühendatud ja tihendatud redaktsioon valmis 1978. aastal.

O. Roots on sümfooniat iseloomustanud järgmiselt: «Heroilisele sümfooniale (III) järgneb IV sümfoonia näol täielik kontrast. Tubin vahetab mehised karmid toonid pehmete pastellvärvide vastu. Nagu põhjamine öö laotaks pehmet valgust kodumaisele loodusele, mille kontuuridelt hämarus on võtnud teravuse.»

Vormilt on 4. sümfoonia Tubina loomingus kõige klassikalisem. Siitpeale loobub helilooja pikaks ajaks sissejuhatustest (need ilmuvad taas alles 9. ja 10. sümfoonias). Kolm osa — mõõdukas liikumises I, aeglane III ja kiire IV osa on kirjutatud sonaadivormis, skertsolik II osa — trio ja *da capo*-repriisiga 3-osalises liitvormis, mille ääreosad on rondolaadses kahe vaheosaga liitvormis.

Tubina 4. sümfoonia on näide peenest motiivituletus- ja -arendustööst. Ka näiliselt väheolulised meloodiamoodustised võivad teose edasises arengus omandada suure osatähtsuse. Sümfoonia temaatiliseks aluseks on I osa peateema, mis tegelikult on pärit Tubina 1943. aastal M. Underi sõnadele loodud soololaulust «Onne ootel».

4. sümfoonia tõuseb teiste Tubina sümfooniade seas eriti esile tänu oma meloodiarikkusele. Kui jälgida helilooja loomingulist arengut, võib märkata, kuidas sümfooniast sümfooniasse järk-järgult suureneb meloodiate ilmumus ja nende arenduse orgaanilisus. Tubina meloodiakunsti üks esimesi tippe on 3. sümfoonia, eriti selle finaali. 4. sümfoonia, nagu ka eelnevais, kasutab helilooja mitmeid motiiviarendusvõtteid — killustamist, sekventse, varieerimist — ka klassikaliselt selgel kujul (kõige «klassikalisem» on IV osa), kuid eriti sujuva meloodiakujunduse saavutab sel teel, et maskeerib mitmesugusel viisil (näiteks rütmilise ja meetrumisuhete muutmisega) sekventse ja kordusi. Nii tekivad peitesekventsid ja -repriisid (näiteks on I osa kõrvalpartii siserepriis maksimaalselt varjatud, tänu transponeerimisele, meetruminihkele ja asjaolule, et ta algab eelnenud sekventsi poolelijääva teise lüli sees).

Kuigi 4. sümfoonia vormikujundus on klassikaliselt selge, kehtivad siingi Tubina sümfonismi põhiprintsiibid, sealhulgas dünaamiline vormikäsitus ja kontrapunkti suur osatähtsus. Nii on I osa repriisid dünamiseeritud peapartii algus (faktuuri ja harmoonia abil) ja kõrvalpartii lõpp (laiendamise, eriti aga lõpupartiiiga kontrapunktilise liitmise teel). Eepilise iseloomuga III osa on sümfoonia kõige suurema seesmise arenguga. Terve töötlusosa tugineb siin pidevale dünaamilisele, faktuurilisele ja kontrapunktilisele tõusujoonele, mis saavutab haripunkti repriisi algul.

4. sümfooniast iseloomustab mahe, veidi sume koloriit (välja arvatud finaalis), mis avaldub eriti akordikas (domineerivad suur noonakord ja selle koostisse kuuluv vähendatud kvindiga väike septakord), laadistruktuuris (miksölüüdiilik III osa), harmoonia plagaalses kallakus, kuid ka orkestratsioon, eriti II osas. Selline koloriit koos klassikaliselt selge vormiga lisab teoses valitsevale lüürikale objektiivse, karge varjundi, mis lubab sümfooniast tõepoolest seostada loodustemaatikaga, nagu seda tihti ongi tehtud.

Helgele ja kevadisele 4. sümfooniale järgnes 1946. aastal valminud ning Tubina sümfooniast seni kõige mängitavamaks kujunenud 5. sümfoonia *h*-moll, mille esimesed visandid on kirja pandud 1945. aastal. Teose populaarsus on tingitud selle muusika sügavalt erutavast sisust. «Kordumatult omapärane intonatsioonistiil, veenev vormiselmus, eredalt dramaatiline sisu on siin ühte sulatatud hiigljõulise humanismi ja üldinimlike ideedega,» kirjutab J. Fortunatov partituuri eessõnas.

5. sümfoonial on Tubina loomingus sisulises ja stiililises arengus eriline koht. Ühes intervjuus «Kodumaale» on helilooja ise öelnud, et sümfoonia kajastab sõjasündmusi. Helikeelel on teos veel paljuskü lühedana kodumaal loodud sümfooniastele (Tubin ise on pidanud oma loomingu pöördepunktiks 1950. aastal valminud 2. klaverisonaati), kuid samal ajal tähistab ta ka uue etapi algust helilooja loometeel. Uueks jooneks on siin eelkõige rütmi dramaturgilise funktsiooni erakordselt suur osatähtsus — tunnus, mis seob seda sümfooniast kahe järgneva.

Sümfoonia üheks temaatiliseks lähtepunktiks on eesti rahvaviisi «Meil aiaäärne tänavas». Viimasest on tuletatud eelkõige I osa peateema — kogu teose temaatiline alus. II osa peateemana lisandub sellele M. Saare «Hommikulaulus» (1932) kasutatud koraaliviisi, mille algus (helid *h-g-a*) kordab peeglis I osa peateema algusheliseid (*h-d-cis*):



Näide 1

Sonaadivormis I osale järgnevad aeglane II osa ja kiire finaali. Seega on siin sonaaditsükli käsitletud üldjoontes klassikaliselt. Vormikujunduses järgib helilooja paljuski juba oma varasemates sümfooniastes väljatöötatud põhimõtteid: polüfoonilist arendusviisi (fugaatona algav I osa sidepartii), repriiside kontrapunktilist dünamiseerimist (I ja III osas peapartii), *ostinato*-tehnikat laialdast rakendamist, ekspositsiooni ja repriisi dünaamilise profiili vastandlikkust (I osas).

I osas kasutab helilooja sonaadivormi samasuguse klassikalise selgusega nagu 4. sümfooniast (iseloomulik on vormiliselt suletud peapartii, nagu me seda leiame ka 6. sümfooniast). Siiski on siin mõndagi uut. Huvitav on näiteks töötluse ülesehitus kahe variantse poolena, mille vahel paikneb vaikne, ängistav «jõuetuse moment» (M. Vaitmaa). Teiseks kujundab Tubin siin ja ka mõnes järgnevas sümfooniast lõpupartii ekspositsiooni kulminatsiooniks, selles kontrapunktiliselt ühendades eelnevate teemade elemendid. Repriisid kasvab lõpupartii koguni teiseks töötluseks, mis suubub vapustavasse koodasse — timpanisoolodest raamistatud keelpillikoori — «apoteoosi tormise mere kohal», nagu helilooja ise on kommenteerinud.

Ka järgmised osad pakuvad uudseid vormilahendusi. II osas on ühendatud vabade variatsioonide (teema koos nelja variatsiooniga) ja 3-osalise lihtvormi tunnused. III osa, mille lähtealuseks on sonaadivorm, on oma iseloomult paljuski sarnane 2. sümfoonia finaali — tänu arengu voolavusele (nii peapartii kui ka ekspositsioon tervikuna on vormiliselt lahtised) ja pikale kooda-eelsele vaibumisele. Kuid peamise omapära annab osale peatee-

ma funktsiooni järkjärguline üleminek kõrvalteemale². Kui vormi algosas domineerib peateema (kolm läbiviimist ekspositsioonis), siis juba töötluses hakkab järjest suurenema kõrvalteema osatähtsus: ta kõlab töötluses teravlikult kahel korral eelneva arengu kulminatsioonina, repriisiga aga on äärmuseni dünamiseeritud, moodustades osa suurima kulminatsiooni. Seejuures toimub samaaegselt funktsiooni vahetusega ka otsene temaatiline transformatsioon: seni bassis pidevalt kordunud peateema lühivariant muutub märkamatuks kõrvalteemaks, jäädes sellisena püsima repriisi lõpuni. Ühtlasi annab kõrvalteema paljukordne, refräänitaoline kordamine finaali selgelt tajutava rondolikkuse.

Terve sümfoonia arengu võtab kokku aeglane kooda, mis sisaldab osalt samu põhielemente nagu I osa kooda, kuid on veelgi sügavam ja traagilisem. Selle algul kõlav kirkastunud meloodia on tuletatud II osa aluseks olevast koraaliviisist «Õö lõpeb tääl».

3-osaline 6. sümfoonia kannab partituuris valmimisdaatumit 11. 12. 1954, alustatud on ta aga juba 1952. aastal, seega peatselt pärast 2. viiulisonaati (1949) ja virmalistest inspireeritud 2. klaverisonaati (1950). Seosele nende teoste vahel on helilooja ise juhtinud tähelepanu, öeldes sümfoonia II osa algteema kohta: «See oli kujund, mis mind tollal piinas. Kirjutasin ta kahte sonaati, ikka ei saanud lahti (...). Siis panin ta VI sümfooniase ka veel — siis lõpuks sain lahti.» Hiljem on autor nimetanud seda teemat virmaliste motiiviks. Sümfoonia loomise teiseks tõukejõuks on helilooja nimetanud oma seesmist vastuseisu odava kommertsdzässi levikule. Ta on öelnud: «Mul oli tunne, et kogu dzässmuusika tähendab allakäiku, võrreldes klassikalise muusika selgusega. Eriti rusuvalt mõjusid mulle mõttelagedad ja tüütult stereotüüpsed improvisatsioonid. [— — —] Kartsin, et dzäss tõrjub täielikult välja ja asendab tõsise muusika.»

1963. aastal ilmunud heliplaadi annotatsioonis iseloomustab K. Leichter sümfooniati kui «sünkjat, elus ja inimpsüühikas esinevate sügavate vastuolude võitlust kajastavat teost».

Sümfoonia peamisteks omapärajoonteks on lisaks väga komplitseeritud rütmi- ja harmooniakeelele ka ebatavaline orkestrikoosseis (peale tavalise sümfooniaorkestri veel teose karakterpill tantsorkester, klaver ja väga rikkalikult löökpile), samuti ka erinevate tantsurütmide (bolero, rumba, tango, habaneera) kasutamine. Viimased valitsevad saatehääldes, samal ajal kui juhtivad meloodiad on nendest küllaltki sõltumatud. Nagu märgib M. Vaitmaa, avaldubki teose põhikonflikt saatematerjali (tausta) ja teemade (meloodiate) vahel.

Vastandina klassikalise kompositsiooniga 5. sümfoonia moodustab 6. sümfoonia XX sajandi muusikas sageli kasutatava tsükli osadega: aeglane—kiire—aeglane. Veelgi suurem erinevus nende kahe sümfoonia vahel valitseb helikeeles ja vormikäsitusel. Ainukesena on klassikaliselt selge 6. sümfoonia finaali — *chaccone*'i-tüüpi ostinaatsed variatsioonid. Seevastu I osa sonaadi- ja II osa rondoosonaadi vormi käsitus on väga omapärane.

I osa moodustub nagu kahest suurest lainest — ekspositsioonist ja kogu järgnevast osast — ning läheneb ehituselt peegelrepriisiga sonaadivormile. Siiski mõjub repriisi alustav kõrvalteema läbiviimine pigem töötluse jätkuna kui repriisi algusena. Põhjuseks pole mitte ainult repriisieelse tse-suuri puudumine, vaid eelkõige teema karakteri ootamatu ja radikaalne ümbersünd, võrreldes ekspositsiooniga. Viimases on kõrvalteema oma mõlemal läbiviimisel suhteliselt rahuliku, jutustava iseloomuga, kuigi teine kord, viiulitel, «muutub ta tangoks», nagu helilooja ise on öelnud. Kuid võrreldes repriisiga on see vaid väike nihe. Kõrvalteema kulmineeriv läbiviimine repriisi algul, mida eelnev pikk meloodia oleks nagu pidanud ette valmistama, mõjub sellegipoolest lausa šokina oma ootamatu «rütmiarhiaga» (korra kokkuvarisemist sümbeliseerib keelpillide *glissando*) ja selle kohal ekstaatiliselt triumfeeriva juhtmeloodiaga trompetitelt, sest eelnev ettevalmistus oleks eeldanud hoopis «vääriskamat» kulminatsiooni. Selline ootamatu kvalitatiivne hüpe vormiarenduses annab osale erakordse dünaamilisuse.

² Sellist nähtust on kirjeldanud V. Bobrovski (О переменности функций музыкальной формы. «Советская музыка» 1965, nr 9, lk 42).

Veelgi dünaamilisem on II osa, mille kohta autor on öelnud: «See on väga rütmiline osa, kiire ja vihane. [— — —] See peab käima nagu üks suur, maailma-raske rull, [mis] kogu aeg veereb.» Osa üldine vormiskeem viitaks nagu rondosonaadi Mozarti poolt praktiseeritud erikujule (peateema läbiviimisteta repriisi algul): $ABA_1CB_1A_2$; enne peateema (A) iga läbiviimist (viimane kord sellega samaaegselt) kõlab sissejuhataav «virmaliste teema». Kuna aga keskmine episood (C) sisaldab veel omakorda kontrastse saksofoniteema (D), mida helilooja on ise nimetanud «väga kurvaks viisiks», ning repriisis osaleb ka keskmise episoodi teema (C), siis kujuneb vormi lõpuosast välja hoopis uus rondo (skeemiga $CDC_1B_1\frac{A_2}{C_2}-C_3$), kus peateemaks saab juba C. Peateema funktsiooni ülekandumist viimasele tingib rondosonaadile tüüpilise tsesuuri puudumine enne keskmist episoodi (mis on siin kogu eelneva arengu sihtpunktiks), samuti asjaolu, et teema C, mis on pärit samast «vaenulikkust» rütmistihhiast, kust sissejuhataav «virmaliste teema» (vastandina meloodilisemale pea- ja kõrvalteemale), tõstab juba oma esmakordsel läbiviimisel (tegelikult isegi veel enne seda) pinge lausa äärmuseni ning saab oma jõhkra lapidaarsuse ja meeldejäävuse tõttu kohe «olukorra peremeheks». Vastureaktsiooniks on kõrval- (B_1) ja peateema (A_2) ülisuur dünamiseerumine repriisis, kuid uus teema osutub neist siiski tugevamaks, tungides sisse peateema repriisi ($\frac{A_2}{C_2}$) ja triumfeerides seejärel üksi mažoorisena (C_3).

C-teema kokkuvarisemine osa lõpus (viiekordne trombooniglissando!) sümboliseerib hukatust, «maailma-raske rulli» kuristikku veeremist. Kuid hukatustendents on sellesse teemasse «sisse programmeeritud» juba algusest peale — see ilmneb teema esimesel ajutisel kokkuvarisemisel (lühike trombooniglissando) enne «väga kurba viisi»³.

Vormilt komplitseerituima osana Tubina sümfoonias kätkeb kõnesolev osa endas lisaks sellistele helilooja sümfonismi iseärasustele nagu ostinaatus ja tendents avatud vormidele ka repriisi kontrapunktilist dünamiseerimist, ja seda maksimaalsel määral. Peateema repriisläbiviimisel on sellega kontrapunktiliselt ühendatud veel kolm tähtsat temaatilist elementi: «virmaliste teema», uueks peateemaks muutuv C-teema ning viimase 2. ja 3. läbiviimise vahel kõlanud «väga kurb viis».

III osa — *chaconne*'i — kohta kirjutab K. Leichter: «Selle teemas on arhailist tõsidust ja vaimse üleoleku jõudu. Osa vormigi on valitud nagu selleks, et tõendada humaansete püüete püsivuse kestvuse minevikust tulevikku.» Teemale järgnevad 21 variatsiooni on rütmi, faktuuri ja orkestratsiooni alusel rühmitatud enamasti kahekaupa (üksikuina eralduvad 7. ja 16. variatsioon; 17.—19. variatsioon moodustavad kolmelise rühma). Kontrastsetena vastanduvad teineteisele 2. ja 3., 7. ja 8., 9. ja 10., 15. ja 16. variatsioon. Humaanset alget sümboliseerivale peateemale vastandub 3. ja 4. variatsioon eksponeeritud «kurjusemaailm» (eelmistest osadest pärit rütmitaust ja «virmaliste motiiv»). Pärast lüürlist vaheosa (8.—9. variatsioon, kus tšellod esitavad autori sõnade järgi traagilise meloodia: «Mis see kõik on!»), hakkab rütmialge tugevnema, jõudes oma haripunkti 14.—15. variatsioonis. Seevastu meloodiline alge kulmineerib 20.—21. variatsioonis ja kirkastunud koodas.

Võrreldes Tubina kaht esimest sõjajärgset sümfooniat, näeme nende vahel olulist sisulist erinevust. Kui sõjasündmusi kajastavas viiendas kulgeb pingeline draama otse klassikalise selgusega, «päeavalgel», siis kuendas, mille sisuks on märksa üldinimlikum ja igavesem probleem — indiviidi ja ümbritseva maailma konflikt —, näib see kaasa haaravat ka sügavamaid alateadvuse kihistusi. Sisuliselt on viiendale lähedane kolmas, kuuendale aga teine ja kaheksas sümfoonia.

1955. aastal alustas Tubin oma 7. sümfooniat, mille valmimisajaks on partituuris märgitud 10. 6. 58. Teos on kirjutatud väikesele sümfoonia-orkestrile. Esialgselt kavandatud 4-osalisest tsüklist loobus helilooja hiljem

³ Nagu kirjutab M. Vaitmaa, on viimane eelnevale «rütmiepisoodile» vapustavaks kontrastiks: «Taolist ekspressiivset lootusetust on mõned Viiralti gravüürides, näiteks — «Poet kõneleb kividele.» Lisagem, et terve II osa seostub Viiralti ekspressiooniga, mis on leidnud vaimusugulusliku interpretatsiooni ka R. Raamatu joonisfilms «Põrgu».

oma seni tavapärase 3-osalise kasuks. Tsükli käsitlus on jällegi traditsiooni-
line: sonaadivormis *Allegro moderato*, skertsolikule keskmise episoodiga 3-
osalises liitvormis *Larghetto* ja sonaadivormis *Allegro marciale*.

Võrreldes 6. sümfooniaga on seitsmenda helikeel lihtsam, kuid kõrvuti
tonaalselt selgepiiriliste, meloodiliste teemadega leidub siin ka atonaalsusse
kalduvaid löike. Teemade tuletustehnikas rakendab helilooja ohtrasti dode-
kafoonias kasutatavaid seeria transformeerimise võtteid, näiteks saab I osa
peateema peegelkuju III osa peateemaks.

Tubina pagulusperioodi sümfooniaid stiilitunnuste järgi liigitades näeme
kaht põhirihma: ühe moodustavad «klassikalised» 5., 7., 9. ja 10. sümfoonia,
teise aga ekspressionismi kalduvad 6. ja 8. sümfoonia. Vaadeldava 7. süm-
foonia I osas tugevnevad mõningad hilise Tubina «klassikalise» sonaadi-
vormi jooned, mida võis märgata juba 5. sümfoonia I osas. Ka siin sisaldab
kõrvalpartii peapartii materjali töötlevat episoodi, millele järgnevat kulmi-
neerivat löiku ei saagi enam nimetada lõpupartiiiks, sest tal puudub täieli-
kult lõpetav iseloom. Sellega on saavutatud pinge lakkamatu kasv eksposit-
siooni lõpuni. Huvitav on ka repriisi alguse peitmine sellele eelneva, pea-
teema algust ennetava nn väärrepriisi kasutamise teel, samuti repriisi
peapartii vahetu üleminek sidepartii kulminatsioonilõigule (vahepealse ma-
terjali ärajätmise teel) repriisi dünamiseerimise huvides. Nii I kui ka II osa
lõpevad madalal registris keelpillide «ohkega», mis mõjub teoses väljenduva
eleegilise resignatsioonimeeleolu sümbolina.

Sümfoonia II osa aeglased raamlõigud on hilise Tubina meloodiakunsti
täiuslikumaid näiteid. Humoristlikule skertso-episoodile eelnev algus on
kirjutatud rondolaadses abaca-vormis, kus a-osade erakordselt kaunile keel-
pillimeloodiale vastanduvad vahelõikude puupillisoolod. Katkematu ja orga-
nailise viisiarenduse eesmärgil on siin meloodiafraasid ühislülide abil
sageli tihedasti kokku haakunud.

Kui II osa paelub oma meloodiarikkusega, siis III osas haarab kuulajaid
erakordselt sugestiivne rütm. Omapärase⁵ taktimõõdus⁴ tokaatalik fi-
naal on üles ehitatud suurte ostinaatse saaterütmiga lõikudena (5 eri rütmi-
tüüpi). Pidevalt pulseeriv rütm katkeb vaid üheks hetkeks — ekspositsiooni
lõputaktide dramaatiliseks hüüatuseks (mis on omapärane vastukaja eel-
miste osade «ohkele»). Järgnevast fugaatost algav uus pingetõus kestab
lakkamatult kuni osa lõpuni, dünamiseerides kõrvalteema viimase repriis-
läbiviimise ja saavutades haripunkti koodas, sama kõrvalteema võidukalt
üleskutsuvas ilmes (laskuv kvint on muutunud tõusvaks kvardiks). Seega on
7. sümfoonia Tubina hilisloomingus ainus, milles puudub aeglane epiloog.
Finaali läbiva ostinaatse rütmi mõjul on sonaadivorm siin lähenenud osti-
naatsetele variatsioonidele (nii on ekspositsioonis peateemat tervikuna läbi
viidud kolm ja kõrvalteemat neli korda).

Alates 4-osalisest 8. sümfoonia st loobub Tubin 3-osalisest süm-
fooniatsüklist. Teos kannab partituuris lõpetusdaatumit 5. 4. 66. Sümfoonia
äratas algusest peale tähelepanu oma ülima ekspressiivsusega, mille põhjusi
helilooja ise on selgitanud järgmiselt: «Kogesin väga tugevaid tundeala-
musi seoses oma esimese Eestimaa-reisiga 1961. aastal, mida kogu eesti pagu-
laskond mulle väga pahaks pani. [— — —] Arvan, et viha paljude laimu-
kirjade pärast kuhjus minus ja leidis väljapääsu Kaheksanda finaalis, mille
pingelisi helikordusi võiksin nimetada «hümniks iseendale». Saades vane-
maks, julgeme me ju oma tundeid välja näidata, julgeme naerda ja nutta.»
Pärast esiettekannet 1967. aastal kirjutas teose kohta K. Leichter: «Temaatiline
ühatus hoiab selles pidevalt tulipunktis probleemi arengu, vormistruk-
tuur on niivõrd orgaaniline, et osadevahelised üleminekud jäävad nagu
märkamatuks.»

8. sümfoonia kasutab Tubin jällegi suurt sümfooniaorkestrit, lisades
sellele muu hulgas karakterpillina tšelesta. Teose nelja osa on autor ise kom-
menteerinud järgmiselt: «Esimene osa on klassikalises sonaadivormis, teine
on rondo, kolmas — ostinato ja neljas — epiloog, moraal sellest kõi-
gest.»

8. sümfoonia on viimane Tubina monumentaalseist sümfooniaist ja see-
juures kõige ekspressionistlikum sümfoonia eesti muusikas. Oleks vähe
nimetada seda traagiliseks, sest traagilise mõiste sisaldab endas ka midagi

ülevat, mingit lootussädet. Nii on see Tubina 2. ja 5. sümfoonia, mille traagika avaldub dramaatilise võitluse käigus ja selle tulemusena. Kaheksandas enam võitlust pole — selles valitseb algusest peale kaotusejärgse masenduse meeleolu.

Niisugusest teose üldkarakterist on tingitud ka mõningad teose vormi-ehituse iseärasused. Ekspressionism ja sümfonism pole kergesti ühendatavad mõisted (mõelgem näiteks uue Viini koolkonna heliloojate miniaturismile) — ekspressionistlik elutunnetus, mis tajub nähtusi pigem sügavuti kui laiuti, ei nõua suurt arendust. Siit tuleneb ekspositioonilisuse ülekaal töötluslikkuse üle 8. sümfoonia. Nii on sümfoonia I osa sonaadivorm töötluseta ja väikese, kõigest 15-taktilise koodaga (mis raamistavalt kordab peateemat ja üht kõrvalteema fraasi). Peateema mõjub teose alguses nagu hirmsa õnnetuse sõnum. Sidepartii oma teravate dissonantsidega näib sümbooliseerivat reaktsiooni sellele. Kõrvalteema, mis hiljem kordub uuesti teose finaalis, on humaanse alge kandja, pihtimus, «hääli sügavusest» (*De profundis*), millele lõpupartii teema lisab kibestunud, resigneerunud varjundi. Repriisi erineb ekspositioonist eelkõige keel- ja puhpillide trioolse liikumise abil dümamiseeritud peateema poolest.

II osa, vormilt kõige klassikalisem, on kirjutatud rondosonaadi vormis, mille peateema kohta on helilooja öelnud: «See irooniline käik sääli, see läheb kohe lõpuni välja oma töötusega.» Eriti groteskse iseloomuga on lühike repriisielne töötlusosa, kus põhimotiiv kõlab madalalt puupillidelt. Repriisi dümamiseeritud lõpuosas saavutab peateema «ironiline käik» masendava triumfaalsuse.

III ja IV osas teostub valitsev ekspositioonilisuse põhimõtte omapäraselt käsitletud variatsioonivormis. III osa oma fataalselt korduva ostinaatse teemaga loob kujutluspildi elutust kõrbest, mille on endast järele jätnud kõikevõitve julmus. Variatsioonid tekivad siin kahel tasandil: madalamal tasandil ostinaatse teema läbiviimistena eri hääldes, eri pillidelt, erinevais rütmivariantides (algkuul, 2- ja 4-kordses suurenduses), üksiklääbiviimistena, polüfoonilistes kombinatsioonides (mitmesugust liiki kaanonid), tervikuna ja osaliselt, kõrgemal tasandil aga terve vormi jaotumisel kolmeks suureks sarnase algusega lõiguks A, A₁ ja A₂ (kusjuures igaüks neist jaguneb veel suhteliselt väljapeetud faktuuriga alalõikudeks, mis moodustavad n-õ kesktaasandil). Esimeses lõigus kõlab ostinaatne motiiv tervikuna 14 korda, teises (kulmineerivas) 20 korda, kolmandas ainult üks kord sordiiniga vaskpillidelt ja mõnel korral mittetäielikul kujul bassis, millele peatselt järgneb vaibumine ja uus löik — sümfoonia IV osa ettevalmistus, kus läbi keelpillitremolo üha tiheneva «udu» joonistuvad bassides välja finaali koraali piirjooned.

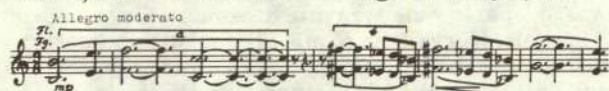
IV osas on kätkevad teose humanistlik põhiidee: hukatusjõududele vastandub moraalne vankumatus ja meelekindlus. Helilooja iseloomustas seda osa järgmiselt: «Ja siis tuleb see viimane koraal ja lähebki ära kaugustesse.» Ka finaali vorm liigendub kolmeks suureks lõiguks: AA₁A₂. Neist esimeses on eksponeeritud osa põhimaterjal: vaskpillide koraal, keelpillide laiad öötuvad figurid ja viimaste taustal I osa pihtimuslik kõrvalteema. 2. lõigus esitavad koraali keelpillid, seda edasi arendades; kulmineerivas 3. lõigus jällegi vaskpillid (varieeritult) keel- ja puupillide öötsumise taustal, mis lõigu keskel rändab bassidesse, loovutades koha I osa kõrvalteema intonatsioonidest tuletatud eksprestiivsele melodiale.

Kaheksas on Tubina hilissümfooniast helikeelelt kõige komplitseeritum ja sisult kõige subjektiivsem. «Mulle tundub see sümfoonia päris kallis,» on öelnud helilooja. Kahes järgmises, nagu ka operis «Reigi õpetaja» ja eriti Flöödisonaadis, algab lihtsustumine ja selginemine, helilooja värvigammasse tuleb üha rohkem helgeid toone.

2-osalise 9. sümfoonia («Sinfonia semplice») loomisajaks on partituuris märgitud: september-oktoober 1969. Teos on kirjutatud jällegi normaalkoosseisulisele orkestrile, kuid uudne on teose ülesehitus 2-osalise tsükliks: I osa on lühikese sissejuhatausega sonaadivormis ja II osa tugevasti dümamiseeritud repriisiga 3-osalises liitvormis, mille keskel paikneb elav fuuga.

Iseloomult lüürilis-dramaatilise 9. sümfoonia 2-osaline tsükkel kujutab endast sisuliselt teesi ja antiteesi, analoogiliselt näiteks Beethoveni viimase 39

klaverisonaadiga ja Schuberti «Lõpetamata sümfooniaga». I osa sisuks on dramaatiline konflikt kahe algme vahel — nimetagem neid tinglikult positiivseks ja negatiivseks —, millest kumbki on omakorda esindatud kahe vastandliku aspektiga. Positiivset (humaanset, lüürilist, subjektiivset) alget kannavad sissejuhatuse fraasid a ja c (näide 2). Dissoneeriva akordiga algav laskuvasuunaline a-fraas kehastab selle passiivset, kaeblikku külge, a-fraasile vastav tõusvasuunaline c-fraas aga aktiivset, tahtekindlat külge. Negatiivset (vaenulikku, mehaanilist, objektiivset) alget kannab b-fraas; viimast tuletatud kromaatiline lahkuliikumine mõjub ähvardava ohu sümbolina, b-fraasi iseloomulik rütm aga kätkeb endas julma, halastamatut jõudu. Mõlemas, nii fraasi meloodiajoones (täistoon- või kromaatiline liikumine) kui ka rütmis on midagi elutut ja jääka.



Näide 2

I osa peapartii ühendab neid vastandlikke algmeid veel harmoonilises tasakaalus; alates sidepartii hakkab negatiivne alge muutuma üha agressiivsemaks. Vastandlikud algmed pörkavad esmakordselt kokku kõrvalpartii: järgalt väarikale kõrvalteemale vastandub küsiva motiiviga lõppev lüüriline puupillifraas ja peatselt seejärel aktiivne, tahtejõuline c-fraas. Tubinale tüüpilises lõpupartiid asendavas sünteetilises ja kulmineerivas ekspositiooni lõpuosas vastandub negatiivse algme (kromaatiline vastuliikumine) võimukale ekspansioonile meloodiat lõpetav küsiv fraas. Küsimus jääb vastusetta.

Töötluse sissejuhatav löik sümboliseerib «vaenujõudude» kurjakuulutatavat kasvu, kuid töötluse põhiosas astub nendega üha ägedamasse võitluse aktiivne tahe (c-motiivi tuletiste, eelkõige «keerutusmotiivi» ja selle kahekordse suurenduse näol). Töötluse lõpp, kus kumbki alge end võimukalt kinnitab, jätab jällegi konflikti lõpliku lahenduse lahtiseks. See saabub alles koodas, mis tungib ootamatult sisse repriisi, katkestades enne viimast nooti kõrvalpartii lõpul kõlava c-fraasi ja täielikult välja tõrjudes ekspositioonis lõpupartiid asendanud vormiosa. Oma ulatuselt ja arenduskäigult meenutab kooda tihendatud töötlust, kuid võitluse kulg on siin ühemõtteliselt determineeritud: ähvardav vaenulik alge võtab peagi takistamatult võimust.

II osas seevasu valitseb jagamatult positiivne, humaanne alge; viimase moraalne üleolek kurjuse jõududest on niivõrd ilmne, et nende eitamiseks ja olematuks muutmiseks piisab positiivse algme paljast jaatamisest, igasugune edasine võitlus muutub üleliigseks. Niisugusena võiks ehk väljendada «Sinfonia semplice» kehastunud «lihtsat» filosoofilist tõde, milleni helilooja jõudis pärast 2. ja 5. sümfoonia traagilisi heitlusi, 3. võidukat lõppu ja 8. kaotusejärgset masendust.

Väliselt ülesehituselt meenutab 9. sümfoonia finaali mõneti 7. sümfoonia II osa, kuid siin on vorm hoopis dünaamilisem. A-osa (mis oma poeetilisuselt ennustab Ülemlaulu episoodi «Reigi õpetajast») jääb vormiliselt lahtiseks: kahe teema eksponeerimisele ja lühikesele vaheosale järgneb 1. teema repriisi-vihje (ainult algfraas koos laskuva bassikäiguga) ja 2. teema muundumine järgneva fuuga teemaks. Osa keskel paiknevat fuugat iseloomustab mänglev vaimuerkus ja leidlikkus. Esimest korda pärast 3. sümfoonia algusosa toob Tubin sümfooniasse täielikult väljaarendatud fuuga. See koosneb siin viiest lõigust: 1. ekspositioon, 2. töötlus (uue kontrapunkthäälega), 3. peegelekspositioon (rühm teema peegelläbiviimisi), 4. stretto, 5. lõpposa (teema algus 2- ja 4-kordses suurenduses). Fuuga on üles ehitatud vahelduvale polüfoonilisele tihenemisele (5-häälnelise ekspositioon, stretto) ja hõrenemisele (töötluse 2- ja 3-häälnelise faktuur, peegelekspositiooni ja lõpposa pikad akordid ning rütmipedaalid). II osa dünaamilisus repriisis A₁ järgneb finaali mõlema teema arendatumale läbiviimisele ulatuslik kulminatsioonilöik — terve teose epiloog —, finaali 2. teema ekstaatiline kinnistus.

Hoolimata veidi kammerlikust üldilmest on 9. sümfoonia oma meeliskuse ning sisu ja vormi tasakaalu poolest üks Tubina loomingu tippsaavutusi.

1-osalise 10. sümfoonia loomisajaks on partituuris märgitud: 10. 1.—5. 4. 1973. Teose saamisloost jutustas helilooja kirjas K. Leichterile (31. VII 73) järgmist: «Sa küsid oma viimases kirjas, et mis laadi mu 10. sümfoonia on tulnud. Raske öelda, kaunis lihtne muusika. Tükk ise on ühes osas, kuid peale pikema *Adagio* järgneb *Allegro*, sellele järgneb *Scherzo* taoline osa ja lõpuks jälle *Allegro*, mis algulgi.»

Vormilt kujutab sümfoonia endast nn monotsüklilist kompositsiooni; raamistavad *Adagio*-lõigud moodustaksid nagu suure 3-osalise liitvormi, mille keskmise episoodi ja repriisi vahele on kiilutud ülejäänud osad (sonaadivormis *Allegro* ja skertso).

Võrreldes eelmistega, on 10. sümfoonias kasvanud motiivide sisuline ümbermõtetamise osatähtsus. Näiteks transformeerub *Adagio*'s lüürilist 2. teemat lõpetav «keerutusmotiiv» lõpupartii ekstaatiliseks ja skertsos kurjakuuluvaks. Kuid sisuliselt ümbermõtestuvate motiivide kõrval on teoses ka stabiilne element — üsna sissejuhatuse algul eksponeeritud metsasarvede «signaalmotiiv», põhiline aktiivse, tahtekindla algme kandja, omamoodi juhtteema, mis kordub peaaegu kõigis muusikalise arengu sõlmpunktides: üleminekul sissejuhatuse 2. lõigule, edasi *Allegro*'le, viimase repriisile ja sissejuhatava *Adagio* kordamisele teose lõpul. *Adagio*'s vastandub ta algtahtide filosoofilisele mõtisklusele kui antieks, *Allegro*'s aga ühineb orgaaniliselt peapartii erutatud meloodiaga pulseerivate *staccato*-akordide kujul (olles kaotanud oma punkteeritud rütmi ja iseloomuliku vaseta mbri).

Põhilise sisulise kontrasti kogu ülejäänud sümfooniale moodustab groteskse võitu skertso, mis areneb ägedalt ja tormiliselt kulminatsiooni suunas (Tubina sümfooniatest sarnaneb see kõige rohkem 3. sümfoonia skertsole). Kuid see «vaenulik maailm» pole siin mitte algusest peale sõltumatult esindatud (nagu 9. sümfoonias), vaid tekib algselt teistsuguse iseloomuga teemade radikaalse ümbersünni tulemusena. Võib-olla peitub siingi sügavam filosoofiline mõte?

Nagu enamikus Tubina sümfooniates, suundub kümnendaski muusika areng suure sisepeingega lõppkulminatsiooni. Sissejuhatava *Adagio* algusosa karm mõtisklus kasvab koodas järk-järgult kirglikuks, traagilise alatooniga apoteosiks.

Erinevalt lüürilis-dramaatilise 9. sümfooniast on kümnes eepilis-filosoofiline, eelmise peenele varjundirikkusele vastandub siin lapidaarne, «must-valge» väljenduslaad. Viimane ilmneb eriti teose faktuurikäsitleva isearasuses: siin vastanduvad korduvalt massiivne *tutti* ja väga hõredad kammerlikud lõigud, mida on kolm: sissejuhatava *Adagio* 2. lõik, *Allegro* kõrvalteema ja skertso vaheosa (trio). Ka sümfoonia kompositsioonitehnilisi vahendeid iseloomustab teatud lihtsus ja lapidaarsus: polüfoonia mõnevõrra tagasihoidlikum osatähtsus kui enamikus Tubina sümfoonias, dünamiseerimata repriisid (skertsos, *Allegro*'s), reminisentside kasutamine (katkend *Adagio* 2. lõigust *Allegro* kõrvalpartii). Loomulikult leidub teoses ka dünaamilist vormikujundust, eelkõige osasiseses arenduses: nagu eelnevas sümfooniates, on siingi *Allegro* lõpupartii ekspositsiooni temaatiliselt sünteesivaks kulminatsiooniks, omapärane on ka skertso ääreesade lahtine vorm (alg- ja arendusosa ilma järgneva repriisita). Muusika üldilme on tõsine ja pingeline, kuid mitte raskemeelne — selles on palju omapärast ilu ja elulisust.

Võrreldes teiste suurte Euroopa sümfoonikutega, jäi Tubina looming tema eluajal kauaks ajaks laiemale muusikaüldsusele tundmatuks — isegi kauemaks kui omal ajal Bruckneri sümfooniad. Pööre saabub alles helilooja viimastel eluaastatel. Alates 1980. aastast on rohkem kui pooled tema sümfooniaist kõlanud Euroopa ja Ameerika tähtsamail kontserdilavadel parimate orkestrite esituses. Eestis seevastu on huvi Tubina loominguga vastu olnud alati suur. Nii on meil esitatud kõik tema sõjajärgsed sümfooniad, rääkimata kodumaal looduist. Mitmed tema sümfooniaist on kõlanud ka mujal Nõukogude Liidus: 3. sümfoonia Kaunases, 5. sümfoonia Riias, Leningradis ja Kiievis, 6. sümfoonia Leningradis ja Vilniuses. Esimesi samme on tehtud ka Tubina sümfooniate trükkimise ja plaadistamise alal: 1966. aastal ilmus Moskvas 5. sümfoonia partituur, plaadistatud on 6. sümfoonia.

See kõik on siiski vaid algus. Juba helilooja 100. sünniaastapäevani jääva 41

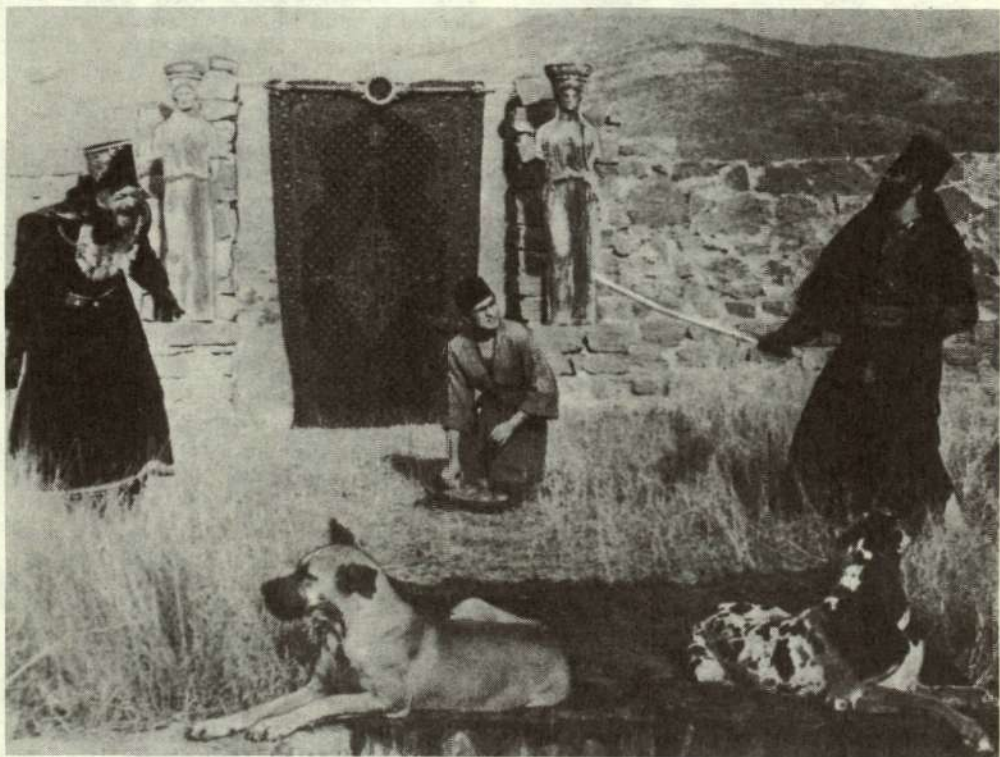
lähema paarikümne aasta jooksul võib ette näha Tubina sümfoonilise loomingu tõeliselt väärilist levikut ülemaailmses ulatuses. Selle tagatiseks on kõigi tema orkestriteoste kavandatav trükkimine ja plaadistamine suure rahvusvahelise levikuga firmade poolt. Niiviisi omandab eesti väljapaistvaim sümfoonik ka tegelikult talle tema sümfooniate sisurikkuse ja meisterlikkuse põhjal eeldatavalt kuuluva koha teiste suurte XX sajandi sümfooniameistrite — Sibiliuse, Mahleri, Honeggeri ja Sostakovitši kõrval.

KIRJANDUS

20 aastat eesti muusikat. Tallinn, 1938; Eesti muusika II. Tallinn, 1975; M. Vaitmaa. Eduard Tubina sümfooniline dramaturgia. Diplomitöö TRK raamatukogus. Tallinn, 1966; H. Connor. Eduard Tubin — est, svensk, kosmopolit. Svensk Tidskrift för Musikforskning, 1978/1; artikleid ajakirjandusest, heliplaatide annotatsioonid, kirju jm.

Sergei Paradžanovi ja Dodo Abašidze filmist «Surami kindluse legend»

JURI LOTMAN



«Surami kindluse legend». Osman-agaa meenutus noorpõlvest.

«SURAMI KINDLUSE LEGEND». Stsenarist Važa Gigašvili, režissöörid Dodo Abašidze ja Sergei Paradžanov, operaator Juri Klimenko, kunstnik Aleksandr Džanšijev, helilooja Džansug Kahidze, helioperaator Garri Kuntsev, koreograaf Gogi Aleksidze, monteeriya Maria Ponomarenko. Osades: Veriko Andžaparidze, Dodo Abašidze, Sofiko Tšiaureli, Deduhana Tserodze, Tamar Tsitsišvili, Zurab Kipšidze, Levan Utšaneišvili, Leila Alibegašvili jt. Värviline, 2418 m (9 osa), «Gruziafilm», 1985.

Illustratsioonil ei ole meil vedanud. Raamatuillustratsiooni meenutatakse tavaliselt mõne arvustuse lõpus epiteediga «ebaõnnestunud». Tuletised «illustratiivsus» ja «illustratiivne» («film on illustratiivset laadi») kätkevad alati negatiivset varjundit. Harva mõeldakse sellele, et illustratsioon on iseseisev kunstiliik oma seaduste ja alazanritega. Üksnes

neid seadusi mõistes on võimalik hinnata illustratsioonide kvaliteeti ning kogu selle kunsti võimalusi.

Siin pole koht illustratsiooni kui omaette kunsti spetsiifiliste seaduste käsitlemiseks. Tõstame esile ainult mõnd tema erijoont. Ennekõike on illustratsioon transformeeriv (teisene) kunst. Nagu programmilises muusikas, ajaloolise süžeeaga maalil, mitmesugustes instseneeringutes jms eeldatakse siin mingi esmase (tavaliselt süžeeilise ja jutustava), illustreeritava teksti olemasolu. Selle esmase tekstina peetakse harilikult silmas sõnalist teksti, mis tõlgitakse kujutava või visuaalkunsti (teater, film) keelde; illustratsioon sõna otseses mõistes on neist just esimene. Seega on transformatsioon sõna — joonistus üks illustreerimiskunsti aluseid. Kolmandaks tä-



«Surami kindluse legend». Zurab Kipšidze (Durmishan).

hendab illustreering, et mingi sidus sõnaline tekst muudetakse kompositsiooniliselt liigendatud pildiahelaks, omamoodi stoppkaadrite jadaks. Erinevate illustatsioonide vaheline seos avaldub kahel viisil: ühelt poolt luuakse see pöördumisega sõnalise algteksti poole (sel juhul toonitatakse illustatsioonisarja katkendlikkust ja selle elementide eraklastust), teiselt poolt aga loob joonistuste stiili ühtsus, nende järgnevus ja kompositsiooniline nimestus omaette seotud teksti, uue tervikliku jutustuse. Olgu märgitud, et graafilised ja maalilised illustatsioonisarjad erinevad põhimõtteliselt filmjutustusest. Juba esimestes patentides registreeriti filmiaparatuur kui «liikuvate piltidega jutustamise abinõu». Kontrastiks võib illustatsiooni nimetada jutustuseks liikumatute piltide abil.

Niisiis, illustatsiooni- ja filmikeelt näib lahutavat ületamatu kuristik: esimene on loomult staatiline ning jaotatud üksikuteks lehtedeks, teisele on omane liikumine ja nimestatus, esimene jäädvustab hetki, teine on loodud jutustamiseks. «Kuid andke andeks, mis seal salata: film on tunnustatud kõrgkunst, illustatsioon aga üksnes «tõsise» maali-

kunsti sohilaps. Muidugi, veel on olemas keskaja raamatukunst, illumineeritud käsikirjad. Kuid see on lausa muinsus, film seevastu on uus kunst.» Kas uute vahendite otsinguil võib pöörduda filmile põhimõtteliselt võõra kunsti poole, mis ühelt poolt on arhailine ja teiselt poolt peaaegu diskrediteeritud? Puškin on kunagi öelnud: «Geenius on paradokside söber.» S. Paradžanovi ja D. Abašidze varasem loomingutee näitab, et paradoksaalseid lahendusi nad ei karda.

Paradžanov lähendab oma filmide keelt teadlikult illustatsioonikunsti keelele. «Granaatõuna värv» täiendas ta filmikeelt armeenia keskaegse raamatugraafika elementidega. Sama suundumus avaldub «Surami kindluse legendiski». Filmi süžee arengut toetab esmalt legend ja teiseks mitmed gruusia kirjanduse tekstid, millele algul osutatakse. See vaatajale eeldatavasti tuttav, antud teose piiridest väljapoole asetatud süžeele on filmis lõhutud üksteisest rangelt eraldatud segmentideks. Vormiliselt piiritleb iga sellist lõiku rida staatilisi «natüürmorte», mis täidavad vinjeti aset. Järgneva filmilõiguga seob iga niisugust «natüürmorti» keeruline värvigamma ning sümbolika, kuid side pole otsene, vaid esitatud sümbolsete vihjete süsteemina. Iga segment on iseloomustatav kaheti: ühelt poolt on ta suletud tervik, liikumatuna näiv «pilt», mis eraldatud narratiivi kulgemisest, teiselt poolt aga omaette süžeeaga sisemisest liikumisest pingestatud novell. Film areneb hüpätena: justkui seisatudes eraldi segmendi piiril, saavutab teos pinevaima dünaamika mikronovelli

«Surami kindluse legend». Dodo Abašidze (Osman-agaa).



sees. Nõnda luuakse süntees graafilistele pildisarjadele omasest narratiivsusest ning filmjutustusest. Piiride tähenduslikkuse rõhutamine ei tõsta esile üksnes novelle, milleks legend liigendub, vaid muudab põhimõtteliselt kaalukaks iga üksiku kaadri. Üks filmikeele peamistest tunnustest, kaadri tähenduse sõltuvus montaažiefektist, on selle filmi keeles nõrgendatud. Iga kaader on justkui esile tõstetud, kummastatud ning arvestatud aeglustatud vastuvõtule. Kaader on niivõrd mõttetihe, et näib kutsuvat vaatajat mitte kõrvutama seda eelneva või järgneva kaadriga, vaid süvenema antusse. Siin katkeb paralleel illustratsioonikunstiga ning algab võitlus sellega.

Raamatuillustratsiooni võib kujutle-



«Surami kindluse legend». Veriko Andžaparidze (noor Vardo).

da üksnes stoppkaadritest koosneva jutustusena. «Legendi» loojadki liigendavad oma filmi justkui üksikuteks stoppkaadriteks, ent seejärel kutsuvad meid peatatud löikudesse süüvima ja alles lõigu seesmuses arendatakse novell täielikult välja. Illustratsioonisari muutub novellisarjaks.

«Legendi» kaadrite semantiline pingestatus on vapustav: värvisümbolika, rahvusrituaalide sümbolika, kujundid gruusia luulest, sümbolsete tähenduste kihistused maailmakultuuri varamust; orienteeritus kõigi üksik- asjad e sümboliksusele, mis

vaataja jaoks ümbritseb filmteksti saladusliku mitmetähenduslikkuse hõnguga, muudab iga kaadri keeruliseks mõttekontsentraadiks. Rohked detailid ei ole üheselt lahti mõtestatavad (vähe- malt nende ridade kirjutajale). Näiteks vilksatavad mõnedes kaadrites süžeest selgesti irduvad ja nendesamade kaadrite teistele tegelastele nähtamatuks jäävad «salapiilurid» (midagi Hans Würsti taolist keskaja teatris). Nii ilmub novellis «Pattude andustus» aarete väljakandmise hetkel ekraanile kummaline helesinises rõivas kuju, kes jälgib toimuvat, peites end sammaste ning hoone nurga taha. Novellis «Testament» kargleb seesama (?) tegelane narri kombel Osmanaga ja Durmišhani ümber (kes omavahel vesteldes teda ei märka) ning kuulab grimassitades ja veiderdades nende juttu pealt.

Filmi tähenduspinge on eriti tajutatav lavastuses kasutatud rekvisiitide kasinuse, võiks koguni ütelda vaesuse taustal. Üks ja seesama, kuid erakordselt õnnelikult valitud võttepaik on kord karavanserai, kord arbuja eluase, nii armastajate kohtumise kui ka dramaatiliste kokkupõrgete paik. Nagu Shakespeare'i «Globuses», teatab siingi tegevuskoha

«Surami kindluse legend». Sofiko Tšiaureli (arbuja Vardo).



vahekiri ning vaataja võib väliste efek- tide abita süveneda lavaillusiooni. «Su- rami kindluse legendi» kaadrid köidavad värvide rikkusega. Vaatajale pole täht- sis, et Artšili valget burkat või vaase, milles Osman-agaas veab oma aardeid, võib näha juba eelmistes kaadrites: ta ei olegi meelestatud nautima «idamaist kol- oriiti», vaid aru saama kaadrite süm-boolikast, ta teab, et samu sümboleid võib erinevas kontekstis tõlgendada eri- nevalt.

Eespool oli juttu filmi liigendatusest novellideks ning eraldi episoodideks ja kaadriteks, mille pingestatus annab neile semantilise sõltumuse. Sellest lähtu- des peaks filmteksti ühtsuse tagama väl- jaspool filmi asetsevate sõnaliste tekstide ühtsus. Siin tuleb aga rõhutada, et Aba- šidze ja Paradžanovi film ei ole illustrat- sioon otseses mõttes, vaid katse rikastada filmikeelt teiste kunstide vahenditega.

Kogu «Legendi» tegevustikku kanna- vad keerulised hoovused, mis liidavad üksikud osad filmiliseks tervikuks: enne- kõike läbiv emaduse ja isaduse teema. Zurabi, kes laseb end vabatahtlikult müürida Surami kindluse seina, kange- lasteo lugu, see on Poja andumus Isale ja Emale — Rahvale ja Kodumaale, põimub suguluse ning selle purunemise, ustavu- se ja reetmise temaga. Need teemad are- nevad filmikujundite keerulises vahekor- ras. Zurabil on kaks ema. Vardo, kelle Durmišhan reetlikult hülgas ja kes ei saa n u d tema poja emaks, kuid kes sellegipoolest, tundes end emana, õmbles helesinise teki Zurabile ja kel oli ema õigus teda surmas saata, ning Zurabi pärisema, Durmišhani tegelik naine. Kuid e m a d u s e t e e m a ei ammenu lihtsalt kahe tegelaskujuga. See algab juba teises episoodis, kus Vardo paneb kõrva vastu vürsti külalise kõhtu tege- maks kindlaks, kas sünnib poiss või tüd- ruk (hiljem žest kordub, kui Vardo kuu- latleb Durmišhani naist — oma võistle- jannat, — ja veel kord, kui ta surub end vastu kindluse seina, kuhu on müüritud Zurab — kindlus oleks nagu kangela- sest rase, ja haud ning emarüpp sulavad mütoloogiliselt üheks; surm kodumullas pole surm, vaid nagu viljatera hukku- mine maapinnas). Kuid teema ei ammen- du ka sellega, Püha Nino emakuju, mida näeme naivse leluna, on samm edasi. Seejärel tuleb Maa Kaitsja Jumalaema, kelle poole Osman-agaas pöörduv oma kõlbelise murrangu hetkel. Ja kõik see sulandub Zurabi viimises ohkes: «Ema — Maa!».

Teisiti on lahendatud isaduse teema. 46 Zurabi isa Durmišhan on reetur ja «li-

bekala», nagu teda nimetab Torupilli- mängija. Tema isadus ei ole vaimne, vaid bioloogiline. See on esitatud pseudoisa- dusena. Hoopis teisiti on loodud Osman- agaa kuhu. Gruusia talupoeg, kelle joo- misest hullunud vürst maha müis ja kes tapab vürsti, makstes kätte oma ema sur- ma eest. Tema osaks saab pagendus, sõ- durielu, siirdumine islamisse ja viimaks rikkus. Kuid asi pole lihtsalt ususalgami- ses. Keeldumine, millega oma vara pääst- ma tõttav Durmišhan vastab poja pal- vele teha enne teeleminekut ristimärk, tähendab rohkem kui lahtiütlemist oma rahva usust ja hõimusedemetest, Oman- dist ja rikkusest saab Durmišhani tege- lik usk. Osman-agaaga leiab aset vastu- pidine muutus: ta ütleb lahti oma va- randusest ja naaseb isade usku.

Durmišhani sümboolne asendamine Osman-agaas (kelle tegelik nimi on Nodar Zalikošvili) kui isaga toimub Durmišha- ni pulmas. Osman-agaas kingib pruudile risti, otsekui valmistades teed tema eos- tamata poja ohverdusele. Ja siis ilmub Osman-agaale, keda elu on jootnud sal- gamise musta veiniga, Jumalaema, meen- utades suurt Talle-ohvrit. Nägijaks saava Osman-agaas kõrvale ilmub veel sündimata poiss Zurab, kellel seisab ees vabatahtlik ohverdumine kodumaa päästmiseks. Juba surnud Osman-agaas ümberkehastumine Torupillimängija Si- moniks (mõlema osas esineb Dodo Aba- šidze) viib lõpule tema Isaks muutumise. Just Torupillimängijast saab Zurabi õpetaja, kes kõneleb talle Amiranist- Prometheusest ja Kodumaa vabadusest. Nagu Vardo, on temagi Ohverdusetunnil kohal.

Talle ja ohvriks sirguva poisi kujund elustab mälus «Granaatõuna värvi» sümboolika, kuid toonitab samas olu- list erinevust: «Granaatõuna värvis» tuuakse ohvriks Poet, siin Sõdalane.

Selle evangeelse sümboolireaga on seotud ka lambakarja kujund. Lambakar- jaga algab film, kui kindluse korduvat lagunemist kujutava mustvalge eksposi- tsiooni järel ilmub esimene värviline kaader — Tbilisi lõunaväravad. Vär- vad paiskuvad valla ja välja voolab ka- ri lambaid ning teisi koduloomi. Kohu- tavate, mööda maad roomavate pantser- olevuste eest (roomavad raudrüüdes sõdurid meenutavad kummaliselt tanke) põgeneva lambakarjana näeb Zurab oma prohvetlikus unenäos vaenlase sissetun- gi, mille tema ohver peab ära hoidma.

Filmis on veel teinigi läbiv kujund — hobused. Imetabaselt kaunid hobused, va- bad ja tulised ratsud, läbivad kogu «Le- gendi», täiendades Talle ohvrivalmiduse

motiivi Püha Gregoriuse sõdalaseiluga.

«Surami kindluse legendis» kumavad kujundid üksteisest läbi ja see lähendab filmi sümbolite keelt mütoloogilisele traditsioonile. Nii on maas lamav, kuid elus sõjamees, kes näib rõivastatud teda õgiva kotka tiibadesse nii Amiran, Prometheus kui ka Zurab, kelle elava rinna rüütab peagi Surami kindluse sein.

Sama põhimõtet rõhutatakse filmis teisikute süsteemiga, kus ühed ja samad näitlejad esinevad erinevates rollides ega püüagi välist sarnasust varjata, vaid hoopis toonitavad seda. Teine võimalus on kaksiknäitlejate kasutamine (stseenis, kus purjus vürstid raiuvad mõõkadega granaatõunu orja pea kohal). Ekraanil on kaks ühesugust nägu, millest üks lõkerdab, teist aga moonutab õudusemask. Veel keerulisem võte, mida on kasutatud novellis «Palve», kus Vardo pöörab kolm korda pead profiilist otsevaatesse, silmad ainiti saali suunatud: see «kahekordne» Vardo — nii nagu teda nähakse väljastpoolt ja «sisemine» Vardo oma hinge ja saatuse murdmise hetkel, meenutab tahtmatult kaadrit «Sofiko peegli ees» filmist «Mõned intervjuud isiklikes asjus» — samuti Sofiko Tšiaureli osatäitmisel. Üldse tuleb juhtida tähelepanu sellele, et lavastaja tahe ei alluta näitlejaid, S. Tšiaureli võrratu individuaalne mäng harmoneerib suurepäraselt režissööride omapärase käekirjaga.

«Surami kindluse legendi» filmikeele mütoloogilisus avaldub veel ühes seigas, nimelt on film pankroonne. Tema tegevusaega ei ole võimalik ega ka tarvilik määrata ajalookategooriates. Film kulgeb tsüklilises müüdiajas ning vahetab vabalt eri ajastute tunnuseid.

Niisiis, kas S. Paradžanovi ja D. Abasidze film on illustratsioon? Jah. Sõltumatu ja ammendav kunstiline tervik? Jah. Veel enam, ta on kinnitus sellele, et esteetiliselt laadilt täiesti erinevate kunstikeelte varjamatu kasutamine, kunstniku julgus «võtta enda oma sealt, kust ta selle leiab», ei nõrgesta, vaid uuendab kunsti. «Surami kindluse legendi» kunstikeel on uus, sest ta ei karda arhaisme, ja sügavalt filmilik, sest rikub filmilikkuse kaanoneid. Iidne legend on uus sõna filmikunsti.

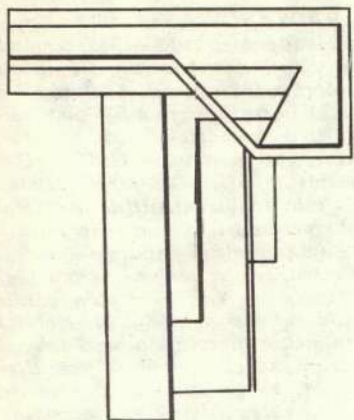
SERGEI PARADŽANOV (sünd. 1924), õppis Tbilisi Kunstiakadeemias 1942—1945, seejärel URKI-s Igor Savtšenko käe all; filmikooli lõpetas režissöörina 1951. aastal. Asuñud tööle Kiievi filmistuudiosse, lavastas SP oma esimese mängufilmi «Andrieš» 1955. aastal. Järgnesid «Esimene noormees» (1959), «Ukraina rapsoodia» (1961), «Lill kivil» (1962), pluss mitmed lühi(dokumentaalfilmid. Tagasiivaates võiks neid aastaid nimetada Paradžanovi oma kujundikeele otsingute ajaks.

«Unustatud esivanemate varjud» (1965) tegi SP-st maailmanimega režissööri, töö pälvis mitmeid rahvusvahelisi auhindu. M. Kotsjubõnski samanimelise jutustuse ainetel loodud ekraaniteos äratas tähelepanu ereda poeetilise kujundlikkusega, eksperimentidega heli- ja pildilahenduses, hutsuuli folkloori ainetiku algupärase filmitõlgendusega. «Unustatud esivanemate varjud» osutus omamoodi teetähiseks rahvusliku filmipoetika otsingutel Ukrainast kaugemalgi.

«Granaatõuna värv» (1969) valmis Armeenias. «Varjudega» võrreldes märksa rafineeritumas kujundikeeles vahendab režissöör Kaukaasia poeedi Sajat-Nova saatuselugu. «Granaatõuna värv» on süžetu film, tegevustikku asendavad seal rituaalika, sümbolised žestid, kaadrid on kujundatud enam või vähem liikumatute maalingutega, mis stiliseeritud vanade armeenia ikoonide ning iraani miinatuuride eeskujul. Raskesti mõistetava tekstina ei olnud filmi saatuse kerge: üleliidulise vaatajaskonna jaoks mõeldud variant, mis jõudis linale 1970. aastal, tehti originaalist peaaegu poole lühemaks.

Poolteist aastakümnet väldanud vaikimise järel on meie kinodes SP uus film. Teiste vabariikide videoteekides on laenutusel ka «Granaatõuna värv». Pärast «Surami kindluse legendi» valmis S. Paradžanovil «Gruziatfilmis» 1985 veel kahekümneminutine «Arabskid Pirosmanni teemal».

DODO (David) ABASIDZE (sünd. 1924) on lõpetanud S. Rusthaveli nim. teatriinstituudi Tbilisis 1947. aastal. Filminäitlejana debüteeris 1954 S. Dolidze ja L. Hotivari filmis «Ritšikas». Sellest ajast on DA teinud üle 40 filmirolli, ta on esinenud T. Abuladze («Magdana Lurdža», 1955 ja «Soovide puu», 1977), G. Danelia («Pea püstil», 1969), O. Ioseliani («Lehesadu», 1966), I. Kvirikadze («Anara», 1978), S. Managadze («Hevsuuri ballaad», 1966), G. Sengelaja («Pirosmanni», 1969 ning «Veria kvartali meloodiad», 1973) jpt režissööride filmides. Gruusia NSV rahvakunstnik (1967), kahel üleliidulisel filmifestivalil (IV, 1970 ja IX, 1976) tunnustatud üheks parimaks meesnäitlejaks. «Surami kindluse legend» on tema esimene filmilavastajatöö.



QES?

Maurice BÉjart



Maurice BÉjart (tegelikult Berger) sündis 1. jaanuaril 1927. aastal (mõnede allikate järgi 1924.) Marseille's. Koreograafilise haridustee algas kohalikus balletikoolis ning jätkus 1945. aastal Pariisis (pedagoogideks L. Staats, L. Egorova, Kiss, Rousanne) ja Londonis (Volkova juures). Esines 1945—1947 koos S. Schwarzzi, P. Charroti ja R. Petit'ga. Tantsis *Ingelsby International Ballet's* aastatel 1949—1950 ja 1950—1952 Rootsi Kuninglikus Balletis, kus sai teoks ka esimene lavastus — ballettfilm «Tulilind» Igor Stravinski muusikale. 1953. aastal asutas BÉjart koos kirjanik Jean Laurent'iga trupi *Les Ballet de l'Etoile*, kus lavastas ja esines ühtaegu ka solistina. Aastatel 1957—1960 oli ta *Ballet Théâtre de Paris'* ballettmeister. 1960. aastal asutas BÉjart Brüsselis trupi *Ballet du XX^e Siecle* (XX Sajandi Ballett), kust 1980. aasta suvel, ettekäändel luua Pariisis erakool, lahkus, ent samas tagasi pöördus ning mille kunstilise juhina on tegev tänapäevani. Trupi koosseisu kuulub ligi 80 tantsijat. Hooaja jooksul tuuakse välja vähemalt paar uut lavastust. Pidevalt, eriti suvekuudel, sõidab trupp kogu maailmas ringi.

BÉjart'i loomingulises biograafias tuleb ette kõige erinevamaid balletilavastusi, lüürilistest duetidest (Weberni op 5) suurejooneliste masslavastusteni koori ja orkestri osavõtul (Beethoveni 9. sümfoonia). On koreograafilisi portreid («Baudelaire», «Petrarca triumfid», «Isadora», «Nižinski — Jumala kloun» jt) ja lavastusi, milles BÉjart kirjanduskangelaste läbi tänapäeva mõtestab («Meie Faust»). Leiame balletiklassika šedöövrite erinevaid redaktsioone («Tulilind», «Kevadpühitus», «Petruška») jne. BÉjart on lavastanud ka oopereid ja operette («Traviata», «Võluflööt», «Hoffmanni lood», «Lõbus lesk»).

XX sajandi balletimaailmas vaevalt leidub kõmulisemat nime kui 1987. aasta 1. jaanuaril kuuekümneseks saav Maurice BÉjart. Teda on süüdistatud peaaegu kõiges, milles üht ballettmeistrit vähegi süüdistada annab: meelevaldses partituurikäsitluses, sest näiteks Stravinski «Tulilinnus» ei näe BÉjart harjumus-

pärast vene muinasjuttu, kuigi tsitaadid vene rahvusmuusikast on partituuris olemas. Berlioz'i «Romeos ja Julias» katkestab ta korduvalt sümfoonia, andes muusikalise saate rolli timpanisoolole, metallvarraste plaginale, käteplaksudele, vile, karjatuste ja muude häälituste koorile (Tybalti monoloog), katkendlik-rütmiline kordeballeti hinge-kahin saadab Julia tantsu. Ballettmeister kasutab kõnekeelt ja laulu (Amme rollis esineb laulja), foonina Shakespeare'i värsstekste ning Berlioz'i muusika taustal kuulivilinat, kuulipildujatärinat ja ringhäälingust sõjateateid kuulutava diktori häält.

Tavaliselt, näiteks «Tulilinnus» ja «Petruška» loobub BÉjart ka traditsioonilistest stsenaariumidest, nähes ja kuuldes Stravinski muusika sümboleid, filosoofilisi üldistusi, kaugeid igasugusest «muinasjutulisest reaalsusest» ning rahvuslikust omapärast. BÉjart'i on nimetatud eksistentsialistiks, neekspressionistiks, müstikuks. Talle on ette heidetud kontseptsioonilist lineaarsust, koreograafilise teksti lihtsust, isegi primitiivsust, erootilisust. Tema «Romeost ja Juliast», «Kevadpühitsusest» jm on leitud freudistlikke sümboleid jne. Samas on BÉjart'i tituleeritud ka XX sajandi Petipaks. Tõsi küll, see tiitel kuulub jagamisele grusiinist ameeriklase George Balanchine'iga, ja õigus-tatult, sest üks on Petipa järglane balleti lavastusliku, vaatamängulise külje, teine aga koreograafilise külje, täpsemalt klassikalise tantsu edasiarendamise poolest. (On ju Balanchine üks neoklassika alusepanijaid.) BÉjart'i on nimetatud veel avangardistiks, uusi koreograafilisi väljendusvahendeid otsivaks (ja leidvaks) ballettmeisteriks, ent ta ei piirdu ühegi konkreetse tantsustiiliga. Modernitantsust on ta näiteks niisama kaugel kui Petipa-aegsest akadeemilisest klassikast. BÉjart on ka teravalt sotsiaalne, humaanne, sügavalt kaasaega tunnetav kunstnik, publitsist, kelle teeneks loetakse Lääne (ja mitte ainult Lääne) noorsoo tagasivõitmist balleti-publiku hulka. BÉjart'i loomingu võidukäiguga kaasnes üldse balleti populaarsuse kiire kasv kogu Euroopas. Niisiis, kuigi hinnangud ning arvamused M. BÉjart'i loomingu kohta on üksteist

välstavalt vastukäivad ja -rääkivad, ei saa seda öelda loovisiksuse enda kohta. Näiliselt lihtne ja rangelt loogiline, hämmastavalt kergesti mõistetav, ent samas filosoofiliselt sügavamötteline ja teravalt konfliktne, emotsionaalselt ülipingeline, lausa ekstaatiliselt sugestiivne on BÉjart'i looming. Armastus ja surm, vabadus ja ahistatus, vägivald ja õiglus — need on kategooriad, millega BÉjart näikse žongleerivat samasuguse kergusega, nagu pillutaks Sisyphos kive. BÉjart ütleb lahti traditsioonilisest naiivsest süzeelisusest — põhjus—tagajärg seoste ettetantsimisest, -mängimisest. Tema dramaturgia on filosoofiliste üldistuste, kujundite, paradokside dramaturgia (muide nõnda paistab see ju olevat ka muusikas). BÉjart'i koreograafiline leksika ühendab klassikalise tantsu väljendusvahendid, modernitantsu, vabaplastika, Ida tantsukultuuri, jooga, Musta Mandri folkloori, rituaalisäilmed, animaalse plastika, akrobaatika ja spordi elemendid jpm, organiseerides selle kõik orgaaniliselt stiilseks tervikuks lausa hüpnootiliselt sugestiivse rütmi abil. See rütm on eriline, ta on nagu osa tantsust endast, on koreograafilise struktuuri alus, mitte aga vaataja meeli ja teadvust halvav relv. BÉjart'i liigutuste keel, selle plastiline joonis on universaalne, ühtviisi arusaadav kõige erinevamatele vaatajatele, omamoodi koreograafiline esperanto (nõukogude juhtiva balletiteoreetiku V. Gajevski termin). BÉjart'i parimates lavastustes on koreograafiline, muusikaline (või heliline) ja süzeeline dramaturgia üksteisest lahutamatud, on ainult üks dramaturgia. Vaimul ja kehal pole vahet. Pole mingisugust sees- ja väljaspoosust. Kõik on üks — mõte, mis asju ja nähtusi fikseerib. Ebatavalised, esimesel pilgul häirivalt inetud kehasendid, kord skulptuurised, kord teravalt geomeetrilised poosid, kord lainjas, lausa voolavalt sujuv liikumine, kord asümmeetriliselt kõver, deformeeritud ja alasti klassikalise tantsu harjumuspärast tasakaalusust ning ranget vormiharmoniat rikkuv on BÉjart'i koreograafiline keel. Ja see meile harjumuspäraste moraali- ja kõlblusnormideväline erootika (näiteks armu-



Stseene balletist «On see surm?»

ühenduses põimunud paarid lavapõrandal «Romeos ja Julias», sama motiiv «Kevadpühitsuses» jms) ei ole plastilises struktuuris mitte eesmärk omaette, vaid (koreograafiline) semiootiline märk ja mõeldav ainult konteksti, teiste samasuguste ning talle võrdväärsete märkide seas, see on esteetiliselt nauditav kunstiline kujund. Béjart'i plastilised ja tantsulised väljendusvahendid moodustavad nagu osi sellest mõttest, mis ballettmeistrit erutab. Täpselt nagu tähed sõnades, millest ei otsita tähendust. Nad ei assotsieeru esimesel pilgul millegagi ja ka omavahel mitte, nad justkui lihtsalt on, ja samas nad lükkuvad mõtteks, ideeks, selle plastiliseks vormiks. . .

Kui siiski püüda Béjart'i koreograafilist käekirja kuidagi määratleda, mingitesse raamidesse suruda, siis üldjoontes sobib selleks vahest grotesk: erinevate, «võõraste» elementide ühendamise. Siin kõikvõimalike suundade, stiilide, voolude koreograafiliste väljendusvahendite ühendamise-sulatamine orgaaniliseks ja ka stiilseks plastiliseks jooniseks. Tahan märkida, et termini «grotesk» kasutamine žanrimääratlusena (jämekoomilise mõttes) on vahest

viga, sest grotesksed väljendusvahendid võivad kontekstist sõltuvalt olla ühtviisi nii koomilised, dramaatilised kui ka traagilised.

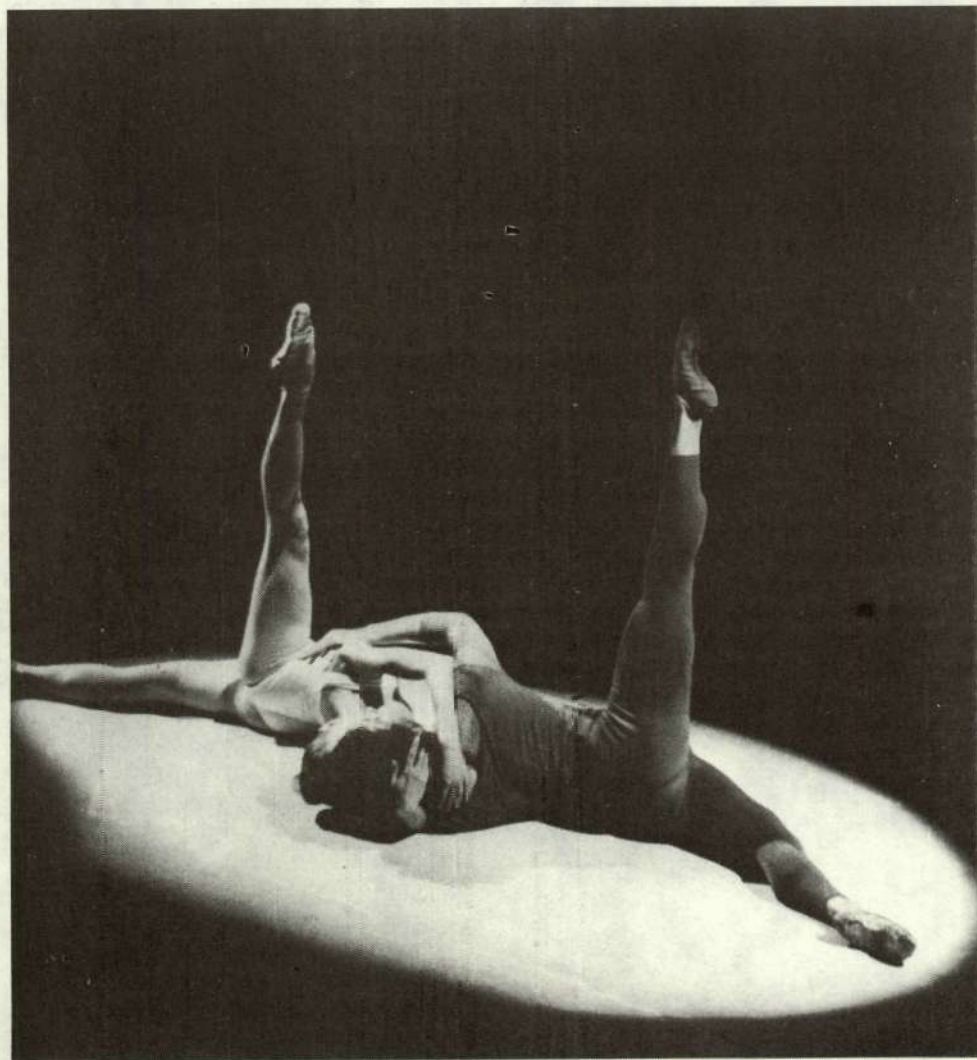
Béjart eelistab suurt lava, väljakuid, staadione, eelistab lausa panoraamsetena mõjuvaid masslavastusi, enamalt jaolt nn sünteetilisi, et kõigi kunstiilide väljendusvahendeid kasutades end vaatajale maksimaalselt arusaadavaks teha.

«XX Sajandi Balletis» soliste ei ole. Võib öelda nii, et Béjart'i trupp koosneb ainult solistidest, peaaegu võrdsete füüsiliste ja artistlike, miks ka mitte vaimsete ja emotsionaalsete võimetega tantsijatest. Béjart'il on imeväärne oskus ja võime tantsijaid sedavõrd nakatada, toimuvasse uskuma panna, et näib, nagu sünniks lavastus praegu siinsamas vaatajate silme all. Tundub, et Béjart'i nn impressionistlikud balletid ei paku tantsijatele üksnes välja-elamise võimalust, vaid oleksid nagu üks võimalikke elamisviise, mille reeglites on eelnevalt kokku lepitud. Kõik see, mis toimub vaatajate silme all, näib iga tantsija füüsilistest võimetest ning fantaasiast sõltuva ja tuleneva täiesti spontaanse, nakatava mänguna. Arusaadav, et sellise efekti saavutamisi-

seks on vaja spetsiaalse ettevalmistusega artiste. Nähtavasti just sel eesmärgil asutaski Bėjart 1970. aastal Brüsselis kooli (mõne aja pärast avati ka kooli Aafrika filiaal Senegalis), kus õpetatakse kõiki tantsustiile (klassika, modern, flamenco jne), samuti laulmist, deklamatsiooni, näitekunsti, löökpille ning joogat. Kool kannab nimetust «Mudra». Kui aga õpilased esinevad Bėjart'i poolt neile lavastatud ballettides, moodustavad nad nn eksperimentaaltrupi või -studio, mida erinevalt muust kollektiivist nimetatakse «Jantraks». 1976. aastast alates on «Jantra» kunstiliseks juhiks peaaegu kõigis Bėjart'i lavastustes peaosi tantsinud Jorge Donn.

Bėjart ülistab armastust («Romeo

ja Julia»). Ta lavastab Shakespeare'i ja teeb seda shakespeareliku haardega. Romeo ja Julia tantsivad armastusduetti lava keskel valgussõoris. Kordeballetti pole näha, küll aga on kuuldav, tunnetatav tema olemasolu. Pimeduses mitte üksnes ei armastata, siin toimuvad ka verised kaklused, duellid. Siin on ka vägivald, surm... Või jälle Tybalti ja Romeo kahevõitlus, kus Tybalt Romeo sõprusvandena näivast embusest surnuna kokku kukub... Bėjart lavastab «Romeod ja Juliat», kuid tsiteerib ka «Hamletit», kogu Shakespeare'i, sonetidest tragöödiateni. Ta lavastab dramaturgi valulise maailmatunnetuse, annab meile Shakespeare'i koreograafilise portree. Samas on Bėjart'i lavastused kuidagi





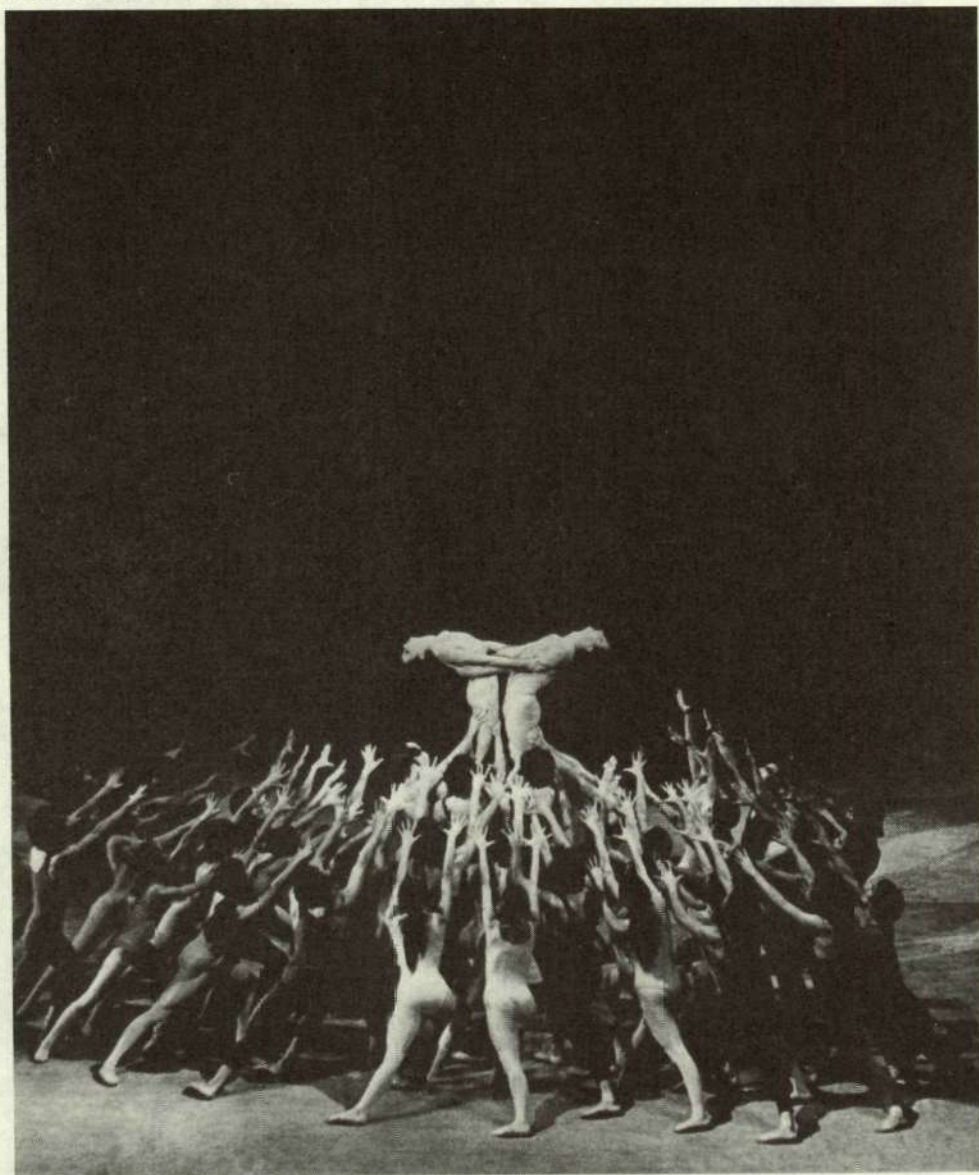
Iván Marko nimiosalisena balletis «Tuhlind».

ajatud, sest vabadus, vägivald, armastus ja surm on ajatud kategooriad. Üsna kõnekalt räägib enda eest Bėjart'i kontseptsioonilisest evolutsioonist kolme balleti kronoloogiline järjestus: kaitset vajavast armastusest «Romeos ja Julias» (1966), läbi üksnes armastust meenutava surija balletis «On see surm?» (1970) kuni vastandite (armastus ja surm) dialektilist ühtsust kinnitava lavastuseni — «Eros-Thanatos» (1981). Bėjart neab vägivalda («Tulilind») ja enese minetamist («Petruška»), õpetab hingelist

vabadust ja ühtekuuluvustunnet kui mõistmist, mitte karjainstinkti (Beethoveni 9. sümfoonia). Ta jutlustab kultuuri, inimkonna algusaastatest tänapäevani kestnud loomingulise tegevuse kogusummat — mälu («Baudelaire», «Petrarca», «Isadora», «Nižinski» jt), õpetab elu, nagu ta vormib ürgselt pimedate instinktiivsete seksuaalsete impulssidega elajast ekstaatiliselt kirglikku, emotsionaalset inimest «Kevadpühitsuses».

VAHUR VÄRK

Stseen balletist «Kevadpühitsus».



Soome uuemast filmist

Mida öieti teame filmielust Soomes? Kummaliselt vähe: kirjutatud sellest Eesti ajakirjanduses peaaegu ei ole, laenutusse on viimastel aastatel saabunud ainult üks film — Pirjo Honkasalo ja Pekka Lehto «Tulipea», mida paraku näidatud ainult mõni seanss. Soome filmiklassiku Risto Jarva «Jänese aasta» koopia kanti hiljaegu hõbedaplaani täiteks maha... Rauni Mollbergi nimi on meie kinopublikule vist samasugune hieroglüüf nagu Aleksandr Rehviašvili, ja ehkki soome filmitegijad ei ole just kunagi eliidile häälestunud, tuntakse neid Eestiski vähem kui näiteks Antonionit või Ioselianit. Mõistagi on see osalt ka asjade loomulik käik ning tugevama poole võit. Kuid vaevast aitab meid naabrite kultuurile ligemale küllalt levinud hoiak, et ega soome filmist olegi oodata palju paremat kui läti omast. Vahest nende nii erinevate maade filmikunsti üksikutes töodes ongi üht-teist sarnast, ent meie jaoks on probleem märksa sügavam.

Soome-Eesti filmisidemed on pärast Armas Hirvonenit, Konstantin Märskat, Theodor Lutsu (ja Lennart Mere «Linnutee tuuli») osutunud peamiselt isiklikeks või seltskondlik-klubilisteks. Kena. Ent selles, et Soome filmi Eestis vähe tuntakse, et näidatakse, ei ole süüdi ainuüksi need ametkonnad, kes määratud filme ostma ning levitama, suhted hõimurahvaste filmiloojate vahel on korraldamata ka Eesti Kinoliidu, Sõprusühingu ja stuudiote poolt. Miks ei ole otsitud pidevaid võimalusi vastastikküsimuste näitamiseks ning loominguliseks koostööks? Eesti—Soome ühisfilm tunduks paljuski loogilisem kui näiteks Eesti—Poola. Või millal toimus viimati Soome filmide nädal Eestis? Enam ei mäleta, vist 1977 Tallinnas. Suhted ei peaks piirduma üksnes kirjade vahetamise ning ametnike külaskäikudega. Kuivõrd erinev on olukord teatri- ja kirjandussuhetes, on meelde tuletamatagi selge.

Läinud maikuu lõpul oli Nõukogude—Soome noorte rahunädala raames ühel rühmal tallinlastel siiski võimalus (taas) tutvuda Soome noorema filmiga. ETKVL-i kinosaalis näitas režissöör ning produtsent Mika Kaurismäki kaht

uuemat filmi, Aki Kaurismäki «Kuritööd ja karistust» ning omaenda «Rosso».

Mika ja Aki Kaurismäki (1955 ja 1957) loomingut on Nõukogude Liidus seni tutvustatud üksnes Moskva rahvusvahelisel festivalil, viimati näidati MK filmi «Klann — konnade lugu» (1984), samas linastus ka AK arvult teine film «Calamari Union» (1985). Tallinnas näidatud «Kuritöö ja karistus», F. Dostojevski romaani tänapäeva Helsingisse kantud versioon, oli AK debüüt; soome kriitikud tunnistasid selle 1983. aasta parimaks kodumaiseks filmiks ning AK sama aasta parimaks režissööriks.

Nimetatud AK filmeid tegevus keerleb allilma piiridel, ja nii ka MK mitmes varasemas töös — «Väärtusetud», «Klann», ning «Rossoski». Viimane jutustab itaalia palgamõrtsukast Rossost (film on itaalia keeles), kes ülesande täitmisel Soomes tahab meelt muuta ja inimeseks saada. Tegemist on absurdimõjulise musta komöödiaga ja nagu rühm tallinlasi võis veenduda, korraliku «soome-ugri keskmisel» tasemel filmiga, kui arvesse võtta Ungari, Eesti ja Soome paremaid filme. Allilma piiridel toimuv mäng meelitab paremini publikut, aga et tegu on üpris osava piiripealse mänguga, äratavad AK ja MK filmid ka kriitikute sügavamale tähelepanu. AK ja MK (nii ehk teisiti teevad nad filme teineteist toetades) on pälvinud mitu «Jussit», s. o nn Soome «Oscar»; viimati saigi selle «Rosso» koos II riikliku preemiaga (200 000 marka).

Pärast suurimat madalseisu 1974, kui esilinastus ainult paar filmi, on soome filmilooming taas hoogustunud. 1980. aastatel hakkas järjest tulema debüüte, 1985. aastal esilinastus viieteist filmi, selle aasta lõpuks peab valmima kakskümmend. Ent stopp! küllap jõuame Soome filmi liikumistest veel põhjalikumalt kõnelda.

Sellised üritused, nagu too kevadine noorte sõprusnädal, kannatavad sageli üleorganiseerituse (filmiüritused seekord küll väheorganiseerituse) all. Siiski leidis Mika Kaurismäki enne ärasõitu võimaluse kulutada pool tundi väikeseks jutuaajamiseks.



Kari Väänänen ja Mika Kaurismäki «Rosso» võtetel.

«Rosso» on teie kuues film, kui heidaksite põgusa pilgu varasematele?

Oppisin lavastamist Müncheni filmikoolis ja selle lõputööks või diplomikaitseks oli «Valetaja», 1980. See oli küllalt oluliselt — isegi kriitikud märkasid seda — mõjutatud prantsuse uue laine filmidest. «Valetaja» oli linnakomöödia mehest, kes ei taha tööd teha, küll aga kujutleb end töötavat, elatist hangib ta kõikvõimalike vigurite abil. Valetab palju teistele, ent samas petab ka iseennast. Teatud mõttes absurdkomöödia. Minu jaoks oli see esmafilm väga oluline, kuid ilmselt oli sel tähtsust

ka Soomes laiemalt, sest ta tuli ajal, mil valitses justkui tühjus. Algas mingi liikumine nooremate tegijate hulgas.

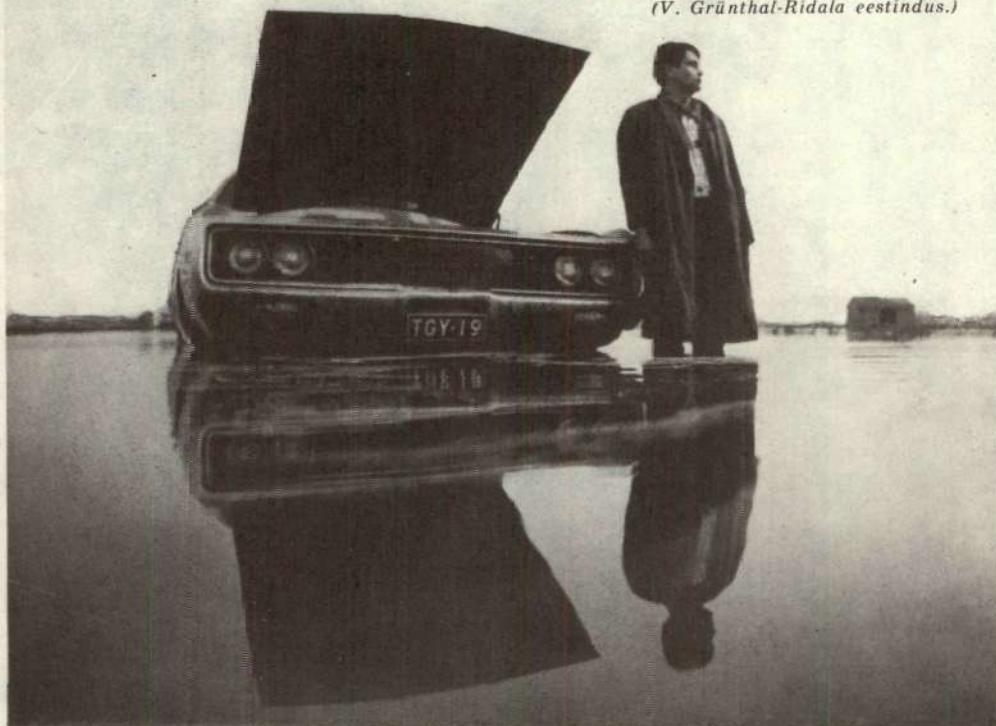
Järgmine, «Saima fenomen», on dokumentaalfilm kolmest tollal, 1981. aastal, menukamast Soome rockrühmast, kes reisivad mööda Saimat, kohtuvad erinevate inimeste ja eluvaadetega. Ühelt poolt on see muusikafilm, teiselt poolt dokument nende ansamblite liikmetest. Tegime selle koos vend Akiga.

«Jackpot 2» on lühifilm, selle lavastamine osutus võimalikuks tänu Risto Jarva preemia, mille sain «Valetaja» eest. Peaosa 55

«Rossos» (pildil Kari Väänänen Giancarlo Rosso osas) on tähtsal kohal Dante «Jumaliku komöödia» teksti. Film algab ridadega «Inferno» Esimesest laulust:

*Kesk meie elu vaevarikast rada
end leidsin keskelt metsa tumenevat.
kus õige tee mul tuli kaotada.*

(V. Grünthal-Ridala eestindus.)



mängib seal Martti Syrjä, kes nüüd «Rossoski» oli üks peategelastest; Martti on näitlejana vahest soositumgi kui solistina ansamblis «Eppu Normaali», kes tegi kaasa «Saima fenomenis». «Jackpot 2» oli üsna eksperimentaalne töö: see kõneles kolme noore inimese reedeõhtust mingi ebamäärase katastroofi järel, justkui tulevikus. Ümbrus on tühi ja surnud. Teha ei ole muud kui kuulata *clipper*'it ja kui *clipper* nässu läheb, peab minema otsima uut... Selline ühe-õhtu-jutt.

«Väärtusetud», 1982, on mu esimene täispikk mängufilm. Välist tegevust on seal üpris palju, umbes nagu «Rossoski»... Nagu «Rossoski», on see *road movie*. Peategelasteks on kolm noort, kes otsivad elus midagi. On gangstereid, tagaajamist, justkui oleks põnevusfilm. Nagu osutab pealkiri, kõneleb film suhetest, kus inimesele ei omistata erilist väärtust; aga vihjatakse ka, et tegelastel endilgi pole õiget aru... Sellel aastal tuli tõesti uus põlvkond soome filmi — eelmine oli Risto Jarva, Kivikoski ja Donneri sugupölv, millele järgnes küllalt

pikk vaikusperiood. Ei olnud midagi. Nüüd korraga tuli mitmeid noori: Jaakko Pyhälä, kes 1982 tegi hea filmi «Ion» ja praegu lavastab teist; Anssi Mänttari, kes on küll juba pisut vanem; Janne Kuusi, Pauli Pentti jt.

Eesti noorim mängufilmilavastaja Peeter Simm on sündinud 1953; teie olete 31 ja Aki 29 — olete praegu noorimad Soomes?

Me juba vananeme! Praegu oleme tõesti noorimad, aga peale on tulemas mitmeid debütante.

Mis eristab nooremaid soome filmilavastajaid vanema põlvkonna režissööridest?

Suurim vahe on selles, et uus põlvkond on puhtalt filmipõlvkond. Nad on tulnud filmikoolidest või siis praktilise filmitöö kaudu, nad on istunud filmiklubides, näinud palju filme, filmil on nende elus olnud suur tähtsus. Vanemad režissöörid on peaaegu kõik tulnud teatrist, nad on kas endised teatrilavastajad või -näitlejad: Molberg, Niskanen, Pakkasvirta. Nende jaoks on filmis number üks näitleja.

Nii on põlvkonnavahtusega Eestigi filmis.

Melle ja minu jaoks on peatähtis kujutis, film iseenesest, mitte osatäitja. Mitte pelk intriig ning näitlejategevus, vaid film iseisva kunstina, mitte kui teatri pikendus.

Teie õppisite Müncheni kõrgemas filmikoolis; kus soome noored režissöörid üldse oma koolituse saavad?

Aki Kaurismäki õppis näiteks minu assistendina ja teise režissöörina... Münchenis tegin mitut puhku operaatoritöödki ning vend assisteeris ka siis. Pyhälä õppis küllalt kaua Moskvast, teised on saanud ettevalmistuse valdavalt Soomes ETV-s — see pole mitte Eesti Televisioon, vaid *Elokuva- ja televisioikasvatuksen keskus*. ETV on üksnes sellepärast vilets kool, et saab pakkuda liiga vähe raha filmitegemise harjutamiseks. Selletõttu peavad noored lavastajad minema tööle vanemate käe alla, ja nii kaotavad nad kergesti omapära.

Kuidas on Münchenis koolitus korraldatud?

Teatud ajaks kutsutakse seminare juhendamata tuntud filmiloojaid, seminarijuhendajad vahelduvad pidevalt, minu ajal käisid seal Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Douglas Sirk... Tehniliste alade õpetust annavad alalised lektorid. Seminari kestus sõltub läbiviijast ning muidugi käsitletavast teemast. See on *workshop*'i tüüpi õppeasutus, kus rohkem tehakse praktilist tööd, mida meistrid üksnes toetavad. Vähem teooriat, rohkem praktikat.

Vastavalt vaataja maitsele tunti «Rossos» ära Godard'i, Wendersi jt mõjusid.

Otseselt olen võtnud ainult Fellini «Amarcordist» lause «*voglio una donna!*». Näiteks «Väärtusetute» kohta märkis keegi, et see olevat otseselt seotud ühe Melville'i tuntud filmiga, aga mina pole seda üldse näinud.

Siiski, mulle on väga lähedased jaapanlased Mizoguchi ja Ozu.

Kui kangekaelselt jätkata, et «Rosso» on suguluses Wendersi road movie'dega, Wendersile on aga teiselt poolt olnud eeskujuks Ozu, siis...

Wenders leidis Ozu pärast mind! Kui ta koolis seminari juhendas, ei kõnelnud ta veel oma sümpaatiast Ozu vastu!

Pea meeles Bressoni, muidugi on mu lemmik Godard ja ameeriklastest armastan väga vana Hawksi, Altmanit... Nimesid võiks veel lugeda — olen üldiselt filmi alal kõigesõoja, pean lugu ka *action*- ja karatefilmidest. Aga Bergmani filme ma ei armasta, ehkki me töötame temalt ostetud kaameraga.

«Rosso» oli kodupubliku hulgas küllalt edukas, kuidas üldse suudab Soome filmi koduekraanil konkureerida suurte filmimaade toodanguga?

Praegu on olukord üpris vilets. Nõmedad komöödiad leiavad ikka endale vaataja, kuid suurem jagu omamaiseid filme jääb publikuta. Eks siin ole oma osa ka videol ja (kaabel-)televisioonil, üle viie tuhande vaataja on Soome filmile juba mõnesugune saavutus. Minul on olnud õnne: filme käiakse vaatamas suhteliselt hästi; aga abi on olnud näiteks ka riiklikust stipendiumist, mille sain 1983. aastal «Väärtusetute» tegemise järel. Nii olen saanud tööd jätkata.

Ja kuidas läheb Soome film mujal mail?

See levib põhiliselt televisiooni kaudu — peajasjalikult Põhjamaades, aga ka Kesk-Euroopas, Lääne-Saksas ja Inglismaalgi. Minu arvates on meie filmide väheses levikus osa süüd keelel, tuleks teha rohkem filme inglise ja prantsuse keeles. Usun siiski, et asi edaspidi paraneb. Vaatamata sellele, et tegelik olukord ei ole kiita ja filmid ei lähe hästi, on noortel filmitegemise soov praegu eriti suur. Vaim on kange. Majanduslikult riskist hoolimata.

Kui on palju tegijaid, siis milliste varadega nad filme valmistavad?

Suomen Elokuvasäätiö — filmi sihtkapital — jagab pooltele tehtavaist filmidest raha, vähemalt mingi osa. Tehakse ka omal riisikol, pangad annavad laenu. Peale selle katsutakse toime tulla võimalikult odavalt, töötatakse n-õ talgute korras, näitlejad ei nõua palka, tehakse lühemaid filme jne; on palju viise teha filmi odavalt, aga selleks peab olema leidlikkust.

Tahaks loota, et Soome ja Eesti noored filmilavastajad leiavad pea ka võimaluse teha filmi kahasse.

See oleks loomulik.

Usutlenud JAAK LÖHMUS

Mitte ainult karskusest

PEETER JOONATAN



«Alternatiiv». Võttegrupp: Vello Pohla, Viktor Siilas ja Illis Vets.



«Alternatiiv».

R. Tiikmaa fotod

«ALTERNATIIV». Stsenarist ja režissöör **Vello Pohla**, operaator **Illis Vets**, helioperaator **Jüri Sandre**, monteeriija **Kadri Kanter**. Värviline, 20 min 18 sek (2 osa). «Eesti Telefilm», 1986.

Meile näidatakse midagi üpris irrealset: alkoholist uimastatud inimolendite pöörlemist ümber oma telje — pimesilmi, käed otsekui halvutatult (abipaljuvalt?) ette sirutatud.

Diktor: «Kas tõesti on meie hulgas vaid mõni üksik protsent karsklasi?»

Tänavapilt. Diktor: «Päike tõusis täna, nagu ikka, ebatavaliselt.» Hommikuraam maailmas toimuvale. Sellel foonil sagib mööduv elu oma

parajasti moekates rütmides. Robotlik, ent optimistlik tehno-loogika vormimas konveieril... veinipitse. Kaadrid: hõõguv klaasimass sulatusahjus, klaasipuhuja leemendav nägu, klaasipuhuja võtab klaaskannu veega, joob... Värv ja valguse mäng. Operaator on tabanud puhast ilu, esteetilise maailma iseolemist.

Ent klaasidesse, mida «süsteem» raudse järjekindlusega vormib, tuleb ka midagi valada. Pärast seda, kui pitsi jalale on kleebitud firmasilt, satub see kelneri professionaalsete sõrmede vahele.

Tühjas, õhtuks valmistavas eliitrestoranis sätitakse videokaamerat: ümarguse laua taga võtavad kohad sisse neli intellektuaali («intellektuaali» — kui neid kujundina võtta), neil näib joomarluse kohta üht-teist olulist öelda olevat.

«... pidev sõjaoh, ökoloogiline kriis, info-uputus...» (Anti Liiv).

«... äkki tuleb siiski need globaalsed põhjused taandada konkreetsetele nähtustele, millega me siin ühiskonnas saame võidelda...» (Jaak Allik). Intellektuaalid ei esine vahetult, vaid monitoriekraanilt, mis otsekui rõhutaks nende teatud steriilsust, elukaugust — aga võib-olla hoopiski objektiivsust. Nad ei ole «asjas sees», vaid võivad enestele lubada analüüsi «kõrvalt».

Edasi lastakse rääkida «vastaspoleel», uuritakse, miks nad ei ole karsklased, miks nad joovad? Vastused on tabavad, ehkki banaalsuseni ära ja üle korratud. Meenub lause kunagisest «Mäeotsa Jeppe» etendusest: «Viin tuleb ära juua, aga purju jääda ei tohil!» Subjektseadused põhjused: «...Minul on praegu puhkuseaeg... Lihtsalt olid sellised asjaolud, kus oli vaja juua ja võis juua. Oleksin võinud ka mitte juua...»

Siin murrab uuesti sisse loodus: vahutav kosk, voolav vesi, lilledega kaetud aas. Kesk rohelist jooksevad inimesed. Selgub, et nad on orienteerunud. Uuesti «alternatiiv» — kainestusmaja oma «koloriitsete» tüüpidega. Nende orientiir näib olevat selge ning teada, neil pole enam midagi otsida, nad otsekui oleksid juba leidnud — pöörlemise ümber iseenda, kinnisilmi, tegevusetult; kord tuhmuvais, kord kirkastuvais kujutlusis särav klaaside ja pudelite maailm, üks äraspidirääksusse, alkohoolsesse «trantsendentsi».

Milleks nad elavad? Mille nimel? Kelle jaoks? Neid mõeldetakse ja ravitakse. Kantakse kartoteekidesse. Nad on ju haiged. «Aga neid ei tohi me ka unustada.» (Anti Liiv) Ka seda purjus noorukit, «teatepulga ülevõtjat», kelle foonil küsib diktoritekst: «Kui vana te olite, kui alustasite alkoholi tarvitamist?» Vastus: «Nii viieteistkümneaastaselt.» Aga seda ei ütle mitte tema, vaid vanem «kolleeg»: «Nüüd hakkasin ka odekoloni jooma...» Kas on veel võimalik päästa seda sümboolset noorukit? Paralleel: osas liiduvabariikides on uus leviv pahe — narkomaania — kriminaalselt karistatav. «Narkomaan aga on haige. Selle asemel, et ravida, saadame kolooniasse.» (NSVL Siseministeeriumi Kriminaaljälituse Peavalitsuse ülema asetäitja G. Aleksejev — «Literaturnaja Gazeta» 20. VIII 1986.)

Intellektuaalid arutlevad. Sellal kui kelner lauda katab, pakuvad nad väljapääse: «...inimesele on veel rohkem vaja, et ta tunneks, et su sõna ka midagi tähendab...» (Jaak Allik) «...pidev enesetäiendamise, eneseületamine... filosoofilistesse kõrgustesse jõudmine... rääkida selgemalt, kristallpuhtalt, halasamatumalt vaimsuse saastumisest...» (Ülo Tuulik) «...karskus — see on elukeskkonna säilitamine...» (Vello Pohla).

Neil on kahtlemata õigus.

Käed hoiavad kompassi. Nad otsivad. Vana mehe nägu, naeratav tütarlaps, isa ja poeg uurivad kaarti. Nemat teavad, et kuskil kesk igirohelist loodust, igavest Päikese-riingi, kus männilavade vahelt paistab taevas, on «kontrollpunktid». Kus ennast looduses leidnud saavad jätta maha «märgi»! Kuhu kostab vahutava kose kohin, kus valguses särab elava puu krobeline koor ja jalge all eretavad pohlavarred. Mis siis, et kuskil võtavad käed letilt pudeleid, et kelner võtab veiniklaasid ja asetab nad lauale, et ekraanile ilmuvad verise näoga purjus mees... ja tuhanded kastid tühjaksjoodud viinapudelitega. Mis siis, et prügimäelt, sellelt tsivilisatsiooni kirevalt pahupoolelt, mis naerab näkku oma sünnitajale, tõuseb lendu tuhandepealine kisendav kajakaparv. Aga määrdunud riietes mees, kes songib kepiga prügihunnikuid, leides sealt pudeleid, aitab enese teadmata hoida veidikenegi kokku vähemalt üht sellesse äraspidiloodusse nii heldelt kuhjatud rikkust — liiva nende samblike all, mille kohal kõrguvate määndide vahel otsivad end inimesed.

ALTERNATIIVI! Igaühele seaks elu otsekui takistusi, püüniseid, eksipilte. Kes langeb ohvriks, kuna pole jõudu, tarkust või annet, kes aga murrab läbi — iseendani. Paratamatus?

Filminägemus hakkab lõpule jõudma, otsekui kiirliubis jookseb see veel kord meie silme eest läbi, filmitegijad heidavad tagasipilgu tehtule. On teada, et niimoodi, «filmilindina», nägevat mõne vähese hetke jooksul kogu oma elu inimesed, kes viidud selle piirile. «...paljude teravate probleemide lahendamisel, sealhulgas

ka alkoholismiprobleem, oleme jõudnud viimase piirini...» (Jaak Allik)

Mis edasi?

Diktor: «Kevad 1986. XXVII kongressi aasta. Kordumatu päikeseloojang, päev on lõppemas. Võitlus ühiskonna uuenemise eest, radikaalsete muutuste eest meie elus on samal ajal võitlus joomarluse ja alkoholismi vastu... Jätkub meil kõigil selleks hingejõudu ka homme hommikul?»

Võib-olla on mõni sümbol või otsekujund (näiteks kainestusmaja «klientide» vastused) filmis paika pandud liiga väljamõeldetult, mõistusepäraselt (on ju ka režissöör ise üks neljast «intellektuaalist»)? Kainestusmaja miljöö kordub näitamises on tajutav autorite veidi kramplik soov probleem võimalikult igakülgset n-õ ammendavalt ära käsitleda, mistõttu sünnib kordamist. Ehkki osa kordustki on kujund: nende inimeste jaoks ei ole arengut, väljapääsu, päralejõudmist, nad on end lõplikult sulgenud oma oravarattasse, vangistatud, elavalt maetud «alkoholismirutiini». Ehkki arenguliin — vähemalt teoreetiline — oleks võimalik siingi: kainestusmaja — narkoloogiaravila — tagasipöördumine ellu. Sellessegi võimalusse peab uskuma, kas või selleks, et anda usku neile, kel seda enam pole. Vastasel korral oleks kogu meie narkoloogiaravi vaid endapete, südame-rahustus.

Võib-olla ei ole läbivaid liine õnnestunud kõikjal sulandada niisuguseks tervikukujundiks, mis oleks tajutav juba esimesel vaatamisel, mistõttu mõnes üleminekus võib märgata traageliniite.

Võib-olla. Aga et seda tunnetada, tuleb end üsnagi meelevaldselt eraldada filmi jõulitest külgedest, mis tegelikult väga võimsalt kaaluvad üles kõik eespool visandatud «võib-olla'd»: arutlevale inimesele määratu mõtlemisväli, mille avatud sügavus kutsub nähtu juurde ikka tagasi. Valmis vastuseid ei pakuta. Otsingulisus. Joomarluseprobleemi uus mõtestamine. Ja lõpuks — mitmekordsel vaatamisel — meelde jääv tervikukujund.

Ühe filmiklubi tähtpäeva puhul

TIIT MERISALU

Ajaloost

Kaks aastakümnet tagasi 29. novembril kogunesid tollase kino «Partisan» (asus Paldiski maantee viadukti kõrval) saali filmihuvilised TPI-st, toimus TPI filmiklubi esimene õhtu. Meie klubi oli esimene kõrgkoolifilmiklubi ENSV-s (päris esimesena alustas filmiklubide liikumise eestvedaja Vaike Kalda organiseeritud Rakvere filmiklubi sama, 1966. aasta novembri algul). TPI filmiklubi loomise mõtte algatajaks oli «Partisani» direktor A. Pihlamägi ja mitmekülgsede huvidega dotsent A. Garšnek, kes koondasid klubi tuumikuks huvitatud ja teotahtelisi õppejõude (prof G. Golst, prof kt ja instituudi parteikomitee sekretär V. Maasik) ja üliõpilasi (ELKNU TPI komitee sekretär J. Toome, H. Metsoja, I. Zulkovets, A. Hilpus ja T. Merisalu).

Algusest peale oli eesmärgiks pakkuda huvilistele võimalust süstemaatiliselt tutvuda nõukogude ja välismaa filmikunsti paremikuga, kohtuda filmiloojatega, arutada ja avastada filmiprotsessi saladusi, pakkuda väärtfilme laiemale avalikkusele.

Algus ei läinud libedalt. Kino plaan nõudis täissaali (ca 272 kohta). Tuli käia individuaalselt ühiselamutes üliõpilasi klubisse kutsumas. Programmide valik oli üsna piiratud, Tallinna sõitsid kohtumistele mitte esimese suurusjärgu kineastid, huvi nõukogude filmi ajaloo vastu oli vaatajate hulgas väike.

Siiski oli eestvedajate entusiasm suur ja esimene hooaeg klubilaste hinnangute järgi edukas. Programmi «soolaks» olid S. Paradžanovi «Unustatud esivanemate varjud», F. Fellini «Tee», I. Bergmani «Maasikavälu». Et paremini tundma õppida oma liikmeskonna soove ja väärtushinnanguid, viidi esimestel hooaegadel regulaarselt läbi ankeetküsitlusi. Aastatega jõudsid klubi programmi tsükliid filmiajaloo, filmikeelest, üksikutest autoritest. Väga populaarsed olid I. Kosenkranjuse ja E. Rekkori läbi mitme hooaja kestnud loengutsükliid eri maade filmiajaloo ja tähtsamatest tänapäeva filmikoolkondadest, samuti V. Paasi ülevaated Eesti filmiloost.

Pidevalt kollitas väärtfilmide nappus. Koopiad teadagi kuluvad, litsentsiaeg saab

Kohtumiselt Kreeka kineastidega 1984. aasta kevadel. Paremalt klubi aktiiv: G. Golst, N. Meinert, S. Teinemaa, J. Paavle ja T. Merisalu.



paraku täis. Nii nagu praegu jõudsid ka siis ekraanile vaid üksikud väärtfilmid teistest riikidest. Siiski õnnestus tänu Eesti Kinoliidu toetusele ja 1968. aasta jaanuaris asutatud Nõukogude Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti osakonna tegevusele hakata looma süsteemset pilti nõukogude ja välismaa filmikaardist. See lõi klubile maine ja kolmandast hooajast täitus vastavatud TPI aula (790 kohta) huvilistega. Tol perioodil kujunes klubi paigaks, kus aktiivne vaataja võis aastate jooksul saada filmialase üldettevalmistuse.

Aja jooksul süvenes veendumus, et klubi peaks pakkuma võimalust tutvuda meie vabariigi filmiloominguga süstemaatiliselt. 1977/78. aasta hooajal toimunud stuudio «Eesti Telefilm» programmide konkursi laienes järgmisel hooajal Rein Karemäe ja klubi kuraatori Mark Soosaare õhutusel läbi kogu hooaja kestvaks festivaliks (ca 13 öhtut), millel osalesid ühtsetel alustel oma aastatoodangu paremikuga nii professionaalid «Tallinnfilmist», «Eesti Telefilmist» ja «Eesti Reklaamfilmist» kui ka filmiharrastajad. (Klubilane paneb hinde igale festivaliprogrammis vaadatud filmile. See eeldab kaasamõtlemist ja aktiivsust kõigilt. Klubilaste hinnete pingerea järgi selgub festivali parim mini-, lühi- ja täispikk film. Võib vaielda ja vaieldaksegi filmide liigitamise kriteeriumide ja ka klubilaste maitse üle. Peamine on aga, et selline ulatuslik festival — ümber 70 nimetust — annab ammendava ülevaate meie vabariigi aastastest filmisaagist, viib selle filmilembese vaataja huviorbiiti ja teiselt poolt annab kohtumiste-arutelude ja ka hinnete näol tagasid filmiloojatele.)

Organisatsioonidest

Aktiivne osavõtt festivalist on olnud põhikriteeriumiks klubi suure liikmeskonna diferentseerimisel. Rõhutagem, et TPI FK ei ole mingi suletud elitaarne ühendus, vaid kutsub oma liikmeks igal hooajal uusi üliõpilasi. Klubi põhiülesandeks on aktiivne ja haritud, filmi austava ja hindava vaataja kasvatamine. Aktiivne osavõtt TPI filmifestivalidest on olnud aluseks klubilaste jagamisel liikmeteks ja kandidaatideks, kusjuures klubi üldkoosolekul ja uue juhatuse valimisel osalevad üksnes liikmed.

Kohtumised-arutelud, sõnavõttud ja ka mahukas organiseerimistöö on välja koolitanud klubi aktiivi. Aktiivi kuulub mitmeid staažikaid liikmeid, kes esinevad loengutega ka teistes klubides. Aktiivita poleks võimalik ligi 1000-liikmelise organisatsiooni tegevus. Klubi tööd juhhib 12-liikmeline juhatus, kellest enamikul ulatub staaž üle kümne



Pilte TPI filmiklubi kohtumisõhtutelt.
Sergei Maljavin, Mark Soosaar ja Tiit Merisalu.



«Lurichi» kunstnikku Tõnu Virvet usutleb Jaan Paavle.

L. Saare fotod

aasta (J. Lamp, H. Jürviste, G. Golst, R. Olmet, P. Saar, S. Maljavin, T. Merisalu, K. Veskoja).

1980. aastate algusest tegutseb klubi juures filmiharrastajate rühm, kelle käsutuses on praegu kolm 16-mm kaamerat ja projektor. Puuduvad küll oma ruumid ja seadmed filmide töötlemiseks, napilt jagub ka filmilinti. Praegu plaanitakse videokaamera kasutuselevõtmist, kuid esialgu toodab kodumaine tööstus vähe- kvaliteetseid mustvalgeteks võteteks ettenähtud kaameraid... Vaatamata kitsastele tingimustele on valminud siiski esimesed arvestatavad filmid; edukamad autorid on siiani olnud H. Tamm, B. Voloč, V. Sampetov, J. Paavle, G. Okk, L. Saar.

Tänu instituudi toetusele videoaparatuuri muretsemisel on paari viimase aasta jooksul olnud võimalus korraldada filmiseminare oma liikmetele. Tsüklis «Tänapäeva filmikunsti mõnigaid probleeme» on vaadeldud viimase 10—15 aasta iseloomulikumaid nähtusi ja tendentse.

Klubil on tihedad sidemed meie vabariigi filmiorganisatsioonidega, kes meid jõudumööda abistanud. Sinasõprus on kujunenud 61

peaaegu kõigi Eesti kineastidega. Lisaks endastmõistetavatele sidemetele teiste Eesti filmiklubidega, kus tegutseb arvukalt ka TPI FK endisi liikmeid, on tihedad suhted Moskva ja Leningradi klubidega, püsivad on kontaktid Kotka linna filmiklubiga «*Majakka*».

Raskustest

Mõeldes sellele, mis praegu meie filmiklubi(de) tegevust takistab, tuleks kõigepealt nimetada laenuusse jõudvate filmide viletsat valikut. Viimasel ajal on toimunud nihe paremusele nõukogude filmiklassika muretsemisel. Üleliidulisest fondist on võimalik tellida meil puuduvaid kooptiaid. Samas on olnud suuri lünki tänapäeva autorite (S. Paradžanov, A. Tarkovski) osas. Arusaamatult pealiskaudne on sotsialismimaade filmide valik: puudub enamik nende maade filmikunstile aluse rajanud ja maine loonud filme. Ei saa ju pidada normaalseks, et näiteks M. Jancsó loomingust on saadaval üksnes «*Tähed ja sõdurid*» tugevasti kärbitud variant. Ja kuidas rääkida poola filmikunstist ning antifaašismi teemast ilma A. Wajdata? Jne. Meie maa ühiskondlikus ja poliitilises elus toimuvad niiked annavad lootust, et ka filmilevi põhjalikult ümber korraldatakse. Praegustes tingimustes peaksid meie filmilaenuusorganisatsioonid tellima korduskooptiaid ekraanil olnud olulisematest sotsialismimaade filmidest (näit M. Jancsó «*Lootuset*», W. Hasi «*Kuidas olla armastatud*», A. Wajda filmid jt), mille näitamine teatavasti ei ole seotud litsentsi tähtjaga. Senini tellitud korduskooptiate puhul on silmas peetud ainult üksi kommertskaalutlusi.

Ebaloomulikuks tuleb pidada viimase ajani levinud praktikat lühendada filme, nagu poleks tegemist mitte kunstiteosega, vaid kaubaga, mida võib mõõta meetrites. Tuleks kaaluda omal ajal täielikult moonutatud laenuusvariantide korduslennastusi originaalkujul (näit B. Bertolucci «*Konformist*», M. Jancsó «*Tähed ja sõdurid*»).

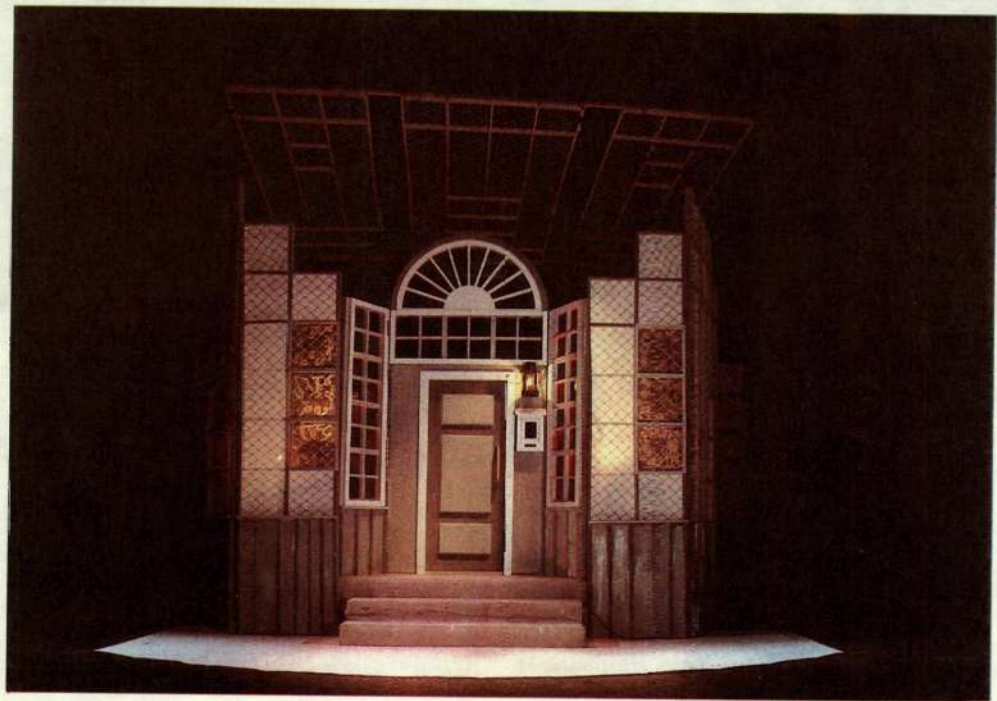
Filmihuvilistele peaks leitama võimalus vaadata filme originaalkeeles (subtiitritega eesti või vene keeles) — seda nii liiduvabariikide filmide kui ka välisfilmide puhul. Kunstilembese vaataja kinno tagasitoomise nimel ei tohiks pidada paljude lasta laenuusse paralleelselt nii dubleeritud kooptiaid, (neile, kes väidetavasti ei viitsi subtiitriteid lugeda) kui ka originaalkeeles subtiitritega kooptiaid neile, kes filmide dubleerimist peavad kunstiteose moonutamiseks. (Eraldi tuleks rõhutada, et praegu peaks olema igati aeg luua Tallinnas nn repertuaarokino, selle kavade koostamisel saaks filmilevi kasutada klubide kogemusi.)

Oleks vaja silmas pidada, et igast üleliidulisse levisse lastavast linatseost jõuaks meie vabariiki vähemalt üks kooptia. Siiani on sotsialismimaade filmide osas seda vajadust teinekord ignoreeritud. Kurvastavalt väike on Filmikunsti Propaganda Büroo Eesti osakonna filmifond, seegi koosneb enamikus fragmentidest.

Eesti TV teeb endiselt väga vähe filmi kui kunstiliigi viimisel nõudliku vaatajani. Erandiks on M. Soosaare meie oludes unikaalse ainesega ja kindlasti kordamist vajav tsükkel (tumm)filmi ajaloost. Kas poleks aga võimalik planeerida seda saadet kavasse mitte südaööks, mil enamik töö/koolis käivatest inimestest peavad sellest loobuma? Või mis on olnud takistuseks kordussaadete eetrisse andmist varasemal kellaajal? Juhuslikult jõuavad vaatajani huvitavad ja kultuurilooliseltki väärtuslikud portreed meie (filmi) näitlejatest (miks üksnes näitlejatest?). P. Urbla sari «*Filmikanal*» võiks eetrisse jõuda kavakindlamalt, et toimima hakata. Eesti mängufilmiajaloo tsükkel on kahjuks süsteemitu ja asjaliku saatesõnata. Filmide valik väiksele ekraanile on hooletu ning valdavalt orienteeritud vähenõudlikule vaatajale. Eesti TV on ka unustanud filmiklubid (neid on 51) ja klubilased (ca 11 000), oleks ju paljude klubide tegevuses sellist, mida tasuks tuua laia vaatajaskonna ette (kuues klubis eriteemalised festivalid, kohtumised filmiloojatega, ümmarguse laua arutelud jms).

Loomisel on Üleliiduline Filmiklubide Föderatsioon. Tahaks loota, et selle organisatsiooni esmaülesandeks saab võitlus filmiklubide repertuaari eest (parim variant — oma fond) ja ka konkreetne organisatsiooniline abi, sest vaevalt oleks kellelegi tarvis uut organisatsiooni, kus tehakse üksnes suuri sõnu...

Nende lootuste ja soovidega läheb ka TPI filmiklubi oma tegevuse kolmandasse kümnendisse.



Pealtnägija tunnistus

JOEL SANG



Suitsu-õhtu Kirjanike Majas, jaanuar 1969 (lavastajad Evald Hermaküla ja Jaan Tooming). Episood «See on nii imelik, nii imelik ja hää...» Esireas Tõnu Tepandi, Kaarel Kilvet, Raivo Trass. Tagareas Jaan Tooming ja Lembit Ulfsak. (Selle õhtu esinejatest puudub pildilt E. Hermaküla).

J. Tensoni foto.

Loen: «Selles suhtes sildub see töö taas «noore režissuuriga»: ka Suitsu-õhtu, «Laseb käele suud anda», «Sina, kes sa saad kõrvakiile», «Prokuröri» jt kangelased olid sotsiaalses raevus üksi,» ja imestan: «Võis paralleele tõmmata me kunagise «noore režissuuri» hiilgeaegade, mil teater oli sotsiaalne sündmus.»

64 Tsitaadid pärinevad Rein Heinsalu ja Mihhail Lotmani artiklist Gvozdkovi

«Käopesa» kohta («Teater. Muusika. Kino» 1986, nr 8), ja kui ma nad siin esitan, siis ainult selleks, et avaldada oma hämmeldust. Gvozdkovi peenelt kalkuleeritud lavastuses, mis toimib publikule nagu rockkontsert, ei oska ma näha midagi ühist Toominga—Hermaküla omaaegse teatriprogrammiga — too nõudis näitlejailt jäägitut eneseavamist, spontaanset mängu. Seepärast kipub mul tekkima

kuri kahtlus, et Heinsalu ja Lotman toetuvad Suitsu-õhtu puhul pigem mingile ebamäärasele pärimusele kui omaenese vahetule kogemusele.

Teater toimub teatavasti «siin ja praegu». Ehk tähendabki see, et teatril puudub mälu või on ta mälu lootusetult nõrk? Järgmine põlvkond ei tea midagi eelneva tegudest. Kuid on ju olemas

gu on küsimuse esitamiseks eriti kohane aeg: tänavu said neljakümneaastaseks viis meest, kes suuremal või vähemal määral eesti teatriuudusega seotud — Jaan Tooming, Kalju Komissarov, Ingo Normet, Raivo Trass ja Jaak Allik. Siinses kirjutises ei piirdu ma ainult nimetatutega (kuidas olekski võimalik mööda minna Hermakülast või Raidist), vaid



Vaino Vahing, «noore režii» üks ideolooge, peab suvekooli Aravul, umbes 1970.

jooksev teatrikriitika ja ilmub üldistavamalt laadi ülevaateartikleid. Käesolevat kirjatükki haududes sirvisin läbi 15 aastakäiku «Teatrimärkmikku» ja pidin mitmel korral pettumusega tõdema, et kriitika põhjal on kunagi nähtud etendusi raske ära tunda. Kirjeldatakse küll detailselt seda või teist misanstseeni ja näitlejatöö tehnoloogilist külge, aga etenduse fluidum jääb enamasti tabamata. Rohkem kui objektiivsusele pretendeerivas arvustuses on omaaegset atmosfääri ja sotsiaalset tähendust tunda belletristlikes käsitlustes, kas või Mati Undi «Via regias».

Kuidas see kõik siiski tollal oli? Prae-

püüan visandada pilti «noore režissuuri» käekäigust tänaseni välja. Nii nagu mina seda näen. Loomulikult tuleb visand umbkaudne ja punktiirne — on ju teema nii lai, et ammendav käsitlus nõuaks vähemalt doktoritöö mahtu ja sügavust.

60. aastate keskpaiku on eesti nooremates teatriringkondades tunda ilmselt käärimist. Selleks ajaks on Panso laad, mis kunagi tõi värsked tuuli sumbunud kultuuriõhustikku, juba omakorda kanooniseerumas ja hakkab tekkima tarve uute väljendusvahendite järele. Publikust peab saama kaasosaline, kes tõmmatakse suurde mängu. Need ideed ja suundumused ei sündinud kohapeal, vaid 65

olid üks haru mujalt maailmast siia ulatunud üldisest hoovusest. Leidus teoreetilisi eeskujusidki. Suitsu-õhtu puhul taotleti ju enam-vähem sama mis *Living Theatre*, kui ta üritas Artaud' ja Brechti sünteesi; hiljem manifesteeris seda liini Peter Brook: etendus peab mõjuma korraga nii intellektuaalsel, emotsionaalsel kui ka alateadvuslikul tasandil.

Nähtusel on laiemgi sotsiaalpsühholoogiline taust. Kuni käesoleva sajandi keskpaigani valitses Euroopas stsientistlik romantism, usk progressi kõikvõimsusesse, aujärjele olid seatud füüsika, küberneetika ja geneetika. Kuid ühenduses ökoloogilise kriisi avalduste ja muude tagasilöökidega hakkas intelligents ilmutama tehnilise progressi ja ratsionaalse vaimu suhtes pettumuse ja tüdimuse märke. Vaimu inimesed loobusid elitaarsetest hoiakust ja püüdsid massidega ühte heita, et murda sel viisil nende passiivsust. Sellest ka kaldumine vasakradikaalsesse ideoloogiasse («uuskura»), taotlus purustada kunstisfääride väljakujunenud piire (*happeningid*). Nii kuulutavad juhtivad popkunstnikud: «Maailm on kunstivorm, iga mees on kunstnik» (Tuli Kupferberg); «Teater on seal, kus keegi on» (John Cage); «Muusika on seal, kus keegi kuulab» (La Monte Young); «Ballett on seal, kus keegi liigub» (Merce Cunningham).

Sellisel pinnalt võrsus siis ka eesti teatriuudendus, mille algatasid Hermaküla ja Tooming. (Analoogiline murrang — lahtiütlemine literatuurisusest — oli eesti muusikas ja kujutavas kunstis toimunud juba mõned head aastad varem.) Keskseks kategooriaks, eesmärgiks ja abinõuks saab m ä n g. «Tuhkatriinumäng», kus Hermaküla õhutab näitlejat end mängu kaudu avama ja piirsituatsiooni viima, andis alles väheke aimu uue laadi võimalustest. Vastne teatrikontseptsioon tema täies hiilguses toodi rahva ette ühistööna Suitsu-õhtu kujul. Positsiooni kindlustasid lõplikult Toominga «Lase käele suud anda» ja Hermaküla «Sina, kes sa saad kõrvakiile».

Tsitaat Undi «Via regia» algvarian-dist:

«Toominga lavastus «Lase käele suud anda» oli minu arust enam-vähem puhas tseremoonia, ohvritoomise pidulik õhtu. Peategelane Ants pakub enda välja oma rahva eest kõigis aspektides ja hukkub lõpuks kõikidest mahajäetuna. Talumehed küürutavad orjalikult tema matustel, äkki aga pistavad lõrisema ja tormavad Opmani kallale. Suure meistermaadleja osavusega peksab too teistest

kõrgemale tõusnud suguvend orjakarja laiali. Lauale laotatakse valge lina, sellele asetatakse surnud Ants. Sümboliseks lüüakse ta risti ja viiakse siis ära. Tühi laud koos valge lina ja naeltega tõuseb vertikaalasendisse. Jõuetus vihas lööb Opman kirve valgesse linasse, täpselt sellesse kohta, kus võiks asuda seal lamannud inimese süda. Üks talumees jääb lina ette tigidalt nutma ja nuuksuma. Eesriie sulgub.»

Esialgul on Toominga ja Hermaküla teatrikäsituses rohkem ühendavat kui eraldavat, seepärast räägitaksegi neist koos. Nimetatud etendustega aga lõpeb üks järk nende teatriteel ja kumbki hakkab kalduma ise suunas. Seaduspäraselt järgneb ka kerge möön.

Nüüd võtab innoveeriva liini üle Kaarin Raid. Raid äratas tähelepanu juba 1968. aastal Cocteau' «Hirmsate vanemate» lavastusega Pärnus. Hiljem tulid «Armunud lövi» ja «Tramm nimega «Iha»» — mõlemad stiilsed ja terviklikud etendused. Stanislavski ja Nemirovitš—Dantšenko koolkonna esindajana tegi Raid filigranset näputööd, mis kandis parimaid vilju tänapäeva psühholoogilise draama lahtimängimisel.

Pööret Raidi teatrikäsituses ennustas Rainise «Puhu, tuul!», kuid uue kujundisüsteemini jõudis ta ikkagi «Külaliste» (külalisena Draamateatris) ja «Epp Pilarpardi Punjaba potitehasega» (Pärnus), kus peenele psühholoogilisele režiile liitus mõjuv metafoorsus, lõpetatud ja puanteeritud kujund. *Happeningi* tüüpi improvisatsiooni, mida Hermaküla ja Tooming oma esimestes lavastustes ulatuslikult rakendasid, vahetab Raidil välja täpne partnerlus, mis aga ei välista spontaansust. Nii saavutab ta kahe laadi õnneliku sünteesi, millega noor režissuur, seni ikka eksperimendi sildi all esinenu, astub küpsesse ikka.

«Külaliste» ja «Punjaba» põhjal on Valdeko Tobro («Noorus» 1975, nr 3) püüdnud teha kaugele ulatuvaid järeldusi, mis eesti teatriuudenduse kõrval haaravad tervet Euroopa teatrilugu:

«Mängulise elemendi nihutamine esiplaanile, tema toonitamine on üks neid konkreetseid punkte, milles meie noorte lavastajate tegevus haakub teatri teisenemisega kogu maailmas; see haakumine tõestab, et me ei seisa provintslaslikult kõrval.

Niisuguse nähtuse seletamiseks tuleb jälle pöörduda tagasi mõtte juurde teatri struktuuri pidevast muutumisest. See muutumine on tsüklilise iseloomuga, kusjuures ühe suure, läbi sajandite kul-

geva tsükli sees toimub hulga väiksemaid ja dünaamilisemaid tsükleid. Minu arvates elame me praegu ajal, millal üks niisugune suur tsükkel on jõudnud oma loogilise lõpuni. See algab kusagil pärast itaalia *commedia dell'arte* õitseaega ja seda võiks tinglikult nimetada desintegratsioonitsükliks. Selle tüüpilisi tunnuseid on dramaturgia, režissuuri ja

määratlus alles siin õige sisulise katte. «Pörgupõhja» mängib korruga mitmel plaanil: põlvkõrguseks pisendatud kirikuküla ühes oma argiste askelduste ja tülidega; üle selle inimene, kes otsib lunastust ja igavest tõde; ja kõige kohal avalil ilmaruum tuhandete siravate tähtedega. Liikudes assotsiatsioonepidi lülitub Tooming groteskilt sakraalsele har-



Jaan Tooming ja Evald Hermaküla külas M. Undi juures, umbes 1969.

näitlemise kui teatri põhikomponentide eraldumine ühtsest teatraalsest tegevusest, nende suhteline iseseisvumine väljaarenemise otstarbel. /.../ Sellepärast ma usungi, et uus, praegu algav suur tsükkel kujuneb integratsioonitsükliks. Ja otseselt mänguline tegevus ongi noorte lavastajate käes see integraal, millega nad tahavad taastada teatraalse tegevuse kunagise lahutamatu ühtsuse uuel, tema põhikomponentide praegusele väljaarendatusele vastaval tasemel.»

Aeg ei ole jõudnud näidata, kuidas on lugu Tobro hüpoteesi globaalse kehtivusega, kuid 70. aastate alguse ja eesti teatri koha pealt läheb ta küll tække — just teatri põhikomponentide integreerumine oli see, mis tollal aset leidis. Järgnevatel aastatel saavutab täiuse ka Toominga teatriparadigma, sünnivad «Pörgupõhja uus Vanapagan», «Veli Joonatan», «Kauka jumal», «Polonees 1945». Ehkki juba varem kõneldi Hermaküla—Toominga polüfoonilisest teatrist, saab see

dusele, intiimsed misansteenid vahelduvad grandioossete paisutustega. Nii lummatavat etendust pole vist eesti teatris varem olnud ega tule ka niipea.

Koos Toominga—Hermaküla suuna väljakujunemisega tekib sellele ka vastukaal: sõjaka eelhäälestusega alustab oma teatritegu Kalju Komissarov, tuues Noorsooteatris lavale «Oliveri ja Jenniferi», «Protsessi» ning «Good-bye, Baby». Toominga panteistlikule kõiksusetajule ja Hermaküla süvapsühholoogilisele stuudiumile vastandab ta selgelt poliitilise joone, polüfoonilisele kujundisüsteemile plakatliku sirgjoonelisuse. Komissarovi atribuutika on esialgu jõhker ja ühetähenduslik (laibad, verised seasoolikad), seetõttu jäävad ka etendused deklaratiivseks ega ülene suureks kunstiks, mis teeb oma töö ikka kujundi kaudu. Hiljem, «Peaproovis» ja «Prokuröris» leiab Komissarov aga juba mõistliku tasakaalu. Nendeski tükides on sotsiaalset teravust ja ajaloolise tõe taga-



Evald Hermaküla ja Mati Unt «Vanemuise» Heidemanni tänava ühiselamus. 1970.

nõudmist, kuid siin ei rõhuta välise butafooria peale, sõnumi kohalejõudmise tagab psühholoogiliselt veenev režii. Võib-olla on asi selleski, et «Peaproovis» ja «Prokuröris» mängis Komissarov ise kaasa ja andis oma diskreetse ja paindliku rollilahendusega etendusele inimlikud dimensioonid. Muide, oma lavastuses on esinenud ka Tooming ja Hermaküla, Tooming küll põhiliselt üksnes kontrapunkti või kommentaatorina. Hermaküla seevastu on täitnud ikka keskseid rolle, mis peaks tema mängukontseptsiooniga suurepäraselt sobima: ei ole kõrvalseisjat, on vaid mängujuht keset mängu. Paraku on just need lavastused kippunud kergesti lagunema, sest Hermakülalt näitleja prevaleerib Hermakülalt lavastaja ees.

Et Komissarov, parandamatu maailmaparandaja, valis parteilise kunsti tee, on igati loomulik, tuleneb otseselt tema isikust. Sümptomaatilisem on see, et 70. aastate teisel poolel hakkab ka nooruke näiteseltskond maksvusele pääsenud mängulis-kujundlikust suunast tasapisi ära pöörduma. Kui vahepealsed lavakunstieriala lõpetanud igatsesid sattuda Toominga või Hermaküla käe alla ja teha teatrit nende vaimu, siis alates VII len-

nust ilmneb, et see teatrilaad enam ei tõmba. Kandes veel edaspidigi häid vilju, oli ta oma õitseaja ilmselt juba üle elanud.

VII lennu enam kui poolest tosinast lavastaja kalduvustega lõpetajast — Merle Karusoo, Lembit Peterson, Eero Spriit, Kalju Orro, Peeter Volkonski, Priit Pedajas, Ago-Endrik Kerge — püüdis hiljem ainult viimane jätkata Toominga—Hermaküla liini, ja sedagi äpardunult. Nii «Peer Gyntist» kui ka «Inimese elust» tuli välja mingi kapustnik, kus väline tulevärk ei seisnud sisu teenistuses. See-eest tuli sellelt kursuselt täiendust Komissarovi leerile — teadagi Merle Karusoo, kelle sotsioloogiline teatri- ja elumudel võttis selge kuju etendus-tes «Makarenko koloonia» ning «Olen 13-aastane» (hiljem ka «Meie elulood», «Kui ruumid on täis»). Karusoo lavastajakäekiri on küll hoopis teistsugune kui Komissarovil, aga tedagi huvitavad inimesed konkreetses ajas ja sotsiaalses kontekstis. Karusoo lavastused olid omamoodi sotsiaalpsühholoogilised stuudiumid, etenduse lõplik tekst ja tegelaste vahekorrad kujunesid välja alles proovide käigus. Oma taotlustel märksa erinev, sarnaneb ta meetodi poolest Hermaküla-

ga. Nn ööteatris (1971) lasi ka Hermaküla osalistel vabalt improviseerida, mängida läbi elulisi situatsioone, millest pikapeale kasvas välja etendus «Teater» (näidati Ülikooli klubis).

Sotsiaalne temaatika pole meie lavadel muidugimõista uus nähtus, erinenud on ainult tema kriitilisuse/panegüürilisuse aste ja konkreetne sihiasetus. 60.

gematu innovatsioon, tasub meenutada vaid noort vallatut Toomingat «Charley tädis» (1970).

Tegelikuks vastukäiguks vananevale noorele režissuurile sai hoopis Lembit Petersoni «Godot'd oodates» (1976), filigraanselt teostatud töö, kus kõik väline butafooria oli kõrvale heidetud. Siit algab askeetliku mängumaneeri spora-



Evald Hermaküla ja Mati Unt usutlevad Eesti TV stuudios Viivi Luike. V. Luik oli kutsutud handideerima osale telelavastuses, 1969.

Jaani Tooming ja Joel Sang Pärnu teatrit külastamas.

J. Tensoni fotod

aastate lõpust alates täitis seda tänamatut ülesannet vennasrahvaste dramaturgia (Volodin, Arbuzov, Saja, Drutse, Ajtmatov jt), mis muretses peamiselt tehnilise progressi kahjulike kaasnähtete pärast. Hiljem (1976) tuli puhtpublitsistlik tootmisdraama, millele avas rohelise tee Gelmani «Ühe koosoleku protokoll», ja teele lähevad üha uued ja uued voorid. Teist laadi teravust töid teatritesse veidi hiljem vene noored dramaturgid (Petruševskaja, Razumovskaja jt, lavastajaiks taas Karusoo ja Komissarov), kuid nüüd on juba nemadki salongikõblilikuks kuulutatud. See selleks, teatri kujundisüsteemi uuenemist avalikustamisprotsess igatahes kaasa ei toonud. Ainsa üllatuse tolles vallas pakkus välja Ingo Normet. Paistnud varem mõnikord silma psühholoogilise atmosfääri tabamisega (Vahingu «Suvekool») ja leidlikult välja pakutud rahvatükkidega, laiendab ta nüüd on ampluaad. «Draakonis» ja «Saunas» (mõlemad 1981) seab ta lavale satiirilise kõverpeegli, lõbustades vaatajaid vaimuka groteski ja bufonaadiga. Tõsi küll, seegi pole eesti teatris ennenä-





Mati Unt ja Juhan Viiding, umbes 1976.



Raivo Trass, Ivika Sillar ja Lea Tormis 1972. aastal Teatriühingu kongressil.

diline levi. Selsamal aastal esitavad Juhan Viiding ja Tõnis Rätsep oma «Niagaara», etenduse, kus lavalist tegevust, aga ka nn läbielamist on katsutud kärpida miinimumini. Nii «Niagaaras» kui ka tulevastes «Olevustes» ja «Lavakavades» selgineb uus alternatiivne teatrikontseptsioon. Kui Tooming ja Hermaküla püüdesid sünteesi, kõikvõimalike väljenduvahendite sulandamise poole, siis Viiding ja Rätsep üritavad vastupidist — teatri lahutamist algosadeks.

Sõna on lahutatud tegevusest ja tegevus omakorda taandatud pantomiimi tasemele. Ei mingit teatraalsust! Samasse kasi-na teatri ritta paigutuvad ka Kalju Orro ja Toomas Lõhmuste näitlejatunnid ning Viidingu—Rätsepa tänavune «Godot». Kas ring on sulgunud? Kui kasutada Tobro terminoloogiat, siis osutuvad integratsiooni- ja desintegratsioonitsükklid küll ootamatult lühikesteks.

«Teatrimärkmikus 1980» kurdab Jaak Rähesoo: «Paar viimast hooaega näikse

koosnevat enam või vähem õnnestunud üksiklavastustest. Nende taga ei aimu tavaliselt üldisemat joont, vaimsust, tendentsi, mis oleks seotud laiemate (ka teatrivaliste) suundumustega.» Selliseid häáli oli kuulda mujaltki. Nenditi, et algaval kümnendil ähvardab eesti teatrit tõsine kriis, menütükid tõrjuvad tõsi-se kunsti püüne pealt minema. Rahvas alustab tormijooksu «Vanalinna Studiotele», «Härä Amilcarile», «Savoy ballile», «Superdiskorile». Ometi töötavad ju kõik «noored režissöörid» täie mahvi-ga edasi.

Kui vaadata asja teatriprotsessi seisukohast, siis tuleb Rähesooga nõustuda: eesti teatrit tabas 80-ndate algul mõön. Ei ole tekkinud ühtset võimsat tõusulainet, on ainult ristlainetus, kõik näib kuidagi hajevil ja harali. Kas see teadmine nüüd kedagi lohutab, aga samasugune kriis haaras 80. aastail ka teisi kunstialasid. Ühelt poolt on kindlasti tegemist vahendite ja võimaluste ajutise amendumisega, kunsti revolutsioneerimine on muutunud järjest raskemaks. Kuid küllap pole küsimus üksnes selles, vaid kriisi sügavamaks põhjuseks on ikkagi olnud ühiskondlik stagnatsioon ja kasvavad globaalsed pinged. Kõigele lisaks on mängus ilmselt veel üks fenomen, mis kõnealuse põlvkonna puhul oma osa etendab. Nimelt — elu poolaeg.

Olen sellest varemgi kõnelnud (tookord ühenduses Juhani Viidingu luu-

lega), kuid jutt väärrib üle kordamist: Elu poolaeg tuleb kätte 30. aastate keskel. Sellest annab märku tunne, et noorus libiseb käest; ilmnevad esimesed tõsisemad ihuhädad; hakatakse kahtlema valitud rollis, millega kaua aega identifitseerutud; jalad lööb alt avastus, et ei ole ühesile vastuseid; tunneli lõpus haigutab pilkane pimedus. Kõik need vapustused viivad tihti sügava hinge kriisini, mis omakorda toob kaasa muutusi isiksuse struktuuris.

Kalju Komissarov 1973. aastal, veel «Tallinnfilmi» režissöörina, enne Noorsooteatri ikkese siirdumist.



1977. Teatriühingu aastapremia on äsja saanud kunagised kursusekaaslased Jaan Tooming («Polonees 1945» ja «Kauka jumala» eest) ja Kalju Komissarov («Peaproovi» ja «Prokuröri» eest).



Eriti teravalt avaldub see kriis kunstiteinimeste puhul. Paljud põlevad läbi, kukuvad jooma, üritavad enesetappu või enesehävituslikku askeesi, langevad õnnetuse ohvriks. 37. eluaasta on statistilisel kõveral punkt, kus loovisikute suremus on teistega võrreldes skandaalselt suur. Need, kes sellest kriisist õnnelikult välja tulevad, muudavad oluliselt oma elukäsitust ja loomelaadi.

Milline paistab eelöeldu taustal «noore režissuuri» praegune seis?

Kõige õnnelikumalt on kirjeldatud kriitilise aja üle elanud Komissarov, ta 74



Diplomeeritud lavastaja Ingo Normet noorsõdurina 1969. a.



Kaarin Raid külas J. Tensonil Eesti Mereihitüoloogia Laboratooriumi Pärnu vältibaasis. 1971.

J. Tensoni foto

1976. a. režissöör diplomi saanud grupp noori lavastajaid VII lennust lavakunstikateedri lõpetamise puhul küllastamas Tallinna Loomaaeda. Vasakult: Peeter Volkonski, Tiit Berg, Ago-Endrik Kerge, Merle Karusoo, Lembit Peterson ja Priit Pedajas.

G. Vaidla foto





«Popi ja Huhuuga» juba debüteerinud režiiüliõpilane Merle Karusoo 1975. aastal Urvastes.



Lembit Peterson «Godot'd oodates» lavastamise aegu koos poja Mariusega. 1976.

K. Orro fotod

on sealt isegi kasudega välja tulnud. Polüstilistilised «Vennad Lautensackid» ja «Ja sajandist on pikem päev» annavad tunnistust tema arsenalis rikastumisest. Enam ammu ei opereeri ta alasti loosungitega, vaid usaldab mõtte kujundi hoolde. Huvitaval kombel näib ta olevat õppinud Toomingaltki: edasi-tagasi saaliv mängurong ja kummuv tähistaevas Ajmatovi lavastuses tuletavad ju tahehtahtmata meelde «Pörgupõhjat».

Tooming aitas kaua kiratsenud «Ugala» lühikese ajaga jalule, tegi mitu silmapaistvat lavastust (mis, tõsi küll, ei küüni «Pörgupõhja» tasemeni). Nüüd on ta pärast mõningat eemalviibimist ärga-

nuna teatrisse tagasi pöördunud. Enam ei rõhu ta mitte niivõrd vormi kui sõnu peale, selles suhtes on nad Komissaroviga osad vahetanud. Moralist on Tooming alati olnud. Juba «Pörgupõhjas» astus ta üles pastori rollis, «Musta mandri kasupojas» pöördus ta koguduse poole kahe küünla vahel seisvast kantslist. Ainult et varem võimendasid tema sõnumit vägevad metafoorid, «Viina vandest» ja «RUR-ist» jäävad aga kõlama üksnes päästearmeelikud noodid.

Hermaküla on viimasel ajal märgatavalt taltunud («Süütute aeg. Süüdlaste aeg»), kuid kipub ikkagi vahel üle aisa viskama («Prohvet Maltsvet»). Minule on

Hermaküla avatud teater andnud suuremad elamused siis, kui ta on olnud samal ajal ka natuke distsiplineeritud, allutatud ühtsele kujundiloogikale.

Normet teeb Pärnus tublit tööd ja on mõistetav, et peanäitejuhina peab ta ka teatri kassa eesti hoolitsemata.

Raid ei ole praegu vormis.

On jäänud rääkida veel Raivo Trassist ja Kaarel Kilvetist, kes ju samuti olid Suitsu-õhtus osalised. Ilmselt selle innususel lavastas Trass 1970. aastal Draamateatris «Kui on õnne, siis elame» — kompositsiooni muinaseestlaste uskumustest ja kommetest. Trassi rada on olnud okkiline, ta on lavastaja, kellele a e g a j a l t mõned tükid õnnestuvad. Kahel korral on teda pärjatud, 1975. aastal Lauteri, 1981. aastal Teatriühingu aastapreemiaga. (Niisama teisigi, Tooming, Komissarov, Raid, Normet, Viiding, Karusoo, Peterson on kõik Lauteri-laureaadid.) Kahjuks on Trass olnud pikalt perifeerias, nii et mul pole tema tegevusest täit ülevaadet.

Kilvet debüteeris Noorsooteatris «Mary Poppinsiga», ja laulumängud ongi talle kõige rohkem loorbereid toonud. Omal ajal oli ülmenukas tema seatud «Oh armastus, sina kallid magus mesi...», nüüd liigutab Valgre lugu igas eas vaatajate meeli. Ju on Kilvet osanud õige nupu peale vajutada.

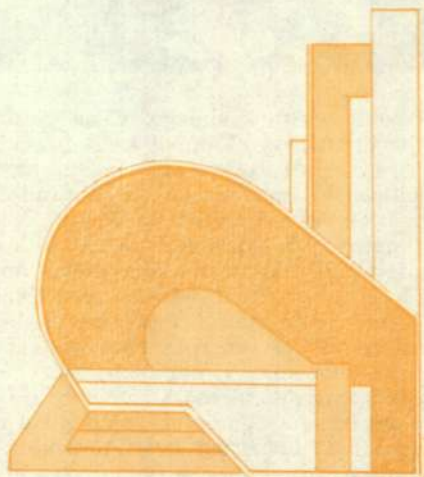
Õigluse huvides ei tohi mööda minna Mati Undist, kes on seisnud eesti teatriuuduse hälli juures ja olnud üks selle ideoloog. Pärast Toomingast ja Hermakülast lahkulöömist asus Unt Komissarovi kõrval ise lavastama. Elegantselt tuli ta toime mitme luulekavaga, kuid suuremad tükid jäid esialgu kurku kinni. Ikka püüdis ta pressida lavastusse liiga palju mõtteid ja allteksti, nii et oma ülmas kontseptuaalsuses muutusid nad lihtsalt arusaamatuks. Viimasel ajal on Unt sellest krambist vabanenud ja tulemusedki on paremad («Võlausaldajad», «Kapsapea. Kalevi kojutulek», «Lõhutud vaas», «Kummitused», «Vaimude tund Jannseni tänaval»).

Teatriuudajate põlvkond töötab niisuguse edasi tänagi. Kuldses keskeas. Mida öelda kokkuvõtteks? Kas Mooramaa mehed on oma töö teinud?

On teinud, ja see töö on olnud tõhus. «Noor režissuur» on oluliselt rikastanud meie teatrikeelt, avastanud võimalusi, mida teisedki võivad nüüd vabalt kasutada. Muide, tookordne teatriuudendus ei ole veel sugugi soikunud, laine lõpp on jõudnud nüüd otsaga Nukuteatrisse, kus «Suveöö unenägu» on täiesti hinnatundusetu võetav elamuslik etendus.

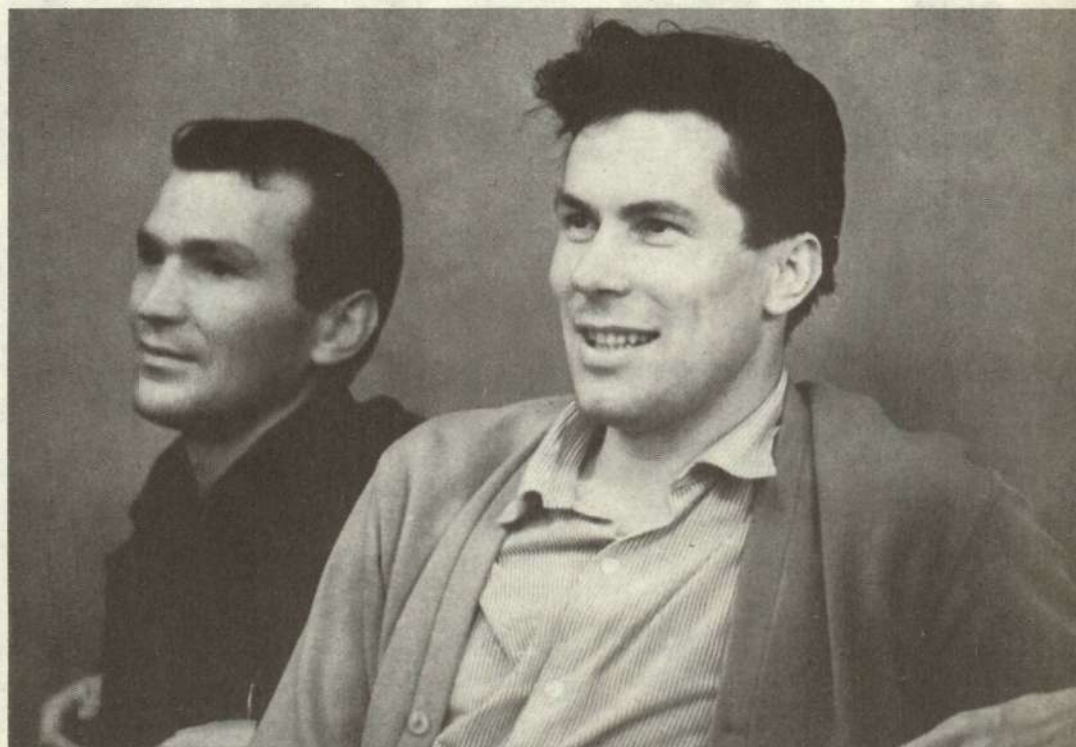
ÕNNITLEMES!

1. detsember — MAIMU VALTER, teatrikriitik ja -ajaloolane — 60
3. detsember — ENDEL LIPPUS, viiuldaja, TR Konservatooriumi prorektor, professor, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — 60
14. detsember — HARRI VASAR, RAT «Estonia» oomaegne operetisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
16. detsember — LEMBIT VEEVO, helilooja — 60
19. detsember — MAIMU KRINAL, RAT «Vanemuise» ooperisolist, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60



Ööpäev Jaan Sauliga

MIKK MIKIVER



Mikk Mikiver ja Jaan Saul 1966. aastal «Hamleti» proovil.

Viimased 24 tundi olen Su eest ära jooksnud. Vajadus või võimalus Sinust mõelda on asendunud kohustusega Sinust kirjutada. Olen ise selles süüdi, jätsin lubatud loo kokkupaneku kaheteistkümnendale tunnile, negu öeldakse. Õieti on kõik erakordselt veider — Su tähtpäev on ligi kolme kuu kaugusel, aga minu ridade viimane tähtaeg on homme hommikul. On septembri lõpp. Ja tuul kiskleb ja viskleb akende taga.

Kõigepealt lugesin läbi Ajtmatovi «Tapalava» kolmanda, viimase osa. Kuulasin vahepeal selle juurde hunte (on selline plaat «Huntide muusika»). Siis püüdsin magama jääda, aga ei saanud kohe, olin romaanist heitunud, süda oli valu täis. Huntide, inimeste, elukorralduse, Sinu ja enda pärast, st tegemata tegude pärast, ka teatri(-tegemise) pärast, progressi kibedate kaasnähtude pärast, Tõe ja Vale, Tõe ja Iu, Iu ja Vale segiminevate vahekordade pärast, vanaduse ja üksinduse pärast koos ja eraldi võetuna. Tuul aina hulkus sügisöös.

Miks Sul niisugune idee (nägemus, tahtmine) tekkis — Hamlet valges?! Ei, Sa ei olnud tollal lugenud midagi tänaste leinarõivate pahupidisest vahekorra minevikulistega. Ei, see oli mujalt. Aga kust? Miks?

Siis olin oma kolmanda «Libahundi» etendusei, mängiti Tallinnas. Seal oli üks kuldkollane, lihtne ja lahe stseen, mille peale peatasin etenduse, pöördusin selja taga istuvate teatriteadlaste poole ning ütlesin: «Vaat, siin ongi välja 75



1966. Noorsooteatri «Hamleti» (lavastaja V. Panso) proov. Esiplaanil Jaan Saul — Esimene näitleja.

öeldud, missugune Tiina tegelikult on. Ärge laske ennast segada Marguse (kõrvuni armunud ja tillukese süütundekripeldusega iseenda otsustamatuse pärast!) sõnadest — «...koguni teistsugune ... tuline ... ei ole nagu teie ... veri on teistsugune ... lööb kergemini keema» jne. Ei saa me ennast oma tänaste komplekside ja probleemidega sublimeerida Tiinas-kangelannas, kes tegelikult elaks oma elu ära täiesti tavaliselt (mitte ainult töö pärast metsas käijaid on praegugi, näiteks Fred Jüssi), kui poleks konflikti armastuses ja kergest võimalust tüdrukut teistsuguseks kuulutada, st rikutud ankeeti: Ema — nõid. Me ise sunnime teda siitpeale teistsuguseks hakkama. Aga miks me seda teeme, sellest räägitakse mujal.» Selle peale ärkasin üles ning hakkasin palavikuliselt mõtlema, kus on «Libahundis» selline stseen ja sellised sõnad, ning midugi ei leidnud üht ega teist. Uneetenduses oli see Tiina—Mari stseen, võtsin raamatu, vaatasin stseeni läbi, leidsin Maril ühe sõna, aga seegi ei seleta publikule midagi. Tuul kolistas kõrvalmaja katuse plekktahvlitega.

Miks mitte valges, miks mitte? Teistsugune see Wittenbergi tudeng, võimalik mõelda Ph. Melanchthoni ja Martin Lutheri õpilasekski (vaatamata sellele, et vastupidist on kergem tõestada, aga kas kunstis on M.O.T.T.-l oluline lõppmõju?), selge pea ja sirge selja ning valutava südamega — oh! — Sinu käes oleks ta olnud niikuinii. [...] ja valgust ja selgust sai tuba täis. (J. Liiv.) Valge kui Valgus?

Panin jalad jahedale põrandale, sest ei jäänud magama, ning äkki tundsin, mida ma tahan — õunu. Samal hetkel sai mulle selgeks, et õunu ma ei saa, olin just tulnud sõbruspäevadelt (minule küll tõelistelt, armastuse valguselaiukudega isegi) Minskist, polnud jõudnud veel Loksal käia, tulles olin ära visanud viimased pehkinud kehadki. Ja samas sai aina selgemaks, et õunu ma tahan, et ainult õunad võivad mind päästa! Nagu meie teatrikooliaegse värskelma ja meie meelet

süda paha on ja mida ma vajan. Tahan õunu. Ühtainsat õuna, poolt õuna, tükikest... Tahan õunu!» Jah, aga halenaljakas on elu — raamat polevatki enam hea, kuna autor elas viimati teisel maal. — Ega Turgenev polnud ometi prantsuse kirjanik? — Tuul lõõtsutab ja peksab hooti kuivanud lehti vastu akent.

Mida Sina peaksid peale hakkama tolle noorusmälestusega? Mina igatahes seda raamatut enda elust ära ei anna, ei saa anda. «... Nad maksid kolmkümmend rubla kilo. Võtsin pool kilo, panin ühe suhu, pigistasin hammastega — ning tundsin kibekat ja koledasti haput maiku, tõelist õuna maiku. Kas te teate ka, mis see on?» Miks tõelist on vähe, miks näilist pakutakse tõelise pähe (see riim on küll puhas juhus — lihtsalt sulg jooksis nii), miks dražeevitamiin ei asenda looduslikku, miks muututakse spekulantideks, miks kuulutatakse kiiresti reeturiteks, kuigi tõeliselt saab reeta ainult väennast, nagu mõttehiiglane on relatiivsust silmas pidades absolutiseerivalt väitnud, miks? Miks, miks, miks. Miks ikkagi valges? «Aeg liigest on lahti...»?

Hommikul kuulasin vaalu (on niisugune plaat «Vaalade laulud»). Nende häälled saavad tehnilise triki, *hydrophone*'i abil lindistatuna ning mõnel juhul aeglustatud mahamängimisega veealuselt maailmast meile kuuldavaks. Imepärane ja omapärane muusika. Kas võiks aina väita, et mida meie (kõigi) silmad ei näe, kõrvad ei kuule ning muud meeled ei taju, et seda pole olemaski? ...

Siis ostsin ETKVL-i kioskist õunu, 60 kop kilo (6 rbl meenutatud aja rahas), ära olen söönud siiani ainult ühe. Eks ole?! Kui lakkaks päevavalguses häbenemast või salgamast oma õiseid tunge ja mõtteid, kas saaks teatritegemise huvitavamaks?

Pärast kuulasin (valgest tühjusest, ootavast paberist eemale — peaasi see!) Lepo Sumera II sümfooniat (on selline plaat), kaks korda. Alles esimeste taktide ajal tuli meelde, et kasutasime seda muusikat Viivega ju «Libahundis» (koos huntide muusikaga). Aga hiljem hakkas kummitama hoopis Ibseni «Metspart» ja sellest läbitungiv Tšehhov, mitte millegi konkreetsega, vaid tšehhovlik ruum (ka aeg) üldse, ebatõeline, aina tühjaks jääv, igatsused ja hüvastijätud õhus keerlemas nagu langevad lehed, pimestav-valged sambad ning puutüved ilmumas ja kadumas, ilu ja hingepuhtuse ideaali kättesaamatu kristallpisar

«Hamleti» proov. Esimene näitleja — Jaan Saul, Hamlet — Ants Eskola, Rosencrantz — Karl Kalkun. G. Vaidla fotod



kuskil selle ruumi lõpmatuses vaevu-vaevu tilisemas. Ja see kõik liikus läbi «Metspardi», nii et viimase väljamõeldud maailm — pööning — tuli kaasa ja asetis ettepoole «Metspardi» tõelist (?) ruumi, segunes öieti nii, et enam ei saanud aru, kus on vana jahimehe tarbeks loodud tõelise metsa imitatsioon ja kus on fotograafi tõeline eluruum tema tegelikkust fikseeriva kaameraga, kumb on tõeline, kumb näiline. Ja siis hakkas tunduma, et meiegi tänased metsaskäigud (loodusesse põgenemised) ei ole päris tõelised, sest mets pole enam see: looduslik keskkond on moonutatud, ja kuigi me teda nüüd kaitseme, on tal osaliselt juba kurb vari peal, mis ta mõneti minevikuruumiks muudab ja meie enese-puhastuse otstarbel sinna pürgimise mõnevõrra illusoorseks teeb. Ja inimene ise... — aga siin tuli puhas sfääriline ruum, lõputu, ja tuli kosmiline (ülevuse) tunne. Niisugused tunded, niisugune muusika. Tuul oli täiesti vaibunud.

«... mis inimene on, kui ülim hüve on söök ja uni tal? Vaid loom, mis muud.»

Stop! — või siiski veel veidi?

«Kes nii meid löi, et meie avar pilk näeb edasi ja tagasi, ei andnud me võimeid ja me jumalikku mõistust ju selleks, et need pehkiis tarbetult!»

Ahaa! Kuid ettevaatust siingi, teisel on öeldud veel midagi.

«Ma olen viimasel ajal, teadmata miks, kõik oma röömutuju kaotanud, kõik oma tavalised harrastused maha jätanud; ning tõesti, mu meeleolu on nõnda raske, et see tore ehitis, maailm, näib mulle mingi aher neem, ning see võrratu baldahhiin, õhk, näete, see uhkesti kumerduv taevavõlv, see majesteetlik, kuldsete tulukestega kirjatud katus — minu meelest pole see muud kui roiskunud ja mürgine aurude koondis... Milline meistriteos on inimene, kui ülev mõistuselt, kui piiritu võimeis, kujuk ja liigutustes, kui sihiteadlik ja imetlusväärne tegudes, kui sarnane inglile mõistmiselt, kui sarnane jumalale: maailma ilu, kõige elava tipp [siinkohal peaks küll ütleva vahele Hamleti enda vaheleütlemisõnad kuulsaat hiirelõksustseenist: «Koirohi, koirohi!»]; ja ometi, mis on minule see põrmu kvin-tessents?»

Muidugi valges, sina igatahes, humanist, kes üritab valitud risti lõpuni kanda, kuigi mäng on sellesse sekkumise hetkest alates kaotatud. Aga, jah, milliste mõodupuude järgi?

Selge, et valges.

Kuigi ei oska seletada — miks?

Nüüd ma mõtlen, et 1966. aastal, kui Sa ära läksid, polnud ma veel ühtegi «Libahunti» teinud, ja ei olnud ka plaati huntidega (1968. aasta esimese lavastuse hundid ulus linti muusika autor Kuldar Sink ise koos trummar Elmar Kruusiga) ega vaaladega ega Lepo Sumeraga, kes oli küll juba sündinud, aga ei sünnitanud veel ise; polnud ka Panso «Metsparti» (minu oma pole praegugi veel), eos oli «Hamlet», kus Sa polnud veel mitte valges, vaid Esimene Näitleja, millise rolli pealt Sind meilt ära võetigi.

Oli Ajtmatov «Džamilja» ja muuga, aga polnud veel Audi Kallistratovit, hundipaari, Boston Urkuntšijevit ega neid lõpueelseid ridu:

«See on kõige ots,» ütles Boston kuuldavalt ning talle avanes kohutav tõde: seniajani oli kogu maailm olnud temas eneses ja tema, selle maailma lõpp oli nüüd tulnud. Ta oli olnud taevas ja maa ja mäed, ja emahunt Akbara, kõige elava püha esiema, ja Ernazar, kes oli igaveseks jäänud Ala-Monghii mäekuru igijäässe, ja pisike Kendžeš, tema viimane kehastus siin maa peal, kelle pihta ta oli omaenda käega kuuli saatnud, ja Bazarbai, kes oli ära tõugatud ja iseneses surmatud, ja kõik see, mida ta oli oma eluajal näinud ja üle elanud — see oli tema kõiksus, see oli elanud temas ja tema jaoks, ja nüüd, kuigi see kõik jääb kestma, nagu on kestnud igavesti, ainult ilma temata — nüüd saab sellest üks teine maailm, aga tema maailm, kordumatu, taasloodamatu, on hukkunud ega sünni enam uuesti kelleski ega milleski.»

Säragu Su täht Su aupäeval eriti heledalt, et valgus meieni ja meie läbi taas Sinuni kiirgaks.

Aga praegu ma lähen süüa ära teise õuna.

AUSTATUD LUGEJA!

Palume 1986. aastal Eesti NSV-s linastunud filmidest nimetada:

1. Parim mängufilm:
 - a) Eesti,
 - b) Nõukogude,
 - c) välismaine.
2. Filmiaasta suurim pettumus.
3. Filmiaasta halvim film.
4. Parim uuesti linastunud vana film.
5. Milliseid varem nähtud filme tahaksite uuesti vaadata?
6. Parim režissöör (võiks taas eristada: Eesti, Nõukogude ja välismaa filmid).
7. Parim debüüt režissöörina.
8. Parim naisnäitleja.
9. Parim meesnäitleja.
10. Parim debüüt näitlejana.
11. Parim operaatoritöö.
12. Parim kunstnikutöö.
13. Parim helikujundus.
14. Parim muusika, parim laul.
15. Parim dokumentaalfilm.
16. Parim multifilm.

Aasta kestel linastunud uued mängufilmid on loetletud lehekülje pöördel. Ruuminappusel on nimestikku jäetud võtmata laste-, multi- ja dokumentaalfilmid, samuti korduslinastused, paraku ka režissööride nimed. Siin saab abi anda muu ajakirjandus: eestikeelne bülletään «Ekraan» ja venekeelsed väljaanded «Новые фильмы», «Советский экран», «Искусство кино». Neist on leitav ka teave osatäitjate ning muude tegijate, debüütidegi kohta.

Vastused palume posti panna hiljemalt aastavahetusel toimetuse aadressil: 200 090 Tallinn, pk 51, Narva mnt 5, «Teater. Muusika. Kino» märgusõnaga «Filmiküsitlus». Enda kohta palume vastajal lisaks märkida: vanus, sugu, haridus, elukutse.

- Alcino ja Kondor (Kuuba jt)
 Amada (Kuuba)
 Andke meile mehi (Od)
 Annet on kõigil (Tšehh)
 «Apollonia» hukk (Tšehh—Bulg)
 Armastuse heitlikkus (Pr)
 Armastuse kütkes (Jp)
 Armastus ja aeroobika (USA)
 Armuke (Ung)
 Avage, politsei! (Pr)
 Bagration (Gr)
 Ball (Pr-It)
 Bande (Tf)
 Daniel (USA)
 Deemonid aias (Hisp)
 Don Juani kiusatus (Od)
 Dr Jekylli ja mr Hyde'i kummaline hugu (Mosf)
 Džigitt jääb džigitiks (Turkm)
 Edith ja Marcel (Pr)
 Ei me kombel keegi... (Dovž)
 Eksam kestab (Mosf)
 Elas kord arst (Lenf)
 Eluarmastus (Süüria)
 Enneolematu ime (Jug)
 Esiaja Venemaa (Gorki)
 Esimene ralli (Rum)
 Fueteed (Lenf)
 Galax (Rum)
 Hakka otsast peale (Mosf)
 Hiiglane (Ung)
 Hõbedase järve legend (Aserb)
 Häire koidikul (Mosf)
 Härra gümnaasist (Gorki)
 Hüpe (Dovž)
 Iga algus on raske (SverdI)
 Ilusalong (Mosf)
 Isad (Pr)
 Jan Amose rännakud (Tšehh)
 Juhuslik isa (Kol)
 Juubeliga ootame veel (Valgev)
 Kadunud poeg (Ld)
 Karjäär (Tšehh)
 Karoliine hõbelõng (Tf)
 Katastroofi ei tohi tulla (Kirg)
 Katsetaja (Tšehh)
 Kes ja kuidas (Ind)
 Kes on neljas (Gr)
 Kevadsümfoonia (SLV—SDV)
 Kirsivõrendik (Mosf)
 Kohtumine Linnuteel (Lt)
 Kohtumine metroos (Lenf)
 Kohtumiseni (Arm)
 Kohtualune (Lenf)
 Kohtunik Ivanova eraelu (Gorki)
 Kojumine tuleb unustada (Mold)
 Kolmas põlvkond (Mosf)
 Komödiant (Tšehh)
 Konvoi (USA)
 Kuidas õnnelikuks saada (Mosf)
 Kui teised vaikivad (SDV)
 Kui vähk vilistab (Gorki)
 «Kuldankru» baarmen («Gorki)
 Kunst ja armastus (Jp)
 Kõige võluvam ja kütkestavam (Mosf)
 Kõnelev allikas (Tadž)
- Kõrvalehüpe (SDV)
 Kõrvaltänav (Hiina)
 Külmad džunglid (NSVL—Vietnam)
 Kümnes vend (Jug)
 Lahing Moskva pärast (Mosf)
 Lahkumismars (SverdI)
 Lained surevad rannal (Kirg)
 Lasud kodukülas (SverdI)
 Legend Surami kindlusest (Gr)
 Legend surematusest (Dovž)
 Lermontov (Mosf)
 Liiga kuum mai (Rum)
 Louisiana (Kan—Pr)
 Lugu, millel pole lõppu (USA—SLV)
 Lõbus pühapäev (Pr)
 Läbimurre (Lenf)
 Ma armastan teid rohkem kui elu (Aserb)
 Madam Wongi saladused (Kaz)
 Ma meeldin talle (Tadž)
 Marutuul (Mold)
 Matvei rõõm (Mosf)
 Meelekindlus (Jug)
 Mees ja tema nimi (SDV)
 Mereretk (Mosf)
 Me süüdistame (Dovž)
 Mežžuhhini põllukaardivägi (Mosf)
 Metshumal (Mosf)
 Metsik tuul (Mold—Jug)
 Miljon veimevakas (Od)
 Mine ja vaata (Valgev—Mosf)
 Minu koduküla (Lenf)
 Minu sõber Ivan Lapšin (Lenf)
 Mu talisman, sa kaitse mind (Dovž)
 Mõrvasüüdistus (Mosf)
 Müncheni varajane lumi (Jug)
 Naabrinaine (Pr)
 Naerata ometi (Tf)
 Naljakingad (Pr)
 Need mõned read (Lenf)
 Nomuga mäekuru (Jp)
 Noorpaaride vihmavari (Mosf)
 Nooruse rumalus (Jug)
 Odessa kangelastegu (Od)
 On jäänud vaid pisarad (Tšehh)
 Operatsiooni «Resident» lõpp (Gorki)
 Otse ja muusikaga (Mosf)
 Palgapäevast palgapäevani (Mosf)
 Pankur Margoya (Ind)
 Parooli teadsid kaks (Dovž)
 Peigmehe (Dovž)
 Peiurõöv (Aserb)
 Pesategijate mured (Valgev)
 Pettuse ohver (Ind)
 Pillimeeste tee (Bulg)
 Pilt pulmaalbumist (Ind)
 Poeet ja saatan (Bulg)
 Poksija saatus (Mehh)
 Potapovi elust (Mosf)
 Pronkvõti (Bulg)
 Proovilepanek (Lenf)
 Pulmad süüpingis (Dovž)
 Puud olid... (Tf)
 Põrgurong (Pr)
 Põrgust tagasitulek (Rum)
 Pühapäevaisa (Lenf)
 Pühapäeval maal (Pr)

Ratsavõistluste kuningas (Austri)
Reis 222 (Lenf)
Rikša (Hiina)
Riskiõigus (Rum)
Rivi (USA)
Rong väljaspool sõiduplaani (Od)
Sajandi leping (Lenf)
Sajandi sõit (Mosf)
Salajane eksperiment (USA)
Savoy ball (Tf)
Seitsmes märklaud (Pr)
Sekund kangelasteoks (Mosf)
Sentimentaalne teekond kartulimaale (Lenf)
Siin Moskva (Gorki)
Sinine paradiis (Bras)
Snaiperid (Kaz)
Soolaroots (Poola—Tšehh)
Surma koordinaadid (Gorki)
Surnud mehe kirjad (Lenf)
Sõidud vana autoga (Mosf)
Sähvatus (USA)
Südame sunnil (Dovž)
Sügav kummardus (Dovž)
Saakalirauad (Tadž)
Siinake (Mosf)
Taevas jalge all (Tšehh)
Taltsutamatu markiis (Pr)
Talveõhtu Gagras (Mosf)
Tantsuplats (Mosf)
Teadmata kadunud (USA)
Teatud määral (Kuuba)
Teema (Mosf)
Tehing (Gorki)
Telefonikõne minevikust (Ind)
Testament (Mosf)
Tookord Pariisis (Kan—Pr)
Topeltlõks (Lt)
Tšegeni detektiiv (Mosf)

Tšitšerin (Mosf)
Tule all (USA)
Tuli pea (Sm)
Tulnukate laev (Gorki)
Tumm (Uus-Merem)
Türgi agaa pärandus (Ung)
Tütarlaps Rosè-Marie (SLV)
Udused rannad (Mosf)
Ultimaatum (Poola)
Uuriija (Pr)
Vabatahtlik vestluskaaslane (Bulg)
Vahetame korterit (Kuuba)
Vaikne kordon (Mold)
Valentin ja Valentina (Mosf)
Valged hundid (SDV)
Vana sadam (Aserb)
Vanas vaimus vigurid (Mosf)
Viimane indulgents (Lt)
Viis hirmuminutit (Mosf)
5000 Nevludi pea eest (Gr)
Võõrad siin ei käi (Lenf)
Võõras, Valge ja Täpik (Gorki)
Õigus armastada (Mosf)
Õpi tantsima (Valgev)
Õine illusioon (Gr)
Õised sosinad (Ld)
Õised vargad (Pr)
Ühes väikelinnas (Gr)
Üksildase motelli mõistatus (Mehh)
Ülestõusu väljak (Mosf)

Lühendeid:

Arm — «Armenfilm», Austri — Austraalia, Gr — «Gruziatfilm», Ind — India, Kaz — «Kazahfilm», Kirg — «Kirgizfilm», Kol — Kolumbia, Ld — Leedu, Lt — Läti, s.o Riia filmistuudio, Mehh — Mehhiko, Mold — «Moldovafilm», Od — Odessa filmistuudio, Sm — Soome, Tf — «Tallinnfilm».

Kinokomitees

1986. a 14. juuli istungil arutas kolleegium abinõusid NSVL Kinokomitee kolleegiumi välismaiste filmide laenutamist käsitleva otsuse täitmisel. Samas analüüsiiti «Eesti Reklaamifilmi» osakonna «Spinnaker» tegevust ja kinnitati mängufilmide stsenaariumide võistluse tulemused.

25. juuli istungil tehti koos Kultuuriala Töötajate Ametiühingu Eesti Vabariikliku Komitee presiidiumiga kokkuvõtteid kinovõrgu sotsialistlikust võistlusest II kvartalis. Rändpunalipp ja esimene rahaline preemia otsustati anda Võru Rajooni Kinovõrgu ja Rakvere kino «Ilo» kollektiividele. NLKP XXVII kongressile pühendatud filmilektuurimide ülevaatusse võeti jaks tunnustati Põlva Rajooni Kinovõrk ja Tallinna kino «Sõprus». Arutati tööd kodumaiste filmidega Harju rajoonis. 14. augustil vaagis kolleegium allasutuste finants- ja majandustegevuse tulemusi ning kollektiivlepingute täitmist 1986. a I poolaastal. Kinnitati Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 70. aastapäevale pühendatud filmilektuurimide võistlusülevaatus ning kooli- ja õpilaskinode XVIII vabariikliku ülevaatus juhendid.

28. augustil arutati komitee kolleegiumi 1985. a 10. juuni otsuse «Abinõudest võitluse tugevdamiseks joomarluse ja alkoholisimiga kinematograafia süsteemis» täitmist Rakvere Rajooni Kinovõrgus. Kinovõrgul tuleb alkoholismivastases propaganditöös tähendada sidemeid rajooni õiguskaitseseorganite, meditsiiniastutuste ja koolidega. Dokumentaalfilmide kõrval on vaja rohkem kasutada ka vastavasisulisi mängufilme. Teise päevakorrakpunktina analüüsiiti Paide Rajooni Kinovõrgu tööd Nõukogude filmidega. Kinovõrgul on vaja suurendada demonstreeritavate kodumaiste filmide arvu ning tõhustada reklaami.

15. septembril oli vaatluse all meie vabariigi kinovõrgu kaadri

olukord. Komitee osakonnajuhtajale tehti ülesandeks välja töötada ettepanekud kaadri ettevalmistamise ja kvalifikatsiooni tõstmise parandamiseks. Arutati tööd kodumaiste filmidega Kingisepa rajoonis. Nende tulemuste kõrval märgiti ühiskondlike kinoorganisaatorite puudumist ja kinopiletite eelmüügi ebarahuldavat korraldust. Kolleegium tegi ka kokkuvõtteid kinorahvaulikoolide ja filmiklubide tööst 1985/86. õppeaastal ja kinnitas õppekavad 1986/87. õppeaastaks.

29. septembri istungil arutas kolleegium filmireklaami olukorda ja kavandas meetmed selle tõhustamiseks. Samas kuulati informatsiooni «Tallinnfilmis» Eesti NSV 50. aastapäeva tähistamiseks loodavatest filmidest ning kooli- ja õpilaskinode organiseerimisest Kohtla-Järve ja Narva linna kinovõrkudes. Vaadati läbi k. a IV kvartali repertuaari-, informatsiooni- ja reklaamplaani ning kinnitati kolleegiumi kvartaliplaan.

Heliloojate Liidus

Septembrikuu töökoosolekutel kuulati uudisloomingust V. Kella *Capriccio*'t viiulile ja klaverile, M. Kõlari «Tornikivide laulu» viiulile ja klaverile, P. Vähi «Maarjamaa hällilaulu» ning vaadati R. Kangro rockooperit «Sensatsioon» (ETF). 2. IX oli E. Tambergi autoriõhtu, kavas «Leivakantaat» (sõnad L. Tungal), «Kolm Viivi Luige lihtsat laulu» ja 2. sümfonia. Muusikateaduse sektsiooni koosolekul (30. IX) arutati uue hooaja tegevuskava ning räägiti septembri lõpul Klaipedas toimunud Balti vabariikide muusikateadlaste konverentsist.

Kinoliidus

12.—18. augustini võttis NSVL Kinoliidu delegatsiooni koosseisus Poola Koszalin filmifestivalist «Noorus ja film» osa

A. Iho filmidega «Mitme kandiga Oun» ja «Naerata ometi». «Naerata ometi» pälvis festivalil kaks auhinda: Wojciech Wiszniewski nim auhinna filmikriitikutelt ja ajakirjanikelt ning noorteajakirja «Walka Mlodych» auhinna.

28. augustist 3. septembrini toimus Leningradis 38. rahvusvaheline teadusfilmi kongress, millest võtsid osa R. Maran ja E. Säde. Kongressi raames viidi läbi rahvusvaheline populaarteaduslike filmide festival; kus väljaspool konkurssi näidati R. Marani filmi «Varjuel».

29. augustist 7. septembrini toimus Tallinnas UNICA 45. kongress ja 48. rahvusvaheline filmifestival. Eesti amatöörfilmidest oli festivali konkursiprogrammis H. Jänese film «Ants» ja programmis «UNICA avant-garde» V. Siilatsi «C'est la vie». «UNICA '86» põhikonkursi žürii esimees oli M. Soosaar, kelle filme «Aeg», «Mängutoos Manilajul» ja «Kihnu mees» tutvustati festivalist osavõtjatele. Kinomajas näidati «UNICA '86» valikprogramme. 12.—21. septembrini toimus NSVL Kinoliidu korraldusel Repino loomingumajas sümposium Rahvusvahelisele Filmiajakirjandusühingule (FIPRESCI), kus vaatluse all oli Balti liiduvabariikide kinematograafia. Eesti mängufilmi esindasid «Hullumeelsus» (K. Kiisk), «Tuulte pesa» (O. Neuland), «Ideaalmaastik» (P. Simm), «Jõulud Vigalas» (M. Soosaar), «Nipernaadi» (K. Kiisk), «Naerata ometi» (L. Laius, A. Iho); dokumentaalfilmi — «Künnimehe väsimus» (J. Mür, E. Säde) ja M. Soosaare, A. Söödi, R. Marani autorifilmid; multifilmi — «Hüpe» (A. Paisik), «Kolmnurk», «Aeg maha» (P. Pärn), «Põrgu» (R. Raamat). Sümposiumist võtsid osa filmikriitikud T. Elmanovitš ja J. Ruus.

22.—28. septembrini toimus Leedu Kinoliidu korraldusel Palangas traditsiooniline seminar «Nüüdisrežiisuri probleem», millest võttis osa L. Kärk koos mängufilmiga «Naerata ometi».

Teatriühingus

4. septembril viibis seoses teatriühingute liidu loomisega ETU-s organiseerimiskomitee vastutav sekretär, GITIS-e rektor V. Djomin.

8.—9. septembrini oli Eesti NSV teatri spartakiaad Pirita Purjespordikeskuses. Naiste võrkpalli võitis Nukuteater (parim mängija T. Ruubel), meeste võrkpalli RAT «Estonia» (parim mängija A. Kollo), korvpallis olid samuti edukamad estoonlyased (parim mängija R. Tilk). Ka malevõistlustel oli parim «Estonia» võistkond.

16.—19. septembrini käis R. Mikkel Moskvas Rahvusvahelise Teatriinstituudi Nõukogude keskuse istungil ja teatriühingute liidu orgkomitee koosolekul.

25. septembril arutas ETU juhatus oma koosolekul Draamateatri osakonna tööd. Teatrist olid kohal M. Klooren, T. Aav, H.-R. Helenurm ja K. Kreisman.

ESIETENDUSED TEATRITES

18. juuli — M. Kesamaa, «Kuidas Mesikäpp meistriks sai». Puhkeparkide Direktsioon. TRK lavakunstikateedri II kursus. (Lavastaja K. Komissarov, kunstnik J. Vaus.)

10. september — J. B. Molière, «Misantroop». ENSV Riiklik Noorsooteater. (Lavastaja L. Peterson, kunstnik L. Blumenfeld.)

20. september — V. Dozortsev, «Hommikusoök tundmatutega». «Ugala». (Lavastaja V. Gvozdkov, kunstnik I. Agur.)

22. september — F. Tuglas — R. Agur, «Toome helbed». ENSV Riiklik Nukuteater. (Lavastaja R. Agur, kunstnik R. Lauks.)

ESILINASTUSED TELEVISIONIS («Eesti Telefilm»)

Dokumentaalfilmid

22. juuli — «Alternatiiv». (Stsenarist ja režissöör V. Pohla, operaator I. Vets, helioperaator J. Sandre.)

3. august — «Neli aastaaga kahe botanikaiaias». (Stsenarist, režissöör ja operaator

V. Kepp, helioperaator V. Välik, muusikakujundus P. Oja.)
3. september — «Inimene ja kompuuter». (Stsenarist ja režissöör M. Siimann, operaator A. Razumov, helioperaator I. Parmas.)

10. september — «Karussell». (Stsenarist R. Karemäe, režissöör ja operaator M. Pöldre, helioperaator R. Urm.)

20. september — «Arhitekt». (Režissöör V. Paalma, operaator E. Oja, helioperaator K. Kardna.)

22. september — «Kuuba improvisatsioon». (Režissöör T. Mägi, operaator R. Tonts, helioperaator J. Vaher.)

29. september — «Kodupaik». (Stsenarist ja režissöör T. Tahvel, operaator E. Putnik, helioperaator I. Parmas; 1985.)

30. september — «Kivised ooidid». (Stsenarist M. Soosaar, režissöör P. Urbla, operaator I. Vets, helioperaator R. Schönberg; 1985.)

Muusikafilmid ja kontsertprogramm

30. juuli — «Pasunakoor «Helikon»». (Režissöör H. Drui, operaator M. Pöldre, kunstnik H. Parkja, helioperaator P. Roos.)

6. september — «Laulab Teo Maiste». (Režissöör K. Kuusik, operaator S. Paldis, helioperaator M. Otsa.)

14. september — «Sensatsioon». (Stsenarist L. Tungal, režissöör I. Lään, operaator E. Putnik, helilooja R. Kangro, kunstnik L. Pihlak, helioperaator K. Kardna. Osades: S. Vrait, T. Mägi, T. Noor, R. Gurjev jt.)

21. september — «Tõnu Naissoo 10 minutit». (Režissöör T. Lepp, operaator I. Vets, helioperaator P. Roos.)

25. september — «Muusikat ooperist «Alcina»». (Režissöör J. Tallinn, operaator V. Kepp, kunstnik E. Tamberg, helioperaator P. Pöldmaa.)

27. september — «Tiit Pauluse trio». (Režissöör H. Drui, operaator M. Pöldre, helioperaator P. Roos.)

ESIETENDUSED RAADIOTEATRIS

6. september — «Õõ hääled». A. Koroljovi kuuldemäng. (Režissöör H. Simm, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja J. Okakäär.)

27. september — «Viru laulik ja Koidula». A. Undla-Pöldmäe kuuldemäng. (Režissöör E.

Kraut, helirežissöör K. Valdma, muusikaline kujundaja M. Kolk.)

KINOMAJAS

25. septembril alustas tööd noorteseleksioon. Vaadati A. Resnais' mängufilmi «Minu Ameerika onu».

NÄITUSED KINOMAJAS

Juunist septembrini oli Rein Kelpmani maalide näitus koos Tõnu Tormise fotodega kunstnikust.

R. Kelpman esineb näitustel 1981. a-st (personaalnäitus kunstisalongis 1986. a).

T. Tormis tegeleb fotograafiaga 1970. aastate keskpaigast, aastatel 1977—1986 korraldanud kümnekond personaalnäitust.

R. Kelpman. Kaevul. Oli. 1985.



Kelpman Võidu väljakul (1986). T. Tormise foto.

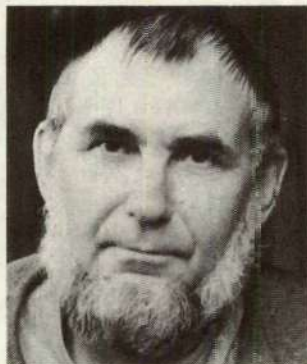


EESTI NSV MUUSIKAALASED
AASTAPREEMIAID



Mati Kuulberg.
Oratoorium «Elu nimel»

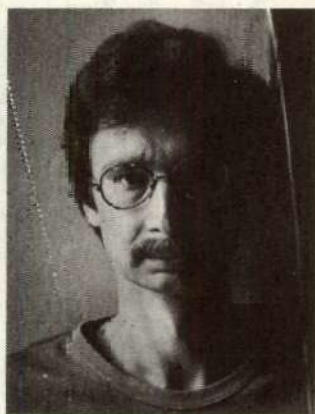
Veljo Tormis.
«Kalevala XVII runo»



Helga Aumere.
Monograafia «Udo Väljaots»



Leelo Tungal ja Andres Valkonen.
Levilaul «Oota mind»



A. Ilo, T. Tormise, K. Suure, A. Saare fotod

Aasta sisukord

AVAVEERG

Eesti NSV Kooriühingu II kongress	7 lk 2
ELVIK, A.	9 lk 3
KIISK, K.	2 lk 3
MOSS, I.	1 lk 3
NLKP XXVII kongressile pühendatud lavastusi	
Eesti NSV teatrites	2 lk 2
PÖLDMÄE, M.	3 lk 3
PÖLDMÄE, M.	12 lk 3
RAUN, V.	5 lk 3
RAUN, V.	8 lk 3
SIIMER, E.	6 lk 3
1986. aasta kevad-suviseid filme	10 lk 2
«UNICA '86»	11 lk 3
VILLER, J.	4 lk 3

DIALOOG

Jüri MÜÜR — Enn SÄDE. Neli aastat enne aega	3 lk 20
Ene PAAVER — Ingo NORMET. «Kõige raskem repertuaari valimisel ongi see, et teater ei tohi olla ootuspärane»	6 lk 25

FILMIGLOOBUS

4 lk 42
5 lk 52
8 lk 91
9 lk 73

KAASAUTOR

Helirežissöör Juri KOKZAJAN	1 lk 82
Kontsertmeister Vilma MALENE	6 lk 33
Monteerija Evi SÄDE	9 lk 67

KES?

Maurice BÉJART	12 lk 48
Peter BROOK	4 lk 68
Otar IOSELIANI	7 lk 38
Gia KANTSELI	5 lk 28
Peteris VASKS	2 lk 38

KROONIKA

Aastapreemiad	
Eesti NSV muusikaalased aastapreemiad	12 lk 84
Teatrikunsti vabariiklikud aastapreemiad	5 lk 90
Teatriühingu aastapreemiad 1985	7 lk 90
Festivali «Balti teatrikevad 1986» preemiad	7 lk 91
Kultuurisündmused	
IV kvartal 85. a	3 lk 87
I kvartal 86. a	6 lk 87
II kvartal 86. a	9 lk 86
III kvartal 86. a	12 lk 82
Preemiad NLKP XXVII kongressile pühendatud lavastuste eest	7 lk 91
Theodor Altermanni preemia	5 lk 91
TMK fotopreemia 1985	1 lk 50

KUNSTILEHEKÜLG

ABEN, T. «Paraad». Pablo Picasso teatridekoraatorina	9 lk 90
KANASAAR, M. Kostüüm ja müüt. 30. aastate Hollywood	4 lk 96
KOMISSAROV, E. Arhitektuur lavalaudadel	1 lk 96
KOMISSAROV, E. Kust tulevad ideed	8 lk 96
KOMISSAROV, E. Lavakujunduse aastakümnetest	2 lk 96

KUUSK, P. Händeli-aasta ooperilaval	6 lk 96
KÜNNAPU, V. Mitte üksnes kino	3 lk 96
LEVIN, M. Dufy ja muusika	11 lk 96
LEVIN, M. Muusika ja baltisaksa kunst	5 lk 96
LIIVRAND, H. Sürrrealism Tallinna moodi	10 lk 96
SAAR, E. Teatridekoratsioon ja maaliperspektiivi sünd	7 lk 96

MÖTTEVARAMU

HARNONCOURT, N. Elav keel sõnulseletamatu jaoks	4 lk 14
SIITAN, T. Nikolaus Harnoncourt	4 lk 11
MOORE, G. See ei ole kerge	10 lk 16
UNT, A. Gerald Moore	10 lk 15
TOBRO, V. Kivi seisvasse vette	6 lk 11
RUUS, J. Kriitiku omailm	6 lk 10
TUGLAS, Fr. «Vanemuisest» läbi aegade	3 lk 20
HEINAPUU, A. Tuglas ja teater	3 lk 18
ÜKSIP, A. Talendi-probleemist	12 lk 15
Katkendeid raamatust «Teatrikunst aluseid»	12 lk 19
KIREPE, L. Albert Üksip — 100	12 lk 14

ON ÜKS MURE

KRUUS, O.	8 lk 90
-----------	---------

TEATRIGLOOBUS

	3 lk 85
	5 lk 68
	11 lk 56, 60, 65, 91

VASTAB

Eino BASKIN	3 lk 5
Tiit KUUSIK	8 lk 5
Heino MANDRI	9 lk 5
Rein MARAN	10 lk 5
Mikk MIKIVER	2 lk 5
Priit PÄRN	1 lk 5
Arvo RATASSEPP	6 lk 5
Eldor RENTER	4 lk 5
Mark SOOSAAR	7 lk 5
Rolf UUSVÄLI	11 lk 5
Jaak VAUS	12 lk 5
Enn VETEMAA	5 lk 5

TEATER

ALLIK, J. Kaadrid otsustavad kõik («Seoses üleminekuga teisele tööle» TRA Draamateatris)	2 lk 50
EFROS, A. Oleks tore kui...	2 lk 20
HEINSALU, R., LOTMAN, M. «Poisid, käituge korralikult!» («Lendas üle käopesa» Noorsooteatris)	8 lk 46
HERMAKÜLA, E. Ilmauks on irvakil, kõik on kuskil võimalik	7 lk 13
JOONATAN, P. Kust tuleme, kuhu läheme...? («Vana Toomas» «Ugalas» ja Vene Draamateatris)	3 lk 50
KAALEP, A. Brechtiga kimbus («Mees on mees» TRK lava-kunstkateedris/Pärnu Draamateatris ning «Svejk Teises maailmasõjas» «Vanalinna Stuudios»)	1 lk 50
KALMET, M. Kuis nii, Evald! (Repliik)	10 lk 71
KALMET, M. Usus ja lootuses	11 lk 41
Kaks tõlgendust «Vendadest Lautensackidest»	
MUTT, M. Jälle totaalset teatrit	1 lk 36
VELLERAND, L. Põlastades totalitarismi	1 lk 41

KARUSOO, M. Mida teha Pansoga?	9 lk 26
KIIN, S. Laulikud laval («Kuldrannake» «Ugalas», «Valge tee kutse» Noorsooteatris)	6 lk 46
KOMISSAROV, K. Suviseid teatrimälestusi Lyonist	4 lk 82
LUIK, H.-H. Noore Hamleti võitlus saatana (TRK lava- kunikateedri 13. lennu õppelavastus)	10 lk 40
MIKIVER, M. Üöpäev Jaan Sauliga	12 lk 75
Minu nõrkus on avada ja avastada (Intervjuu Grigori Lorthkhiphanidzega)	10 lk 34
Noorsooteater — 20 (R. Allabert, V. Rummo, M. Mikiver, L. Lindau, E. Laks)	2 lk 70
OTSAKOVSKAJA, M. Parimate lavastuste dominant: rahvuslik mälu (Tbilisi noorsoolavastuste festivalilt)	4 lk 78
PAAYER, E. Sõda, süü ja meisterlikkus. Näitlejaelamus («Reamehed» TRA Draamateatris)	5 lk 33
Parim kriitik on surnud kriitik? (Valdeko Tobrole mõeldes — E. Hermaküla, K. Kilvet, K. Raid, K. Komissarov, R. Trass, M. Mikiver)	6 lk 22
Pärnu Teater — 75	
Liina Reiman ja Pärnu (Katkendeid mälestusteraamatust «Rambivalgus süttib»)	10 lk 62
«Reameeste» naised (Valgevenelaste külalisetendusest — I. Ever, M. Lill, M. Klenskaja, H.-R. Helenurm)	11 lk 57
SANG, J. Pealtnägija ülestunnistus (1960. lõpu—70. alguse «noore režii» käekäigust)	12 lk 64
SIIMER, E. Inimene ja kosmos: Ühtsusprintsiiip («Ja sajandist on pikem päev» «Ugalas»)	3 lk 58
Stabiliseeruva teatri ohud? (Hooaja vestlusring — J. Allik, R. Neimar, Ü. Tonts, L. Tormis, M. Visnap)	9 lk 41
TAARNA, I. Kaarel Karm: «Kunstis ma ei poolda kompromisse» (Katkendeid ilmuvast raamatust)	10 lk 21
Tallinna Draamateater — 70 (Dokumente kahest algusest — koostanud M. Valter)	10 lk 44
TAMMEARU, P. Kaksteist hüvastijätuetüüdi tosinale (TRK lavakunikateedri 12. lennu lõpetamise puhul)	6 lk 64
TIKS, M. Kui näidend ei jõua lavale...	5 lk 17
TOOMA, P. Tõnniga reisimas («Vanapagana ja Tepandi lood» Noorsooteatris)	5 lk 44
TORMIS, L. Kordumiste kordumatus («Libahunt» Rakvere Teatris)	11 lk 34
«Tuul Olümposelt tuhka tõi» (TRA Draamateatris)	
TIKS, M. Sõbranna koorib sõbranna naha	8 lk 67
UNT, M. Meeldis. Mõjus. Mis edasi?	8 lk 62
ULJANOV, M. Tõde	2 lk 17
Vanemaid tegevnäitlejaid Eesti teatritruppides Olli UNGVERE — 80	6 lk 85
VELLERAND, L. Häda märgi all. Festivalilavastuste probleeme («Balti teatrikevad 1986»)	7 lk 36
VILLEMSON, H. Avignoni festival	5 lk 69
VISNAP, M. Kes kellele liiga teeb? («Kummitused» Noorsooteatris, «Nora» «Ugalas»)	4 lk 43
«West Side'i lugu» (Rakvere Teatris)	
AALOE, Ü. Hüvastijätt mälestusega	7 lk 50
PÖLDMÄE, M. Virumaa West Side	7 lk 53
WUOLIJOKI, Hella — 100 (Koostanud L. Viiding)	7 lk 77
WUOLIJOKI, H. Katkendeid mälestusteraamatust «Minust sai ärinaine»	7 lk 80
ÜKSIP, Albert — 100	
PARMASTO, E. Esimene õpetaja	12 lk 28
TRASS, H. Albert Üksipi fenomenist	12 lk 27

MUUSIKA

AASSALU, H. Ühest «Estonia» balletile alusepanijast (Artur Koit)	11 lk 82
CHENG Shui-Cheng <i>Ch'in'imänguga</i> seotud reeglid vanas Hiinas	5 lk 74
Heino Elleri kirju Emil Ruberile I (Kommenteerinud M. Humal)	8 lk 83
Heino Elleri kirju Emil Ruberile II (Kommenteerinud M. Humal)	10 lk 86
HERKÜL, A. «Meister ja Margarita», etendus ja probleemid	3 lk 63
HIRVESOO, A. Esimese rahvusooperi tulek meie lavale	8 lk 69
HIRVESOO, A. Ooperiskandaal ülikoolilinnas	6 lk 78
HUMAL, M. Märkmeid Eduard Tubina sümfoniast	12 lk 30
HÖLLER, Y. Elektronmuusika praegusest olukorrast	5 lk 12
KLAS, E. Inventuur	3 lk 68
KORNAKOVA, M. Kontsert kostüümides või ooper?	10 lk 45
KUUSK, P. Muusikamaailm. Hooaeg 1984/85	2 lk 80
LEICHTER, K. Kuivõrd oli Bürgeri—Lütkeni—Schröderi—Devrienti liin seotud Eestiga	5 lk 86
LENSIN, V. Esimene Eesti naisprofessor — 100	4 lk 86
Miim Maret Kristal	1 lk 88
MÄNNIK, M. Mõningaid paralleele ja ühisjooni eesti ja soome varasemas koorimuusikas	9 lk 14
NORMET, L. «Kalevalast» kui muusikast	4 lk 20
NSVL Heliloojate Liidu VII kongress	7 lk 73
OJALO, I. Peeter Jürgenson	9 lk 78
PEDUSAAR, H. Boba	7 lk 32
PEDUSAAR, H. Kaarel Ird ütles: «Selle tüdruku me võtame ära!»	9 lk 62
PETROV, A. «Tartu '85» moskvalase silmadega	1 lk 59
PÖLDMÄE, M. Kui saalid on täis («Estonia» teatri probleemidest)	2 lk 42
Rahvusvahelised muusikakonkursid	9 lk 84
RANNAP, I. Tegude päev (Helilooja H. Karevast)	8 lk 30
REIMAN, V. Muusikutee okkalisi ja siledamaid radu II	3 lk 76
REMMEL, M. Kolm muusikavälist muusikaga seotud seika	1 lk 80
ROSS, J. Muusika ja mikroarvutid	5 lk 15
SILD, O. Pillimängust ja selle teooriast	1 lk 13
SIITAN, T. Barokkooper eesti laval (G. H. Händeli ooper «Alcina» RAT «Estonias»)	6 lk 38
TROITSKI, A. Popvideo	8 lk 13
Tähtteos	
LEPIK, T. Veljo Tormis. Maarjamaa ballaad	7 lk 21
PAPPEL, K. Heino Elleri «Kellad» ja «Männid»	1 lk 33
SAAR, M. Eino Tamberg. Viis romanssi Sándor Petöfi luulele	3 lk 47
UHHOV, D. Tartu muusikapäevad — traditsioonid muutumises	11 lk 12
VOLKOV, I. Muusikud uude majja	5 lk 61
XI Chopini-nimelisel	3 lk 86

KINO

Budapesti filmikoolkond	
EMBER, M. Ungari dokumentaalse mängufilmi kujunemisest	9 lk 56
LÁZAR, I. Tõsieluliusis tänapäeva Ungari filmis	9 lk 54
ZÖLDI, L. Autentsed faktid draamavormis	9 lk 59
Dokumentaalfilmide stsenaariume	
RUNNEL, H. Laulev eestlane («Leelo»)	7 lk 59
RUUS, J. Varjuelu (Sissejuhatuseks)	7 lk 58
SOOSAAR, M. Aeg («Aeg»)	7 lk 70
SÜÜT, A. Reportaažid («Reporter»)	7 lk 66
TOOMING, P. Koerapüüdja pihtimus («Linnaloom»)	7 lk 63

Eesti Kinoliidu VI kongress (Sõnavõttud: R. Maran, T. Tahvel, E. Säde, A. Ruus)	6 lk 68
Eesti Kinoliidu V kongressi otsus	6 lk 76
Eesti Kinoliidu VI kongressi otsus	6 lk 77
ELMANOVITS, T. Inimene aknal (Märkmeid A. Söödi filmidest)	2 lk 26
Filmiankeet (M. Balbat, T. Elmanovitš, M. Hint, V. Kalda, R. Karemäe, K. Komissarov, V. Kuik, M. Kõiv, L. Kärk, E. Link, A. Lõhmus, J. Lõhmus, T. Merisalu, O. Orav, L. Priimägi, J. Ruus, P. Simm, S. Skolnikov, K. Tamberg, I. Unt, A. Valton)	2 lk 61
Filmiankeet	12 lk 79
1986. aastal Eestis esilinastunud mängufilme	12 lk 80
ALLAS, K. Taasavatud «Pirita»	11 lk 61
HEINSALU, R. Sümboleile kaasa tundes (Joonisfilmist «Kerjus»)	2 lk 58
IHO, A. Poleemilisi mõtteid seoses filmiga «Mine ja vaata»	8 lk 54
Itaallase pilguga eesti filmikunstist (Ajakirjas «Bianco e Nero» avaldatud Achille Freccato artikli refereering ja intervjuu autoriga — J. Lõhmus, Ü. Ploom)	9 lk 74
Johannes Pääsukese märkmed 1913. aasta suviselt matkalt I	10 lk 52
Johannes Pääsukese märkmed 1913. aasta suviselt matkalt II	11 lk 66
JOONATAN, P. Mitte ainult karskusest (Teledokumentaalfilmist «Alternatiiv»)	12 lk 59
Kaamera: Konstantin Märskä (90 aastat sünnist)	5 lk 77
KÜNNAPU, V. Kinno	3 lk 71
LAANEMÄE, R. Narrimüts ja sõjakiiver (Nukufilmist «Nõiutud saar»)	5 lk 51
LAPIN, L. Põltsamaa uus kinomaja	8 lk 56
LEESI, L. Prantslaste espriit itaallase pilgu läbi («Ball»)	4 lk 62
LINDEPUU, H. Inimesed ja ajastu melodraamas (Telefilmist «Kahe kodu ballaad»)	5 lk 49
LINDEPUU, H. Inimlikumat keskkonda otsimas (Dokumentaalfilmidest «Lasnamäe», «Exegi monumentum», «Elu vanas linnas», «Alevimaastikud», «Väike-Õismäe — rõngaslinn»)	8 lk 59
LOTMAN, J. Sergei Paradžanovi ja Dodo Abašidze filmist «Surami kindluse legend»	12 lk 43
LÕHMUS, J. «Fakti paneb kõnelema üksmees autor» (Intervjuu Viktor Dašukiga)	2 lk 34
MERISALU, T. Ühe filmiklubi tähtpäeva puhul	12 lk 60
Moskva festivali konkursivälised filmid II	
LÕHMUS, J. Holland filmimaana	1 lk 64
LÕHMUS, J. «Vabadus, õõ» (P. Garell)	1 lk 69
TAMMET, M. «Kuu lemmikud» (O. Ioseliani)	1 lk 71
TAMMET, M. «Raha» (R. Bresson)	1 lk 67
UNT, A. «Häid jõule, härra Laurence!» (N. Oshima)	1 lk 73
NEMVALTS, P. Sõudes läbi Soome suve	11 lk 75
NSVL Kinoliidu V kongress	
Kongressi otsus	10 lk 84
RUUS, J. Kaotatud töö otsimas	10 lk 72
Sõnavõttud: A. Batalov, A. Plahhov, J. Streičs, K. Kiisk	10 lk 77
PAAS, V. Theodor Luts filmidokumentalistina Eestis (90 aastat sünnist)	8 lk 76
PEDMANSON, P. Nurili maailmareis (Multifilmist «Nuril»)	1 lk 74
PRIIMÄGI, L. Metonüümlisest filmikeelest ja V. Zurlini «Tatarlaste kõrbest»	1 lk 22
RAIG, I. Ons «Eesti Telefilmil» probleeme? (ETF-i 1985. aasta probleemfilmidest majandusteadlase pilguga)	6 lk 58
REMSU, O. Aastad ja filmid (Essee Leida Laiusest)	11 lk 20
RUUS, V. L. Laius—A. Iho piiritsoonis (Mängufilmist «Naerata ometi»)	4 lk 32
SANG, J. Klantspilte Kaukaasiast (Teledokumentaalfilmist «Sajandiring»)	1 lk 76

SARV, T. Tumma dialoogi võimalused («Ball»)	4 lk 60
SAVISKO, M. Filmikeskuse vajalikkusest	5 lk 24
RUUS, J. Analoogetest	5 lk 27
Soome uuemast filmist (J. Lõhmuse intervjuu M. Kaurismäkiga)	12 lk 55
Stsenaristika, meie kunsti heitlaps VII	
REMSU, O. Katkust päästab ainult ausus	3 lk 30
RUUS, J. Miks heitlaps? (Kokkuvõte)	3 lk 39
TALVET, J. Deemonid meie aias (Filmist «Deemonid aias»)	5 lk 39
TEDER, T. Evolutsiooni kaleidoskoopiline multumudel (Multifilmist «Klaasikillumäng»)	2 lk 59
Tolomuš Okejevi «Lumeleopardi järeltulija»	
ELMANOVITS, T. Jahimehed laskuvad mägedest orgu	5 lk 57
TEINEMAA, S. Mõeldes järelepõlvele	5 lk 53
TOOMET, T., KAPLINSKI, J. Karoliine sassis lõngaviht ehk muinasjutt, nagu me teda mõistame (Mängufilmist «Karoliine hõbelõng»)	4 lk 55
UUSITALO, K. Theodor Luts — ühe filmimehe elu	1 lk 77
VAHTRE, L. «Rahvamajast» ühes ajaloolise õiendiga (Dokumentaalfilmist «Rahvamaja»)	6 lk 61

ТЕАТР. МУЗЫКА. КИНО. ДЕКАБРЬ 1986
ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
КИНЕМАТОГРАФИИ, СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ, СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ И
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ЭСТОНСКОЙ ССР.

ТЕАТР

Отвечает ЯАК ВАУС (5)

На вопросы отвечает заслуженный художник ЭССР, главный художник Молодежного театра Яак Ваус, который говорит о повседневной работе сценографа и ее проблемах. Вопросы задает актер Молодежного театра К. Орро.

Сокровищница мысли: АЛЬБЕРТ ЮКСИП — 100 (14)

9 декабря 1986 года исполняется 100 лет со дня рождения актера, заслуженного артиста ЭССР Альберта Юксиа. Начав профессиональную сценическую деятельность лишь в 37-летнем возрасте, он успел создать с 1923—1949 гг. целых 200 сценических ролей, будучи актером театра «Эстония». В то же время продолжалась его деятельность и в качестве ученого-ботаника, где талантливый самоучка тоже достиг признаний всеми профессиональности. Редакция публикует статью А. Юксиа «О проблеме таланта», напечатанную в январском номере журнала «Театер» за 1937 г. и отрывки из его же книги «Основы театрального искусства» /1931/.

Х. ТРАСС — О феномене Альберта Юксиа /в нескольких словах/ (27)

Доктор биологических наук, профессор Ханс Трасс знакомит с деятельностью А. Юксиа в области ботаники, в особенности с исследованием ястребинки, считающейся трудным объектом исследования. Х. Трасс называет А. Юксиа bipolarной крупной личностью, в котором в исключительной комбинации соединились художник и исследователь; он был одновременно актером, педагогом, историком театра и музыки, ботаником.

Э. ПАРМАСТО — Первый учитель (28)

Доктор биологических наук, академик Эраст Пармасто вспоминает свои встречи с А. Юксиа в 1945—1947 гг. Профессор считает А. Юксиа своим первым учителем в науке, тем, кто посвятил начинающего любителя ботаники в овладение именно научным образом мышления, в элегантность подачи научных доводов и в тайны научного стиля.

И. САНГ — Свидетельство очевидца (64)

Поэт и литературный критик И. Санг прослеживает творческую деятельность молодой режиссуры, которая привлекла к себе внимание Эстонии в конце 60-х годов и всей страны в 70-е годы. Молодые режиссеры Я. Тооминг, К. Комиссаров, Э. Хермаюла, К. Райд, И. Нормет и Р. Трасс, связанные с театральными новшествами того времени, достигли все к настоящему времени сорокалетия; будучи их ровесником, И. Санг описывает театральную ситуацию и социально-психологический фон, из которых выросло тогдашнее театральное новаторство. Ав-

тор прослеживает, как изменялись режиссеры, видеоизменялась театральная манера, в ходе которого театральный фон Эстонии дополнялся новыми творцами-режиссерами — М. Карусоо, Л. Петерсон, Ю. Вийдинг, М. Унт и др. И хотя полжизни уже прожито и пройден театральный кризис 80-х годов, «молодая режиссура» существенно обогатила театральные язык, открыла возможности, которые и другие могут теперь свободно использовать.

М. МИКИВЕР — Сутки с Яаном Саулем (75)

М. Микивер, ведущий постановщик Театра драмы им. Кингисеппа, размышляет о безвременно умершем /1966/ однокурснике, актере Яане Сауле, которому исполнилось бы в этом году 50 лет. Примечательно, что эссе проецируется в сути своей и на творческую режиссерскую биографию самого Микивера.

МУЗЫКА

М. ПЫЛЬДМЯЕ — Первая колонка (3)

М. ХУМАЛ — Заметки о симфониях Эдуарда Тубина (30)

Основной осью творчества эстонского композитора Эдуарда Тубина /1905—1982/ являются его 10 симфоний. Каждая из них отличается от других как по форме, так и по содержанию. К наиболее конфликтным относятся поражающая глубиной и монолитностью 2-я /«Легендарная», 1937/, героически-патриотическая 3-я /1942/, трагически напряженная 5-я /1946/, посвященная теме конфликта личности с окружающим миром 6-я (1954/ и охваченная чувством мрачной безысходности перед силами зла 8-я /1966/. Более камерны 4-я /«Лирическая», 1943/ и 7-я /1958/. Значительное прояснение и упрощение стиля наблюдается в лирико-драматической, богатой оттенками 9-й /«Sinfonia semplice», 1969/ и I-частной эпически-философской 10-й /1971/. Среди характерных и устойчивых особенностей симфоний Тубина можно выделить сквозной монотематизм, образование всех тем симфонии из одного источника/, а также ведущая формообразующая и драматургическая роль полифонии, позволяющая говорить о воплощении в его музыке симфонизма контрапунктического типа.

Кто? Морис Бежар (48)

Рубрика знакомит с балетмейстером французского происхождения Морисом Бежаром (р. 1927), который с 1960 года работает в Брюсселе с труппой «Балет XX века» («Ballet du XX^e Siecle»).

КИНО

Ю. М. ЛОТМАН — О фильме Сергея Параджанова и Додо Абашидзе «Легенда о Сурамской крепости» (43)

Профессор литературоведения Тартуского государственного университета анализирует в статье фильм «Легенда о Сурамской крепости» (сценарист В. Гигашвили, режиссеры Д. Абашидзе и С. Параджанов, оператор Ю. Клименко; «Грузия-фильм», 1985). Ю. М. Лотман рассматривает язык этого фильма в диалоге и дискуссии с языком искусства иллюстрации и переплетение различных тем — например материнства и отцовства —, а также связь образов фильма со встречающимися в грузинской национальной традиции, проводя параллели и с предыдущим фильмом С. Параджанова «Цвет граната».

О новом киноискусстве Финляндии (54)

Интервью с финским режиссером и кинопродюсером Мика Каурисмяки, который был в Таллине в мае 1986 года, во время молодежной недели мира. М. Каурисмяки говорит кратко о своих фильмах, о том, что финское киноискусство в настоящее время омолаживается и о некоторых общих проблемах финского кино.

П. ИОНАТАН — Не только о трезвости (58)

Краткая рецензия на публицистический телевизионный документальный фильм «Альтернатива»: сценарист и режиссер В. Похла, оператор И. Ветс; «Эстонский телефильм», 1986/. Рецензент высоко оценивает этот посвященный теме трезвости фильм, видя в нем впечатляющую образную целостность.

Т. МЕРИСАЛУ — В связи со знаменательной датой одного кино клуба (60)

Краткий обзор истории развития первого эстонского студенческого кино клуба, кино клуба Таллинского политехнического института. Клуб был основан в ноябре 1966 года, он был вторым кино клубом в Эстонии. Автор статьи говорит об организационной работе клуба и вносит предложения для улучшения работы кино клубов в дальнейшем /собственный фонд фильмов и т. д./.

РАЗНОЕ

Хроника (82)

Адрес редакции:
Эстонская ССР,
200090 Таллин, п/я 51

THEATRE. MUSIC. CINEMA. DECEMBER 1986

JOURNAL OF THE MINISTRY OF CULTURE, THE STATE CINEMATOGRAPHY COMMITTEE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE THEATRICAL SOCIETY OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

JAAK VAUS answers (5)

The questions are answered by Jaak Vaus, Merited Artist of the ESSR, chief designer at the Youth Theatre who speaks about his everyday work as a stage designer and the problems in this connection. The interviewer is K. Orro, actor at the Youth Theatre.

The treasury of thought: ALBERT ÜKSIP — 100 (14)

On 9th Dec. 1986 it will be 100 years from the birth of the actor Albert Üksip, Merited Artist of the ESSR. Launching on his professional stage career at the age of 37 he, nevertheless, managed to create as many as 200 roles on the stage of the Estonia Theatre between 1923 and 1949. At the same time he carried on his work as a scientist-botanist in which he — an autodidact — reached a highly acknowledged professional level. The journal will publish A. Üksip's article «The Problem of Talent» which was first printed in the January issue, 1937 of the magazine *Theatre* as well as some excerpts from A. Üksip's book *The Basics of the Art of the Theatre* (1931).

H. TRASS. On the phenomenon of Albert Üksip (in just a few words) (27)

Professor Hans Trass, D Sc (Biol.) introduces A. Üksip as a botanist and talks about his activity in the field of botany and, in particular, his research on the hawkweed, generally regarded as a complicated object of investigation. H. Trass calls A. Üksip an extraordinary personality of bipolarity in whom the artist and the scientist were remarkably combined, who was an actor, director, theatre and music historian and botanist simultaneously.

E. PARMASO. My first teacher (28)

Academician Erast Parmasto, D Sc (Biol.) recalls his meetings with A. Üksip in 1945—47. Parmasto considers Üksip to be his first teacher of science who initiated the young botany-lover into the realms of scientific thinking, the elegant presentation of scientific arguments and the scholarly style.

J. SANG. The eyewitness' evidence (64)

The poet and literary critic Joel Sang makes a sketch of the development of the new direction which attracted notice in the late 60's in Estonia and in the 70's in the Soviet Union, including the situation today. The young directors connected with the theatrical experiment then — J. Tooming, K. Komissarov, E. Hermaküla, K. Raid, I. Normet and R. Trass are 40 by now; Sang as a contemporary of theirs describes the theatrical situation and the social-psychological context in which this theatrical innovation rose. The author follows the changes that the directors have under-

gone, the alteration of the theatrical style in the course of which some new directors of individuality were added to the Estonian theatrical scene: M. Karusoo, L. Peterson, J. Viiding, M. Unt, etc. And, although they have reached the half time of their life and have experienced the theatre crisis of the 80's, the «new direction» has enriched the language of the theatre, has discovered possibilities which the others may freely use now.

M. MIKIVER. A day and night in the company of Jaan Saul (75)

M. Mikiver, director at the Drama Theatre reflects on a fellow-student, actor Jaan Saul who died early (1966) and who would have been 50 today. The essay also projects as a milestone in the director Mikiver's creative biography.

MUSIC

M. PÖLDMÄE. The leading article (3)

M. HUMAL. Some notes on Eduard Tubin's symphonies (30)

The axis of the work of the Estonian composer Eduard Tubin is formed by ten symphonies. Each of them is peculiar as to its form and its content. The most conflictful are: the deeply impressive and monolithic Second Symphony («Legendary», 1937), the heroically patriotic Third (1942), the tragically intense Fifth (1946), the Sixth dealing with the conflict between a personality and the surrounding world (1954) and the Eighth, coloured by the feeling of doomed desperation in front of the evil powers (1966). The more chamber-like are: the Fourth («Lyrical», 1943) and the Seventh (1958). The nuanced, lyrical and dramatic Ninth («Sinfonia semplice», 1969) and the epic and philosophical Tenth (1971) have been composed in a more crystallized and simplified style. The peculiarities that constantly characterize his symphonies are the pervading monothematic approach (all the themes have been derived from one common source) and the leading, structural and dramaturgical function of the polyphony which allows us to regard Tubin's work as the embodiment of the contrapuntal symphonic style.

Who's who? MAURICE BÉJART (48)

In this column we present Maurice Béjart (b. 1927), a Frenchman by origin who has been working with the company Ballet du XXe Siècle in Brussels since 1960s.

CINEMA

Y. LOTMAN. On The Legend of the Surami Fortress, a film by Sergei Parajanov and Dodo Abashidze (43)

In this article Professor of Literature at the Tartu University analyses the film *The Legend of the Surami Fortress* (script by V. Gigashvili, directed by D. Abashidze and S. Parajanov, camera by Y. Klimenko, the Georgiafilms Studio, 1985). Y. Lotman treats the language of the film in a dialogue and discussion with the language of illustrative art as well as the interweaving of different themes — of paternity and maternity, for instance, also, the relationship between the images in this work and those present in Georgian national tradition, at the same time drawing some parallels with S. Parajanov's previous film *The Colour of Pomegranate*.

On the latest Finnish films (54)

An interview with Mika Kaurismäki, Finnish film director and producer who visited Tallinn in May, 1986 during youth peace week. M. Kaurismäki discusses briefly his films, the juvenescence of the Finnish film in progress now, and general problems of the Finnish film.

P. JOONATAN. Not only about teetotalism (58)

A brief review of a topical teledocumentary *An Alternative* (script and direction — V. Pohla, camera — I. Vets, the Estonian Telefilm Studio, 1986). The reviewer praises the film which deals with teetotalism seeing it as a memorable and integral whole.

T. MERISALU. On the anniversary of a film club (60)

A short historical survey of the first Estonian film club for students, at the Tallinn Polytechnical Institute. The club was founded in Nov. 1966, being the second of its kind in Estonia. The author of the article talks about the organization of the club and makes some suggestions how the work of the club should be further improved (own film fund, etc.).

MISCELLANEOUS

Chronicle (82)

Editorial Office:
200090 Tallinn
P.O. Box 51
Estonian SSR

OIENDUS

TMK nr 11 artiklis «Ühest «Estonia» teatrile alusepanijast» palume lk 85 1. veeru alt 7. reast alates lugeda: «Puudu jäi hakkajast talupoisist, kes ei pelga end isegi Krati talitustesse segada.»

Samas numbris artikli «Tallinna draamateater — 70» juures toodud foto (lk 50) eksponeerimine töö päevavalgele uue fakti, et sel 1926. a-st pärineval pildil ei ole esireas mitte Voldemar Mettus, vaid helilooja Riho Päts, kes oli tollal teatrikooli õppejõud.

Artiklis «Aastad ja filmid» teeb O. Remsu lk-1 28 eksitava vea: «Libahundi» filmimise aegu 1968. a polnud Evald Hermaküla ei isetegevuslane ega äsja «Vanemuisesse» palgale võetud, vaid «Vanemuise» kutseline näitleja a-st 1962.

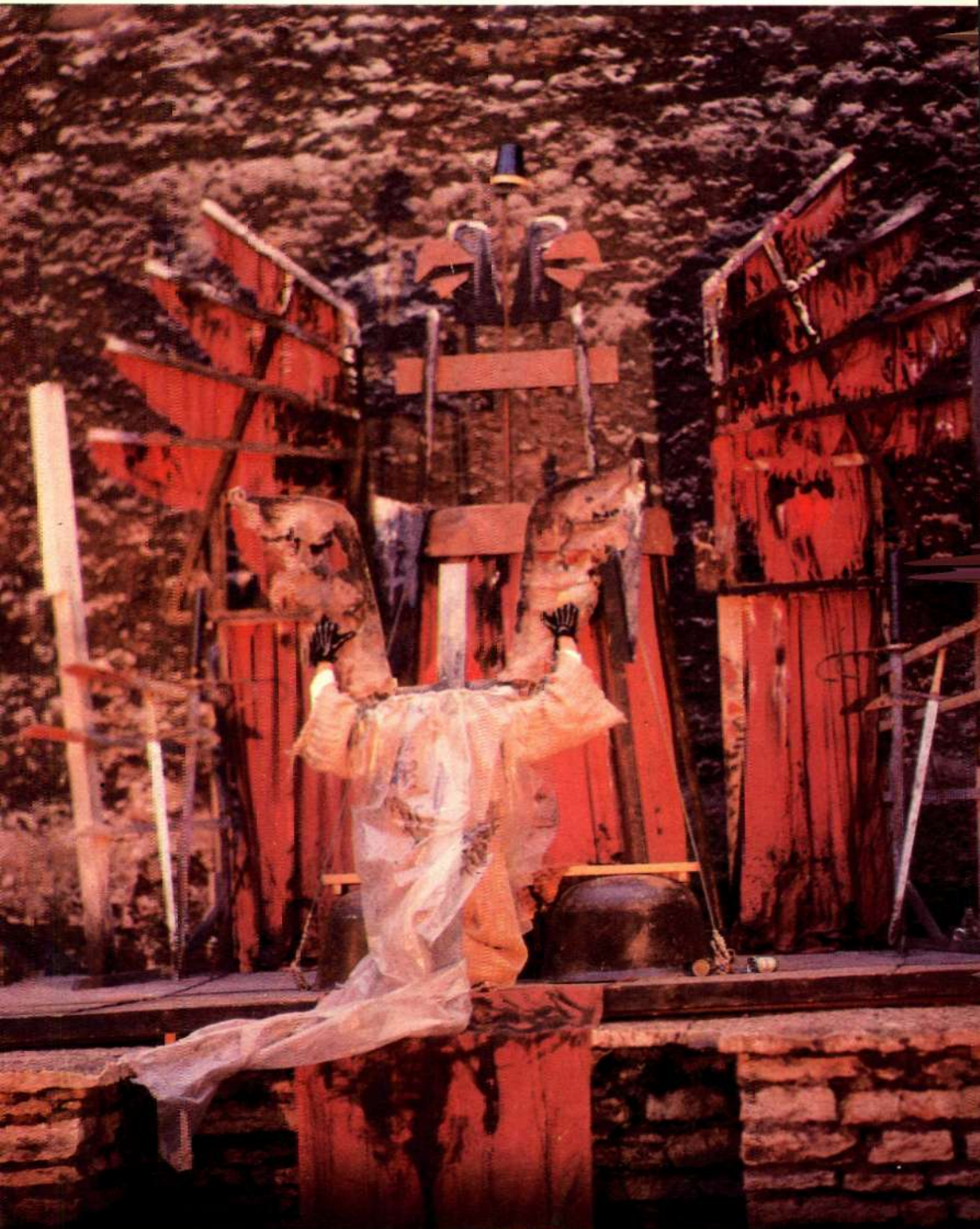
Väljaandja: kirjastus «Periodika». Tallinn, Pärnu mnt. 8. Ladumisele antud 15. 10. 1986. Trükkimisele antud 18. 11. 1986.

Ofsetpaber 70×100/16. Formaadile 60×90 kohaldatud tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspoognaid 10,09. MB-08644. Tellimuse nr. 3967. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükikoda. Tallinn, Pärnu mnt. 67-a. Trükiaru 16 000.

Сдано в набор 15. 10. 1986. Подписано к печати 18. 11. 1986. Бумага 70×100/16. Условно-печатных листов 7,8. Учетно-издательских листов 10,09. Заказ 3967. MB-08644.

«Театер. Музуика. Кино» («Театр. Музыка. Кино»). Журнал Министерства культуры ЭССР, Госкомитета ЭССР по кинематографии, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Театрального общества ЭССР. Издательство «Периодика», г. Таллин. Выходит раз в месяц. На эстонском языке. Адрес редакции: 200090 г. Таллин, почтовый ящик 51. Нарвское шоссе, 5. Типография Издательства ЦК КПЭ, Таллин, Пярнуское шоссе, 67-а.

Тираж 16 000. Цена 75 коп.



Fragment Jaak Vausi «Hamleti» kujundusest Dominiiklaste kloostri. Noorsooteater/Lavakunstiater (lavastaja K. Komissarov), suvi 1986.

P. Lauritsa foto

teater · muusika · kino

12 / 1986

