

# TEATER

Nr. 5 MAI 1938



# KREDIIT PANK

ASUTATUD 1907. AASTAL



## PEAPANK

TALLINN, SUUR KARJA TÄNAV 20



OSAKONNAD:

HAAPSALU, HIU-KÄINA, NARVA, PETSERI, PÄRNU, TÜRI, VIJANDI, VÖRU

# SEIBERLING

autokummid on vastupidavuselt ületamatud.



Esindus ja ladu

A. SELLING & Ko.

Tallinn, Vene tän. 11

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

**AKTSIA-SELTS**

# **VENNAD KIMBERG**

**Traadi- ja naelatehased  
T a l l i n n**

KONTOR: Nunne 16  
Telefon 448-17

TEHASED: Katusepapi 35  
Telefon 304-34

## **Meie valmistame:**

**NAELU** — lati-, katuse-, papi-, pleki-, vormi-,  
side-, sadulsepa-, saapa- jne.

**KABJANAELU**

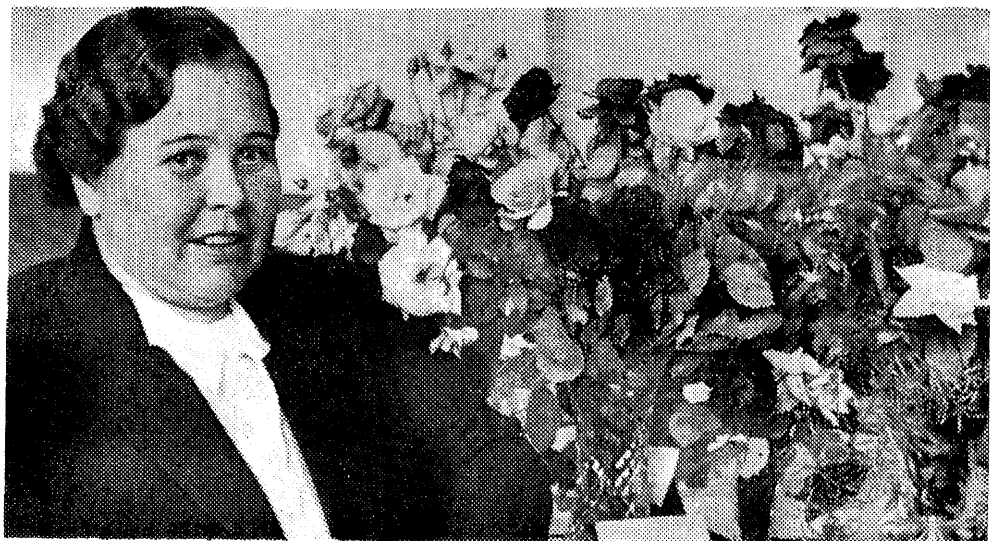
**OBADUSI** — okastraadi jne.

**TRAATI** — haljast, põletatud, tsingitud, vase-  
tatud, vedru-, telegraafi-, klaasi-  
mise jne.

**OKASTRAATI**

**Hobuseraudu** — I-a S. M. rauast.

**Neete** — rauast, vasest, alumiini-  
umist.



# ANNY TREIER • GRAND PRIX

PESU- JA KUDUMISTÖÖSTUS • Tallinn, Vilmsi 29, tel. 315-52 — 300-55

Mees trikoosärgid — uudisteos. Laste, naiste villane pesu, supeltrikood, pidžaamad, laste mantlid, kleidid, poiste tirooli püksid, naiste pesu uudislõiked, kraed ja pluusid.

**Tuntud headuses**

## «RIOLA»

*Kompvekid*

*Šefokolaad*

*Karamellid*

*Monpansjee*

*Marmelaad*

*Pastilaa*

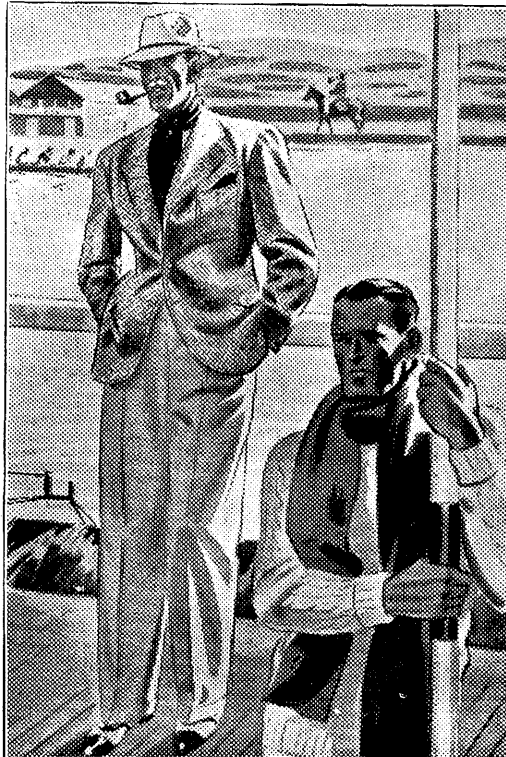
**Saadaval igal pool**

*Dabrik ja ladu:*

*Tallinnas, Pärnu mnt. 150*

*Telefon 412-12*

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulustega „TEATRIT“



# RÄTSEPAÄRI F<sup>A</sup> SCHVARZ

KULLASEPA 9  
TELEFON 443-03

Burberry  
ülükonna-  
ja mantli-  
kupongid

Daamidele ja härradele  
Soodus järelmaks

## HOTELL „Bristol“

end. „Peterburg“

Tallinn, Rataskaevu 7,  
tel. 426-33

Soe ja külm jooksev  
vesi ● Toad vannitoa  
ja tualetiga ● Kõik  
mugavused ● Tubades  
telefon ● Parim köök

## VÕORASTEMAJA-RESTORAN „Kuld Lõvi“

Tallinn, Harju 40,  
telef. 426-27, 438-86 ja 439-05

Põhjalikult ümberehitatud toad  
jooksva sooja ja külma veega

## S U V E A E D

Tubade hinnad kr. 3 50 alates

RESTORAN PARIM KÖÖK

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

**KAKAO —  
ŠOKOLAAD**

*A/S*  
**A. Brandmanne**

**KOMPVEKID**

**EESTI MEHAANILISE PUUTÖÖSTUSE  
AKTSIASELTS**

**A. M. LUTHER**

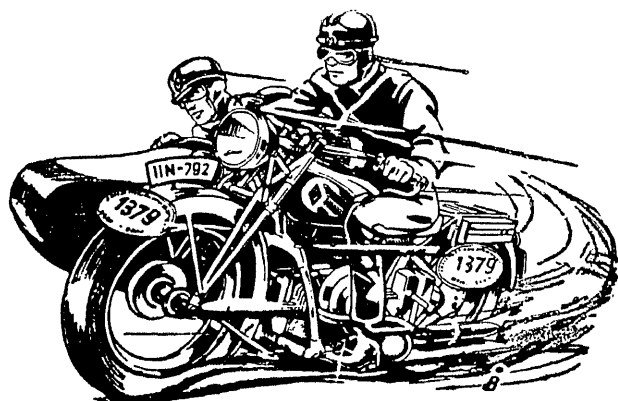
**Saaduste müügikohad:**

Tallinnas: V. Posti 9, tel. 446-16

„ Pärnu mnt. 69, tel. 482-60

Tartus: E. W. Jürgens, Ulikooli 2, tel. 7-88

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



Saksa  
kvaliteedi  
paremusi  
esindavad

# VICTORIA

mootor- ja jalgrattad

A/S. **ESTAKLAND** Sadama 11  
tel. 427-65

# P. K. VÕIEKSPORT

Tallinn, S. Karja 23

telef. 446-08

EKSPORT

IMPORT

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



UHIHISTEGELIK KINDLUSTUSSELT  
„PÕHJA KOTKAS“

TALLINN, SUUR KARJA TAN. NR. 19. TEL. 446-81.

Kindlustab varandusi

tule-, murdvarguse-, klaasi- ja  
loomade õnnetuste vastu.

## Aktsiaselts Tallinna Laevaühisus

Laevaomanikud, laevamaaklerid, spedi-  
töörid, süteimport, laevade varustamine

Peakontor: S. Karja 18 ● Telef. 426-90 (4 liini) ● Telegr.: „Laevandus“

**Laevasõit:** Korrapärane ühendus Tallinnast Hamburgi, Rotterdami, Antverpeni, Gdynia, Danzigi, Manchesteri ja Liverpooli. Läbiveokonosseמיד kõikidesse tähtsamatesse sadamatesse.

**Speditsoon:** Tollimine, inkasso, kinnitus. Korrespondendid kõikides tähtsaimates kohtades.

**Söed:** Auru- ja sepasöed, valu- ja küttekoks alatiselt saadaval ladus ja otse laevadest. Kontor — V. Sadama 3. Tel. 456-38 ja 441-80.

**Laevade varustamine:** Kõiksuguseid laevatarbeid ja toiduaineid, purjede töökoda ja malmiladu. Kontor — V. Sadama 3. Tel. 456-38 ja 441-80.

**Vabaladu:** Laevade varustamine igasuguste toiduainetega ja laevatarvetega. Ladu: Uus Hollandi 6. Tel. 314-52.

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



# NARVA KALEVI MANUFAKTUUR O.-Ü.

ASUT. 1845. A.



ERIALA:

moodsad, maitserikkad ja odavad  
**PALITURIIDED,**  
**ÜLIKONNARIIDED,**  
**KOSTÜÜMIRIIDED,**  
**FRAKI- JA SMOKINGIRIIDED.**

KAUBA HEADUSE TAGAB IGAL KANGAL OLEV VABRIKUMÄRK

## ***Perenaised!***

Tarvitades

**Lodix**

kingakreemi

**Sidol**

metalli- ja aknapuhastusvahendit

**Sigella**

poonimisvaha

**Sirax**

kúürimispulbrit

hoiate kokku aega

**A/s. Sidol Company, Tallinn**

Teatrisõbrad elistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

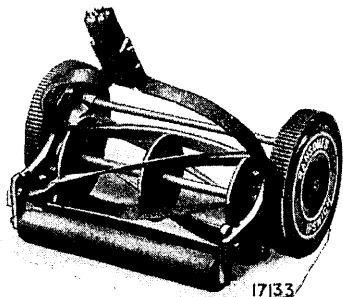
KAUNISTAGE OMA KODU INGLISE

# Ransomes MURUNIITJATEGA

**RANSOMES** — esimene muruniitja ehitaja  
1832. a.

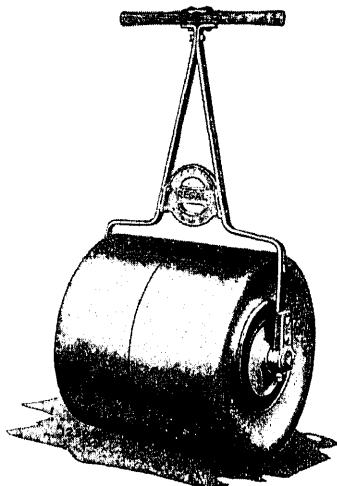
**RANSOMES** — esimene plahvatusmootor-  
muruniitja ehitaja

**RANSOMES** — esimene elektermootormuru-  
niitja ehitaja]



**RANSOMES**  
tähendab  
**KVALITEETI**

Peaesindaja  
**V. M. LAUSSEN**  
TALLINN,  
Roosikrantsi 3, tel. 466-76



## J. TALLIKAS' e tööstuse kauplus

soovitab suurimas valikus

daamide käekotte, portfelle, sumadane ja rahataskuid

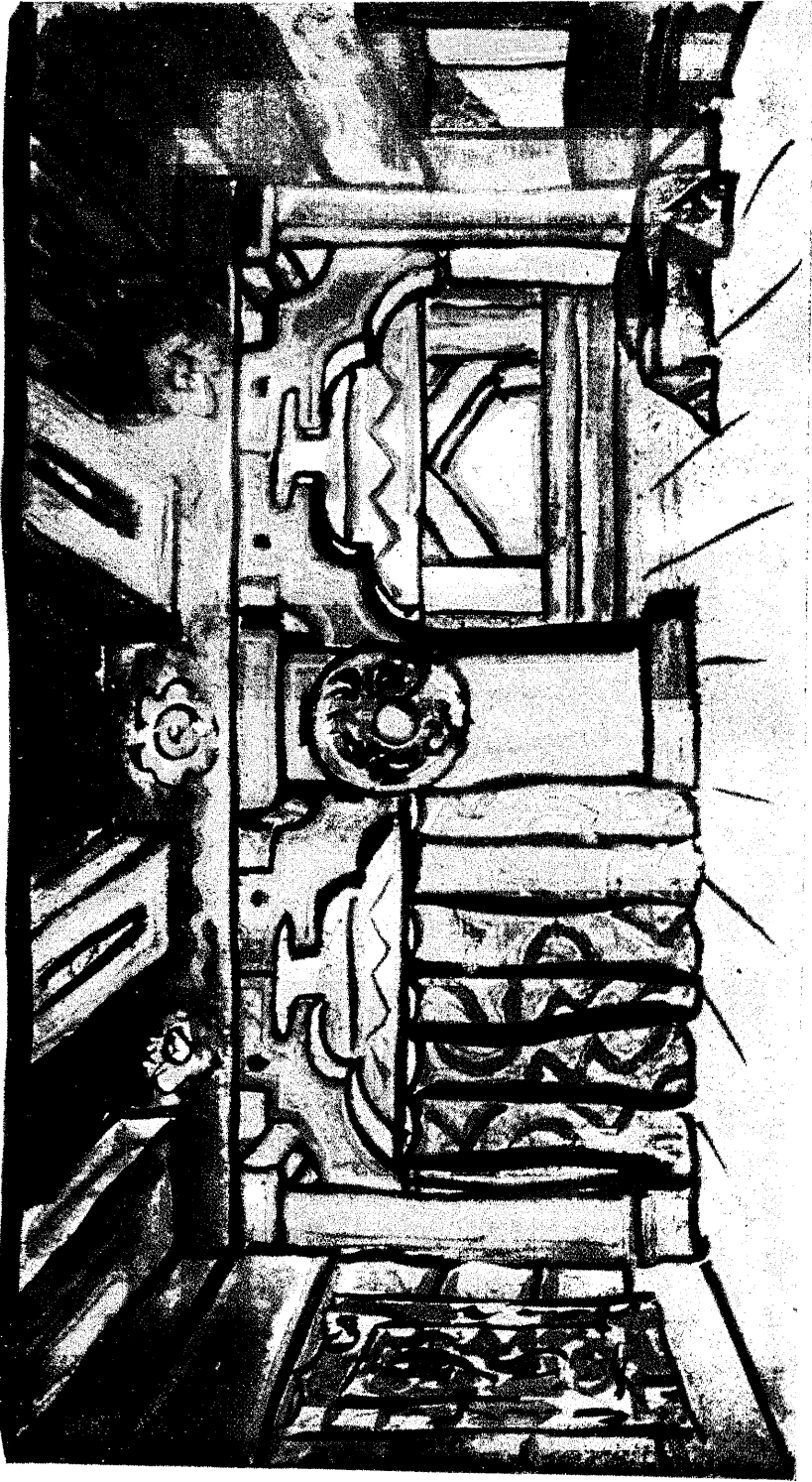
Tellimiste ja parandustööde vastuvõtmine

Uue tänava algul Vana Viru nr. 5, tel. 447-94



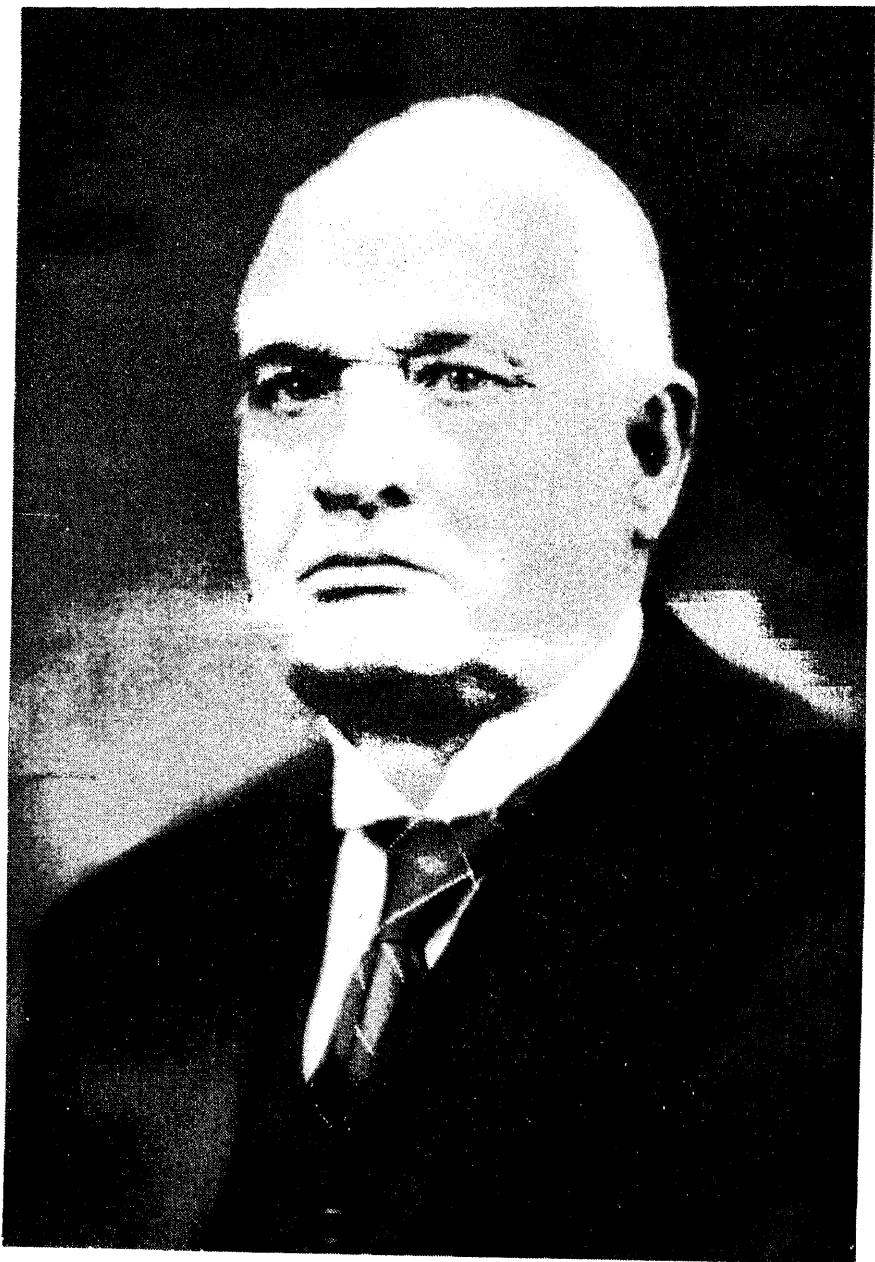
# J. Tallikas

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



ESTONIA

ALEKSANDER TUURAND: Iavapilt E. Aava ooperile „VIKERLASED”. Hooaeg 1928/29



KONSTANTIN PÄTS  
Eesti Vabariigi President

Juhan Kangur

## Teatri müsteerium

*„Inimese loomistung väärrib ainult siis kunsti nimetust, kui ta kannab eneses sihti süvendada elava inimese hinge ja kujundada see kõrgema arengu võimeliseks.“*

(Fr. Kayssler — „Hintergrund“.)



leme otsustanud minna õhtul teatrietendusele. Ükskõik, kas see on töö- või pühapäeval, aga juba päeval valdab meid omapärane elevus ja oote-ärevus, mis on seda suurem, mida rohkem julgeme loota eelolevalt etenduselt. Terve päeva tunneme juba oodatava teatrielamuse eelnaudingut.

Saabub õhtu. Juba aegsasti lõpetame oma muud toimingud ja kohustused ning valmistume teatrisse minekule. See on nagu teatud riituse vastu valmistumine.

Teel teatrisse on meil harilikult ikka mõni kaaslane, kellega koos minnes vahetame juba mõtteid eeloleva etenduse kohta, tuletame meele ühiseid muljeid mõnelt varem nähtud etenduselt ning tõmbame arvustavaid jooni üksikute näidendite ja näitlejate kohta.

Jõudnud teatrisse, leiame eest tuttavaid, võõraid. Tervitame, vestleme, jalutame. Ja samal ajal hakkame tundma imelikku sooja ühtekuuluvusetunnet kõigi nende loendamatu tuttavate ja võõraste vastu, keda täna on teatrisse toonud mingi kõigile ühine sisemine tung.

Siis antakse märganuae etenduse alguseks. Siirdume saali, leiame oma koha ja jääme ootama etenduse algust.

Saal pimeneb. Avaneb eesriie. Ja meie ees hakkab hargnema suur müsteerium, teatri müsteerium.

Algul on laval esinevad tegelased meile kõik veel võõrad, on alles nimetuttavad kavalehe kaudu. Ent siis hakkab meil pikkamööda nende kõigiga tekkima kontakt: juba hakkame ühtede vastu tundma sümpaatiat ja teiste vastu antipaatiat, kuna kolmandaile suhtume alles ebamääraste tunnetega. Ja kui siis pärast viimast vaatust eesriie sulgub, on meil tunne, nagu jäänuksid lavale eesriide taha meie kauaaegsed tuttavad, sõbrad või vaenlased.

On lõppenud müsteerium, unelm. Algab jälle tõelus. Ent kui kõnnime koduteel läbi öiste vaiksete tänavate, heliseb meis ikka veel järele äsjalõppenud müsteerium. Heliseb veel teisel ja kolmandalgi päeval. Ja mõnikord veel kauemgi.

\*

Milles seisab õigupoolest teatri müsteeriumi olemus? Mis meid tõmbab teatrisse? Või mis meid üldse sunnib tundma kunstilist nalga? Samuti — mis teisi jälle sunnib aitama seda nalga rahuldada?

Võib-olla me pole enestele kunagi sellast küsimust esitanud. Ja võib ka olla, et me esimesel silmapilgul ei oska sellele küsimusele vastatagi. Ning vaevalt meil kunagi õnnestubki niisugustele küsimustele leida lõplikku vastust.

\*

Igaüks meist peidab oma hingesügavuses mitmesuguste elamuste mälestusi, kunagisi unistusi ja ammuiseid soovet. Need kõik puhkavad meie hingesoppides, kuni äkki mingi väljastpoolt saadud mulje haarab nagu veekeeris meie hingesügavusse ja kergitab teadvuse pinnale ammuunustatud tundeliigutusi. Ja meid haarab siis meile enestelegi seletamatu meeoleu — olgu see rõõm, kurbus, hardus või mingi muu tunne. Teinekord piisab kas või väikesest päikesekiirte kimbust, mis pärast pikki uduseid päevi äkki langeb su töölavale, või jälle mingist meloodiakatkest, mida juhuslikult kuuled tänaval vilistatavat.

See on imeline assotsiatsioonide mehhanism, mida on raske sõnadega seletada. Seda saab ainult tunda.

Kõik kunstid on õigupoolest niisugused hingelised veekeerised.

Kõik, mis inimeses on loovat, tõuseb ta alateadvusest — nii kirjandus, heli-, maali- kui ka näitekunst. Samast alateadvusest võrsub ka inimese võime kunste nautida.

Fr. Kayssler ütleb („Von Menschentun zu Menschentum“): „Ükski tõeline draama pole sündinud teitsiti kui ainult alateadvuse kaudu. Ükski tõeline näitleja pole suuteline kujutama inimest muidu kui oma alateadvusest võrsununa. Ükski tõeliselt haaratud pealtvaataja pole kunagi olnud haaratud teitsiti kui ainult oma alateadvuse kaudu, sest see, mis temas on kaasahaarav, on tema alateadvus.“

Igasuguse kunsti suurus seisab õigupoolest selles, mida sügavamini ta suudab inimese alateadvust kaasa tõmmata, kaasa helisema panna. Kuid selle juures ei tule unustada, et inimese alateadvus võib olla väga mitmeti haaratav: ühtedele mõjuvad rohkem silma kaudu saadavad tajumused, teistele — kõrva kaudu saadavad, kolmandatele jälle sisemise kujutluse kaudu saadavad. Nii on igal kunstiliigil oma kindlad piirid inimesele mõjumises. Üks inimene võib harduda ilusast maalingust või skulptuurist, teisele tulevad hingelise liigutuse pisarad silma mõnest ilusast muusikapalast, kuna kolmas tunneb jälle hingevärinaid ilusast luuletusest.

Näitekunst on teiste kunstide hulgas teatavas mõttes eesõigustatud seisukorras, sest tema võib üheaegselt mõjuda nii silma, kõrva kui ka sisemise kujutluse kaudu.

Teatri müsteeriumis mängivad kaasa kolm osalist: kirjanik, näitleja ja pealtvaataja. Näitekunsti edukus oleneb ühtlaselt kõigi kolme komponendi kooskõlast. See on imepeen ja äärmiselt tundlik mehhanism. Tihti võib vähimgi liivatera häirida kogu mehhanismi kooskõlalist tegevust.

Võrsunud omaaegsest usulisest kultusest, on teatrist tänapäeval saanud suur kultuuritegur. Võib olla, et praegu ei osata veel kaugeltki täiel määral hinnata teatri kõiki mõjuvõimalusi.

Kõik muutub ja areneb. Muutuvad ka näitekunsti nõuded ja sihid. Kui kõik kolm näitekunsti komponenti arenevad samas suunas ja ühtlase kiirusega, siis pole kunagi karta teatrikriisi. Ent kui üks komponent, ükskõik missugune, ei suuda teistega sammu pidada, on kriis paratamatu.

Ja kõik kolm — kirjanik, näitleja, pealtvaataja — peavad olema andunult kunsti teenistuses, peavad moodustama kunstikolmainisuse.

Kui kirjanik käsitleb ikka inimest, ka mõõduvate päevaprobleemide taustal, kui näitleja annab ikka inimest, ja kui pealtvaataja otsib teatrist ikka inimest, siis on teatris tõelise kunsti vaim. Inimsugu kasvab ainult inimlike eeskujude najal.

✽

Asudes analüüsima näitekunsti kolme komponendi olemust tuleb kõigepealt peatuda kirjaniku juures.

Mis sunnib kirjanikku kirjutama, looma? Kuulsusejano, kaasinimeste imetus?

Kuigi osaliselt võivad siin kaasa mõjuda ka äsjamaintud tegurid, siiski tuleb kirjandusliku, samuti kui igasuguse muu kunstilise loomingu põhjusi otsida palju sügavamalt.

Seepärast pole huvituseta tutvuda nende põhjendustega, mis tänapäeva sügavpsühholoogilised teooriad toovad kunstilisele loomingle.

Sügavpsühholoogide arvates inimese kunstiline loomung võrsub sellest võitlusest, mis inimeses käib ta ürg- ja kultuurmina vahel. Iga inimene pärib sündides kõik need ürgtugid, mis kunagised kauged esivanemad võisid veel vabalt välja elada, millede taltutamist nõuab aga tänapäeva sotsiaalne ja kultuuriline ühiskond. Kultuurinimene on õigupoolest domestitseerunud ürginimene, kelle ürginstinktid on painutatud ühiskonna teenistusse, kelle asotsiaalsed tugid on moondunud sotsiaalseteks potentsideks.

Niisugune võitlus ürg- ja kultuurmina vahel käib igas inimeses. Igaühel meist õnnestub luua omamoodi kompromiss nende võitlevate poolte vahel. Ent mõnedel inimestel on tungelu palju tugevam kui teistel ja sellest tingitult on neil ka tungide võitlus palju suurem. See võitlus, alateadlik muidugi, on nii tugev, et sellest tekib omapärane sublimatsioon, sadestus, mida me tunneme kunstilise loomunguna.

Dr. V. Stekel ütleb („Die Träume der Dichter“): „Geenius ja koos sellega ka kirjanik on tagasilanguse nähtused. Nad on ürgaja esindajad olevikus, on selleks, et ette valmistada tulevikku, mis ühenduks minevikuga üheks ringiks — ringiks, mis ulatuks igavikust igavikku.“

Geeniuse, samuti kui iga teise looja, kes tavaliste mõistete järgi polegi geenius, elus mängivad suurt osa kaks tungi. Need on hävitamis- ja loomistung. Mõlemad nimetatud tungi käivad käsikäes. Kes loob uusi väärtusi, lõhub sellega vanu. „Iga uus

kunstiline looming annab uusi väärtusi ja muudab väärtusetuks vanu“ — ütleb dr. V. Stekel. Ja Byron'i „Kainis“ ütleb Luzifer: „Looja — ta loob ainult selleks, et hävitada.“

Inimese juures ei esine tungide bipolaarsus, kahesuunalisus, mitte ainult hävitamis- ja loomistungide juures, vaid ka kõik teised inimlikud tunded on bipolaarsed. Pole armastust ilma vihkamiseta, rõõmu ilma kurbuseta, lõbu ilma kannatuseta jne.

Ja geniaalsusest on vaid üks samm... hullumeelsuseni (Lombroso).

Nüüd, võib-olla, pole ka enam nii šokeeriv dr. V. Stekeli ütlus, et „iga kirjanik on teatavas mõttes kurjategija“. Pealegi, kui seda väidet tõendab omalt poolt ka niisugune suurus kui Goethe, kes on öelnud, et ta polevat veel kuulnud kuriteost, mida ta poleks olnud võimeline ise korda saatma. Ja Artur Schnitzler ütleb: „Ma kujutlen, et paljud kirjanikud on sündinud kurjategijad — ainult ilma tarvilise julguseta, — või jälle mäsajad, kes aga heameelega ei riski võitlusse astuda.“

Ja eespoolöeldule liitub nüüd usutatavana väide, et kirjanduslik looming pole muud midagi kui kriminaalsete impulsside sublimeerimine, õilistamine. Kirjanik peab kirjutama, et ennast vabastada kriminaalseist impulssidest. Hebbel kirjutab oma päevikus: „Et Shakespeare löi mõrtsukaid, see oli ta pääs, et ta ise ei tarvitsenud hakata mõrtsukaks.“

Vähe on kirjanikke, kes oluksid oma isiklikus elus õnnelikud. Neil on oma isikliku elu konfliktid võib-olla palju suuremad kui teistel inimestel. „Mis kunstile on õnneks, see on kunstnikule enesele alati õnnetuseks“ — ütleb Stefan Zweig Leo Tolstoi puhul. See tähendab, et kirjaniku siseelu konfliktidest võrsubki õigupoolest kirjanduslik looming ja et see on teatavaks kultuuriliseks lahenduseks konfliktidele. Stefan Zweigi väide leiab tõepoolest kinnitust, kui vaadelda ringi maailma tuntuimate kirjanike hulgas. Mõelgem ainult niisuguste nimedelega nagu Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Maupassant, Poe, Dostojevski, Strindberg (ja meiegi Juhan Liiv, Oks) j. t.

Kirjanik näeb kõiki inimlikke kirgi ja nõrkusi palju sügavamini kui teised inimesed vaid sellepärast, et ta ise on neid kõiki palju sügavamini läbi elanud. Goethe ütleb, et „kirjanik tunneb iga inimsaatuses rõõmule ja kurbusele kaasa. Kui harilik inimene veab oma päevi näriavas melanhoolias või sammub taltsutamatus rõõmus oma saatusesse vastu, siis tundlik ja kergestiliigutatav kirjaniku hing kõnnib kui päike ööst päeva ja tasaste üleminekutega kõlab ta harf kaasa rõõmudele ja kannatustele.“

Selles seisabki kirjaniku ehtsus ja mõjumise saladus inimsüdameile, kas ta kirjutab seda, mida ta on ise läbi elanud ja tunnud, või seda, mida ta kujutleb ennast läbi elada ja tunda suutvat. Kirjanik haarab lugejat tõsiselt vaid siis, kui ta kujutab seda üldinimlikku, mis on temas eneses kui ka igas lugejas.

See kõik maksab samal määral ka näitekirjaniku ja näitekirjanduse kohta. Näidend saab oma tihti otse seletamatu mõju inimestele sellest, kui temas on kujutatud tõelisi inimesi kõigi inimlike murede ja rõõmudega.

Ibsen on kusagil öelnud: „Ma ei kirjuta osi, vaid kujutan inimesi. Üldse ma pole kunagi oma töö juures silmade ees hoidnud artiste.“ Ainult nii saab sündida tõeline lavateos.

\*

Kirjanik on annud lavateose, on loonud ja liikuma pannud inimesi ja olukordi. Ent nende tõeline elustamine ei seisa enam kirjaniku võimuses. Elu peab tulema väljastpoolt. Ja selleks eluandjaks saab näitleja.

Mõnelt poolt on väidetud, et näitleja looming ei ole produktiivne, vaid on reproduktiivne kunst, sest ta olevat seotud kirjandusliku sõna külge.

See pole aga õige. Näitekunst on samuti produktiivne kunst kui teisedki kunstid. Sest näitleja kutsumus asub ka alateadvuses, selles kõigi kunstide ühises lättes. Kuidas muidu oleks võimalik, et inimene võib ka oma üksikus kambrikeses sõna tõelises mõttes näidelda ilma igasuguse kirjandusliku sõnata — naerda, nutta, märatseda jne.

Näitleja on mitmeti halvemas seisukorras teistest kunstiloojaist. Kui kirjanik võib vabalt valida teemad, millede kaudu ta ennast avaldab, kui maalikunstnik tohib enesele vabalt valida motiivid ja kui helikunstnik võib vabalt leida oma tundeile vastavad helivormid, siis näitleja on seotud teatri kitsaste raamidega. Näitleja võib väga tihti mõnd kirjanduslikku teost lugedes sattuda vaimustusse mõnest tüübist ja tajuda iga oma rakuga, kuidas ta oskaks, suudaks ja tahaks just seda kuju kehastada, kuid selleks, et ta saaks oma soovi teostada, peab terve rida mitmesuguseid teatri tehnilisi küsimusi soodsalt lahutama.

Näitleja on oma loominguga ka teisest küljest palju halvemas seisukorras kui teised kunstnikud. Nimelt ei jää tema loomingust mitte midagi ajaliselt püsima. Näitleja loob õigupoolest ajalisi jälgi jätmata. Kui kirjaniku loomingut saab raamatu kaudu igal ajal jälle uuesti nautida, kui maalikunstnik jätab enesest järele oma maalingu ja kui komponist jätab oma loominguga samuti igapähele nautimiseks, siis näitleja loo-

ming sureb kohe sündides. Kui eesriie on laval pärast viimset vaatust sulgunud, siis on haihtunud ka viimased eetrilainete virvendused näitleja loomingust.

Ent ometi peab inimene astuma näitekunsti radadele. See sünnib sama sisemise kutsumuse ajal, mis sunnib looma teisi kunste.

Samuti kui kirjanikul, on ka näitlejal alateadvuses terve rida mitmesuguseid konflikte, mis otsivad lahendust. Ja oma näitekunnilise loominguga leiab ka näitleja neile lahenduse, ta elab oma isiklikud konfliktid väga tihti sõna otseses mõttes laval välja. See tähendabki osas elamist, mitte osa mängimist. Kuna igäüks meist lahendab oma siseelu konfliktid ja kompleksid väga mitmet moodi, võivad ka erinevad näitlejad ühte ja samasse ossa väga mitmet moodi sisse elada.

„Inimese saatuseks ja pärimuseks on rännata — ühest elukompleksist teise, ühest elamusest teise, ühelt rajalt teisele, ühest pöördepunktist teise. Palju suuremal määral on see veel kunstilise konstellaatsiooniga inimese saatuse ja olemus — jõuda muljest väljendusest, vastuvõtmisest andmiseni, tundmisest ütlemisseni, tahtmisest võimiseni. Alalõpmata otsida — see on kunstniku kutsumus: eksitamatu ja tüdinematult otsida seda lõplikku väljendust, milleks igäüks ainult omamoodi on võimeline“ — ütleb Fr. Kayssler.

Näitleja kutsumus on mingi salapärane tung ja igatsus mingi kauge, sõnul-seletamatu ideaali järele. Väga ilusasti kirjeldab seda ideaali F. Šaljapin oma autobiograafias. Ta ütleb, et see ideaal on nagu mingi nägematu kelluke, mis hakkab helisema, kui teda õieti on tabatud. Ja iga tõelise näitleja ülesanne olewat arendada eneses võimet ära tunda, millal see kelluke heliseb ja millal mitte.

\*

Kuigi kõik inimesed pole kunstilise loomisvõimega, on nad siiski kõik kunsti nautimise võimelised, ühed midugi suuremal, teised vähemal määral. Ja sellest võimest tekib ka omamoodi kunstinälg. See kunstinälg ongi selleks tõukejõuks, mille ajal me läheme teatrisse.

Eespool on teatrietendust võrreldud unelmaga. Jah, tõepoolest — see on unelm, unelm, millele mõlemad anduvad ühtlaselt, nii näitleja kui ka pealtvaataja. „Iga inimene, kes astub teatrisse, võtab enesele püha kohustuse seda unelmat kaasa elada. See kohustus on püha seepärast, et kunst ise on püha“ — ütleb Fr. Kayssler.

Ja edasi ütleb Kayssler: „Loendamatu hulgal mitmesuguseid erinevaid inimesi tundideks ühte tundesse kokku sulatada — see on teatri õilsaim ülesanne. Mis päeval on tuhandetesse eriarvamistesse, parteivihasse ja omakasupüüdlikkusse lõhestatud — seda kõike tunde jõuga üheks kooskõlaliseks jervikuks kokku sundida, hulgast üles-ässitatud, ärahirnutatud, kibestunud, tugevatest või nõrkadest inimestest teha üheks õhtuks tõelised inimesed — see on üks teatri pühimaid ülesandeid.“

Mida me õigupoolest otsime teatrist? Kas ainult ühe õhtu mööduvat naudingut?

Võib olla, et nii mõnedki meist rahulduvad ainult ühekordse naudinguga saamisega. Suurem osa publikust aga otsib teatrist palju rohkemat — otsib lahendusi oma siseelu mitmesuguste umbvälkudele.

Küsimine näiteks, milles seisab Pagnoli „Kaugete randade“ võlu? Selle võlu saladus peitub üldinimlike tundeliigutuste tekitamises pealtvaatajais. Kes meist näiteks poleks tunnud vabaduse seletamatut veetlust, uute tundmatute elamuste igatsust — ühe sõnaga: kaugete randade kutset? Ja kui siis laval näed konkreetset juhtu niisugusest kaugete randade igatsusest, näed ja tajud kõiki neid sidemeid, mis inimest seovad teatud koha ja teatud inimestega — siis tunned, et kõik laval sündiv on nagu osa su omast elust. Ainult siin näed ja tunned palju selgemini kõike seda, mida seni oled vaid alateadlikult aimanud.

Või jälle: miks jooksis publik tormi „Niskamäe naistele“? See tuli sellest, et meis kõigis võitleb alateadlikult kas Aarne või Ilona või Marta tüüp. Ja kui me laval nägime teatud lahendust sellele võitlusele, siis tundis meis enestes rahuldust kas meie Aarne, Ilona või Marta.

Tihti on publikut süüdistatud madalas maitstes. Ent niisugused süüdistajad pole igakord püüdnud näha asja tõelisi põhjusi. Kui lai publik küll nii mõnigi kord kaldub poolküpset kunsti võtma täiskunstina, siis johtub see alati sellest, et on puudunud võrdlemise võimalus. F. Šaljapin ütleb: „Lai mass kujundab oma hinnangu alati õieti, kui tal on võimalus võrrelda.“ Samuti kaitseb ka Schiller publikut, kui ta ütleb: „Ei ole õige, mis harilikult väidetakse, et publik kisub kunsti alla. Publik vajab ainult vastuvõtlikkust, ja seda ta on alati omanud.“

\*

Kirjanik, näitleja, pealtvaataja — need moodustavad nagu Isa, Poeg ja Püha Vaim suure Kolmainasa Jumala, mille nimi on Näitekunst. Ja teater on templiks, milles toimuvad müsteeriumid selle jumala auks.



Eduard Reining

# Eesti teatri saamisajadest ja tänapäevast

## 1.



õrrelde Lääne-Euroopa kultuurimaadega, kelle teatrijalugu ulatub sajandeisse, on eesti teatri iga lühike: alles paari aasta eest märkisime oma kutselise teatri kolmekümnendat aastapäeva ja esimesest eestikeelsest teatriettekandest on möödunud vaevalt sada aastat. Eesti teatri hilise tekkimise põhjusteks on poliitilised ja majanduslikud tingimused, milles eesti rahvas on elanud oma ajaloo kestes. Kuni XIX sajandi keskpaigani eestlased olid väheste eranditega peamiselt talupoja-rahvas, kusjuures nii mõisnikud kui ka linnarahvas olid keelelt ja meelelt sakslased. Sääraseis tingimusi jäi eesti keel ainult talupoja, maarahva keeleks, ja need talupojad, kel läks korda asuda linna, võtsid omaks koos linnakultuuriga ka saksa keele. Kui XVI ja XVII sajandil tekkisid katsed luua eestikeelset kirjandust, siis oli see peamiselt vaimulik või poolvaimulik kirjandus luteriusu pastoreilt. Esimeste puhtilmalike kirjanduslike katsetuste autorid XVII sajandil ei olnud samuti eestlased, vaid maarahva keelt mõistvad sakslasist mõisnikud, kes löid pulmalaulu ja oode oma perekondlike sünnimustade puhul.

Sääraste mõisasakste omapäratsevate naljade hulka tuleb arvata ka esimene eestikeelne teatriettekandekanne Pärnu lähedal 1816. aastal, kus eesti keelt mõistvad mõisahärrased amüeerisid end Kotzebue farsii „Taljud“ ettekandmisega eestikeelsete rahvalaulude ja tantsudega. Teised allikad kõnelevad „Pärmi-Jaagu“ mängimisest 1824. a. Pärnu linnas, seekord juba tervenisti eesti keeles.

Tõsisemat laadi katse luua eestikeelne teater tehti 1870. aastate ümber. Alates XIX sajandi esimese poole lõpust talupoegade pääs linnadesse muutus vabamaks. Juba sajandi keskpaigas oli eestlaste arv linnades nii suur, et ei olnud vajadust ja isegi võimalust kõigil linna asujail omandada saksa keelt. Eriti Tallinnas ja Tartus tekkis tugev väikekodanlik kiht vähemaid majaomanikke, kaupmehi ja turukauplejaid, vaesemad talupojad asusid kojameesteks, teenijateks ja mustatööliseks. Seoses tööstuse arenguga linnades sigines sinna, eriti Tallinna ja Narva, rohkel arvul tööstustöölisi. Võiks arvata, et nii suur eestlastest elanike hulk linnades võinuks olla aluseks eestikeelsete teatriettekannete tekkimiseks. Ometi ei juhtunud seda. Linnaelanikud olid oma moodi tunnustamatuks kihiks; eesti ärkamisaegne rahvuslik liikumine baseerus eeskätt talupojaseisusel. Selle liikumise kandjaks olid Lõuna-Eesti (selleaegse Põhja-Liivimaa) suurtalunikud, kes sajandi keskpaigas said pärisperemeesteks ja kelle peamiseks rikkuseallikaks oli kõrges hinnas olev lina. Rahvusliku liikumise keskusteks olid Tartu ja Viljandi. Ajajärku 1860—1880 iseloomustab „Kalevipoja“ ilmumine 1861. a., esimeste eestikeelsete ajalehtede ilmumine, esimese laulupeo korraldamine 1869. a. Tartus, Kirjameeste Seltsi asutamine, populaar-teadusliku kirjanduse väljaandmine, põllumajandusliku kultuuri tõus koos põllumeeste seltside asutamisega, aga ühtlasi ka lõhenemine rahvusliku liikumise ideoloogilistes suundades ja poliitiliste parteide algete tekkimine.

Rahvuslik ärkamisaeg lõi soodsa aluspinna asjaarmastajaliku teatri tekkimiseks. Kuid katsed sel alal olid ainult kaudselt ühendatud üldise liikumisega. Kuna rahvuslik liikumine tugines talupoja seisusele, siis linnade vaadati ainult kui kesk-punktile, kuhu kogunesid ümbruskonna talupojad; teater aga, mis tahtmatult oleks muutunud linna kultuureks lõbustusvahendiks, ei kuulunud üldisse kultuuritõesse ka mõnede juhtide moraalil järgi, kelle silmis teater oli ühenduses moraalil langusega või koguni üks selle languse põhjusi.

Õnneks üks meie ärkamisaja tähtsaimaid kujusid, Lydia Koidula, olles väga elavates sidemetes soome rahvusliku liikumise tegelasiga, ei huvitunud ainult Soome kirjandusest, vaid võttis sealt eeskujuga ka muudel kultuurielul aladel. Juba 1868. a. kirjutas Kreutzvaldile selgitab ta eesti teatri loomise mõtet. Soome rahvuslik ärkamine oli teatavasti suuremal määral kui Eestis linna nooruse ja noore intelligentsi liikumine, ja kui kultuuriühenduste vaimuinimesed asutasid Helsingis 1869. a. Soome Rahvusteatri, ei jätnud see avaldamata ergutavat mõju ka Soome lahe lõunapoolsel kaldal: järgmise aasta juunis Lydia Koidula riskeeris esineda Tartus oma näidendiga ja oma trupiga. Ta kohendas Th. Körneri farsii „Der Vetter aus Bremen“ eesti oludesse nime all „Saaremaa onupoeg“, näitlejaks olid noored eesti üliõpilased, ja et mitte šokeerida

väikekodanlikku maitset naise ilmutamisega lavale, esines tütarlapse osas Lydia Koidula vend. Esietendus oli jaanipäeval 24. juunil 1870. a. ja suure rahvatungi tõttu anti kordusetendus kohe järgmisel päeval. Nelja aasta jooksul Koidula esines korduvalt oma trupiga, nüüd juba algupärase repertuaariga ja naistega naiste osas. Kuid elama asumine Kroonlinna seoses abiellumisega, veel enam aga alatise publiku ja vajaduse puudumine teatri järgi, lõpetas need katsed. Alatise teatri tekkimiseks puudus sotsiaalne ja majanduslik alus.

Enne kui linnad jõudsid vajaduseni omada ka eestikeelne teater (saksakeelsed teatrid töötasid Tallinnas ja Tartus pidevalt) võeti teatriettekanded kultuuritöö kavasse maal. Möödunud sajandi paaril viimasel aastakümnel oli väga tugevasti kasvanud üle maa põllumeeste-, haridus- ja karskusseltside võrk ja neis seltsides tekkisid laulukooride kõrval õige pea ka näitetrupid.

Järgnevas osas vaatleme lähemalt üksikute, tänapäeval tegutsevate teatrite arenguteid, kusjuures allikatenähtu on kasutatud peasjalikult vastavate teatrite aastaraamatuid, -aruandeid, teatrite poolt esitatud materjale ja muid arhiivandmeid.

## 2.

Tartu Vanemuine omab avuäärsema ja suurema mineviku kui ükski teine eesti teater. Meie lavakunsti alged (vähesed juhuslikud erandid välja arvatud) on esmakordselt juurdunud vanas-Vanemuises, saanud siit uut hoogu ning kasvanud üle oma aja esimese eesti kutselise teatrinäidete Vanemuise teatri esimeste avalduste juures on õhutatud ja ning otseste kaasaaitajana seisnud säärased ärkamisaja suurmehed nagu J. V. Jannsen, C. R. Jakobson, F. R. Kreutzvald, J. Hurt, H. Rosenthal ja tähtsaimana Lydia Koidula. Tartu oli sel ajal Eesti avaliku elu tulipunkt, millega vähemal määral sammu pidas Viljandi, ning üsna kaugel tema taga tulid Pärnu, Rakvere ja Tallinn. Tartu eesti seltskondliku elu keskkohaks kõige laiematele rahvakihtidele oli Vanemuise selts, esimesi eesti seltsi (asutatud 1865. a.), kelle rahvuskultuuriline ja rahvuspoliitiline osa on määratu. Vanast Vanemuisest käis läbi peagu kogu selleaegne eesti avalik elu. Kõik eesti ärkamisaja suured mehed on nii või teisiti olnud seotud Vanemuisega.

Esimene Vanemuise teater, n.-n. Koidula teater, jätkas oma tegevust puhtasja-armastuslikul alusel, kandes alul Jannsenite perekondliku ürituse ilmet, kuid saades juba alguses väga populaarseks. Näitejuhtidena, kui nii võiks nimetada, tegutsesid L. Koidula ise ja H. Rosenthal, kuid aegamööda laiemale pinnale kandudes ja juba enam rahvateatriks saades tuli juure teisi inimesi ning 1875. aasta ümber on tähtsama eestvõtjana tegutsemas „esimene tõeline näitejuht“ Reinhold Sachker, kes 1880. aasta ümber omakorda maad pidi andma esimesele eesti kutselisele teatrinimesele — August Vierale. Viera juhtimisel elaski vana-Vanemuise teater üle oma esimese suurema õitseaja, mis rahvamasside maitsete vastu tulles läks kunstiliselt tähtsusetut teed, kuni uus aeg sellest üle kasvas ja uue teatri loomise tegi paratamatuks.

Märkides siinkohal mõne sõnaga Sachker-Viera teatri ilmet ja tegevust, peame seda nimetama omakohast siiski väga huvitavaks ja elavaks ajaks eesti lavakunsti ärkamisele. Selle teatri repertuaar koosnes peamiselt vahelauludega jantidest, operettidest, koguni laadateatri tasemeni laskuvast eeskavast rohke kära ja müraga (rahvapeod), kuid mängiti ka mõningaid tõsisemaid tükke, ja mis peaasi: publikut oli Viera palju. Kui mängisid Anna Alt või Amalie Kõnsa (lava-hüüdnimega Brigitta), siis oli operettide ja laulmängude ajal saal alati rahvast täis ning see ei olnud sugugi ainult harimata mass. Viera repertuaaris läks näiteks „Korneville kellad“ — 65 korda, „Jenoveva“ — 54 korda, „Ilumäe-piimatüdruk“ — 46 korda jne. Esimese ooperina (n.-n. laulendus) läks aastal 1883 „Preciosa ehk mustlase tüdruk“ üle 50 tegelase osavõtul. Aga repertuaaris seisis ka teosed nagu Goethe „Muhamed“ ja Shakespeare'i „Venedigu kaupmees“. Viera julgus kasvab isegi nii suureks, et ta ette võtab pikemaid ringreise kodumaal (Tallinnas a. 1885, 1888, 1889, 1895; Rakveres ja Narvas a. 1895 ja 1897; Viljandis-Pärnus-Valgas a. 1897, 1898, 1900) ning isegi kaugemal: Peterburis a. 1883 ja 1897 ja Riias a. 1900.

Sajandite vahetusest peale, vahest juba ennegi, algas Viera teatri allakäik. Eesti intelligents oli kiirelt kasvanud, samuti eesti üliõpilaste ja keskkooliõpilaste arv, ning Viera teater ei suutnud kasvavale uueaegsele ühiskonnale enam palju pakkuda. Ikka enam nõuti teatri uuendust, enam kunstilist täiust, realistlikku ausust tõsiduse ja loogika suunas. Eriti n.-n. Tartu renessansiliikumisest ja 1905. a. revolutsioonijast peale läks uue teatri nõudmine tungivamaks, kuni lõpuks noorte kultuuripüüded peale jäid ja tekkis — Menningi teater.

See vahetus Vieralt Menningile toimus omamoodi dramaatiliselt. A. 1903 põles vana Viera-aegne Vanemuise hoone maha, ning kui a. 1905—1906 ehitati uus hoone



KULTUURKAPITALI NÄITEKUNSTI SIHTKAPITALI VALITSUS 1938. a.

Istuvad vasakult — O. Aloe, L. Kalmet (esimees) ja P. Põldroos, seisavad — Ed. Türk ja J. Tõnopa



KULTUURKAPITALI NÄITEKUNSTI SIHTKAPITALI ESINDUSKOGU 1938. a.

Istuvad vasakult — E. Nerep, Ed. Türk, A. Teetsov, K. Viitol (esimees), A. Randviir ja J. Tõnopa.  
Seisavad vasakult — P. Karp, K. Aluoja, A. Keller, M. Karro, A. Suurorg ja Ed. Tinn

linna keskele, siis algas seal juba tööd uus, kutseline teater. „Midagi ei püüdnud Viera sellele uuele. Muu põles tuhaks. See oli kahe põlve uhke vahetus. Omasarnane nähe kunstielus“. („Vanemuine“ 1865—1925, lk. 139). Viera kadus oma ajaga. Tema trupp mängis küll veel Tartu teistes seltsimajades, isegi Vanemuise uues saalis mõned korrad, aga see kõik oli veel vari minevikust.

Uue Vanemuise hoone avamine toimus 12.—14. augustini 1906. a., ning kutselise Vanemuise teatri esimeseks esietenduseks anti A. Kitzbergi „Tuulte pöörises“ 13. augustil 1906, mis on Eesti kutselise teatri sünnipäevaks. Suurte pidustustega, annetuste ja korjanduste varal, kus kaasa aitas kogu maa, oli Vanemuise uus hoone üles ehitatud. See hoone kerkis 1905. aasta rahututel aegadel nagu sümboolkujuks eesti rahva enese-teostustungidele.

Menning ja Kitzberg — need on uue Vanemuise teatri iseloomustavad nimed ja tema ideoloogia kandjad. Reaalsele elule lähemale, ühiskonda tema mitmesugustes eluavaldustes kujutada ja kasvatada, see kuulutati teatri ülemaks sihiks. Teater pidi aitama eesti kultuuri edasi viia, seepärast eemaldutigi valitsevast väikekodanlikust operett-laulmängust ning läheneti realistlikule teatrile ja peeti valjult kinni heast repertuaarist. Menning oli ise saanud välismaal teoreetilise ettevalmistuse (M. Reinhardt'i koolis ja peatudes mitmetes Lääne-Euroopa linnades) ning oli seetõttu teistest peajagu kõrgem autoriteet, kes andis tooni, mille mõju ulatub tänaseni. Ta ei lubanud teatris staaritamist, tähts oli ainult ühtlane ansambel. Uuest majast, uuest juhust, uuest näitlejaskonnast ja uuest näitekunstist moodustus uus Vanemuise teater. Ainult publik oli vana ja Viera kasvatatud ning sellega oli Menningil tublisti tegemist.

Menning paneb suurt rõhku publiku kasvatamisele. Korduvalt korraldatakse Vanemuises avalikke näitemängu seletamise õhtuid, keelatakse käteplaksutamine jne. Kuid ta ei suutnud siiski luua suurt arvu head teatripublikut, kuigi lõi head näitlejad. Isegi teatriarvustajaid püüdis ta kasvatada, mille drastilisemaks näiteks on ta lavanali 1910/1911. a. hooajal Viebig-Kitzbergi näidendi „Made Pujuga“.

Sääraselt töötab Menningu teater väga pingsalt. Mängiti üks ja kaks korda nädalas, üks kuni neli korda üht lavastust. Kokku anti esimesel hooajal 39 etendust ja 20 lavastust. Publikut oli esimesel hooajal ligi 15000. Distipliin oli teatris väga kõva ja Menning lõi õieti emillestki meie ühtlasema ja võib-olla seni ületamatu teatri. Tema tähtsaimad lavajõud olid: A. Altleis, L. Hansen, K. Kadak, A. Konsa, A. Markus, H. Möller, M. Möller, H. Rebane, A. Simm, A. Teetsov, O. Teetsov j. t.

Sääraselt töötab Menningu teater aastast aastasse. Ringreisidega alatakse juba õige varakult, neist on esimesed külaskäigu etendused 1907. a. Raskusi on kõige rohkem publikuga, kes ei jõua järele teatri tõusule. Eriti 1909.—1910. a. näib publiku arv vähenevat. Sellest pääsemiseks antakse sekka nüüd ka mõned kergemad jandid („Omal jalgal“ jne.).

1914. aastal lahkus Menning Vanemuise teatrist, on edasi veel Tallinnas teatriarvustajaks ja kaob siis sootuks eesti teatrielust. Tema teater jääb aga esimeseks eesti süstemaatiliseks teatristuudioks, mille aupaistet aeg aina suurendab. See oli realistlik teater nii repertuaari kui ka näitlemise laadi poolest ning oma kõrgtaseme saavutas ta viimaseil aastail enne maailmasõda. Menning ja Kitzberg — need nimed tähistavad eesti uueaegse teatri sünni ja eesti teatri klassikat.

Menningi lahkumine oli valus kaotus Vanemuise teatri senisele ühtlusele. Selle tagajärjel tuli lõhesid, rahulolematust, lagunemist nii töö distipliinis kui ka koosseisus. Küll asus nüüd teatrit juhtima Menningi lähem abiline Ants Simm, kes ustavalt püüdis käia oma õpetaja näidatud rada, kuid mitmesugused tegurid raskendasid olukorda. Kõigepealt alanud maailmasõda, mis ära viis hulga teatri ja seltsi inimesi, ühiskonna huvi mujale kiskus ning Vanemuise ruumidki ajutiselt sõjaväele okupeeris, nii et etendusi tuli anda Eesti Üliõpilaste Seltsi ruumes. Aga ka sisemised tülid ei jätnud avaldamata halvavat mõju. Repertuaaris püüdis A. Simm hoida Menningi traditsiooni, kuigi hiljem (1917—1918) juba operett väga taravalt oma õigusi nõudma hakkas. 1916. a. lahkus Vanemuisest tunduv osa näitlejaid (Türk, Sunne, A. ja O. Teetsovid, A. Markus j. t.) ning asutas Tallinnas Draamateatri. — Üldiselt soikus sõja, revolutsiooni, okupatsiooni, Vabadussõja päevil terve vaimu- ja kunstielu ning sellega koos teater.

Pärast Vabadussõda oli Tartu kaotanud palju oma positsioonidest. Pealinnaks sai Tallinn ja see tõmbas avaliku elu keskkoha ühes rohke arvu intelligentsiga endasse. Tartu elujõud, ühes sellega ka Tartu teater kippus ummistuma ja vankuma. Lisaks sellele algas maal üldine ahnitsemine, seltskond materialiseerus, elupõletamine võttis maad. Teatris asub operett tooniandvale seisukohale.

1921/22. hooajal lahkuvad Vanemuisest A. Simm, A. Altleis, A. Tuurand, J. Pöder j. t. ning järgmisest hooajast peale hakkab repertuaar ikka enam ja enam eemalduma Menningu-aegsest vaimust. 1923/24. a. hooajal laiendatakse lava ja uuendatakse lavavalgustust ning 1924/25. a. hooajal ühineb üha allakäiva Vanemuisega majanduslikesse raskustesse sattunud Tallinna Draamateatri trupp. Varsti selle järele saab teatri direktoriks V. Mettus. Ehitatakse laval ringhorisont. Värskenenud koosseis toob mõnekski ajaks Vanemuisesse elu. Hoolitsetakse asjatundlikult repertuaari eest, püütakse tabada Tartu publiku maitset ja teda kasvatada heaks teatripereks. Alul ongi paranemist märgata, pealegi on nüüd iseseisvuse ajal riik, omavalitsus ja eraettevõtteki teatrit oma summadega toetamas. Siiski töötatakse alatiste puudujääkidega.

Teravamaks läheb aga suhtumine Vanemuisesse 1930. a. alates. Oli maad võtnud teatrite pööre realistliku (koguni naturalistliku) suuna poole, mida Vanemuine alguses kaasa ei tee. Kurdetakse Tartu teatripoliitika juhuslikkuse, järjekindlusetuse, välisefektide taotluse jne. üle. Teater laskub kunstilisse ilmetusse, intelligents protesteerib ja nõuab uut Vanemuise kunstilist juhtimist. Aastad 1931—1935 ongi Vanemuise elus jälle murrangulisemad. Vanemuise seltsi ja teatri juht- ning tegelaskond on väga muutlik. Need otsingud, uuenduskatsed ja sisetülidki viivad 1934/35. aastal reformideni, mil teatri juhtimine lahutatakse seltsist ning jääb nüüd iseseisva organi — teatrivalitsuse ja direktori — hoolde. Sealte edasi algab rahulikum areng, mis kestab tänapäevani. Reformid parandasid tublusti Vanemuise teatrielu. Teatri töös on jälle maksa pandud kindlad põhimõtted, mis sihivad kunstilise ühtluse poole. Tahe tõsielulise realistliku kunsti suunas on viinud taas ühtlase ansambli rõhutamisele, mis on praeguse Vanemuise peamiseks kunstiliseks tõekspidamiseks.

Iseseisvuse aastad ei ole Vanemuise teatri töös mitte niivõrd ideoloogilisi muudatusi toonud kui on laiendanud ja avarandanud teatri töö laiust ning sügavustki. Vanemuine viljeleb praegu peagu kõiki lavakunsti eriharusid. Vanemuise tööd on peale eelpoolnimetatud põhjuste pidurdanud peamiselt halb teatrisaal, millistes pahest nüüd loodetakse vabaneda ja tulevaks hooajaks saada täiesti ajakohane ja moodne teatrihoone. Praegune olukord on Vanemuisele seega üsna lootusrikas, mis annab head usku tulevikku. Aastast 1935. a. on direktoriks Otto Aloe.

Tartu Vanemuise eeskujul asutati Tallinnas 1865. a. magistraadi teenrite ja saksastunud käsitöölise algatusel eesti selts „Estonia“. Lahkeliide tõttu lõhenes selts hiljem „Estoniaks“ ja „Lootuses“. Põhikirja kohaselt pidid seltsid muusika, laulu ja näitekunstiga pakkuma oma liikmeile vaimset meelelahutust, tegelikult kujunesid need harilikeks kooskäimise kohtadeks, kaardi-, piljardi- ja joogiklubideks, võttes eeskju „pärisakstelt“, kel samaaegselt oli siiski ka oma teater ja kontsertsaal. Paar korda aastas korraldati küll perekonnaõhtuid, kus kavas oli peale koorilaulu ja naljaettekannete ka ühevaatuslik näidend, mis harilikult oli koduselt saksa keelest eesti keele „toimendatud“. Seda peamiselt siiski „Lootuses“. „Estonia“ selts oli muutunud peaaegu tavaliseks agulikõrtsiks.

1893/4. aastal üritas J. Pert oma trupiga anda korrapäraseid etendusi „Lootuses“, hiljem Saksa linnateatris, kuid pidi peagi oma töö neis seltsides lõpetama. Hiljem, kui Jaan Linnamäe juhtival ettevõtmisel õnnestus „Estonia“ seltsi 1894. a. „mutimeestelt“ üle võtta, läks J. Pert oma trupiga sinna üle. See esimene tähelepandav Tallinna teatripioneer töötas „Estonias“ kaks ja pool aastat, arendades erilise innuga laulumängu. 1897. aastal sai näitejuhiks K. Kichlefeldt, kes andis hooaja jooksul juba 22 etendust ja esialgu tõrjus kõrvale laulumängu. Kichlefeldti järele oli „Estonia“ asjaarmastajate-trupi juhiks 8 aastat V. Thal, hooajal 1905/06 küll ainult veel laulumängude juhatajana. Thali ajal tõusis „Estonias“ järk-järgult repertuaari kui ka mängu tase. Aeg ise seadis üles suuremad nõudmised. Värsked vaimsed voolud hakkasid üha enam tungima Eestissegi; Tallinna hakkas uue sajandi algusaastail arvukalt kogunema radikaalsete vaadetega noort eesti intelligenti nii Tartu kui ka Venemaa ülikoolidest.

„Estonia“ tookordses asjaarmastajate-trupis ilmnas juba tähelepandavaid näitlejandeid. 1898. a. alates liikus „Vanas Estonias“ kaks praegu nimekamat lavaveteraani: Betty Kuuskemaa (siis preili Jõggis) ja Paul Pinna, hiljem Aleksander Trilljärv, kes oli oma lavakooli saanud Tallinna Saksa teatris. Nendega liituvad peagi Anna Markus, Netty Pinna (siis Adler), Theodor Altermann, Aleksander Johanson. Paari-kolme aastaga läheb ülevõim trupis noorte kätte, keda tuleb järjest juurde. Noored võtavad näitekunsti tõsiselt: 1905. a. käib Th. Altermann seda õppimas ühelt Berliini ülikooli professorilt. Ja samal aastal teevad „Estonia“ trupi noore generatsiooni eestvõitlejad Pinna ja Trilljärv ettepaneku asutada Tallinna kutseline eesti teater. Nad naerdakse välja.

See julge mõte ei olnud tol hetkel muidugi enam liigjulge. Mitmete lavastuste menu oli olnud küllalt suur — eriti peab seda ütleva Gorki „Põhjas“ kohta, millega käidi Soomeski. Ja mõnesugust tasu olid näitlejad hakanud saama juba 1904. a. sügisest alates — 12% kassast.

Nii teostubki 1906. a. sügisel „Estonia“ kutselise teatri asutamine — üheaegselt Vanemuise avamisega Tartus, Paul Pinnat ei lastud minna Liibavi saksa linnateatrisse, millega tal oli juba sõlmitud leping: ta palgati „Estonia“ näitejuhiks. Trupi kaadriks jäi senine asjaarmastajate koondis: neile tuli lisaks E. Kurnim, A. Michelson ja teisi. Esimesel hooajal anti 58 etendust, järgmisel juba 87. Palju aitas „Estonia“ teatri esimeste pingutuste juures kaasa J. Linnamägi, kes sai hooajal 1907/08 seltsi esimeheks. Tähtis moment on Karl Jungholzi tulek 1909. a. sügisel „Estoniasse“ kolmandaks näitejuhiks. K. Jungholz omas tolle aja kohta üsna tugeva lavakooli, olles õppinud Berliinis Reicheri ja Brahmi juures ning töötanud Tartus „Taara“ näiteseltskonnaga ja Vanemuises.

„Estonia“ kutseline teater vanas majas töötas küllaltki intensiivselt ja suure omavahelise seltsimehelikkusega, ent ilma kindlamate kunstiliste juhusteta. Teatrit tehti niioelda „igas suunas korraga“, püüdes vallutada publikut. Tänu mitmete näitlejate andekusele see õnnestus. Publiku osavõtt kasvas juba enne uude majja asumist, eriti järsult muidugi uue maja avamisest alates. Vanas majas anti 6 aasta jooksul „tervelt 176 suuremat näitemängu“. Repertuaaris oli palju väärtuslikku, aga ka palju kergesisulist kassa huvides. Muide võib märkida, et operett ja laulmäng võetakse kutselise teatri repertuaari alles teisel hooajal. Kuid samas pingutatakse jõudu juba ka ooperi kallal, esialgu küll suurema eduta. Ühes aastaaruandes rõhutatakse, et ilma toetuseta omavalitsuselt peab teater paratamatult publiku vähesuse tõttu käima kahekallakulist teed kassa ja kunsti huvide vahel.

Põhjanevalt pöördeliseks sündmuseks oli „Estonia“ uue teatrimalja avamine 24. augustil 1913. Nüüd võidi meie suurimas linnas hakata arendama eesti lavakunsti hoopis parema enesetundega ja suuremate nõuetega.

Maja ehitamise lugu on küllaltki pikk ja pingutusterohke. Juba 1902. aastal peavad 5 Tallinna eesti seltsi nõu, kuidas uue ühise maja ehitamisega üle saada alati-sest ruumidekiitkusest. 1903. aastal lubab linnavalitsus selleks isegi krundi, kuid kuberner ei kinnita seda otsust. Selgub, et oma põhikirja järele on ainult „Estonia“ seltsil õigus omandada kinnisvarasid ja teha nende peale hüpoteegivõlgu. Seltside vahel lepatakse 1904. a. kokku, et kui „Estonia“ saab krundi oma nimele, siis ometi jäävad kõigile seltsidele ühesugused õigused maja ehitamisel ja kasutamisel. Tegelikult jäi see otsus paberile. „Estonia“ saab krundi ja hakkab ehituseks kapitali koguma, kuna teised seltsid ettevõtetest kõrvale jäävad. Raha tuleb kokku üsna visalt. Asi hakkab kiiremini liikuma alles 1908. a., mil asutatakse „Ehituse-osaühisus „Estonia““ ja jäädakse võistluse teel saadud teatri- ja rahvamaja plaani juure, mille autoriks on soome arhitekt A. Lindgren. Maja ehitamise kestes selgub, et kulud, mil algul olid kalkuleeritud 450.000 rublale, tõusevad ühes sisseadega 800.000 rublale. Osatähtede müügist oli aga saadud kõigest 115.000 rubla. Ülejäänud osa tuli katta laenuga, mille õieti omal riisikol muretset Tallinna Krediidipank eesotsas dir. Uibopuuga. See võlg tasuti osäühisuse poolt täielikult Vene valitsuse lõpul ja okupatsiooniajal.

Iseseisvusajal on „Estonia“ lava paljudi täiendatud, vastavalt suurenenud nõudeile lavastamisel. 1922. a. ehitas Dresdeni teatridirektor Hassait riighorisondi ja korraldas ümber valgustuse. Teine suur ümberehitus toimus a. 1935, millal „Estonia“ sai esimese pöördlava Eestis.

Juba vanas majas olid Paul Pinna kõrval töötanud silmapaistvalt mitmed teised näitejuhid (Th. Altermann, Julius Rossfeldt, Karl Jungholz, Hilma Rantanen, muusika-juhtideks olid Otto Herman, A. Virkhaus ja R. Kull). „Estonia“ teatri iseseisvuseelset ajastust tuleb Paul Pinna andekuse kõrval esile tõsta kõigepealt Th. Altermanni suurust kunstnikuna ja näitejuhina. Juhuslikkusest, mis teatris algul valitses, arenes ta üha enam sügavalt läbimõeldud kunsti poole. Iseseisvuseelset ja iseseisvuseaegset „Estoniat“ ühendab kandva, juhtiva ja kasvatava jõuna Karl Jungholz, kes pani aegamööda maksma meetoodilise teatritöö ja oli ühtlasi väga vastuvõtlik kõigele uuele ja värskete lavakunsti.

Aega iseloomustava momendina väärib märkimist seik, et 1914. a. otsustati teater sõjakuulutamisel sulgeda, kuid näitlejad hakkasid tööle oma algatusel. „Sust oli vist küll esimene kord meil Eestis, kus näiteseltskond ise teatri juhtimise eesotsas seisis, seni on see ikka ainult seltside asi olnud.“

Iseseisvusaeg ei toonud „Estonia“ lavakunsti otsekohest järsku muudatust sel lihtsal põhjusel, et polnud erilist muudatust repertuaaris, algupärandeid oli endist viisi kasinalt, nii et tuli käia endist rada — välismaiste „trumpide“ esitamist. Küll



#### VANEMUINE

A. Kitzbergi „TUULTE PÕORISES“ — 1906. a.  
A. Konsa (Anu) ja A. Simm (Jaan)



#### VANEMUINE

A. Kitzbergi „TUULTE PÕORISES“ — 1931. a.  
Kaarel (J. Põder) ja Leena (L. Tubin)

aga kadus teatritööst endine juhuslikkus, mida olid juba varemgi tagasi tõrjunud K. Jungholz ja Th. Altermann. Eriti rõhutada tuleb nooremate tooniandvate jõudude mõjulepääsu esimesil iseseisvusaastail (A. Lauter, E. Villmer, H. Kompus, H. Gleser). Tekkis mingi romantilise värvinguga „teatraalne teater“ kultuurisel kujul — vastavalt välismaisele atmosfäärile. Ekspressionism pääsis mõjule hooajal 1922/23. Realism sai jalad alla alles 1926. a. alates („Püve talus“), kui hakkas virguma algupärane uus-toodang näitekirjanduses. Draama kõrval on operett olnud „Estonias“ vahest stabiilsemgi ala oma menult; suuremaid kõikumisi siin pole. Ooperi tulevik oli iseseisvuse saabumisel, kus sel lavakunsti alal alustati järjekindlam töö, veel problemaatiline — nüüd enam mitte. Tantsu eri lavalise ansamblikunstina on „Estonias“ loonud Rahel Olbrei. Esimeste aastate (1926/27 ja 1927/28) menule järgnes kriis, kuna kardeti balletilavastuste ebatasuvust. Säärase arvamuse hajutas „Pähkclipureja“ ja sellele järgnenud lavastused.

Tänapäeval on „Estonia“ meie esindusteater, kes viljeleb kõrgetasemelise sõnadräma kõrval ainukesena kunstiväärtuslikult arvesse võetavat ooperit, sümfoonilist muusikat ja balletti ning kelle opereti tase on kindlasti kõrvutatav Lääne-Euroopa omaga, piiriiriikide operetti aga ületav. „Estonia“ seltsi palgalisse koosseisu teatrimajas kuulub üle 200 inimese dir. Paul Olaki juhtimisel, näitejuhtidena tegutsevad Ants Lauter, Eino Uuli, Agu Lüüdik, Rahel Olbrei, Hanno Kompus j. t. Pärast Karl Jungholzi surma 1926. a. on „Estonia“ sõnalavastuses üha enam tunda Ants Lauteri kunstiteadlikku ja viimistlevat kätt.

\*

Nimetus „EESTI DRAAMATEATER“, on õigupoolest uus. Ta võeti tarvitusele alles 1937. aastal (varem Draamastuudio), tingituna selle teatri tegevuse sisust ja ulatusest, sest ta on esijoones puhtal kujul draamateater ja ta tegevus ei piirdu ükski pealinna vaid ulatub üle kogu riigi.

Eesti Draamateatri juured ulatuvad meie riigi iseseisvuse algaastaisse, nimelt a. 1920, millal alustas tegevust Paul Sepp'a teatristuudio, mille a. 1921 üle võttis Draamastuudio Ühing, kes jäi teatri ülalpidajaks ja hooldajaks kõigis tema tegevus-

harudes kuni tänaseni. Juba teatristuudio loomisel oldi teadlik, et sellest kujuneb iseseisev teater, mis vormiliselt teostuski 1924. a. peamiselt neist stuudioalast, kes olid lõpetanud õppetöö teatrikooli kava piirides ja osutanud praktilises teatritöös küllaldast küpsust. Siit peale algab tegevuse hoogus tõus. Mainimata teatristuudio katsetenduste vaatelejaskonda on see kutselise teatri algaastailt tõusnud 8.500 pealt 110.000-ni. Ka majandusliku tegevuse pilt on vastav, kuna omatulu on tõusnud Kr. 3.000.— pealt Kr. 83.000.—. Arvulist tegevuse kasvu näitab vastav tabel.

Algul katseteatrina loodud, anti 1924. a. 4 lavastust, kuid tiivustatud edust ja kasvavast poolehoiust jõuti juba järgneval aastal 12 lavastuseni, milline lavastuste arv ühel hooajal on jäänud ületamatuks. Tolleaegsetest tegelastest ja juhtidest tuleks eeskätt mainida varasurnud andekat näitejuhti ja näitlejat Rudolf Engelbergi, kelle surmast tänavu möödus 10 a., siis teatristuudio asutajat Paul Seppa ja näitejuhte Priit Pöldroosi, Kaarel Aluoja (K. Otto), Elmar Nerep'it, Hilda Gleser'it ja Ants Lauter'it, kellel kaasvõitlejateks olid praegugi hästituntud nimed, nagu Li Lasner, Els Vaarmann, Aili Tihkan-Engelberg, Leo Kalmet, Felix Moor, Joh. Kaljola, Raivo Opsola, Ed. Tinn j. t.

Teatri tegevuse arendamisel on Eesti Draamateater pannud erilist rõhku eesti algupärase loomingu väljatoomisele. Esimesil aastail ei ole seda veel märgata, kuid mida aasta edasi, seda suuremaks on paisunud algupärandite osatähtsus teatri reper-tuaaris. Viimasel kahel hooajal on sel alal saavutatud koguni ennenähtamatu rekord. 1936/37. a. hooajal anti algupäraseid lavastusi koguni 10, kuna tõlketeoseid oli ainult 2. Kuid tuleb rõhutada, et teatril on algupärandite eelistamine saanud võimalikuks mitte seepärast, nagu oleks meie draamakirjandus annud niivõrd head, teatril sobivat draamakirjandust, vaid on võetud appi dramatiseeringud meie kirjanduse tähtsamast romaaniidest ja jutustusist. Ja peab ütleva, et teater on siin oma ülesande täitnud asjatundlikult, nii et dramatiseeringuil on olnud tihtipeale rohkemgi edu kui eriti lava jaoks kirjutatud näidendeil.

Eesti Draamateater loominguulises tõekspidamises on püüdnud kõigi abinõudega jõuda hea ansambli mängu tasemele, mis teatril on ka õnnestunud, kuigi ei ole veel jõutud täiesti rahuldava tasemini. Pidurdavaks asjaoluks on kõigepealt teatri ränd-teatriline konstruktsioon, mille tõttu näitetrupid ei saa olla alatiselt keskkoha valve ja juhtimise all.

Teatri koosseisu kuulub praegu näitlejaid 65, nende hulgas 4 näitejuhti. Kindla-palgalisi on neist 25, kuna teised töötavad punktirahade alusel või praktikantidena. Teatri juhtimine käib üldjuhi kaudu, kelle kätte on koondatud nii kunstiline kui ka majanduslik külg. Üldjuhiks on praegu Leo Kalmet, kes töötab lähemas kontaktis ühingu juhatusega, kelle volinikuks üldjuhi juures on E. Nerep.

Eesti Draamateatri tegevuse juhtimise kõrval kuulub Draamastuudio Ühingu arendamisele eriline noorsooteater, kelle iga läheneb 15. aastale. Uuema alana katsetatakse teist aastat nukuteatrit, mis näitab tõhusaid edusamme ja millel rändteatri kõrval on piisav edu. Ei saa mainimata jätta ka suuri vabaõhuetendusi, mida teater on korraldanud riiklikult tähtsamate sündmuste, nagu laulupidude, Eesti Mängude j. t. puhul, saades tunnustuse osaliseks nii sise- kui välismaal.

1920. a. kuni 1933. a. on ühing ülal pidanud järjekindlalt teatrikooli, kes välja laskis neli lendu õpilasi. Enamasti on teatrikooli lõpetajad jäänud seni Eesti Draama-teatri juure ja kui mitte näitejuhtidena või näitlejatena, siis teatril väga lähedal seisvate kaastöölisena. Eesti Draamateater ongi tegelikult välja kasvanud tegelastest enestest, kellega hiljuti liitusid tunnustatud ja üldtuntud näitlejad kui ka näitejuhid teistest teatritest — pr. M. Möldre, E. Türk, R. Tarmo, A. Sunne. Eesti Draama-teatri kaastöölisena tuleb mainida ka pr. Liina Reimani.

Väikesest algatusest on paisunud suur mitmeharuline organisatsioon, püüdes kogu aeg edenevana ja elujõulisena. Nii kunstilisele kui ka majanduslikule edule mõjub pidurdavalt oma maja puudumine, kuna tuleb töötada üürilisena Saksa teatri hoones, mis niigi on tegevusega koormatud. Oma maja, oma kodu on aga elujõulise teatri tegevuse kunstilise arenemise eeltingimuseks. On olemas väljavaateid ka selle küsimuse soodsaks lahendamiseks. Lõpuks ei saa mainimata jätta suurt tunnustust teatril seits-konna poolt, kelle esindajad (tuntud tegelased poliitilisel, majanduslikul, kirjandusli-kul jne. alal) on astunud lähedale Eesti Draamateatril, asutades teatri juure Vane-mate Kogu.



Tallinna TÖÖLISTEATRI asutamise mõte tekkis 1925. a. algpoolel ja selle kandjaks oli seesmiselt tugevnenud tööliskonna vajadus kultuurilise iseseisvuse ja omaloomingu järele. Uus teater oli mõeldud teoreetiliselt õige kindlaimelise klassi-teatrina, Teatri asutajate seisukohti formuleeris hiljem üks asutajaid H. Reiman järgmiselt („Rünnak“ nr. 3 — 1929. a.): „Ent oleviku kultuur ei suuda kõita töölisklassi kui sellast: see on peremehe, tööandja elunautimiskultuur, mis on võrsunud ettevõtja isiklikuks otstarbeks võõra töötõu kasutamise eeltingimusi. Ja kui oleviku kultuur tõmbab kaasa üksikuid töölisi, siis siirduvad need ikka valitseva klassi elu-neelu, kaovad töölisklassile. Klassiteadlik tööline aga vajab kultuuri, mis on rajatud vabale ühiskonnale, ühiskonna huvides töötajate loominguale.“ Kuigi Töölisteater seega pidi olema puhtal kujul tööliskonna kultuuriloomingu vahend ja saavutus, ei pidanud ta asutajate kindla veendumuse järgi milgi tingimisel saama agitatsiooni teatriks.

Teatri avaetendus anti 30. jaanuaril 1926. a. U. Sinclairi draamaga „Masin“ Saksa teatri ruumes. Algul Töölisteatri oma näitetruppi ei olnud ja lavastusteks kasutati Draamastuudio näitlejaid ja näitejuhte. Koostöö kestis 1927/28. a. hooajani ja sel perioodil uus teater võis oma nägu avaldada ainult repertuaari valikuga. Peagi sai selgeks, et on paratamatu oma trupi loomine, kui tahetakse arendada kindlaimelist teatrit.

Esimesed sammud ses suunas olid teatrile äärmiselt rasked. Peamiseks takistuseks oli ruumide puudus, kuna teatrile käis üle jõu rängalt raske üüri tasumine Saksa teatrile. 1928/29. a. hooajal lavastati peamiselt ühevaatuslikke väikenäidendeid, kusjuures näitetrupi moodustasid teatrihuvilised noored asjaarmastajad kutselise näitejuhi P. Põldroosi juhtimisel. Hooajal 1929/30 asus tegevusse juba trupp, mille põhikaadri moodustasid kutselised näitlejad. Esietenduseks oli A. Kitzbergi draama „Tuulte pöörises“ H. Gleseri lavastusel, kuna Kitzbergi teksti oli ümber kohandanud P. Põldroos. Vahejuhtumi tõttu A. Upitsi draama „1905“ lavastamisega, mille ettekannet Saksa teatri juhid ei lubanud oma teatri ruumes, oli Töölisteater sunnitud 1930. a. viibimata Saksa teatrit lahkuma ja otsima uusi ruume. Need leiti Vanas Estonias, kus sel ajal asus „Pandorini“ selts. Olgugi et ruumid olid väga viletsad ja lava kordaseadmine nõudis suuri kulusid, olid üüri-tingimused siiski soodsamad kui Saksa teatris. See paratamatusest peale sunnitud samm tuli otsustavalt kasuks Töölisteatri edaspidisele arengule ja tõusule.

Oma trupp ja omad ruumid — need löid kindla välise aluse Töölisteatri edaspidisele tööle. Seda alust kindlustas veel 1936. a. kevadel praeguse maja omandamine ostu teel ühes juurekuuluva suure krundiga. Ligema tuleviku ülesannete hulgas seisab uue ajakohase teatrimaja ehitamine praeguste võrdlemisi kehvade ruumide asemele, kuigi saal ja lava on põhjalikult ümber ehitatud.

Hulk aastaid pole enam avaldatud kahtlust Töölisteatri olemasolu õiguses või nõutud selle likvideerimist. Tegevuse varemial aastail võis seda mõnigi kord lugeda ajalehist, veel enam aga kuulda. Töölisteater kui kunstiasutus on saanud endastmõistetavuseks, millela Eesti teatrielu poleks nagu hästi mõeldavgi. Kaheteistkümmene hooaja jooksul on sündinud avalikkuses põhjalik ümberhinnang Töölisteatri suhtes. Aga ka teatris endas. Ümberhinnangut avalikkuses on õigustanud kõigepealt Töölisteatri kunstiline tegevus ja teiseks on seda peale surunud suurte rahvahulkade üha kasvav poolehoid Töölisteatrile. Kui Töölisteater esimestel aastatel suutis anda vaid mõnikümmend etendust 5000—6000 inimesele, siis viimastel aastatel on ta puhtdraamateatrina tõusnud esikohale üle 300 etendusega aastas 120.000 vaatajaga hooajal. Töölisteatri truppi kuulub nüüd 25 kindlapalgalist näitlejat, näitejuhtidena tegutsevad Priit Põldroos, kes ühtlasi on ka direktor, ja Andres Särev ning dekoratorina Herbert Tamm.

\*

Pärnu ENDLA astub ametlikult registreeritud seltsina ellu 1878. aastal, kuid juba 1875. a. moodustasid ta tegelased asjaarmastajate näitetrupi, mis andis etendusi mitmel pool linnas, kuid ka suuremates keskustes väljaspool linna piire. Eriti energiliseks muutus näitetegevus pärast seltsi kinnitamisest, kuigi see ala algul põhikirja ainult kõrvaltegevusena oli võetud. Omaaegsetes oludes suudeti teatri kunstiline tase viia nii kõrgele, et 1901. a. külaskäigu puhul Viljandis kohalik ajaleht „Sakala“ seab Endla näitlejaid mitte alamale sel ajal juba tuntud Vanemuise näitlejaist, mõnd aga eriti ülistab, lugedes näiteks neiu Pumbo kõikidest tolleaegseist eesti näitlejaist parimaks, nende pärliks.

Järgnev aastakümne kulub Endlal ettevalmistamistöödeks oma kodu loomisel. Suuri raskusi tekitas majaaluse krundi saamine. Tolleaegne linnavalitsus, mis oli täiesti saksameelne, ja linnavolikogu, kus sakslased kippusid olema ülekaalus, praegust

krunti, mis asus silmapaistval, esinduslikul kohal, meeleldi eesti seltsile anda ei tahtnud. Lõpuks suudeti kõik raskused, neist olid suuremad rahalised, siiski ületada ja aastal 1911. alustas Endla teater, seekord juba kutselisena, tööd omas majas.

Endla tegevus kutselise teatrina enne iseseisvust oli küll lühike, kuid küllalt tulemusrikas, eriti mis puutub kunstilisse arenemisse. Näitejuhiks algusest enamiku aega oli A. Teetsov, kellele järgnes lühemaks ajaks K. Jungholz, kuni Maailmasõda teatri sulges. Vaheajal, sõjaajal, tehti ka mõned katsed, kuid täielikult uuesti tegutsema sai Endla hakata alles iseseisvuse aastail.

Iseseisvuse algusel, okupatsiooniajal teater igatahes veel tegutseda ei saanud. Esimesi samme teatri organiseerimise alal astutakse kohe pärast okupatsioonivägede lahkumist. Selleaegne teater, algul „Ühistöö“, hiljem 3-da diviisi tagavara-pataljoni korraldusel, oli mõeldud peamiselt meelelahutuseks sõdureile, millise sihiga etendusi anti isegi liini tagalas (Ruhjas j. m.).

1920. a. augustis loodi „Pärnu Näitlejate Ühing“, kes organiseeris uuesti kutselise näitetrupi. Nimetatud ühing koos „Endla“ seltsiga pidas teatrit kuni 1922. aastani, mil sellest loobuti rahaliste raskuste tõttu. Siis võttis teatri oma hoole alla Pärnu seltsidevaheline teatrikomisjon, eesotsas A. Jürimäega, kes on praegugi pikemat aega püsiva teatrikomisjoni esimeheks. Moodustati uus kutseline näiterupp, mis oma võimefelt oli küllaltki kõrgetasemeline. Pikemat aega oli mitmel korral näitejuhiks Aleksander Teetsov, kellega vaheldusid Voldemar Mettus, Ants Lauter j. t. Praegu on „Endla“ kunstiliseks juhiks Ed. Lemmiste.

Hiljem võttis teatri oma kätte jällegi Endla selts, teostades selle administratiivset juhtimist kolmeliikmelise, juhatuse liikmetest valitud teatrikomisjoni kaudu, kes end ise üksikute väljaspoolt valitud liigetega täiendas. See kord on püsinud ka senini.

Kunstiliselt kui ka majanduslikult on olnud tõusu- ja mõõna-aastaid, suuremaisest teatrisse on siirdunud näitlejaid, kelle võimeid igakord polegi saadud asendada, jne. kuid üldiselt on Endla teater käinud siiski kogu aja tõusuteed.

Teatritöö Viljandis enne iseseisvusaega on seotud peamiselt „Koidu“ seltsiga, kus möödunud sajandi lõpul ja järgnevatel aastail korraldati asjaarmastajalikke ettekandeid. Järjekindlam tegevus algab A. Suurkase algatusel enne Maailmasõda, kes oma trupiga käis etendusi andmas ka väljaspool Viljandit ja selle lähemat ümbruskonda. Peale kergesisuliste naljamängude oli repertuaaris draamasidki. Viljandi praegune teater „Ugala“ enne iseseisvusaega ei eksisteerinud ja alles selle asutamisega pandi alus korrapärasele teatritööle. 6. jaanuaril 1920. a. anti jandi „Kui onu hullumajas käis“ esietendus, mis on ühtlasi „Ugala“ tekkimispäevaks. „Ugala“ esimeste juhtide Armin Hundi ja Märt Mörra repertuaar oli juhuslik ning sama maksab ka mängutaseme kohta. Kunstiline tase tõusis ja repertuaar muutus sisukamaks Andres Tuka ajal (hooaeg 1923/24, kohati aga ka juba eelmine hooaeg), kes katsus rajada ühtlast ansambli. Ajajärku pärast A. Tukka tuleb pidada kirjumaks „Ugala“ ajaloos. Siia kuuluvad K. Jungholzi ja H. Kompuse lavakursus, R. Kangro-Pooli ja Hugo Raudsepa j. t. loengud; Paul Sepa lavastatud „Ödipus“ jne. Aleksander Teetsovi kunstiliseks juhiks tulles teatritegevus stabiliseerus, mäng muutus ühtlasemaks. Siduvaks isikuks Tuka, Teetsovi ja vahepealse ajajärgu vahel oli Andres Särev, kes kohapealse autoriteedina töötas püsivalt „Ugala“ juures, kuni ta valiti „Ugala“ kunstiliseks juhiks. Operetiarendajaks sai Viljandis Agaton Lüdigi, kes lavastades „Hollandlannat“, viis opereti tükk maad kõrgemale enne teda valitsenud tasemest.

1926. aastal sai „Ugala“ asjaarmastajate teatrist elukutseliste teatriks ja kunstiliseks juhiks tuli Ed. Lemberg (Lemmiste). Kuigi Eduard Lemberg tegi ühevõrdselt tööd nii sõnalavastuse kui ka opereti alal ja vaatamata sellele, et „Ugala“ draamatrupp oli küllalt tugev, hakkas silmanähtavalt domineerima operett. Vägikaika vedamine opereti ja sõnalavastuse vahel kestis ka järgnevatel näitejuhtide (A. Meringi, J. Kaljola, V. Soosõrva ja K. Meritsa) ajal. A. Meringi 1934. a. taas tulles muutus „Ugala“ kunstiline suund otse murdeliselt-järsku. Sama Mering, kes esimest korda „Ugalas“ olles viis Viljandi opereti kulminatsioonini, alustas nüüd tööd täiesti ümberkorraldatud trupiga sõnalavastuse vaimus. Need olid rasked ajad „Ugalale“, kuna operetisaraga harjunud publik ähvardas pöörata teatrit selja. Õnneks noortest jõududest koostatud ansambel arenes siiski ruttu ning A. Meringi lahkudes Viljandist 1936. a. võis praegune kunstiline juht Ed. Tinn „Ugala“ üle võtta kõikirahuldava mängutasemega sõnalavastusteatrina — operett heideti repertuaarist üldse välja.

Muide „Ugala“ lavastas esimese vabaõhulavastuse Eestis. See oli nimelt „Salome“ lavastus (K. Jungholz ja H. Kompus), mis kanti ette Viljandi Lossimägedes 1920. aastal sügis-suvel.



### VANEMUINE

Gounod' ooper „FAUST”. Vasakult — Margarete (E. Maasik), Faust (R. Jõks) ja Mefisto (J. Maksim)

Tänapäeva „Ugala“ on — nagu juba tähendatud — puhtakuuline sõnalavastusteater. Sellasena võib „Ugala“ endaga rahul olla, sest nii kohalikud kui ka välised kriitikud on tunnustavalt märkinud „Ugala“ kunstilist arengut viimaste aastate jooksul. Teatri kunstiliseks põhimõtteks on loomulikkus, lihtsus ja elulähisus lavalises tõlgitsemises.

„Ugala“ on praegu palju muresid ruumidega, kuna teater ei saa jääda kauemini senistesse ruumidesse, mis pole küll kaugeltki ideaalsed, kuid neidki ruume ei saada kauemini kasutada. On alanud aktsioon Viljandisse teatrimaja ehitamiseks. Hellitatakse lootust, et omavalitsuste, riigi ja seltskonna vastutulekul õnnestub õige kiiresti saada oma teatrimaja.

Teatri kunstiline personaal on palgaline: 6 naist ja 9 meest. Peale selle kasutatakse veel abijõududena juba kauemat aega teatri juures tegutsenud lavahuvilisi. Teatrit juhib teatrilavalitsus koosseisus: üld- ja kunstiline juht Ed. Tinn ja majandusjuht O. Härn. Dekoraatoriks on A. Möldroo.

„Ugala“ ei anna etendusi ainult Viljandis, vaid ka Viljandimaal ja naabermaakondade lähemais keskusis.

\*

Alates möödunud sajandi viimastest kümnetest on teater olnud Narva seltskondliku elu kandvamaid ja ilmekamaid väljendusvorme. Arengujoos olevad suurkäitised tõmbasid sajandi lõpul linna hulgana esmapõlve töölisrahvast ja intelligentsi, kes said kahe suurema eesti seltsi „Võitleja“ ja „Ilmarise“ asutajaiks ja nende eduka tegevuse värskejõulisiks ja teotahtelisiks kandjajaks.

Nimetatud kahe suurema kui ka teiste seltside juures oli näitemängude tegemine ja pidude korraldamine tavalisemaid ja avarapiirilisemaid väljendusvorme. Näitejuhtidest võiks nimetada „Võitleja“ trupis 1892. a. R. Säkk, 1907. a. Viera trupis näitleja P. Puna, 1913. a. Chr. Rutoff ning „Ilmarise“ juures Joh. Hansing, C. Treumund j. t. „Võitleja“ trupp mängis alguses vanas Linnateatri ruumis, kuni K/s. „Võitleja“ maja ehitati 1899, mis laiendati 1908. Näitejuhile ja näitlejaile võidi maksta tasu ja 1910. a. üritas J. Reintam kutsuda ellu koguni elukutselist truppi. Selles töös avastati eesti teatrilile väärtuslikke talente (A. Sällik, Mari Möldre, A. Üksip, J. Pöder, C. Treumund j. t.) ja kasvatati rahvas püsiv huvi teatrikunsti vastu.

Ka iseseisvuse aastail koondusid püsivamad teatritrupid „Võitleja“ ja „Ilmarise“ ümber. Majanduslikud raskused tegid lõpuks selgeks, et Narva ei suuda ülal pidada kaht teatrit. 1925/26. hooajaks koondati „Võitlejas“ ja „Ilmarises“ töötavad näitlejad ühte ja moodustati n.-n. „Ühisteater“, mis allus mõlemale seltsile. Trupp kujunes

suureks. Juhtimine oli keeruline ja hooaja lõppedes lagunes „Uhisteater“ jälle kaheks, jättes „Võitlejale“ ja „Ilmarisele“ kanda kahe peale Kr. 9.000.— puudujääki. Trupid jätkasid endiselt tegevust üks ühe ja teine teise seltsi juures, kuni 1928/29. a. hooajal „Ilmarise“ trupp lõpetas oma tegevuse ja jäi tegutsema näitlejate kollektiiv „Võitleja“ juures, kuhu lisaks koondus tegelasi ka „Ilmarise“ juurest.

Trupil tuli nüüd tegutseda täitsa omal riisikol. Tasu saadi maksa ainult sedamööda, kuidas laekus tulusid. Teatri kunstiline ja majanduslik olukord paranes siiski ja 1931/32. a. hooajast peale võidi teha peale näitejuhi kindlaltalgalised lepingud ka üksikute näitlejatega. Nii ongi teater tegutsenud kuni käesoleva ajani. Need aastad on võimaldanud teatril kujuneda sisemiselt oma ülesannete kõrgusele ja teha viljakat tööd.

Narva teatri kujundamisel on suuri teeneid Ed. Lemmistel (Ed. Lemberg), kes töötas näitejuhina 1921—1926 ja 1929—1933. Kandvamad näitlejad: A. Ulm-Lääne, A. Alaküla, A. Lääne, K. Viljur, A. Berger, A. Viljur on juba ligi 20 aastat lavalt töötanud. Aastate kogemuste kaudu on teatri juures dekoratsioonide alal meistriks sirgunud V. Peil. Teatri aktiivasse võib kanda ka rea andekaid näitlejaid, kes peale lavalise ande avastamist on siirdunud teiste teatrite juure, näiteks: R. Teder, Milli Nõmtak, Hugo ja Frants Malmstenid, Tooni Kroon, Gerda Murre j. t.

Rahvuskultuurilise tegurina on teatril olnud Narvas kui piirilinnas täita suur asendamatu ülesanne ja see jääb ta ülesandeks ja sihiks ka tuleviku arengurajal.

\*

Esmakordselt etendati Võrus eestikeelset näitemängu 1882. a., mil juba oli sündinud Eesti selts „Kannel“, kelle tegevuskavas oli ka näitemängu etendamine. Esimeseks näidendiks oli „Mulgi mõistus ja tartlase tarkus“. Pikkade aastate kestes toodi lavale juhuslike näitejuhtide poolt üksikuid jandilisi tükke, kuni maailmasõjaeelsete aastateni, mil ka Kitzbergi, Vilde ja Lutsu paremad näendid siin asjaarmastajate ettekandel lavale pääsesid. Maailmasõja ajal soikus teatri töö „Kandles“ ning elustus uuesti Vabariigi algaastail, kuid samuti juhuslike ettekannete näol mitmete asjaarmastajate näitejuhtide juhtimisel (K. Kaitsa, E. Lampson j. t.).

Alles 1927. a. hakkab töös „Kandle“ ja ühes sellega kogu Võru ja Võrumaa teatrielus, mil näitejuhiks kutsutakse Eero Pärnmäe (Erich Bergmann). Paranes repertuaar, lavastused leidsid kiipsemat väljatöötamist, lisaks kõigele muule suutis E. Pärnmäe organiseerida kõik teatrikunstihuvilised asja juure ning publiku osavõtt etendustest muutus elavaks, olles seni järjekindlalt tõusnud.

Alates H. Raudsepa „Mikumärdi“ edust on algupäranditel olnud Võru teatris ülekaal. Operett, mis teatri algaastail seisis esikohal, on praegu tagaplaanile jäänud, kuna 1937/38. a. hooajal lavale toodi vaid üks operett.

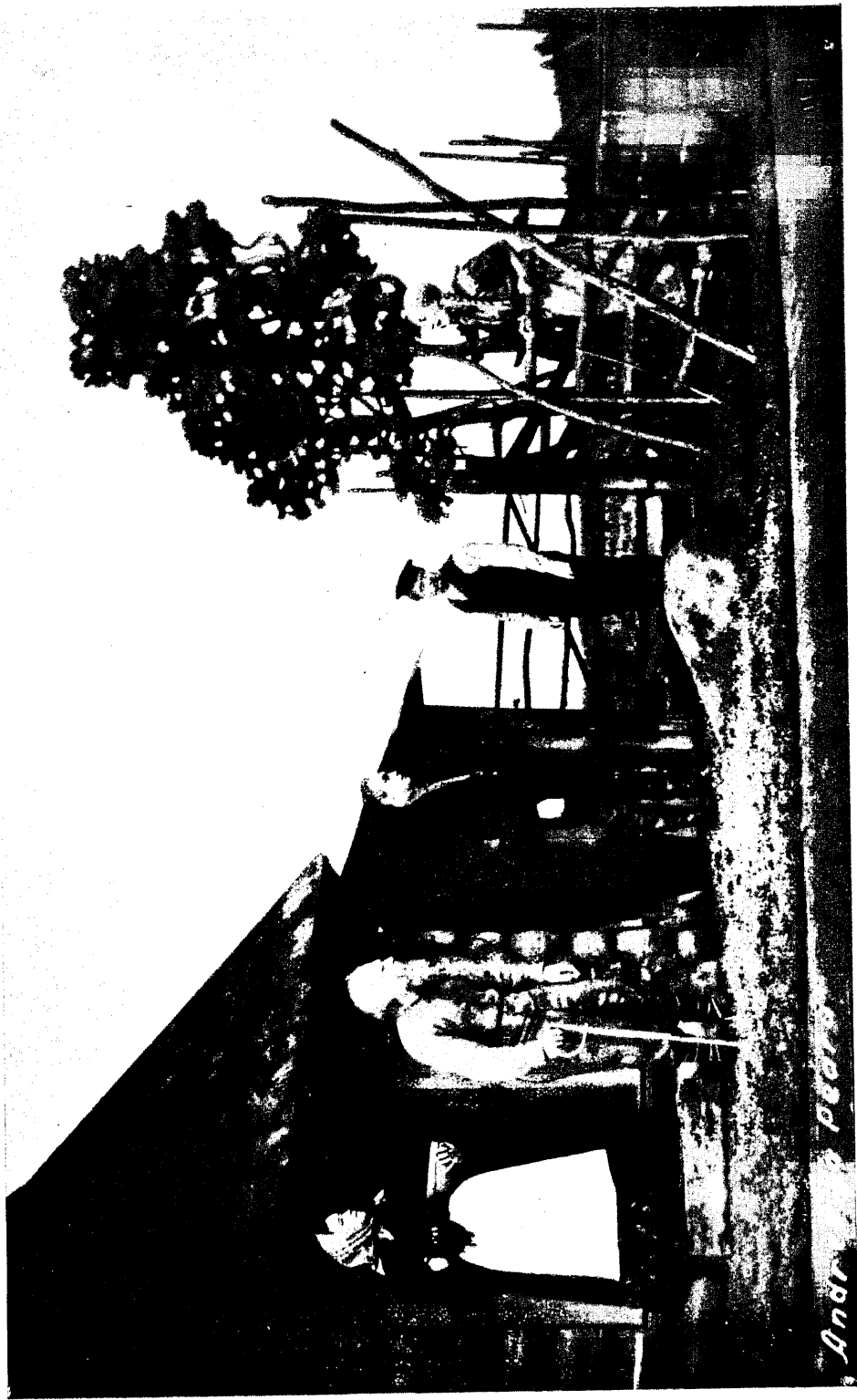
Teatri suuremaks puuduseks on teatrite tarviliste ruumide kitsikus ning ammu ajast läinud kitsas lava — mille ümberehitamiseks lähemad aastad peaksid andma eelduste kohaselt võimalusi.

\*

Valga ärksamad tegelased koondusid 1902. a. seltsiks, millele nimeks pandi „Säde“, mis pidi tähendama sädet, mis süütab leeki rahvuslikuks, omaalgatuslikuks ning iseseisvaks tööks ja tegevuseks. Varsti jõuti kindlale äratundmisele, et kõige pealt peab olema oma maja. Aastate pingutuste järele võidi 1911. a. avada nägus ja avar „Säde“ teatrimaja, kus avatükina mängiti „Trilby“.

Ajajärku teatritöös enne teatrimaja avamist, kui ka hiljem — kuni 1922. aastani, võib iseloomustada seltskondliku tegevuse ajajärguna. Neil aastail mängiti peaausjalikult kõike, mis lõbustas ja õpetas rahvast. Tol ajal tegutses kaasa tuntud muusikamees A. Virkhaus, kelle juhtimisel mängiti „Nahkhiir“, „Lõbus talupoeg“ jne. Selleaegse repertuaari algupärase osa andis vanameister Kitzberg, kellelt oli mängukavas „Püve talus“, „Libahunt“ ja „Tuulte pöörises“, milliseid tükke juhatas J. Soo.

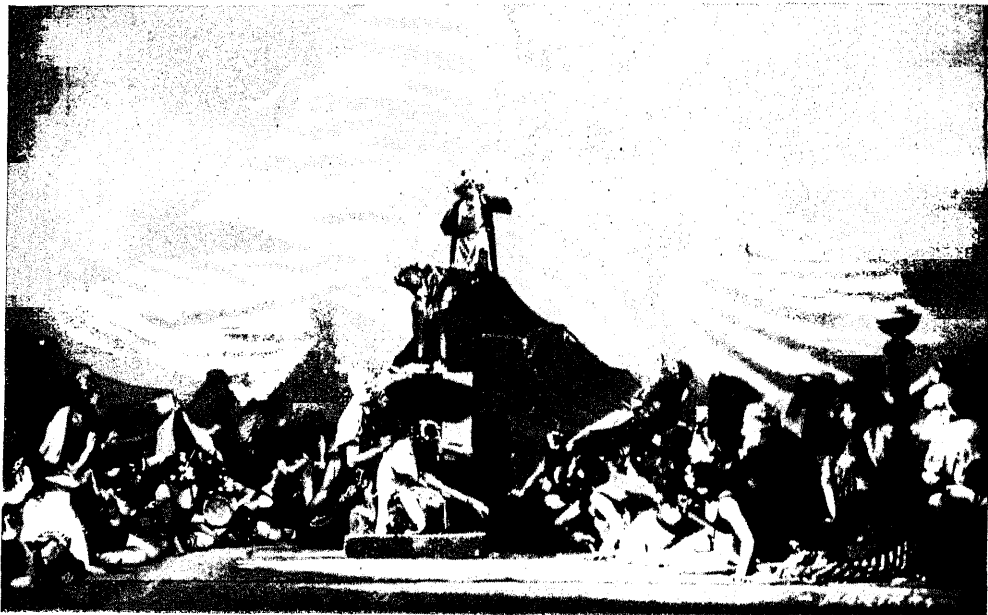
1922. a. palgatakse ametisse kutselise näitejuhina C. Treumundt, kelle Valgas olek 1922.—1924. a. loob teatud ajajärgu Valga teatris. Asjaarmastajatest koosneva tegelaskonnaga, kellele makseti tasu punktide alusel, tuuakse lavale mõndki päris õnnestunut. Repertuaaris valitses küll peamiselt saksa jant, kuid nende keskel väärivad nimetamist väärtuslikena „Põhjalased“, „Kriis“, „Jaanituli“, „Demobiliseeritud perekonnaisa“, „Laurits“, „Parvepoisid“ ja „Enne kukke ja koitu“. 1924. a. kevadel lagunes oma tegelaskond ja siis sõlmitakse leping „Vanemuisega“, kes paaril hooajal serveerib Valgale rikkalikult operetti. Sellejärele tuleb Valga teatrielus „vaikiv olek“, mis kestab 1933. a. sügiseni, mil tegevust algab Valga Teatriühing ühisel koostööl „Säde“ seltsiga.



Andri... Pedro

ESTONIA

A. H. Tammsaare - A. Särevi „ANDRES JA PEARU”. Lavastus - A. Lauter, lavapilt - V. Haas. Hooaeg 1937/38



ESTONIA

H. Raudsepa „SINAI TÄHISTEL”. Lavastus - A. Lauter, lavapilt - A. Tuurand. Hooaeg 1928,29



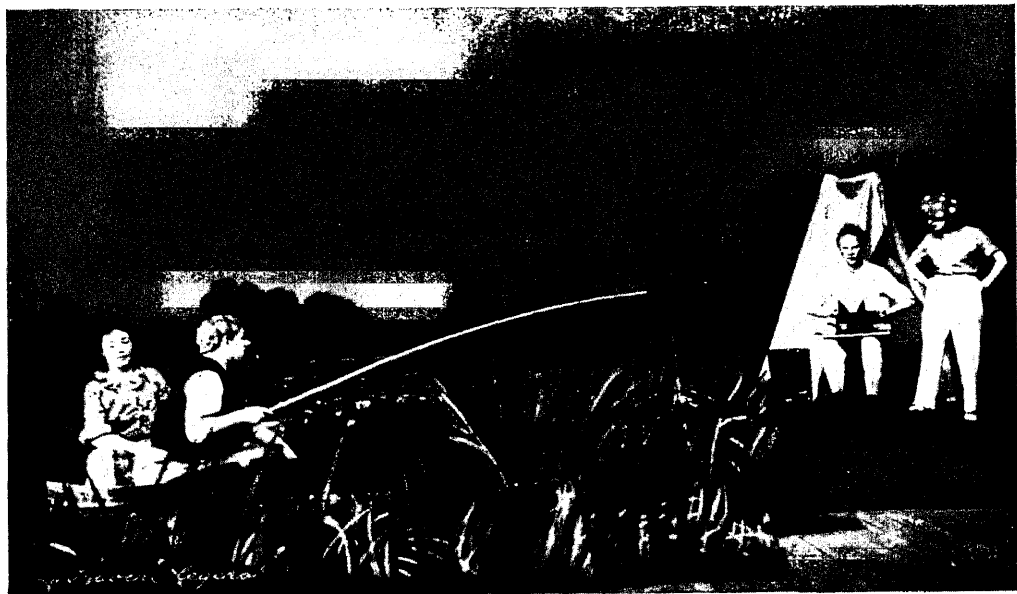
ESTONIA

A. Kallase „MARE JA TA POEG”. Lavastus - A. Lauter, lavapilt - A. Tuurand. Hooaeg 1935/36



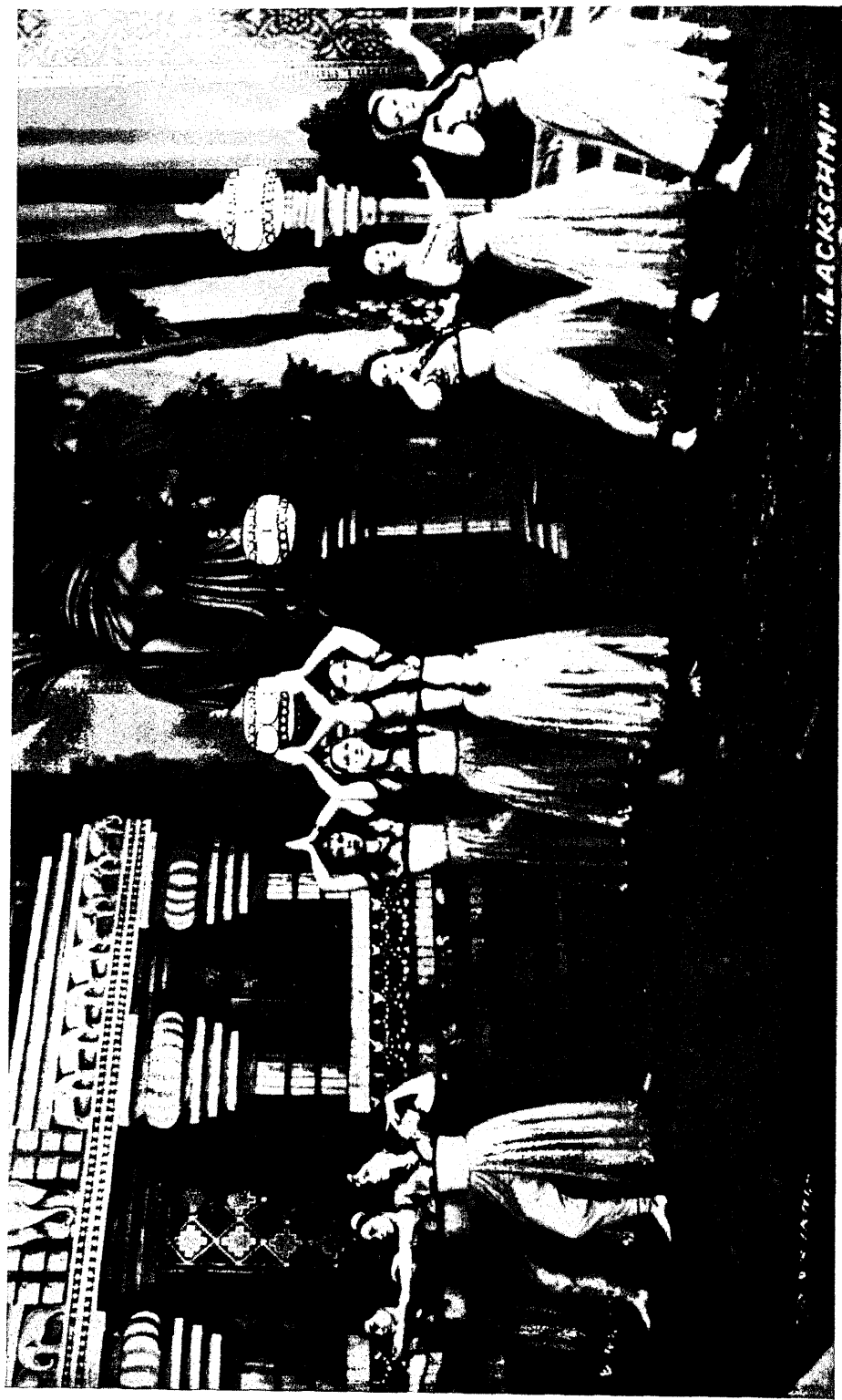
### ESTONIA

E. Aava ooper „VIKERLASED”. Lavastus - H. Kompus, lavapilt - A. Mõtus. Hooaeg 1934/35



### ESTONIA

A. Sepp - P. Ardna operett „IGAVENE LEGEND”. Lavastus - A. Lüüdik, lavapilt - A. Vahtram. Hooaeg 1934/35



ESTONIA

L. Nielsen ballett „LAKŠMIDT“. Lavastaja - R. Olbrei, lavapilt - V. Haas. Hooaeg 1936/37



Kolmeaastase pingutava töö järele suudetakse organiseerida küllaldaste võimetega näitlejaskond, kes oma neljandat hooaega 1936. a. sügisel algas kutselise näitejuhiga, kelleks palgati F. Pettai. Käesolevast hooajast on teatri kunstiliseks juhiks Valter Soosõrv. See tegevusaasta on süstemaatilise ja järjekindla töö aasta. Peale näitejuhi kuulub praegu palgalisse tegelaskonda dekorator, 7 näitlejat ja tehniline personaal. Valga kui piirilinn vajab tugevat rahvuslikku kantsi, mille üheks aluseks peab olema kohapealne teater.

Näitekunsti arengule Saaremaal oli aluse panijaks Kuressaare Eesti Selts, mis asutati 1886. aastal. Aastal 1887 korraldati 4. aprillil „consul Schmidt'i sui-teatre majas“ näitemänguõhtu, kus ette kanti „Üks eksinud inimene“ ja „Kroonu onu“ A. Lutsu juhatusel. Need näidendid ei pretendeeri küll Kuressaare esimeste lavastuste kohale, sest mõni aasta varem oli mängitud „Mihkel ja Liisa“, küll aga väärivad märkimist kui esimesed lavastused Eesti Seltsis. Näitemänguõhtute kunstilise külje kohta puuduvad andmed, teada on vaid, et nad alati leidsid rohket osavõttu.

Maailmasõja ja revolutsiooni ajal oli tegevus soigus. Näitetrupp organiseeriti uuesti iseseisvuse ajal ja 1. jaanuaril 1919. a. kanti ette Molière'i „Ihnus“. 1924. a. korraldati esimesed lavakunsti kursused ja sügisel palgati näitejuhiks J. Metua, Tallinna „Rahvateatrist“. See oli suur samm edasi teatritöös. Kui varem näitemängu etendus oli ikkagi „piduõhtu“, siis Metua tulekuga algasid „teatrietendused“ ja pärast etendusi ei olnud enam „lõpuks tants“ ja ka etenduste kunstiline tasapind tõusis. Koostati enam-vähem kindel trupp, kes allus teatri distsipliinile. J. Metua töötas 1930. a. sügiseni. Järgnevad hooajad olid juhita. 1934/35. a. oli näitejuhiks H. Teinmann (end. „Töölisteatri“ näiteja). 1935. a. suvel töötas seltsi juures n.-n. „Suveteater“, mis koosnes 3—4 Tallinna „Töölisteatri“ näitlejast ja kohalikest lavategelastist. 1935. a. suvel ehitati seltsi näitelava ümber ja täiendati valgustusseadeldist. Uueks näitejuhiks kutsuti samal aastal Riivo Kuljus.

Suur samm edasi tehti 1935. a. sügisel kutselise „Kuressaare Teatri“ asutamisega. Teatritele anti oma põhimäärused teiste teatrite eeskujul, sisekord ja loodi kindel näitlejaskond. Teatrivalitsus on rippumatu seltsist ja töötab oma eelarve järgi. Võeti juure palju noori algajaid, kellele anti algõpetust kursustel ja loengutel. 1935/36. a. hooajast alates on tõusnud etenduste arv, osavõtjate arv ja ka kassa. Kolmeaastase intensiivse töö tagajärjel on tõusnud lavakunstiline tase ja teater on saanud tõhusaks kultuuriliseks teguriks Kuressaares ja Saaremaal.

Viimasena mainitud kolm teatrit — Võru, Valga ja Kuressaare — kuuluvad praegu n.-n. poolkutseliste teatrite rühma. Nende teatrite juures on ainult juhid kutselised teatriinimesed, näitlejaskonna moodustavad pikaajalise praktikaga asja-armastajad, kes saavad küll kindlat tasu, kuid kellele teatritöö ei ole peamiseks ja ainsaks sissetulekuallikaks. Kõik need kolm teatrit töötavad saada lähemas või kaugemas tulevikus kutselisteks, sõltuvalt sellest, kuidas neil õnnestub soetada endale sissetulekuid.

Jääb öelda veel mõned read Draamateatrist Tallinnas, kes tänapäeval küll ei tegutse (mitte ära vahetada praegu töötava Eesti Draamateatriga!), kuid kelle tähelelend eesti kutselise teatri ajaloos oli nii hele ja pingerikas, et seda ei saa jätta märkimata ka käesolevas ülevaates.

Draamateatri asutajateks (avaetendus 26. augustil 1916. a.) olid Vanemuisest lahkulõõnud näitlejad, eesotsas A. Sunne, E. Türk, A. Markus j. t., kes ei saanud rahul olla Vanemuise kunstilise allakäimisega pärast Menningi lahkumist 1914. a. ja tahtsid Tallinnas rajada draamateatri, mida kannaks ansamblimäng Menningult päritud õilsate traditsioonide kohaselt. Esimene hooaeg lõppes heade saavutustega nii aineliselt kui ka kunstiliselt, ja see tiivustas. Näiteseltskonda tulid juure K. Triipus, M. Möldre, R. Baumann, hiljem L. Reiman, H. Anto j. t. Suuri raskusi oli noorel teatril, kel puudus oma teatrihoone, revolutsiooni ja okupatsiooni ajal, kuid näiteseltskond hoidis ustavalt kokku, andes etendusi peamiselt ringreisidel väljaspool Tallinna.

Draamateatri kestev tõus algab iseseisvuse ajal hooajaga 1919/20, kui teatri kasutada antakse Saksa teatri ruumid. Näiteseltskonda tuleb järjest juure noori andelisi inimesi, tuntud nimedest ühinevad Draamateatriga lisaks eelmainituile Paul Pinna, Paul Sepp, R. Tarmo, A. Mägi, R. Ratasepp j. p. t. Draamateatrist kujuneb Tallinna, võiks öelda kogu maa teatrielu tulipunkt, kelle suurlavastused äratavad elevusriikast tähelepanu. Publiku osavõtt on väga suur. Paari aasta pärast kuulub truppi juba 28 kindlapalgalist draamanäitlejat, lisaks neile paarkümmend palgalist abijõudu, dekoratorina töötab A. Tuurand. Asutatakse oma teatriselts ja unistatakse oma maja ehitada

# Eesti kutseliste teatrite töö tulemusi

ESTONIA					VANEMUINE				
Hooaeg	Lavastuste arv	Eten-duste arv	Publik	Kassa	Hooaeg	Lavastuste arv	Eten-duste arv	Publik	Kassa
1918/19	24	260	159.400	6.000.—	1918/19	57	141	52.100	2.200.—
1919/20	17	303	166.800	19.600.—	1919/20	40	136	53.800	6.400.—
1920/21	21	309	155.000	98.000.—	1920/21	44	158	51.700	27.400.—
1921/22	24	293	156.300	147.300.—	1921/22	31	107	30.100	15.000.—
1922/23	17	297	148.300	191.700.—	1922/23	46	157	62.100	31.800.—
1923/24	21	313	129.700	184.300.—	1923/24	37	142	46.300	32.500.—
1924/25	22	276	126.600	162.000.—	1924/25	36	148	59.000	44.900.—
1925/26	25	287	136.500	169.400.—	1925/26	41	149	61.600	48.100.—
1926/27	26	301	121.800	155.000.—	1926/27	30	155	50.600	46.200.—
1927/28	25	302	129.600	168.300.—	1927/28	30	139	44.000	41.200.—
1928/29	23	301	147.000	158.000.—	1928/29	29	160	59.700	41.200.—
1929/30	21	310	158.600	161.800.—	1929/30	33	171	70.800	41.300.—
1930/31	17	335	181.900	202.100.—	1930/31	31	166	48.500	28.800.—
1931/32	21	339	157.300	159.500.—	1931/32	37	153	36.700	24.400.—
1932/33	23	342	162.300	144.800.—	1932/33	32	180	50.100	23.800.—
1933/34	15	318	177.100	150.200.—	1933/34	38	183	60.700	29.200.—
1934/35	20	324	200.200	164.000.—	1934/35	28	161	48.300	25.200.—
1935/36	18	320	192.600	166.500.—	1935/36	24	288	76.600	42.700.—
1936/37	20	308	197.500	179.100.—	1936/37	25	326	80.700	49.000.—
1937/38	17	325	205.000	192.500.—	1937/38	24	370	110.000	59.000.—
Kokku	417	6.163	3.209.500	2.980.100.—	Kokku	693	3.590	1.153.400	660.300.—

EESTI DRAAMATEATER					TÖÖLISTEATER				
Hooaeg	Lavastuste arv	Eten-duste arv	Publik	Kassa	Hooaeg	Lavastuste arv	Eten-duste arv	Publik	Kassa
1924/25	7	31	8.500	3.100.—	1925/26	2	8	2.400	1.000.—
1925/26	12	39	10.100	4.100.—	1926/27	6	18	5.700	2.300.—
1926/27	12	61	15.100	7.600.—	1927/28	11	40	10.100	2.800.—
1927/28	13	105	27.000	9.400.—	1928/29	7	42	19.700	2.000.—
1928/29	9	122	53.900	21.300.—	1929/30	7	42	10.200	4.000.—
1929/30	12	150	42.500	30.100.—	1930/31	8	78	21.200	5.300.—
1930/31	9	175	53.900	43.800.—	1931/32	10	104	23.200	6.100.—
1931/32	9	250	62.300	42.400.—	1932/33	9	141	34.000	14.400.—
1932/33	13	365	81.900	51.700.—	1933/34	8	164	39.500	17.700.—
1933/34	10	321	71.000	48.000.—	1934/35	8	191	54.100	24.500.—
1934/35	8	281	76.100	55.700.—	1935/36	8	206	71.500	36.000.—
1935/36	12	278	76.900	53.400.—	1936/37	13	274	95.500	48.400.—
1936/37	12	450	106.200	73.400.—	1937/38	15	323	121.000	71.000.—
1937/38	9	366	112.600	83.800.—					
Kokku	147	2.994	798.000	527.800.—	Kokku	112	1.631	508.100	235.500.—

iseseisvuse ajal 1918. — 1938. a.

ENDLA

Hooaeg	Lavas- tuste arv	Eten- duste arv	Publik	Kassa
1928/29	15	66	21.500	14.700.—
1929/30	18	97	28.310	15.600.—
1930/31	24	101	21 000	13.200.—
1931/32	17	57	12.800	4.000.—
1932/33	17	88	25.100	7.700.—
1933/34	16	82	23.000	8 500 —
1934/35	17	91	29.700	12.900.—
1935/36	18	91	28.300	12.700.—
1936/37	16	101	30.500	14 200.—
1937/38	15	102	27.500	13.500 —
Kokku	173	876	247.700	117.000.—

NARVA

Hooaeg	Lavas- tuste arv	Eten- duste arv	Publik	Kassa
1925/26	28	134	35.200	15.600.—
1926/27	14	66	21.000	4 500.—
1927/28	14	75	26.500	8.700.—
1928/29	16	84	23.200	8 200.—
1929/30	16	100	30.100	9.900.—
1930/31	14	69	20.600	7.500.—
1931/32	18	108	33.600	9.200.—
1932/33	17	103	33.200	7.900.—
1933/34	14	102	23.500	7.900.—
1934/35	14	114	29.900	11.300.—
1935/36	18	112	31.500	11.100.—
1936/37	15	108	30.400	12.600.—
1937/38	14	101	20.100	8.300.—
Kokku	212	1.376	358.800	122.700 —

VÕRU (KANNEL)

Hooaeg	Lavas- tuste arv	Eten- duste arv	Publik	Kassa
1926/27	7	12	2.300	1.700.—
1927/28	10	20	3.700	2.700.—
1928/29	12	23	4.500	3.500.—
1929/30	8	24	5.100	3.000.—
1930/31	9	30	5.200	2.700.—
1931/32	9	29	5.800	3.000.—
1932/33	11	42	10.000	3.000.—
1933/34	14	41	14.500	5.200.—
1934/35	11	45	10.300	3.900.—
1935/36	15	50	12.500	4.400.—
1936/37	13	74	15.200	6.100.—
1937/38	13	76	14.300	5.900.—
Kokku	132	466	103.400	45.100.—

UGALA

Hooaeg	Lavas- tuste arv	Eten- duste arv	Publik	Kassa
1920/21	—	33	10.000	4.200.—
1921/22	—	46	10.100	3.500.—
1922/23	—	48	11.400	3.800.—
1923/24	—	59	15.100	4.000.—
1924/25	—	65	17.300	9.800.—
1925/26	—	62	17.600	8.100.—
1926/27	37	99	26.000	12.800.—
1927/28	29	106	36.600	16.700.—
1928/29	20	101	36.100	15.800.—
1929/30	15	106	35.700	14.500.—
1930/31	17	106	35.300	13.800.—
1931/32	14	103	35.000	13.700.—
1932/33	14	121	33.700	11.300.—
1933/34	14	106	24.100	9.600.—
1934/35	13	110	25.700	11.000.—
1935/36	17	143	32.300	14.200.—
1936/37	16	164	37.200	14.900.—
1937/38	14	172	38.000	16.000.—
Kokku	220	1.750	477.200	197.700.—

KURESSAARE

Hooaeg	Lavas- tuste arv	Eten- duste arv	Publik	Kassa
1924/25	7	22	4.000	1.500.—
1925/26	9	20	3.000	1.300.—
1926/27	7	24	4.300	2.100.—
1927/28	7	16	2.500	1.100.—
1928/29	7	22	2.800	1.400.—
1929/30	7	19	2.500	1.400.—
1930/31	3	10	1.400	700.—
1931/32	5	16	1.600	800.—
1932/33	5	13	1.700	1.000.—
1933/34	5	11	1.500	800.—
1934/35	7	16	1.800	1.200.—
1935/36	12	41	5.500	2.900.—
1936/37	17	52	8.100	3.900.—
1937/38	14	67	11.700	5.100.—
Kokku	112	349	52.500	25.200.—

VALGA

Hooaeg	Lavas- tuste arv	Eten- duste arv	Publik	Kassa
1935/36	6	15	3.500	1.600.—
1936/37	10	34	9.000	3.800.—
1937/38	7	39	8.800	3.500.—
Kokku	23	88	21.300	8.900.—

misest. Etenduste kõrval täiskasvanuile antakse hea kunstilise menuga laste- ja noorsoo-etendusi. A. Sunne näitejuhtimisel, vabaõhu-etenduste korraldamisega P. Sepa juhtimisel saab teater üksmeelsete tunnustavate hinnangute osaliseks kodu- ja välismaal. Näitejuhina kerkitab esile Paul Sepp, kelle stiilsed lavastused said sündmuseks. 1920.—1924. a. jooksul arendas Draamateater silmapaistvate tulemustega meie sõnadräama lavastamis- ja näitlemiskunsti, antiikse ja klassilise repertuaari esitamiseks löi ta omaette ajajärgu eesti teatriajaloos, pakkudes samaaegselt parimiku kaasaegselt lavaliiteratuurist. Draamateater võimaldas välja kujuneda ja küpseda oma kutsetöös realnäitlejail ja lavastajail (L. Reiman, R. Tarmo, E. Türk, P. Sepp, V. Mettus, P. Pinna, A. Sunne j. t.).

Draamateatri tegevuse lõpetasid ainelised raskused: pärast sõda, kui Saksa teatri hoone anti omanikule tagasi, esitas see Draamateatrile kuulmatult rasked üüritingimused, nii et teatril tuli ruumide üüriks anda kogu etendusist saadav tulu ja ka muidu kujunesid töötingimused ruumide kasutamisel äärmiselt raskeks. Teist hoonet Tallinnas teatrietenduste andmiseks aga ei olnud ja Draamateatril tuli nende ülejõu käivate tingimustega leppida. Lõpuks 1924. a. sügisel murdus Draamateatri viimse võimaluseni pingutatud vastupanu Saksa teatri majanduslikule survele: enne kapituleerumist Draamateatri seltsi juhatus, mõne kuu pärast ka näitlejad, kes enamikus otsustasid olude survele ühineda taas Vanemuisega. Draamateatri tegevus lõppes Tallinnas vanaaasta õhtul 31. detsembril 1924. a. revüüga „Draama ja Vanemuise pulm“.

### 3.

Lavakunsti üksikute erialade kunstilise taseme sisulisest arengust iseseisvuse aastail kirjutatakse ulatuslikult eriartikleis. Alljärgnevas püüame lühidalt märkida üldise saavutusi eesti teatri iseseisvusaegses perioodis.

Iseseisvuse esimesel hooajal võime õigupoolest rääkida ainult kahest kindlalt väljakujunenud teatrist — Vanemuine Tartus ja Estonia Tallinnas. Teatrid maakonnalinnades olid Maailmasõja aastaist jäänud varjusurma. Draamateater Tallinnas omas küll kindla trupi, kuid ka tema tegevus ei saanud olla väga intensiivne. Iseseisvuse kahekümnendal aastal loeme kutseliste teatrite hulka juba kümme pidevalt töötavat teatrit. Lõpetanud tegevuse on iseseisvuse ajal ainult üks teater (Draamateater Tallinnas), kuigi mitte elujõu puudusest.

Milliseid määratud edusamme ja töötulemusi võib eesti teater esitada oma tegevusest iseseisvuse ajal, sellest leiavad lugejad lähemalt käesolevale artiklile lisatud tabelist. Märgime neist vaid paar iseloomulikumat fakti. Iseseisvuse esimesel hooajal anti 80 lavastust 400 etendusega ümarguselt 200.000 vaatlejale, kahekümnendal hooajal antakse juba 140 lavastust ligikaudu 2000 etendusega umbes 700.000 vaatlejale. Seega on etenduste arv hooajal kasvanud viiekordseks, publiku arv tõusnud enam kui kolm korda ja iga lavastus „peab vastu“ kolm korda kauem kui varem. Kahekümne aasta jooksul on teatrid lavastanud üle 2000 näidendi ümarguselt 20.000 etendusega, kusjuures vaatlejaid on olnud üle 7 miljoni.

Võrreldes etenduste ja publiku arvu tõusu vahetõu leiaime, et etenduste arvu tõusuga ei ole samal määral kaasas käinud publiku arvu tõus: publiku arvu tõusu progressioon on olnud väiksem etenduste arvu tõusust. Üheks põhjuseks on siin kahtlemata asjaolu, et iseseisvuse esimesil aastail töötasid peamiselt kaks suurteatrit („Vanemuine“ ja „Estonia“), kelle saalid mahutavad ühele etendusele suhteliselt rohkem publikut kui hiljem juuretunud teatrite saalid, teiseks põhjuseks on teatrikriisi aastad, millal publik külastas teatrid vähearvuliselt, teatrid samaaegselt olid sunnitud andma rohkesti uudisetendusi. Viimasel kolmel-neljal hooajal on märgata publiku väga intensiivset juurekasvu, mis peaks nivelleerima tekkinud vahe.

Sisulisest küljest märgime ainult kaht momenti. Esiteks algupäraste teoste osatähtsuse tõusu: iseseisvuse alg aastail lavastati eesti teatris tõlketeoseid arvuliselt 5—10 korda rohkem kui algupärandeid, viimasel viiel-kuuel hooajal on tõlketeoseid ainult kaks korda rohkem kui algupärandeid, kahel viimasel hooajal on see vahetõu rõõmus-tavalt veelgi paranenud algupärandite kasuks. Algupärandite arvu tõusule on tunduvalt kaasa aidanud dramatiseringud. Algupärane sõnadräama kõrval on meil ka algupärane ooper ja operett. Teiseks tähelepanuväärivaks sündmuseks on opereti osatähtsuse langus teatrite repertuaaris. Iseseisvuse esimesel aastatel opereti etenduste arv moodustas ligikaudu veerandi ja enamgi üldisest etenduste arvust või ligikaudu poole draama etenduste arvust. Tänapäeval meie teatrid annavad 5—6 korda rohkem sõnalavastusetendusi kui operetti. Opereti etenduste arv on praegu umbes üks kaheksandik üldisest etenduste arvust. Eesotsas Ugalaga on maakonna teatrid loobunud operettide lavastamisest kui neile ülejõu-käivast alast, mille kuludid ei kata opereti suhteliselt

Eesti kutseliste teatrite töö tulemusi iseseisvuse ajal 1918.—1938. a. üldkokkuvõttes.  
Riiklik toetus teatrikunstile 1918.—1938. a.

Hooaeg	LAVASTUSI						ETENDUSI						Publiku arv (kõik etenduse liigid kokku)	Omatulu kroonides (kõik etenduse liigid kokku)	RIIKLIK TOETUS (kroonides)			Hooaeg	
	Drama	Oper	Operett	Tants	Laste	Kokku	Drama	Oper	Operett	Tants	Laste	Kokku			Riigi eelarve kaudu	Kultuurkapitalist	Kokku		
																			Drama
1918/19	71	3	9	—	2	12	73	299	26	100	1	6	432	220.600	10.700	—	—	1918/19	
1919/20	44	2	10	—	3	5	54	411	39	131	1	17	599	300.600	33.500	—	—	1919/20	
1920/21	77	4	15	—	19	19	96	404	34	172	—	48	658	277.400	150.900	4.000	4.000	1920/21	
1921/22	76	2	8	—	18	13	91	430	49	109	4	48	640	274.400	213.500	15.000	15.000	1921/22	
1922/23	63	2	14	—	16	14	71	396	61	129	17	45	648	277.900	269.100	49.000	49.000	1922/23	
1923/24	47	5	17	—	13	14	68	356	93	135	5	33	622	223.100	269.600	49.000	49.000	1923/24	
1924/25	46	2	15	—	9	13	59	356	46	167	1	22	592	231.200	233.300	104.250	104.250	1924/25	
1925/26	75	6	27	1	8	17	100	397	80	199	4	19	699	266.500	247.700	115.000	60.800	1925/26	
1926/27	94	9	29	2	5	32	107	417	86	218	6	9	736	246.900	232.300	89.000	84.700	1926/27	
1927/28	90	7	33	—	8	25	113	448	81	226	9	39	803	280.000	250.900	132.000	87.600	1927/28	
1928/29	90	5	34	1	8	22	116	566	85	236	22	12	921	368.400	266.300	137.000	126.700	1928/29	
1929/30	88	4	33	1	11	26	111	615	91	271	9	33	1.019	383.900	282.600	140.000	123.900	1929/30	
1930/31	81	5	35	1	10	19	113	631	117	279	5	48	1.070	389.000	318.100	175.000	59.700	1930/31	
1931/32	92	5	27	1	15	39	101	733	89	266	2	69	1.159	368.300	263.100	172.000	65.600	1931/32	
1932/33	87	4	30	3	17	51	90	936	82	303	10	64	1.395	432.000	265.600	169.500	58.500	1932/33	
1933/34	78	7	38	1	10	49	85	872	90	318	9	39	1.328	435.000	277.100	146.000	53.500	1933/34	
1934/35	77	6	30	—	13	42	84	957	96	327	1	52	1.433	476.200	309.900	152.000	50.300	1934/35	
1935/36	91	8	31	5	13	53	95	1.034	104	298	36	72	1.544	531.200	345.500	215.000	27.300	1935/36	
1936/37	114	5	19	8	11	66	91	1.409	75	246	41	120	1.891	610.300	405.000	260.000	34.200	1936/37	
1937/38	114	5	12	3	7	61	80	1.478	99	238	16	110	1.941	669.000	458.500	302.500	34.700	1937/38	
Kokku	1.595	96	466	27	216	592	1.808	13.145	1.513	4.368	199	905	20.130	7.261.900	5.103.200	2.426.250	867.500	3.293.750	Kokku

suured kassadki. Kunstiväärtuslikku operetti ilma juuremaksuta suudab viljelda ainult suurteater, kes operi ja balleti jaoks peab pidama niikuinii orkestri, koori ja tantsutrupi, mida võiakse siis kasutada operettidegi lavastamisel.

Eestis enne iseseisvusaega töötanud eesti teatrid Vene riigilt toetust ei saanud. Möödunud sajandi teisel poolel siin töötavad saksa teatrid said Tartu ja Tallinna linnalt õige tõhusat toetust, eesti teatreist hakkas Estonia saama Tallinna linnalt alles 1910/11. a. hooajal 3000 rbl. aastas. Kuna Estonia omatulu oli samaaegselt üle 30.000 rubla hooajal, siis toetuse osatähtsus teatri tuludes ei saanud olla suur. Et Vanemuise teater oleks Tartu linnalt vene ajal saanud toetust, seda aastaraamatud ei märgi.

Seisukord on põhjalikult muutunud iseseisvuse ajal. Esmakordselt määrati toetust riigi eelarve kaudu 1920. a., nimelt Estonia teatritele 4000 krooni. Järgnevalt on toetus pidevalt tõusnud, väheste võnkumistega kriisiaastail. Iseseisvuse kahekümnendal aastal on toetus teatrikunstile riigi eelarve kaudu juba 300.000 krooni ja Kultuurkapitalist üle 30.000 krooni. Kokku on kahekümne aasta jooksul antud teatrite toetamiseks riigi eelarve kaudu ja Kultuurkapitalist üle 3 miljoni krooni. Teatrite omatulu on sama aja jooksul olnud üle 5 miljoni krooni. See vahekord toetuste ja omatulu vahel on püsinud peaaegu pidevalt: toetuste tõusuga on kaasas käinud ka omatulu tõus, mis kinnitab toetuste otstarbekohast kasutamist teatrite poolt oma töö viljakaks intensiivsustamiseks.

Riigi- ja Kultuurkapitali tõhusa toetuse üheks märkimisväärsimaks tulemuseks on era- või antrepenõrteatrite puudumine Eestis. Meie vanemad teatrid kuuluvad vastava sihiga seltskondlikele kultuurorganisatsioonile juba oma auväärse ajaloolise arengu tõttu ning ka iseseisvuse ajal loodud teatrid on moodustatud samadel alustel. Säärasel organisatsioonilisel vormil on omad spetsiifilised puudused, samuti võime oma teatritele ühel või teisel ajajärgul või teose puhul teha õigustatud etteheiteid juhuslikkuse ja liigse kassahuvi pärast repertuaari koostamisel, aga ei saa öelda, et meie teatrid läbi- lõikes oleksid arvestanud ainult kassa või koguni kasusaamise huve ning hoopis taga- plaanile jättnud kunstilised taotlused. Riiklik toetus kunstiteatritele on teinud võimatuks äriteatri tekkimise. Üks säärane katse majandusliku prosperity ajastul ei ole jätnud meile häid mälestusi. Sama õnnelikult oleme väitnud kroonu teatrite halluse ja tuima bürookraatlikkuse.

Toetuste kõrval riigi eelarve kaudu tuleb eraldi vaadelda toetusi Kultuurkapitali kaudu (asutatud 1925. a.). Kuna riikliku eelarve kaudu antud toetused on läinud vahetult teatrite ülalpidamiseks (eeskätt Estonia ja Vanemuine, teised teatrid on võetud riiklikku eelarvesse alles viimaseil aastail), siis võib Kultuurkapitali mõju teha kindlaks vaid teiste teatrite väljaarendamisel. Nende seas seisab esikohal Eesti Draamateater (Draamastuudio-Rändteater), kuna suhteliselt kõige suuremad summad Näitekunsti Sihtkapitalist on läinud maakonna teatrite toetamiseks, mille kaudu on säilitatud ja ergutatud kchaliku seltskonna huvi ja tegevust näitekunsti ürituste vastu. Tulemusrikkaks alaks võib pidada ka näitlejate edasiarendamist, eriti laulu alal, mille tõttu lavakunsti kõige suurejoonelisem ja kulukam ala — oper — on meil saanud kindla aluse. Ka näitejuhtide ja näitlejate välismaised õppereiseid on toimunud peamiselt Kultuurkapitali abil.

Seoses Kultuurkapitaliga tuleks märkida ka Kultuurtegelaste Pensionikassat, kelle peamiseks tuluallikaks on toetus Kultuurkapitalist. Kultuurtegelaste Pensionikassa (asutatud 1935. a.) ülesandeks on maksta pensioni oma liikmeile nende töövõimetuse ja vanaduse korral, samuti nende surma korral nende naisele ja lastele. Teatritegelasi kuulub praegu pensionikassasse üle 200 (ligi 50% üldisest liikmete arvust), pensioni saavad juba praegu ligi 30 töövõimetut näitlejat või nende leski ja lapsi. Tänu iseseisvuse ajal asutatud Kultuurkapitalile on nüüd kindlustatud teatritegelasile nende vanaduspäevad ja surma korral nende perekonnad, huve, mis puudus teatriinimesil enne iseseisvusaega.

Viimaseil aastail on Kultuurkapitali Näitekunsti Sihtkapital osutanud erilist tähelepanu teatritegelaste kutseoskuse arendamisele. Isiklike stipendiumide kõrval korraldati 1936. a. esimene üleriiklik teatriseminar kahepäevase kestusega, millest osa võttis üle 200 kutselise teatritegelase. Teine teatriseminar korraldati 1938. a. üle 200 osavõtjaga. Märkimist vääriavad ka varem aastail pidevalt korraldatud teatripäevad. Teatritöökäsu väljalse järele- ja pealekasvu soetamiseks Näitekunsti Sihtkapital toetas Draamastuudio teatrikooli ning 1937. a. astus koos Näitlejate Liiduga samme riikliku teatrikooli asutamiseks, mis teatavasti algab tegevust 1938. a. sügisel.

Riigi ja Kultuurkapitali toetuste kõrval on linna- ja maavalitsuste toetused teatrikunstile iseseisvuse ajal väga väikesed. Nimetamisväärselt toetust oma linna teatritele



### ESTI NÄITLEJATE LIIDU JUHATUS 1938. a.

Ed. Türk, J. Tõnopa, H. Tamm, N. Ustjužaninov (Vene sektsiooni esindaja), A. Vaino, V. Jürilo ja P. Pinna (esimees).

annavad ainult Tartu ja Tallinn, teistes linnades piirdub see paremal juhul mõnesaja krooniga aastas. Maaomavalitsused ei toeta aga teatrit üldse, ehkki viimastel aastatel, kus maakonnateatrid ei rahulda ainult oma linna elanike nõudeid teatrikunsti alal, vaid rändavad ringi ka maakonna vähemates keskustes, oleks loomulik, et maavalitsused võtaksid osa teatrite ülalpidamise kuludest. Selle asemel võetakse mõnes paigas teatrietendustelt koguni veel lõbustusmaksu.

Näitekunsti Sihtkapitali toetusel ilmub Näitlejate Liidu väljaandel viiendat aastat lavakunsti ja -kirjanduse ajakiri „Teater“, mille kohta R. Kangro-Pool, andes „Postimehes“ ülevaate eesti kultuurielu saavutustest iseseisvuse aastail, ütleb järgmist: „Eesti teatrikultuuri peenimaid taotlusi ja tunge käsitleb nüüd iseseisvalt ilmuv ja väga palju loetud teatriajakiri „Teater“, mida toimetatakse hoolsa ülevaatlikkusega, kultuurse kainusega ja haruldase sisuintensiteediga. Eesti teatrielu võib olla uhke sellele ajakirjale, sest ühelgi naabreist-väikerahvastest ei ole sellele väärilist üritust vastu seada.“ Esimene Eesti teatri-, kunsti-, kirjanduse- ja spordi-ajakiri „Näitelava“ hakkas ilmuma 1909. a. vennad Parmide toimetamisel, jäi aga järgmise aasta lõpul ainelistel põhjustel seisma. „Näitelava“ väljaandjaks 1910. a. olid Theodor Altermann ja Paul Pinna. Hiljem avaldas K. Jungholz 2 n.-n. „Valget raamatut“, samal ajal Draamateater andis V. Mettuse toimetamisel 3 teatri-raamatukest „Draamateater“. Ka teatrikirjastus T. Mutsu on üritanud välja anda teatri ajakirja, mis aga varsti seisma jäi. „Teater“ on seega esimene teatriajakiri, mis on võinud püsivalt ilmuda.

Ka eesti teatritegelaste koondumine ühisesse ülemaailmesse organisatsiooni on teostunud iseseisvuse aastail. Enne iseseisvusaega tehtud sellelaadilised üritused nurjusid, samuti lagunes paari-kolme aasta pärast 1917. a. revolutsioonikeerises loodud koondus. Praegu kuulub Näitlejate Liitu, mis loodi 1934. a., ligi 300 teatritegelast (näitlejad, lauljad, tantsijad, dekoratorid ja lavatehniline personal). Liidu senine hoogsus tegevus ja saavutused on parimaks kindlustuseks edaspidisele tegevusele. Tehtud tööst tuleb pidada tähtsaimaks normaallepingute läbiviimist ja hoiu- ning abikassade võrgu loomist teatris, samuti kaasaaitamist sellekohase fondi kaudu teatritegelasile puhkekodude ja eluasemete soetamisel. Suur töö seisab Näitlejate Liidul ees näitlejate palgaolude korraldamisel. Enne iseseisvusaega, kui teatrid ei saanud toetust, olid palgad suhteliselt kõrgemad kui tänapäeval. Tuleb küll konstateerida, et viimasel aastail tänu toetuste suurenemisele ja omatulu kasvamisele on näitlejate palgad tunduvalt paranenud.

Kokku võttes pidulikul tähtpäeval oma töö tulemusi, võime tunnistada, et eesti teatrikunst on arenenud samaväärselt meie teiste kultuurielu avaldustega.

Meie kutseliste teatrite ja näitlejate arv on mitmekordistunud; on mitmekordistunud vaatlejate arv ja teatrikunst on saanud kättesaadavaks kõige laiematele hulka-dele linnas ja maal; on mitmekordistunud algupärase näitekirjanduse toodang; sõna-draama kõrvale oleme loonud väärtusliku ooperi ja balleti; meie operett on saavutanud lääne-euroopaliku taseme; meie teatrid saavad pidevalt tõhusat toetust riigilt ja oma-valitsustelt; meil on omad ülemaalsed organid teatrielu juhtimiseks; me anname stipendiume oma teatritegelasile nende arendamiseks välismaal; meie teatritegelased on liitunud ühisesse ülemaalsesse organisatsiooni; pidevalt ilmub oma kunstiväärtuslik teatriajakiri; oleme ülal pidanud oma teatrikooli ja rajanud alused riiklikule teatri-koolile; oleme kasvatanud endale näitlejaid, lavastajaid ja dekoraatoreid, kelle töö vaimustab hulki; sellele generatsioonile, kes algas tööd Vanemuises ja Estonias ning pani aluse meie kutselisele teatrile, on lisandunud väärilised jõud nooremast põlvest, kes on toonud nooruslikku värskust ja hoogu lavatöösse ning on annud uut mõtlemist ja maailmatunnetamist teoste tõlgitsemisel; meie teatrite, näitlejate, tantsijate ja laul-jate esinemised välismaal on annud head tunnistust eesti teatrikunsti tasemest — kõike seda on eesti teatrikunst võinud saavutada kahekümne aasta jooksul tänu riik-likule iseseisvusele, mis vallandas meie rahva loomingulised jõud kõigil rinnetel.

Eesti teatritegelased võivad sügava rahuldustundega ütelda, et see, mis on kätte saadud, on kõigi teatri alal loovalt kaasatöötajate, eesti näitleja ja kirjaniku, arvustaja ja ajakirjanduse sõbraliku koostöö vili, on väsimata ja visade töömeeste, meie rahva ilumeele ja otsiva vaimu katsetuste ja saavutuste tulemus.

Järgnevate aastate ülesandeks on suunata teatritöö areng kvantiteedilt kvaliteedile ja anda sellele sihikindlus; kasvatada kõrgkonjunktuuri hoogpublik teadlikeks teatri-sõpradeks; suurendada teatrite majanduslikku kandejõudu ja luua neile kõigile omad kodud.





Voldemar Mettus

# Mõnd meie iseseisvusaegsest sõnalavastusest

**O**n võimatu anda mõne lehekülje ulatuses veidigi tühjendavat ülevaadet meie iseseisvusaegse sõnalavastuse kohta. Juba meie teatrite poolt selle ajavahemiku jooksul esietendatud näidendite nimestik üksi võtaks enda alla aukartustäratavalt palju ruumi.

Üksikute teatrite tegevust on pikemalt käsitatud eriraamatuis ja „Teatriski“. Lähem minevik on meil kõigil silme ees. Seepärast lubatagu käsitada teemat „lahtisemalt“, üksikute, enamalt jaolt mitte kõige lähemasse minevikku kuuluvate huvitavate momentide, sündmuste, ajalooliste silmapilkude ja lavastuste väljatõstmisega. Käesolev ebasüstemaatiline tagasisvaade ei pretendeeri mingisugusele täiuslikkusele. Ta tahab ainult meele tuletada meie teatrielu tähtsaid hetki, tahab ka aidata uuesti äratada mälestusi neil, kel niisugused mälestused on, kes need aga millegipärast on tagasi surunud oma „ajukasti“ kaugemasse laekasse. Ta tahab anda väikese kujutluse sellest paljust, mida meie teatrielule on toonud meie iseseisvuse aastailt veel väga lühike ajajärk.

\*

Kakskümmend aastat on meie iseseisvusaegne teater nüüd varsti vana. Väga palju lavastusi on antud selle aja jooksul. On olnud palju äpardumisi, aga kui hakkad tagasi mõtlema kõigele nähtule, siis pead tunnustama, et on olnud ka palju, üllatavalt palju head. Terve rida etendusi või nende üksikuid stseene on kustumatult meele jäänud, kõiksugu autoreilt, kõiksugu näitejuhtidelt ja näitlejailt ning kõiksugu stiilides. Kahekümne aasta jooksul on meie sõnalavastus teinud suuri edusamme, aga see ei tähenda seda, nagu ei oleks iseseisvuse esimesilgi aastail olnud tippe, mida võib kõrgelt hinnata ainult relatiivselt. Sääraseid „absoluutseid“ tippe on pakkunud meie iseseisvuse-eelne teatergi, aga nende juures me praegu ei peatu.

Esimene lavastus, mis mulle ja ühes minuga kindlasti väga paljudele teistele sai suureks elamuseks, oli Sheldon'i „Romaan“, milles Erna Villmer Ants Lauteri kaasabil vallutas publiku südamed. Ei julge öelda, kas „Romaani“ saaks veel praegu meie laval mängida. Pariisis tuli ta alles võrdlemisi hiljuti uuesti lavale ja läks suure menuga. Erna Villmer on ikka osanud traagiliselt armastada. Oma tippsaavutuse sel alal ta andis vist ikkagi „Romaanis“, kus ta haaras oma ehtsa, sügava tundmusega, millest lasksid end vallutada vastupanematult.

Hoopis teise vaimuga kui see romantiline armastusdraama on Büchneri tunduval määral Grabbe vägevusele lähenev „Woyzeck“, too lugu vaesest sõdurist, kes tappis oma armsaima seepärast, et ta teda armastas. Praegu veel seisab vaimusilma ees see kaasaelamapanev viis, kuidas Julius Põder meile esitas selle eksinud inimese hingehäda, praegu veel kõlab kõrvus Eduard Türgi toreda tambuurmajori toores irvitamine ega lähe kunagi meelest draama viimne pilt, kus Woyzeck tapab oma armsaima Tuurandi punase taeva all, mille ees siluettidena seisid pajusid. Tookord oli vist õnnelik Aleksander Teetsovki, keda arvustus väga hindas kui näitlejat, kui näitejuhti aga mitte samal määral. „Woyzecki“ puhul aga ta sai üksmeelselt kiita. Ta ütles küll, ta ei lugevat kunagi arvustusi, aga kurjad keeled teadsid kõnelda, „Woyzecki“ arvustusi ta hoidvat oma padja all ja lugevat neid igal hommikul kohe pärast ärkamist.

\*

Unustamatuks jääb see pühapäevahommik (13. märts 1921), mil nägime „Hommikteatri“ esimest esietendust. Selleks oli Alfred Brust'i „Igavene inimene“. Mängisid asjaarmastajad, aga juhatas ülimal määral andekas näitejuht, liig vara kadunud Aggio Bachmann, kelle surmast k. a. 19. juunil täitub viieteist aastat. Austagem tema mälestust, sest ta on seda väärt!

Midagi ütlemata kaunist ja puhast on jäänud hinge hõljuma sellest etendusest. Võib-olla see on osake seda vaimu, mis nii suure armastuse, julguse ja fantaasiaga juhtis seda „draamat Kristusen“. Kes mängis tookord Tamaarat, toda ilusat kuueteistkümneaastast, hingeliselt haiget tütarlast? Ma vist ei teadnud seda etenduse ajalgi,

aga veel praegu kuulen vaiksematel tundidel, kuidas ta kaebab: „Mul on loom ihun. Lõika mul ometi loom ihust!“, ja sellele vastab siis „igavese inimese“, Cordatuse-Bachmanni nii ütlemata mahe ja rahustav hää: „Ei ole, Tamaara. Ei ole.“ Ikka veel liigub oma kiirete väikeste sammudega läbi mu mälu kummaline Steilzack, kes on hädas küsimusega, kas tohib tappa inimest. Ja nüüd tulevad aeglaselt üle linna platsi kogu oma pörutavuses Aheldatud, mees ja naine, kes on endid suurest armastusest lasknud randmeidpidi ühte neetida, kel on aga raske pidada sammu, kuna üks tahab ühele, teine teisele poole.

Olen õnnelik, et olen näinud ka Bachmanni kaht teist lavastust. Ka nende pealkirjades figureeris „inimene“. Need olid Ernst Tolleri „Mass-inimene“ („Masse Mensch“), massidraama kahe solistiga, kelledest üht mängis Hilda Gleser, ja Hasencleveri peagu tekstitud „Inimesed“. Bachmann armastas inimest ja armastas teatrit, viimast jumalateenistuse paigana, vastukaaluks tavalisele ajaviite-teatrile. Bachmanni inim- ja teatriarmastusega seltsis ta suur eksperimenteerimistahe ja -julgus. Kõigele sellele olid kolm ülalnimetatud ekspressionistlikku näidendit heaks materjaliks.

Ekspressionism on oma aja üle elanud — esialgu. Võib-olla ta tuleb kord jälle tagasi, kuigi siis arvatavasti veidi teisendatud kujul, nagu niinimetatud uus-realism on ainult endise realismi veidi teisendatud kuju. Praegu ta on igatahes surnud, aga oleks ülekohtune teda nüüd tagantjärele naeruvääristada. Ma ei usu, et ekspressionismi harrastamine meie lavadel oleks tingitud ainult välismaa „moe“ matkimisest. Ei, tal pidi tol ajal kindlasti olema ka mingisugune pind meiegi hinges, muidu ei oleks saadud teda meil üldiselt õnnestunult esitada, muidu ta ei oleks huvitanud publikut ega oleks temast jäänud häid mälestusi, mida — vähimalt mul — on siiski päris hea hulk. Igatahes olen tänulik Bachmannile ta kolme lavastuse eest, nagu olen tänulik Erna Villmerile Hasencleveri „Poja“ eest ja Hanno Kompusele Kaiseri „Gaas I“ eest.

\*

26. jaanuar 1922 on ajalooline päev. Siis astus esimest korda avalikkuse ette Draamastudio, praegune Eesti Draamateater, oma esimese, hoolega ettevalmistatud õpilasetendusega, milleks oli „Kilk koldel“ Paul Sepa juhatusel. Publik ei näinud aimavatki, et on sündimas midagi uut meie teatrielus — „Bjaliku“ niigi väike saal, milles toimus etendus, oli poolenisti tühi. Sel päeval esines esmakordselt ametlikule arvustusele terve rida noori jõude, kellest nüüd nii mõnigi on üldtuntud — Ally Tihkan, Ilmar Nerep, Felix Moor, Priit (tookord veel Fritz) Põldroos j. t. Etendusel esinejaist ei viibi enam elavate kirjas Rudolf Engelberg, kes mängis voorimeest John Peeribingle'i ja saigi sellest osast oma nime Johnny, millega teda hüüdsid ta lähemad sõbrad ja tuttavad. Pärast tuli „Kilk koldel“ — jälle Paul Sepa lavastusel — ettekandele ka Draamateatris, aga teater ei saavutanud millegipärast seda kena ja soojendavat meeleolu, mis iseloomustas teatrikooli õpilaste ettekannet. Studio etendus ei võinud muidugi iseendast kujutada mingit tippu, aga ta sai suureks elamuseks kõigile temast tegelikult osavõtnuile ja äratas huvi teatri- ja arvustusegi ringkonnis.

Ja siis tuli klassilise draama esimene triumf — „Orleani neitsi“ Draamateatris Paul Sepa lavastusel ja Liina Reimaniga nimiosas. Sündmusteks olid enne seda saanud samas teatris ka „Salome“ ja „Kuningas Ödipus“, aga laiaulatuslikult menult nad ei saanud võistelda Schilleri klassilise tragöödia lavastusega. Esiendus sai, nagu „Päevalehes“ kirjutas A. A(dson), Liina Reimanile moraalseks benefiiks. Juhtus, mis eesti teatri ajaloos tragöödia alal seni oli harva juhtunud — peale viimset esriide langemist publik jagas elavalt kiitust ja kutsus Liina Reimani välja. „Orleani neitsi“ nihästi kunstilises kui ka rahalises suhtes suurele, tolle aja kohta isegi väga suurele menule aitasid mõjuvalt kaasa A. Tuurandi kaunid dekoratsioonid ja A. Vedro muusika, eriti vägev ja majesteetlik kroonimismars.

\*

Üks jalutuskäik Eduard Türgiga 1923. a. varakevadel tuleb mulle sageli meele. Sel jalutuskäigul Türk jutustas mulle oma ideest, et Draamateater peaks hakkama korraldama vabaõhuetendusi. See sai teoks veel sama aasta suvel. „Kuningas Ödipus“, „Ohver“ ja „Salome“, mis tookord laululaval ette kanti, tohiksid veel hästi meeles olla kõigil neil kümneil tuhandeil, kes neid suurejoonelisi etendusi tookord nägid. See vabaõhuetenduste sari sai suursündmuseks meie teatrielus, oli auks neid korraldanud teatrite, lavastajale Paul Sepale, dekoraatorile A. Tuurandile ja näitlejaile, kellest eriti silma paistsid Liina Reiman, August Sunne (Teireesia-

sena ja Johhanaanina), Ed. Türk ja Ruut Tarmo. Need ajaloolised vabaõhuetendused meil on kõigi nende sarnaste ettevõtete eelkäija ja olid neile ka repertuaari väärtuslikkusest ja kunstilise jõudluse suhtes eeskujuks, millele nii mõnigi kord on olnud raske järele jõuda.

\*

Georg Kaiseri moodsas näidendis „Hommikust keskööni“ näitas Rudolf Klein, nüüd Ruut Tarmo, kes oli debüteerinud Tagore „Ohvris“ ja tähelepanu äratanud „Orleani neitsis“ Karl VII-na, esimest korda, et ta — nagu seda tunnistas arvustus — saab väga hästi hakkama osadega, mis on määratud esimese järgu näitlejatele. Selle lavastuse puhul sai Tarmo ka esimest korda näidata oma hääle suurt jõudu ja vastupanemisvõimet. Ma ei unusta kunagi, kuidas ta vaenekene võiduajamisssteenid pidi üle karjuma lava taha pandud kaheteistkümnest statistist, kes mitte ainult ei mõiranud, vaid sealjuures veel tagusid keppidega vastu põrandat. Tarmo kaebas igakord, et ta selles stseenis ei kuule ise oma häält, publik aga mitte ainult ei kuulnud seda, vaid sai aru ka kogu ta tekstist.

„Hommikust keskööni“ kuulub ühes „Gaasi“ I ja II jaoga, Hasencleveri „Pojaga“ ja teiste näidenditega sellesse ekspressionistlikku kooli, mis pärast maailmasõda pääsis mõjule iseäranis võidetud riikides ja mis mõnd aega huvitas meiegi teatreid (iseäranis „Hommikteatrit“) ja publikut.

\*

Ka lasteteatri eest hakati alles iseseisvuse ajal järjekindlalt hoolitsema. Seda tegi Draamateater, ja selle ala juhtideks olid A. Sunne ja Ed. Türk. Iseäranis suure armastusega ja innuga oli asja juures Sunne, kes andis terve rea „suurlavastusi“, milledega Eesti Draamateatri, end. Draamastuudio, lastelavastused võistelda ei saa. Kõige meelejäavamaks neist lavastust kujunes Max Mölleri „Murueide imekannel ehk Printsess Heldekäsi“. Mida seal kõike ei olnud! Isegi merepõhja viidi meid, päris rügementide kaupa edasi-tagasi sagivate kalade hulka. Tükk ise on väga kenasti kirjutatud, ja Sunne tegi kõik, et teda lavastada võimalikult ilusasti ja meelejäavamalt. Kui sageli ma olen pärast kuulnud, lahkudes mõnelt lasteetenduselt, kuidas lapsed omavahel juttu ajasid. Kui siis mõned kiitsid praegunähtut, siis leidus kindlasti üks või teine laps, kes ütles: „Jaa, see oli kena küll, aga kui te oleksite näinud *Murueide imekannelt!*“

Löötkükiks kujunes muidugi ka vana Raederi „Aladin ja imelamp“, mis juba Sunne poolt anti kahes jaos, vahemängudega, mis autori poolt ei olnud ette nähtud, mis aga aitasid kaasa asja elavustamiseks ja heas mõttes kirevamaks tegemiseks. Oli veel terve rida ilusaid ja hästi serveeritud lastetükke, nende hulgas vist kõik Max Mölleri omad, milledele on alati osaks saanud mudilastest pealtvaatajate suurim poolehoid. Aga on küllalt leidunud täiskasvanudki vaatajaid, kes päris järjekindlalt käisid külastamas lasteetendusi — niihästi lavalt pakutava kui ka noorealise publiku pärast, keda oli samuti suur löbu jälgida. Muide, täiskasvanudki võivad olla küllalt suurel määral lapsed, iseäranis siis, kui neil ei ole kaasas oma lapsi, kellele ees neil võiks piinlik olla. Nägin seda Pärnus, kus lavastades „Murueite ja imekannelt“, andsin selle esietenduse õhtul täiskasvanuile, ettekäände all, et tuldagu vaatama, kas seda tükki võib näidata lastele. Noh, suured lapsed tol õhtul saalis olid igatahes väga rahul ja reageerisid peagu niisama elavalt kui nende väikesed järeltulijadki, kes tulid „Endlasse“ järgmise pühapäeva pealelõunal. Kõik lugejad võib-olla ei teagi, et Raeder ei olnud oma „Aladini“ sugugi mõelnud lastetükina ja et näit. Riia Kunstiteater teda aastaid tagasi mängiski täiskasvanuile.

Täiel määral iseseisvusaegne sünnitus on Eesti Draamateatri nukuteater, mille õitseage on alles ees, mille parimad senised töösaavutused lasevad aga loota, et see õitseage ka tõepoolest tuleb. On palju head tahtmist ja kohanemisoskust tegelastel. Kui repertuaar on kogu aeg hea, täh. niihästi laste- kui ka nukuteatrikohane, ja kui nukutantsitajate tehnika edeneb, siis võime sellelt sümpaatlikult teatrilt loota veel palju ilusaid tunde meie linna- ja maalastele — sest teatavasti nukuteatergi rändab E. Draamateatri ringreisidel kaasa.

\*

Tuntud teatrikritik Alfred Polgar kinnitab, et publikul ei ole mingit maitset, isegi mitte halba. Olgu see nüüd kuidas on, fakt on siiski, et see olematu maitse on erinev. Iga meie teatriinimene teab, et harilikult on näit. nii, et näidend, mis meeldib Tallinnas, ei huvita Tartut, ja ümberpöörduvalt. Näitlejate suhtes on maksev sama. Aga on siiski küllalt näidendeid, mis lõovad ühevõrra hästi läbi nii meie pea- kui



**PAUL OLAK**  
Estonia direktor



**ANTS LAUTER**  
Estonia direktori asetäitja



**OTTO ALOE**  
Vanemuise direktor



**LEO KALMET**  
Eesti Draamateatri üldjuht



**PRIIT PÕLDROOS**  
Töölisteatri direktor



**EDUARD LEMMISTE**  
Endla kunstiline juht



**EDUARD TINN**  
Ugala kunstiline ja üldjuht



**ANTS PILLER**  
Narva teatri kunstiline juht

ka ülikoolilinnas. Üks sääraseid oli „Peer Gynt“, millele kummaski linnas sai osaks suur menu, nihästi kunstiline kui ka kassaline. Ja see ei ole öieti ka ime, kui arvestada, kui heades kätes olid peaosalised. Peer Gynti mängisid Lauter ja Türk, Solveigi Villmer ja Reiman, ema Äset Hilda Gleser ja Anna Markus. Aga teisedki, ka pisiosad olid heade näitlejate käes. Nii mängis näit. kaasreisijat „Estonias“ Hugo Laur, sepp Aslakit „Vanemuises“ Arnold Vaino. „Peer Gyndiga“ pidas Türk oma 15-aastase lavategevuse juubelit. Tema oli iseäranis hea noore Peerina, luiskajana ning tormajana, kuna Lauteril õnnestus paremini vana Peer, oma elu tühjusest arusaav ja oma patte kahetsev.

„Vanemuises“ lavastati „Peer Gyndis“ ka see stseen, mida vist enne ei ole lavastanud ükski teater, nimelt koltunud lehtede, kerade jne. stseen, milles Peeri ette tõuseb ta elamata elu. See tehti laulkönena pimedas, kusjuures vastava kõneviisi lõi preili Salme Tamme, kes on praegu „Ugalas“. Lauterile meeldis see stseen nii, et ta oma külaskäiguetenduseks ka selle stseeni teksti ära õppis, et seda kaasa teha.

\*

Sügisel tähtub kümme aastat Eesti Draamateatri, end. Draamastudio, järjekindlast tööst rändteatrina. Juba järgmisel, 1929/30. a., hooajal teater saavutab oma seni suurima menu sel alal, minnes ringreisile Hugo Raudsepa teravalöögilise „Mikumärdiga“. Suhtutagu sellesse näidendisse kuidas tahes, ei saa siiski olla tunnustamata seda suurt osa, mida ta on mänginud meie näitekirjanduse ja ka teatri ajaloos. „Mikumärdi“ kahtlemata aitas uuesti tõsta, ja seda senisest märksa suuremal määral, publiku huvi meie algupärase näitekirjanduse vastu. Ta poliitilised vaimukused ja lööklaused olid teretulnud kõigile, ta seksuaalsed labasused (erootikast ei saa siin kõnelda) kõditasid osa publiku närve. Näidendina „Mikumärdi“ kahjuks löi kooli — kahjuks seepärast, et ükski Raudsepa „õpilane“ ei saanud temaga võistelda vaimukuselt.

Üldiselt hästi mängitud tegelased jäid kõige enam meele Tarmo sulane Ants ja Aleksander Mägi tore pops, ainus kuju, mis püsis lavastuses stiilipuhtana ka veel pärast „Mikumärdi“ sajandat etendust. Oma haruldase lavadistsipliiniga on Mägi mulle ikka silma paistnud.

Draamateatril kui rändteatril on suuri teeneid mitte ainult selles mõttes, et ta on viinud maa kaugematesse nurkadesse oma repertuaari, vaid ka selles, et ta on äratanud ja elustanud huvi näitekunsti enese vastu. Nii mõnigi asjaarmastajate trupp maal on pärast selle teatri külaskäiguetendusi muutunud iseenese suhtes nõudlikumaks ja sellest teinud tarvilised praktilised järeldused.

\*

Kõneleme veidi ka publikust, sellest „tuhandepäisest lohest“, mille mõistlikumakstegemiseks Draamateater omal ajal võttis repertuaari Karl Ettlingeri „Hydra“. Ja kas see publik, kellel Polgari arvates ei ole mingit matsit, isegi mitte halba, ei või tõesti vihale ajada, kui kuuled, et nii head lavastust, nagu seda oli Teetsovi „Woyzeck“, ja nii head näidendit, nagu seda on Sutton Vane'i „Manalasoit“, on võidud kumbagi mängida kõigest viis korda! Näitejuht ja näitleja võivad siiski kahtlemata sageli olla tänulikud publikule, aga kas nad temast igakord võivad ka lugu pidada, kui nad märkavad, et pealtvaatajad sugugi ei taipa seda, mis pakutavas on tähtsaim, või kui nad naeravad sääraseis kohis, kus normaalne inimene ei oska ette näha mingit naeru? Seda suuremaks rõõmuks on siis see, kui vahetevahel näed publikult, mis on hea igas suhtes. Ma ei ole kunagi näinud nii suurepäraselt publikut kui seda, kes täitis „Vanemuise“ saali Liina Reimani 20-aastase lavategevuse juubeli- etendusel. Selleks oli valitud tuntud inglise näitekirjaniku ja teatriarvustaja St. John Ervine'i komöödia „Tema esimene naine“ („The First Mrs Fraser“), väga peen näidend „vanade mässust noorte“, vanemate oma laste vastu. Publikus oli Tartu intelligentsi koorekhit, palju ülikooli õppejõude, advokaate, arste jne., suuremalt jaolt keskealisi ja vanemaid inimesi, kes on juba ise nii mõndki läbi elanud ja kes tunnevad elu. Oli päris suur lust jälgida seda publikut, ja seda ma tegin suure hoolega. Sel etendusel reageeriti sõna tõsisem mõttes igale lausele. Pisimgi puant ei kukkunud laua alla, vaid jõudis üle rambi kogu publiku juure, kes kogu oma olemusena nautis komöödia peent nalja ja tõsiseid kohti. Ja mis sealjuures oli veel ilus, oli see, et ei kipunud eksitama etendust aplausiga keset teksti, mis võib etendusele anda hoogu juure, kui seda ei juhtu liig sageli, mis aga kergesti võib ka mõjuda häirivalt.

Sel etendusel kogu publik reageeris spontaanselt, ilma et tal oleks tarvis olnud vabatahtlikke „esinaerjaid“, kes oma mõnusalt rulluva bassiga või peagu koerakese

kombel klähviva sopraniga annavad teistele mõista, et „nüüd on naljakoht, nüüd naerge teie ka!“

Vanas klassilises tragöödias orchesteras esinev koor nii-öelda esindas publikut, täh. ta väljendas neid mõtteid ja tundeid, mida oleksid pidanud väljendama ja tundma vaatajad. Midagi sellesarnast võisin tähele panna oma „Mary Dugani protsessi“ lavastuse ajal. „Kooriks“ olid tunnistajad, kes — teisiti kui „Estonia“ lavastuses — kogu tegevuse ajaks jäid lavale. Publik saalis laskis end meeeldi nende poolt „juhtida“ — kui oli põnevil „koor“ laval, oli seda ka publik, kui naersid tunnistajad, tegid seda kaasa ka saalisistujad.

\*

Eesti Draamateatri päritolult lähedalt sugulane on Töölisteater. Nagu esimene, on temagi astunud meie teatriellu alles meie iseseisvuse ajal, ja sedagi mitte kohe selle esimesil aastail. Nüüd ta on juba aastaid teguriks, milleta kuidagi ei oskaks kujutella eesti teatrit. Töölisteatril on suuri teeneid selles, et Tallinna publiku hulgas on huvi sõnalavastuse vastu üha kasvanud. Ta ei ole seda vaatajaile ainult oma rahvatükkide kaudu suupärasemaks teinud, vaid ta on ka julgenud asuda raskemate ülesannete kallale, annud Priit Põldroosi juhatusel suurepärase lavastuse „Kolmekrossiooperist“ ja Särevi juhatusel ainsa Tallinna teatrina viimase paari aasta jooksul Shakespeare'i tragöödiad — sealjuures sugugi mitte halvasti, nagu seda oleks võinud karta nii noore teatri kohta. Ka eesti näitekirjandust — siia arvatud dramatiseeringudki — on ta meie publikule tutvustanud vägagi menukalt, kahjuks ka sääraseid asju, mis seda just nii väga ei oleks väärinud.

Töölisteater on noor ja ühes sellega ka värske. Tal on oma rütm, säärane kui see, mis mind nii haaras, kui nägin esimest korda selle teatri ettekandel „Parvepoisse“. Ma olen harva näinud säärast kaasakiskuvat hoogu kui seda, mida siin Põldroosi juhatusel pakuti massistseenides. See lainetab praegugi veel järele kogu mu olemuses.

\*

Meeldivaks avastuseks pealinnale ja suureks elamuseks ettevõttest osavõtjaille sai kaks aastat tagasi vähemate provintsilinnade — Viljandi, Pärnu, Narva — teatrite esinemine Tallinnas tol ajal peetava „teatriseminar“ ajal, mis toimus esimest korda mitte ainult iseseisvuse, vaid eesti teatri kogu ajaloo ajal. Mida see tähendas nii mõnelegi tegelasele, selgus kas või ainult sellest, et ühe provintsiteatri andekas dekoraator, tulles seminarile, sattus esimest korda oma elus Tallinna. Kindlasti oli kokkusoitnud näitlejate ja teiste teatritegelaste hulgas veel teisi, kes esimest korda üldse nägid oma pealinna, aga ülalnimetatud lugu oma alal juhtiva mehega oli lihtsalt hämmastav!

Ajakirjandus oli üllatatud vähemate linnade teatrite ootamatult kõrgeist mängutasemest ja konstateeris rõõmuga, et provintsiteater ei ole enam pops. Töös ja „mängus“ kõik eesti kutselised näitlejad, näitejuhid, dekoraatorid, tantsujuhid jne. löid omavahel elava kontakti, mis pani neid endid tundma ühise perena. Õpiti üksteist tundma ka etenduste najal, kuna iga provintsiteatri esinemist jälgisid kõigi teiste, asjaomasel õhtul vabade teatrite tegelased. Neil esinemisel oli aga ka teisi tagajärgi — neile järgnes tavalisest suurem näitlejate ühest teatrist teise „ülevõtmine“, iseäranis pealinna teatrite poolt (Murre, Raa, Sooper, mõlemad Malmstenid jne.), mis nii mõnelegi vähemale teatril muutus kardetavakski.

\*

Missugused algupärased näidendid tulevad kõige lavalisematena meele, kui mitte appi võtta meil iseseisvusajal mängitud uute eesti lavateoste nimekirja? Üks esimesi on Tammani „Kriis“, mil muidugi on teatavaid vähemaid puudusi, mis aga see-eest võib uhkustada võrdlemisi hea kompositsiooniga. Järgmisena Raudsepa „Sinimandria“, mil ei ole mitte ainult huvitav idee, vaid milles — ja see on teatri seisukohalt palju tähtsam — on sellele ideele ka antud lavaliselt huvitav väljendus. „Sinimandriat“ tahaks meeeldi uuesti näha — kui võimalik, uues lavastuses. Võime olla päris kindlad, et see näidend ei nüüd ega edaspidi jää publikuta. See kehtib ka sama autori „Vedelvorsti“ kohta, mida täie õigusega võib lugeda Raudsepa parimaks lavateoseks just draamakirjutamise tehnika seisukohalt, ja mis kuulub meie näitekirjanduse raudvara hulka samal alusel, nagu näit. Kitzbergi „Libahunt“ või „Püve talus“.

Kõige enam ehtsat lavaverd on meie kirjanikest praegu kindlasti Evald Tammlaanel. Seda näitavad niihästi ta esikteos „Valge legendik“ kui ka ta teine draama, „Raudne kodu“ — viimane hoolimata mingisuguste vahemängudega vigurdamisest. Tammlaan tunneb inimesi, ta oskab näidendi vastuvõetavalt üles ehitada ja luua dramaatilist pinget, milleta ükski dramaatiline teos ei ole ehtne draama. Kui Tammlaan oma loomuliku ande kõrval veel teadlikult süveneb draamatehnika saladustesse, võib temast kindlasti loota senisest veel paremat.

\*

Iseseisvuse ajal, eriti aga viimaseil aastail, on meil väga suurel arvul ilmunud niisugust kirjandust, mis tahab olla näitekirjandus. Teatreile saadetakse peale selle autorite poolt näidendeid, mis on alles käsikirjas. Nii trükist ilmunud kui ka paljudamata näidendite hulgas on lavastamiskõlvulisi kahjuks ainult väga väike protsent. Publik tahab laval näha kui mitte just iseennast, siis vähimalt „oma inimest“. Kuna ei ole küllaldasel arvul pärisnäidendeid, ei jää nähtavasti muud üle kui võtta appi dramatiseeringuid. On dramatiseeringuid, mis oma seesmiselt ningelt ja üles-

sega nimetada näidendeiks. Nii on Särevi poolt hästi tehtud ja draamateaterlaste poolt hästi mängitud „Kõrboja peremees“ näidend Tammsaare samanimelise romaani järgi. Teiselt poolt on — arvult märksa enam — need dramatiseeringud, romaanide „lavaleseadmised“, mida pärisnäidendile lähendab ainult see, et nad on kirjutatud kahekõne vormis. Sääraste dramatiseeringute vastu on meil arvustus seni protes-





VANEMUINE

A. Adsoni „LAULUISA JA KIRJANEITSI”. Lavastus - E. Türk, lavapilt - V. Haas. Hooaeg 1934/35



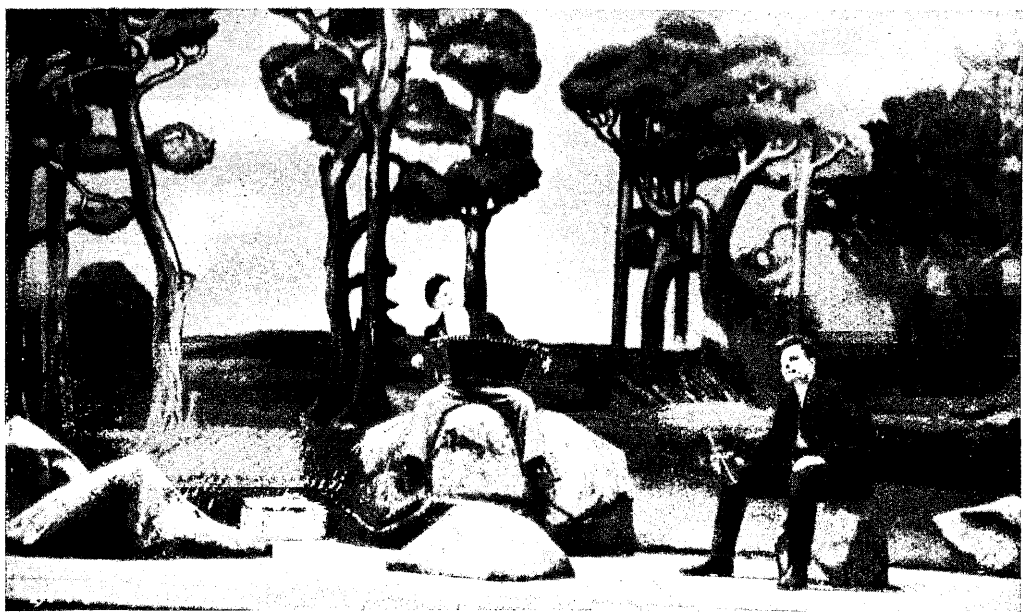
### VANEMUINE

A. Mälgü „MEES MERELT”. Lavastus - A. Mering, lavapilt - V. Haas. Hooaeg 1935/36



### VANEMUINE

Schilleri „TURANDOT”. Lavastus - K. Aluoja, lavapilt - V. Haas. Hooaeg 1936/37



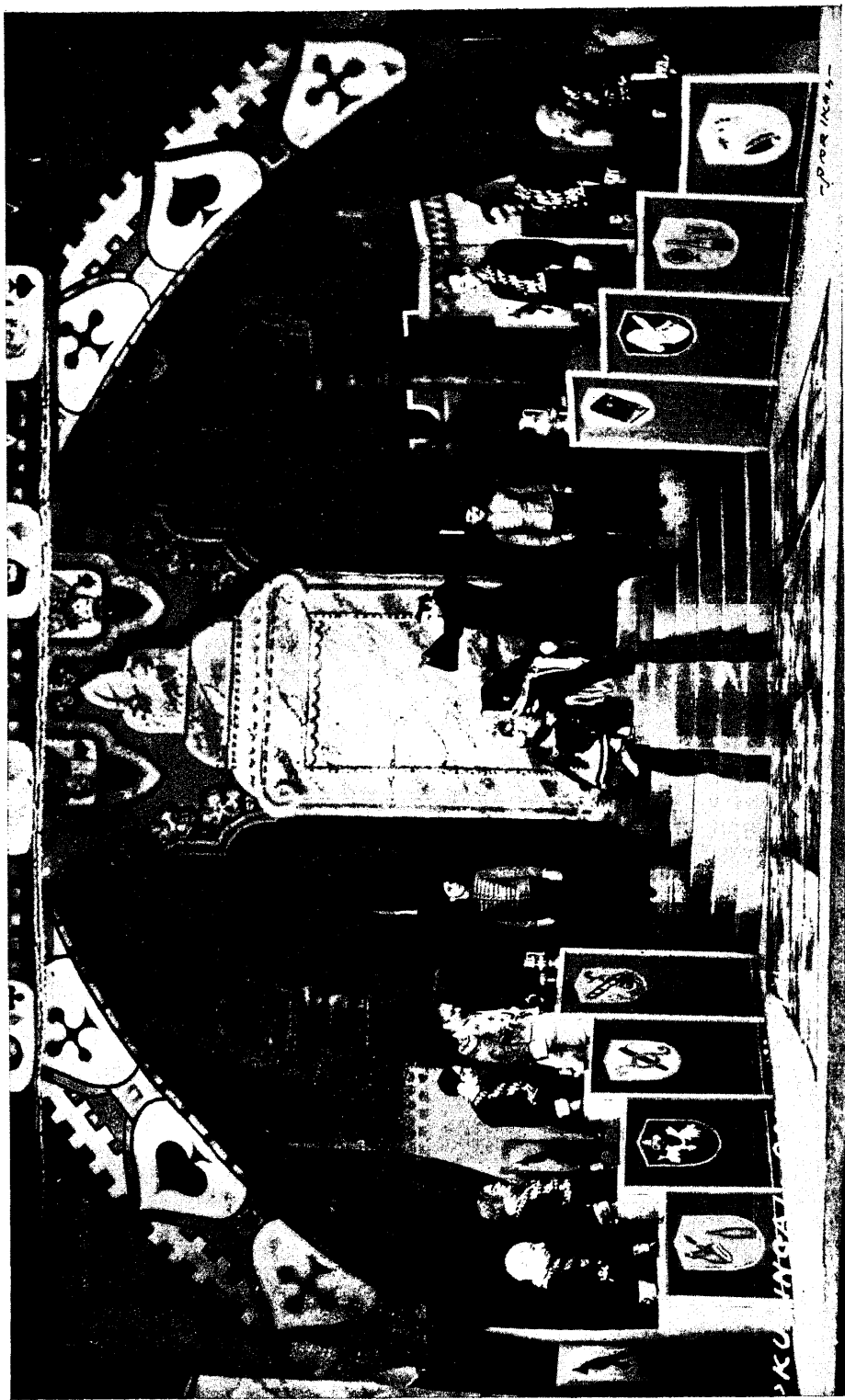
EESTI DRAAMATEATER

A. H. Tammsaare - A. Särevi „KÕRBOJA PEREMEES”. Lavastus - A. Särev, lavapilt - P. Raudvee. Hooaeg 1936/37



EESTI DRAAMATEATER

O. Lutsu - A. Särevi „KEVADE”. Lavastus - L. Kalmet, lavapilt - P. Raudvee. Hooaeg 1936/37



EESTI DRAAMATEATER

A. H. Tammsaare „KUNINGAL ON KULM“. Lavastus - R. Tarmo, lavapilt - P. Raudvee. Hooaeg 1936/37

# Eesti ooper iseseisvuse kahekümnendal aastal



Meie kutselise teatri 30 aasta juubeli puhul võis arhiivi ja mälestuste andmeil mainida, et ka eesti ooperi minevik ulatub tagasi peaaegu niisama kaugele, sest Flotow' „Alessandro Stradellaga“ nägi meie teater 1908. a. õigupoolest esimest täisverelist ooperit oma laval. Ja kuigi seitse aastat hiljem „Päevalehe“ tolleaegne teatriarvustaja Karl Menning, kritiseerides „Traviata“ soome lauljate Dagmar Parmase ja Yrjö Saarnioga peaosades tähendas, et me oleme veel õige kaugel õigest ooperist, ja soovitas mitte luua valesid ettekujutusi neist üksikuist ooperite etendamise katseist — siis ei pruugi me nüüd sugugi temale olla pahased selle ränga otsuse pärast. Meie lauljad, kelledele sel ajal võis baseeruda selle muusikalise suurvormi interpreteerimisel, olid siiski vaid lauluarmastajad või niisama suurema ja kenama häälega inimesed. Nii mõnegi nõudlikuma ooperi jaoks, nagu olid näiteks „Traviata“ ja „Rügemendi tütar“ (hooajal 1915/16), oldi sunnitud koopteerima jõude väljast, sedapuhku Soomest.

Pidevalt hakkasime andma ooperit siiski alles 1918. aastast alates, ja seda aastat võiksime õigusega nimetada meie ooperi arengu algusaastaks. Olime üle saanud esimesest katsetusajajärgust ja leidsime julgust teatri kavas juba järjekindlalt igal aastal esitada ka ooperit.

Seega ei oleks siis sugugi eesti ooperi lühikese ajaloo vääriti mõistmine või ebaõige hindamine, kui me ühes Eesti iseseisvuse 20 aasta juubeligaga pühitseme ka eesti ooperi 20-ndat sünnipäeva, kuigi see esimene sünnipäev algab õigupoolest ta poisikesee-aast.

Kakskümmend aastat pole ju õigupoolest mingi iga ühes või teises kunstiharus. Eesti ooper on üks noorimaid kõikeide kultuurmaade oopereist, ja on tõesti raske määratella, millisele nummerdatud astmele võiks olla jõudnud kahekümne-aastane kunsti alal tegutseja nooruk, teiste saja- ja rohkema-aastaste keskel.

Kuid see polegi käesoleva kirjutuse ülesanne, vaid ma püüaksin ainult fikseerida, mis on selle ajaga saavutatud ja mida mitte ning mis oleksid meie tulevased ülesanded.

## Veidi minevikust.

K. S. Stanislavski sõnades on väga suur tõde, kui ta mainib, et lavakunst on elava traditsiooni valdkond. Iga algaja kirjanik võib Shakespeare'i, Schiller'i j. t. surematuid lehekülgi lugedes omaks võtta või inspiratsiooni leida nende traditsioonidest, iga noor maalikunstnik võib pildigaleriides tundide kaupa uurida Rubensi, Rembrandti j. t. värvikoloriiti, iga muusikajünger võib Beethoveni, Bach'i partituuridest õppida kõike. Kuid algajal lavakunstnikul ei ole sääraseid võimalusi. Ta saab jälgida traditsioone, mis elavad vaid ainsa hetke, ja kui seal õnnestub midagi tajuda hetkelisel mõistmisel — siis on see ka kõik!

Ma ei eksi vist kuigi palju nentides, et meie ooperitegijate esimesel kaadri oli üsna kasinalt sääraseid võimalusi, kus kas või ainult omaks sai võtta teiste traditsioone, niipalju kui see lavakunstis on võimalik, ülalloodud põhjustel. Tuldi kokku, kes Peterburist, kes koha pealt, kes mujalt, ja aeti läbi lihtsalt loodusliku muusikalise vaistuga. Ja kui veel arvesse võtta, et ka häälekool paljudel ei olnud arenenud sääraustes tingimustes nagu me oleme kuulnud ja lugenud paljude suurte maailma lauljate kohta, kuidas neid häälematerjali avastamise hetkest juhitakse ja õpetatakse, siis peab meie esimesele ooperilauljate kaadrile avaldama tõsist austust, et nende hääleorgan veel tänapäevani on vastu pidanud ja et nad praegugi veel eranditult sammuvad esimeses reas.

Tähendab, kahekümne aasta eest hakati alles looma neid traditsioone, hakati alles korjama neid kogemusi, püüti alles avastada neid tõesid, milleta ükski kunstiharuharu ei seisa küllalt kindlatel jalgadel. Seda kõike tehti oludes, kus üsna veidi paistis valgust ja rohkesti esines kobamist — kuid armastuse ja innuga, et asjast peab jagu saama!

Pea selgus muidugi, et paljast armastusest ja innust piisab ainult jagusaamiseks, ja asja õigele arengu rööbastele juhtimiseks on tarvis eriteadmistega masinisti. See oli loomulikult suur ja tähtis samm edasi — ooperile kindel juht!

Õigupoolest need ongi need eesti ooperi ajaloo kolm etappi: katsetamisajajärk (kuni 1918), noorpõlv (kuni 1932) ja kindlamaks kujunemise ajajärk, alates 1923. aastast.

Niisama võiks ütelda, et ka meie ooperilauljate kaader esindab praegu alles kolmandat põlve või, täpsemini väljendades, kõik kolm esinevad veel koos. Ja kui võtta arvesse, et esimese ja kolmanda põlve aastate vahe kõigub enamikus vaid 10—15 aasta vahel, siis peaks puhtasüdameliselt tunnustama, et see ajavahemik ei anna kuigi suurejoonelisi võimalusi ooperikultuuri traditsioonide eriliseks rikastumiseks. Kultuuri arenguks kulub sajandeid.

Kui aga meie ooper iseseisvuse ajal siiski on jõudnud mingisugusele tunnustatud tasemele, võrreldes teiste kultuurrahvastega, siis on siin suurim teene, minu arvates, neil, kes taevast kingitud andega oskasid aparaadile kiirema tempo sisse lülitada ja ka õiget sihti tabada.

### Veidi olevikust ja saavutustist.

Milline on siis see saavutus, see kahekümne-aastase töö tagajärg?

Kahekümne aastaga oleme me saavutanud oskuse ooperit laulda, mängida ja lavastada. Meie lauljad oskavad valitseda oma häält kahe ja isegi kuni kolme oktaavi ulatuses, me oskame teha vahet viha ja armastuse žestide vahel ja meie ooperite lavastuslik külg öeldakse olevat ka enam-vähem korras. Uhe sõnaga, meie oskus seisab sellasel tasemele, et võiksime häbenemata lisada meie kahekümne-aastasele ooperi ajaloole ühe nulli taha juure. See tahab aga tähendada, et säärasel juhul meie ooperikultuuri traditsioonid ulatuksid nagu 18-sse sajandisse. Kuid selle juures me teame üsna kindlasti, et nende vanus annab end fikseerida vaid kahekümne või veidi enama aastaga.

Millest on siis tekkinud säärane vastuoksus?

Meie ooperi tegemise oskus on ees käinud meie ooperi kultuurilisest arengust. See on see põhjus!

Iga oskus vajab teatavat kultuurilist taset, et üldse osata oskust käsitada, ja seda võib pärandada (loomulikult teel) vaid sajandite vanune kultuur. Kuid säärast sajandite vanust ooperikultuuri ega ta traditsioone meil kahjuks ei ole. Ja kui meie ooperi alusmüüride rajajad oma oskuse uues valdkonnas ammutasid peaaegu ei millestki (käes seda küll välismaal hiljem täiendamas) ja kui meie teine ning praegune kolmas põlv neid samad oskused vastu võtab, ilma et ta neisse sisse mõtleks ja juurdleks, kas peab see just nii olema — siis jääb see umbsõlm kultuurilise arengu ja oskuse vahel ikkaagi veel lahendamata. Kuid selge on ka see, et säärane paradoksaalne olukord, kus ühe jalaga ollakse tulevikus ja teisega minevikus, v a j a b lahendust. Ta otse kisendab lahenduse järele.

### Veidi tulevikust ja sihtidest.

Kui on tõde, et lavakunsti traditsioonid elavad vaid näitleja andes, ja kui on tõde, et mida suurem anne, seda rohkem vajab ta meisterlikkust, ja kui on tõde, et meisterlikkusele ei saa iial kindlaks määrata lõplikku täiust, — siis on meie püha kohus otsida teid nende tõdede juure. Ja ärgem võtkem neile otsinguile kaasa vaid laternakest, vaid katsugem parem ise olla valgustatud, sest ande (ooperis, meil, peamiselt mõtleme selle all häält) olemasolu üksi ei garanteeri nende teede leidmist iialgi!

Valgust, rohkem valgust — ja kultuuri! Õppida ja tuhat korda õppida!

Me aga ei õpi oma kunsti (maha arvatud, et meie toonikesed enam-vähem „istuksid“), vaid me õpime, kuidas seda või teist osa mängitakse, ja sooritame selle siis vana vilunud käsitöölise oskusega, mis isegi meisterlikkusest on kaugel. Me usume naiivselt, et kui oleme mõistnud neid seletusi, et see ja see osa on näiteks tuli-hingeline poeet ja teine on Wertheri-taoline kannataja, siis on ettevalmistav osa sooritatud ja muudkui eesriie lahti ning veel naiivsem rahvas põlvitagu meie surematu kunsti ees. Aga tihti näeme, et see naiivne rahvas polegi nii naiivne ja et ta jääb üpris külmaks nautides meie lonkavat käsitööd.

On väär uskuda, et hääle näol kõrri istutatud kapital on see suur valgus, mille juures kõikidel on soe ja mugav. See mõiste kapitali hindamata väärtusest loob vaid petliku kujutuse oma äraarvamata suurest kunstilisest tähtsusest. Siis me vaid võtame kunstit, aga ei anna talle ise midagi!



VALTER SOOSÕRV  
Valga teatri kunstiline juht



EERO PÕRGMÄE  
Kandle kunstiline juht



RIIVO KULJUS  
Kuressaare teatri kunstiline juht



AUGUST LÄÄNE — Narva teater

Niisiis meie ooperikultuur kahekümne aasta jooksul on omandanud ühest küljest küll ilusa ja ajakohase kesta, kuid teisest küljest ta tuum jookseb tükk maad maas olles järele.

Selle ülesande lahendamine, s. t. kesta ja tuuma kokkusulatamine, olgu nüüd meie suurim siht!

Jah, meil on küll suur ooperijõudude kaader, meil on spetsiaalharidusega ooperijuhte ja quasi sinna poole, meil on dirigente, kes oskavad partituuri lugeda, neid maha juhatada ja muusikat teha. Meil on muusikaarvustajaid, kes ooperietendustest ja kontsertidest saadud muljeid oskavad arvustustena ajalehtedes avaldada. Kõikide nende hulgas leidub kindlasti ka neid, kes on asja juures südamega. Kuid et see süda paljudele, väga paljudele, pealt näha kõrvalise, kuid tegelikult suure tähtsusega asjakestele on suletud, seda ei taha me tunnistada. Ja muidugi ka mitte seda, et nende väikeste asjakeste kaudu jõuamegi täiusliku tuuma juure.

Ega loodust saa vägistada, sest ta maksab selle eest valusasti kätte. Loodus on kord nii seadnud, et keha ei ela ilma hingeta, ja samuti ei saa olla pikka iga ega loorberitega tulevikku lavakunsti füüsilisel kultuuril (eriti siis, kui seegi on nigel) ilma vaimse kultuurita. Kui ei ole sisemist tõestust välisele oskusele, millega tahame siis vaatlejale teha selgeks meie lavatoimingute tõepärasuse?

Kui me aga teame, et eesti kahekümne-aastane operetikultuur on vaevalt-vaevalt jõudnud kasvatada ooperietendusi külastava publiku, ja kui teame, et see publik, tugenedes oma enamikus keskkihile (koorekiht on mujal paremat näinud ja elab mälestustist), külastab neid etendusi suuremalt jaolt vaid teatri enda pärast, ja kui on teada, et seesama publik tuleb teatrisse seda innukamalt, kui talle pakutakse mõis-tetavalt ja usutavalt kuitahes keerulist lavavormi — siis on selge patt ja kuritöö kunsti enda vastu pidada end nii kõrgeks ja tarvitada olematuid traditsioone ja hädist oskust vaid selleks, et kusagil peab ju ikka leiba teenima.

Minu kirjutuses paistab küll vähe olevat juubelite tavalist paatost. Kuid arvan, et just suurteil pidupäevadel on parem, kui hoitakse mõlemad silmad lahti ja tunnistatakse oma eksimusi. Juubel ei seisa mitte ainult pidukõnedes ja eladalaskmises, vaid ta kohustab meid suureks ja pidevaks tööks. Just juubelipäevadel vaatame kord oma südamesse, analüüsime tehtud tööd ja käidud teerada ning silmits-eme, kas ülesehitatud hoone ei vajaks ehk remonti. Kui ei ole endal kogemusi, siis kasutame neid, mis teised, targemad, on kogunud.

Kahekümne aasta eest ehitati sanganlike pingutustega alusmüür eesti ooperile ja me ei tohi lasta seda alusmüüri variseda pimedast ebausust olematuksse võimisisse. Taevast võib kinkida meile kõigile Patti, Caruso, Battistini ja Šaljapini hääled kõrri, kuid kui meil puudub kultuur, siis jääme vaid oleviku trubaduurideks ja Eesti ooperi-kunsti ei vii me sellega edasi.

## Veidi statistikat ja analüüsi.

Oli oktoober, aastal 1918, kui „Estonia“ kahe-aastase vahemiku järele esitas jälle kord ooperi, ja sedapuhku oma jõududega. Läks „Traviata“. Helmi Einer, Alfred Sällik, Bernhard Hansen ja Raimund Kull olid need julged nimed, kes ei kartnud raskusi ja neist ka libedalt välja tulid. Ei põrgatud ka tagasi orkestri materjali puudumisest, vaid orkestreeriti ise. See oli umbes nii, et saagu ooper — ja ooper sai! Kriitika oli tunnustav ja heatahtlik, ning see andis julgust edasi-rassimiseks.

Alfred Sällik juhtis režiid, ja nii järgnes ooper ooperile ja suurenes ka laul-jate kaader. Olga Olak-Mikk, Ludmilla Hellat-Lemba, Ella Masing, Karl Viitol ja hiljem Karl Ots — need kõik eelmainitute kõrval on Eesti ooperi esimesi pioneere!

Mängiti „Eugen Oneginit“, „Nõidkütti“, „Sevilla habemeajajat“, „Carmenit“ jne., ning nii jõuti pikapeale ooperi literatuuri kapitaalsete teosteni. „Aida“ lavas-tusel oli tegev juba välismaalastest režissöör — Joseph Pirchann. Tegelikult töö viis lõpule küll Karl Jungholz. „Aida“ lavastus on õigupoolest meie ooperi arengu esimese etapi üks kõrgeimaid saavutusi mida üksmeelselt tunnistas ka ajakirjandus.

Pidev töö ooperi alal arendas loomulikult nii tegelasi endid kui ka publikut, kelle nõuded kahtlemata tõusid aastast aastasse. Mõisteti, et teatril, kus ooper esineb kestvalt kavas, on tarvis ka spetsiaalteadmistega ooperi juhti.

Hanno Kompus oli see mees, kes käis välismaal õppimas ooperi juhtimist. (Dresdeni riigiooperis 1922—1923 dr. Toller'i ja Hartmanni juures.) Naastes kodumaale hakkas Hanno Kompus kogutud teadmisi suure innuga rakendama Eesti ooperi taseme tõstmiseks, süstematiseerimiseks — ja seda juba kindla plaani järele.



Uue ooperijuhi töövõljlana nägi rambivalgust ligemale poolsada ooperit kõikide maade komponistidelt. Wagner, Verdi ja Puccini, Gounod, Bizet ja Delibes, Čaikovsky, Borodin ja Rimsky-Korsakov ning palju teisi, lõpetades Giordano ja Wolf-Ferrariga. Üldarvult üle kolmekümne. Nende hulgas ka Eesti oma heliloojad Evald Aav, Adolf Vedro ja Artur Lemba. Suurimaiks masslavastusiks võiks pidada „Tannhäuserit“, „Lohengrini“ (eriti head arvustused), „Hugenotte“ jne. Üha suuremalt, nii kvantiteedilt kui ka kvaliteedilt, tõmmati kaasa balletirühm, ja nii mõneski ooperis seisis tants kõrgekaaluliselt nimetamisväärsel kohal, eriti siis, kui tantsurühma juhiks tuli Rahel Olbrei. Nii: Valpurgi öö „Faustis“, polovetside tantsud „Vürst Igoris“, bakhanaalid „Tannhäuseris“ ja „Simson ja Delilas“, templitantsud „Lakmes“ ja palju teisi.

Hanno Kompus püüdis repertuaari valimisel silmas pidada kaht sihti: kasvatada personaali ennast, tutvustades teda mitmesuguste ooperite vormidega, ja niisama ka publikut, esitades neile kindlas järjekorras klassikuid: Wagnerit (ühes epigoonidega), veriste ja rahvuskomponiste. Viimasel ajal seltsisid neile ka meie omad autorid.

Oma loomingu alperioodis armastas Hanno Kompus stiliseerida, kuid aja jooksul kaldus ta üha rohkem realismi ja taotles lavastustes elulähedust. Loobudes küll stiliseeringuist ei unustanud ta kunagi stiilitunnet, ja see läbib punase niidina kõik ta lavastused. Hanno Kompuse realism ei olnud aga kunagi robustne naturalism, vaid pigem inimlik loomulikkus, mis vaatlejale-kuulajale peaks selgitama muusika absoluutsust ja selles peituvaid eluväljendusi. Tema partituurist lähtumine ei olnud kunagi pime noodisabade kumardamine ja ta hoidis üliagarusest lavalikumise kooskõlastamisel orkestri fraasiga. Selles suhtes käis ta Richard Straussi sõnade järele: „Mitte iga flöödi flazeolett ei nõua laval koloratuursopraani laugude tõstmist, mitte iga viiulite passaaž ei nõua tenori käteringutamist ja mitte iga signaal orkestris ei nõua husaarirügemendi lavale ilmumist.“

Hanno Kompuse erialaks võiks nimetada karakterkujude sügavat väljajoonistamist. Kui need pealegi kaldusid veel koomikasse, siis omandasid nad eriti huvitava interpreteeringu.

See kolmteist aastat, mis Eesti ooperi arenes Hanno Kompuse juhtimisel, elades läbi nii tõuse ja ka mõõnu, moodustab eripeatüki meie ooperi ajaloos. Hanno Kompus on teinud suure töö, kasvatades meie ooperi kaadri esimest ja teist põlve ja luues noorele kunstivormile esimesi traditsioone.

On vaja nüüd neid traditsioone hoida ja neid edasi viia ning mööduda neist karidest, milledest eelmises peatükis oli jutt ja mis ähvardavad meie kolmandat põlve, meie pealekasvatavat ooperi noorust.



Albert Uksip

## Eesti opereti arenguteid



Operett on olnud aastate kestes selleks märklauaks, mille pihta on paugutanud see, kel selleks oli mahti ja lusti. Euroopas sündis vahepeal imeasju: troonid kõikusid ja rahvad käärised, kuid operetilaval tõstis kerge-meelselt jalgu taeva poole niam-niamide eksootiline kõrgus Chula-long XXIV, nii nagu poleks maailmas olnud mingeid vapustusi! Kui asja peale vaadata sellest küljest, siis võib küllalt aru saada neist, kes operetti peavad väga näruseks kunsti surrogaadiks. Võidakse vastu lausuda: mida te siis tahate? Et operett reageeriks ühiskondlikele nähtustele? Et seegi pole nii absurdne, selgub, kui vihjame kas või Offenbachi operettidele, mis olid talentlikud poliitilis-ühiskondlikud satiirid ja selliseina täitsid oma suure ülesande. Rideo mores castigare. Iseenesest on selline asi mõeldav. Ka rahva arvuline suurus ei ole mõõduandev algatuslikes küsimusis, kui vaid vaim on valmis. Aga kui vaim on nõrk, siis muidugi pole midagi „tettä“. Ja nii võibki saada aru sellest ärritavast ja protesti esilekutsuvast mõjust, mis hoovab opereti sügavast kõigutamatus rahust ja ta j'm'en fiche'ismist. Ja kui siis niisugune vaatleja näeb, kuidas mitmesugused rakenduskunstnikud eriti suure hoole ja armastusega just opereti ümber lõövad kepsu, siis kargab tõepoolest mõnigikord hing täis ja pauk lähebki märklauda, kuigi ei taba igakord keskpaika, — näiteks märkused luksusele ei tarvitse sõnasõnaliselt olla täpsed — ei ole ju kõik kuld, mis hiilgab — kuid nad on õiged oma põhiolemuselt.

Mida ka ei arvata operetist kui teatrikunsti liigist (sellisena on ta hulga kivistunud kui oper), on tas kahtlemata suuremal määral säilinud toda primitiivsust ja naiivsust, mis on omased iidsele rahvateatrile, Commedia dell'arte taolisele vahtimisteosele. Siin on veel maksev improvisatsiooniline elevus, mida nii vähe õieti on jäänud kaasaegsesse sõna- ja muusikadraamasse, kus täpsustamispüüded sageli teevad kunsti asjalikult-igavaks ja kuivaks. Operetis võib näha ka seda õnneromantikast, mida vaid igatsetakse, ja võib-olla selle üldise muheduse- ja kindlusetunde pärast tegelaste saatuse eest inimesed käivadiki operetis, ka niisugused, kellest muidu seda nagu ei tahaks oletadagi! Operetis on hea lahendus, õnnelik lõpp — surmkindlad; kuidas saatus tegelasi vahepeal ka ei vintsutaks, lõppeks jõuavad nad ikka vaiksesse sadamasse. Operetofiilid meenutavad sihuke si raamatulugejaid, kes kõigepealt uurivad viimset lehekülge. Sest kujutelge — oo, muidugi, seda ei juhtu kunagi! aga kujutelge niisama, et operett lõpeks traagiliselt, nagu sõnalavateoseis sageli ja ooperis peaaegu alati. Mäherdune publiku voppimine autorilt — horribile dictu!

Nii me siis ei nõua operetilt sisuliselt palju ja lepime selle vähesega, mida meile pakutakse, kui see on vaid vastuvõetavalt — maitsega ja mõnuga — tehtud.

Vastavate andmete puudumisel ei saa anda ülevaadet meie opereti „uuema ajaloo“ kohta üleriiklikus ulatuses, vaid peame piirduma sellisega Estonia teatris. Kuna provintsiteatrid on paratamatult satelliitide osas, siis võib alljärgnev kaunis tõetruult — vähimalt sisulisest — peegeldada üldist olukorda.

See „saksa“ kooli operett, mis meil on kanda kinnitanud (ka ungari operett ei ole ju oluliselt muud midagi kui mustlasikkusega võrtsitud saksa operett), on oluliselt muusikale pandud sentimentaalne romaan à la Marlitt, kus suursugused, või vähimasti väga rikkad inimesed „koledasti“ kannatavad, kuigi neist kannatusist tavaline surelik ei taha hästi aru saada ja on valmis tembeldama neid tabava vene sõnaga: blažj! Neis operettides kasutatakse ohtralt ka ajalugu, kas kaugemat või lähemat, aga ikka truualamlikult lõimitavas poosis. Elagu demokraatia! Uheks iseloomustavaks nähtuseks on ka veel see, et tegevus paisatakse mööda maailma laiali; tagasihoidlikumad autorid lepivad vaid Euroopaga...

Mainitud „voorusist“ ei ole vaba ka päris viimaseil aastail esilekerkinud eesti „originaaloperett“; ka siia ei ole tulnud midagi uut ega värsket sisuliselt. Publik on neid vastu võtnud heatahtliku märkusega, „peasi, et on kodune töö“ (Ibsen — „Peer Gynt“). Muusikult on vahete-vahel olnud kuulda kaebusi süzeede puudumise üle, mis aga paneb hämmastuma, kui mõtled, et kasutamata on jäänud sellised „klassilised“ satiiropereti süzeed, nagu Raudsepa — „Sinimandria“, Tammsaare — „Kuningal on külm“, „Ell Undla — „Normaalse mõistuse kalmistul“, — nimetagem vaid esimesi



RAIMUND KULL — Estonia



JUHAN SIMM — Vanemuine



RACHEL OLBREI — Estonia



IDA URBEL — Vanemuine

meeletunud nimesid. Aga neil süzeedel ei ole nähtavasti olnud kõlapinda meie muusikute juures, ja võib-olla ei oleks neil ka kõlapinda publikus!

Aga kui jätta kõrvale kunstisuunalised ning kunstipoliitilised kaalutlused ja vaadelda operetti sellisena nagu ta meil on olnud — sine ira et studio —, siis peab nõustuma operaliselki Agu Lüüdikuga, et operetil on oma eluõigus populaarseima rahvaliku vaatamänguna. („Teater“, 1936, lk. 205—208). Seda on nähtavasti arvestanud ka teatrijuhatus, püüdes enam-vähem hoida tasakaalus vahekordi sõnateoste, ooperi ja opereti vahel. Olemasolevail andmeil on operetikülatajate arv — see teatri baromeeter! — olnud 37% ümber, s. t. veidi üle 1/3! Keskmiselt on „Estonias“ operetti vaatamas käinud 54 tuhat inimest hooajal.

Jälgides meie opereti arengut ja ta „nägu“, võime siin selgesti tähele panna, eraldada vähimalt kaks perioodi, mida võib siduda teatud isikutega, kes neile on annud oma värvingu. Inimlaste õnn on ikkagi isiksus. Seda suure poeedi väljendust võib võtta nii, et tugev isiksus oma sarmiga vajutab pitseri peale kõigele, millega ta kokku puutub. Nii võib opereti-ajajärku 1918—1925 nimetada „Sällikute“ ajajärguks, kuna sellele langeb Alfred ja Grete Sälliku tooniandev, omapärane tegevus. Kes on kuulnud näinud Alfred Sällikut „Silvas“, „Viimes valsis“, „Bajadeeris“ jne., ei unusta neid asju kunagi. Naispeaosades samal ajal kandvalt esinenud Helmi Einer oli oma haruldaselt ilusa, ühtlase ja koolitatud häälega opereti jaoks liigagi hea ning ta rakendamine operetti tundus alati kõigile mingi „ebaratsionaalse jöuraiskamisena“. Aga sihuke oli meie „popsi algus“ — sopranid kugistasid laulda mezzosid ja isegi altosid ning baritonid sikutasid tenorile määratud noote!

Kuid seal, kus ka operetis oli vaja päris head laulu („Teresina“), oli Helmi Einer 100% oma kohal. Tuletagem ühtlasi meele, et eesti lava seni ületamata opereti-premjee Alfred Sällik edukalt esines ooperis („Pajatsid“, „Traviata“, „Madalik“). Nii oli siis mainitud triost öieti Grete Sällik puhtaimal kujul operetiks loodud: temperamendikas ja sädelev subrett.

Nendega koos tegutsesid operetis: Lully Wirkhaus, Betty Kuuskman, Salme Peetson, Olga Mikk-Krull; Lilian Loring, Emmy Holts ja Robert Rood tantsudes; Eduard Kurnim („Löbus talupoeg“), Paul Pinna, Agaton Lüdigi („M-me Pompaduur“), August Michelson, Aleksander Johanson, Sergius Lipp ja teisi, ja erakordselt isegi draamatrupi „ganz grosse Kanone“ — Ants Lauter! („Viime valss“.) Tol ajal trupid ei olnud veel nii lahus kui praegu, kuigi nüüdki pole sugugi haruldased „kõrvalehüpped“...

Selle ajajärgu edukaimaiks tükkeideks tuleb lugeda: „Kõrgus lõbutseb“, „Silva“, „Viime valss“, „Onupoeg“, „Hollandlanna“, „Kerjusüliõpilane“, „M-me Pompaduur“, „Mariza“, „Clo-Clo“ ja „Bajadeer“, kusjuures viimane saavutas teadupoolest suurima edu, mis eesti laval ühel operetil üldse on olnud (ühel hooajal)! Hooaeg 1924—25 kujuneski ülalkirjeldatud ajajärgu kõrgeimaks tipuks, huvitavaks plahvatavaks tõusuks, omamoodi apoteosiks enne lõppu. Sest samal aastal leidis aset teatritehnilistel veel selgesti meeles olev „väike teatrite revolutsioon“, kus Desmouline'i osas esines temperamentne R. Kangro-Pool...

Järgnevat ajajärku (1925—1930) võiks nimetada interregnum'iks, kuna seda ei saa siduda mingi valitseva nimega. Otsiti ja katsetati. Edukaimad asjad sel ajal olid: „American girl“, „Arm lumes“, ja „Meedi“ (viimased kaks Magda Päts-Jakobsoniga), „Teresina“, „Paganini“ (Karl Otsaga), „Orlov“, „Ilus Helena“ (Olga Tiedebert-Torokoffiga), „Adieu, Mimi“, „Chicago hertsoginna“ (E. Stukis-Pöderiga), „Florida roosid“ ja „Tsareviitš“. Siin vahepeal astus tegevusse tenor Konstantin Savi kõrvaletaanduva Alfred Sälliku asemele. Draamajõududest esinesid endiselt Paul Pinna, Sergius Lipp, Aleksander Johanson, Harry Paris („Chicago hertsoginna“) ja teisi. Ja muidugi Agaton Lüdigi, kelle kätte nüüd ka operettide lavastamine kaldus.

Uus ajajärk operetis algab 1930—1931 hooajast peale ja nimelt on „Montmartre'i kannike“ see esimene pääsuke, kes toob meile kevade — Milvy Laidi, sarmika „kannikesena“ mõjuva Laidi, kes mõjub kuidagi neitsilikuna ka oma daamilistes esinemistes. Vaatamata oma tagasihoidlikule esinemisviisile (aga võib-olla just sellepärast) löi ta tugevasti läbi, ühtlasi tuues uue, oma noodi meie opereti põhitooni, mis, muide, ikka on olnud kuidagi karske ja puhas. Laid on praegu oma paremate võimete juures ja seda — ühtlasi käesolevat ajajärku — on vara hakata kvalifitseerima, kuid ma ei eksi, kui ütlen, et seda aega tulevikus nimetatakse „Laidi“ perioodiks eesti operetis. Laid on esinenud edukaimalt „Montmartre'i kannikeses“, „Viktooria ja ta husaris“, „Havai lilles“.

Peaaegu ühel ajal Laidiga on alustanud oma tegevust operetis ka Riina Reinik (Fritzi Reinecke), kes eluröõmsa subretina väärikalt asendab Grete Sällikut.



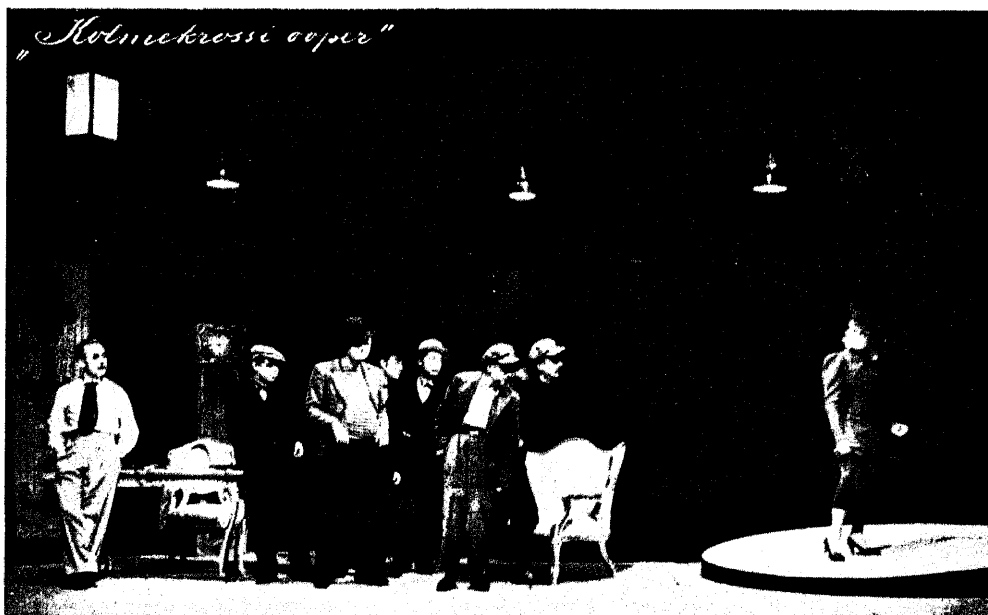
### TOOLISTEATER

A. Kitzbergi „KOSJASÕIT“, Lavastus - P. Poldroos, lavapilt - H. Tamm. Hooaeg 1931/32



TOOLISTEATER

Shakespeare'i „OTHELLO". Lavastus - A. Särev, lavapilt - H. Tamm. Hooaeg 1936/37



TOOLISTEATER

B. Brecht'i „KOLMEKROSSI OOPER". Lavastus - P. Põldroos, lavapilt - H. Tamm. Hooaeg 1937/38



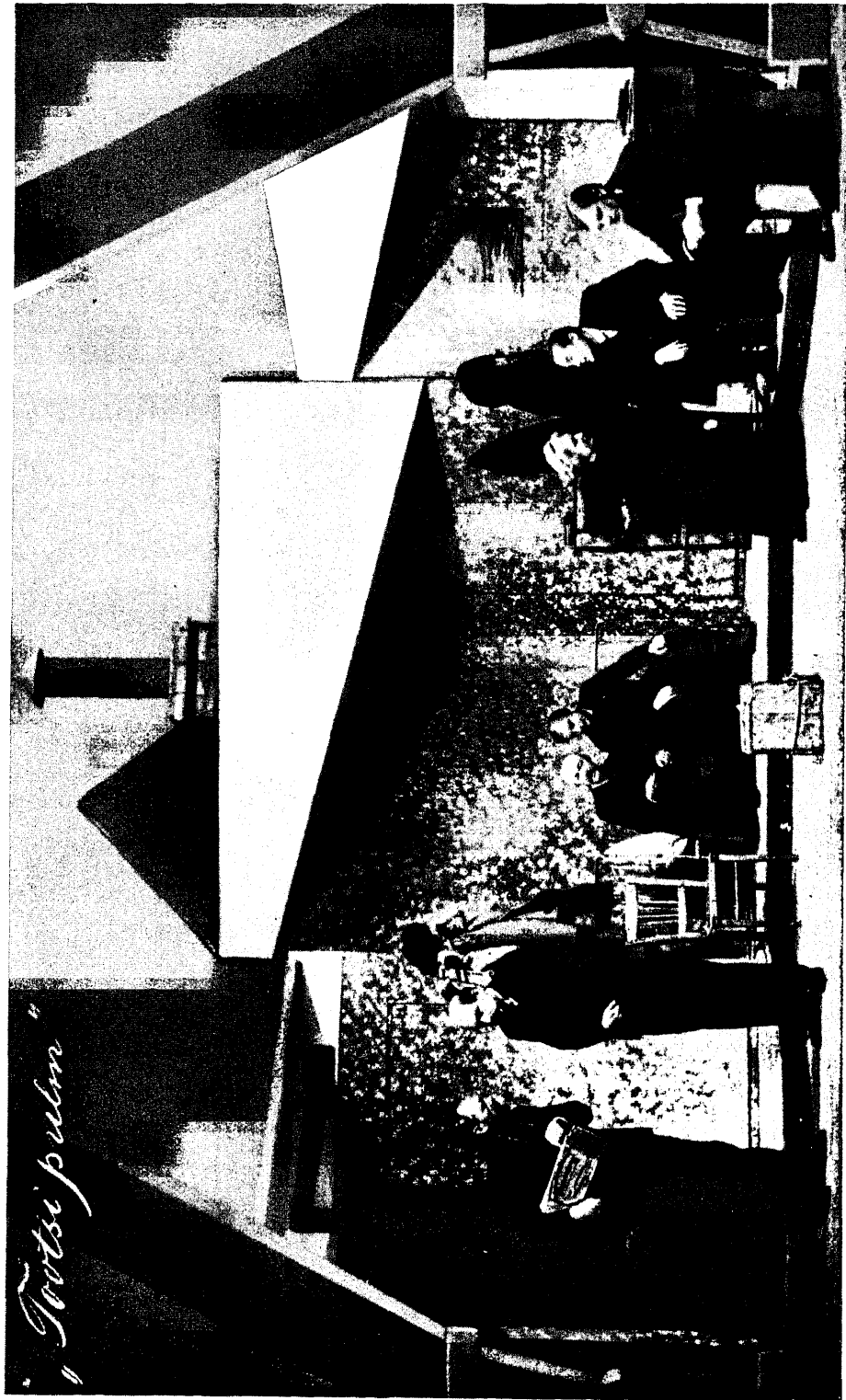
### TOOLISTEATER

N. Pogodini „ARISTOKRAADID”. Lavastus - P. Põldroos, lavapilt - H. Tamm. Hooaeg 1936/37



### TOOLISTEATER

R. Blaumanise „RÄTSEPAD SILLAMATSIL”. Lavastus - P. Põldroos, lavapilt - H. Tamm. Hooaeg 1937/38



TOOLISTEATER

O. Lutsu - A. Särevi „TOOTSI PULM“. Lavastus - A. Särev, lavapilt - H. Tamm. Hooaeg 1937/38



Uuemal ajal on juure tulnud veel pikantne Salme Lott, idamaise joonega Gerda Murre ja kõiki kolme teatriala vallutada taotlev Els Vaarman. Meestest on viimasel ajajärgul kandvamaid osi esildanud Paul Pinna, Agu Lüüdik, Ants Eskola „jumaliku poisuna“ ja kõigile lisaks „vennasüda“ — pehme ja ürgselt-muhe Arnold Vaino. Uute tenoritena on esinenud Harry Kaasik ja Priit Hallap.

Uuema ajajärgu (1930—1938) menukaimaid operette on olnud „Montmarte'i kannike“, „Viktooria ja ta husaar“, „Kolm musketääri“, „Havaii lill“, „Tütarlaps kodumaata“, „Ilgavene legend“, „Kõrvelaul“, „Veenus siidis“, „Löbus lesk“, „Džaina“, „Sügismanööver“ ja „Tatra tüdruk“ — viimane lähenedes menukise mõttes „Bajadeerile“.

Küllastajate arvu tõus teatris on olnud silmapaistev eriti viimasel 5—6 hooajal. See tõus on endastmõistetavalt maksev ka operetis.

Lavastusprintsipidelt on meie operett käinud samu radu mis välismaagi, muidugi — toutes proportions gardées. Kui vahepeal operettide sünnimaadel läi läbi revüuline vool, kus vähem hooliti heast, seotud sisust, vaid pearõhk oli numbrite demonstreerimises, mis kuidagi ots-otsaga olid kokku liimitud, — siis meilgi taoteldi sama, kuigi vahest ei mindud nii kaugele kui seal. Siin on koht tunnustavalt märkida tekkinud balletirühma saavutusi (Rahel Olbrei andekal ja leidlikul juhtimisel); nii mõnegi opereti menu tuleb kirjutada selle uue komponendi arvele.

Kuid vaevalt hakkasime võtma kuraazi naisugusteks eksperimentideks, kui tuli reaktsioon: girlid hakkasid kaalu juure võtma ja operetilt hakati uuesti nõudma sisu, mõtet ja mängu. Viimase aja tendents ongi püüda kasvatada siingi hästimängijaid näitlejaid. See on kiiduväärt pöörang, kuid selle teostamisel on mitmetmoodi raskusi.

Lõppeks maksab ehk veel rõhutada asjaolu, et rida uuema aja operetitegelasi Milvi Laidiga eesotsas on tulnud provintsist, kus nad on saanud oma esimesed tule-risted ning seal juba silmapaistnuina on alles siirdunud pealinna lavale.

Hanno Kompus

## Jooni tantsukunsti arengust Eestis



esti kunstiline tants, s. t. tants teatrilaval või kontsertestradil, ei ole võrsunud rahvatantsu traditsioonidest, vaid on spontaanse algatuse villi. See algatus tekkis alles siis, kui eesti lavakunst, 1906. aastal saanud professionaalseks, leidis avaramaid arenemisvõimalusi uutes ja suurtes moodsates teatrihoonetes, mis eesti seltskond püstitas 1906. aastal Tartus „Vanemuise“ ja 1913. aastal Tallinnas „Estonia“ teatri näol, millele lisandus rida teatrihooneid väiksemates linnades. Nüüd võidi haarata lavakunste kõigis nende avaldusvormes, nüüd olid loodud eeldused operi arengule ühes ta kergemeelsema õe operetiga, mis kumbki vajasid laulu kõrval ka tantsu, ning tantsuharrastus tekkiski otsekui üle öö. Kunsttants niisiis on noorimaid Eestis kultiveeritavaid kunstiharusid.

Kohapealse pideva tantsuharrastuse algust võime arvata sellest ajast peale, mil meil asutati esimesed tantsustuudiod. On küllaltki tähelepanuvääriv, et see oli kõigepealt moodne, n. n. plastiline tants, mis esimesena Eestis pinda otsis ja leidis. Muide, seda pole raske mõista: plastika, kui noor algatus, tuli siia pioneeri, võitleja atakeerivusega — ning ei leidnud midagi eest, kõige vähem sajanõudeid kestnud traditsioonide kantsi kindlustunud klassilist balletti, mida tal oleks olnud rünnata või koguni võita.

See oli maailmasõja eelõhtul, kui Elmerice Parts Tartus, meie vanas ülikoolilinnas ta elava noorsooga, kes loomulikult sümpatiseerib alati kõigele noorele, avas oma kallisteenia kursused, s. o. esteetilise gümnaastika stuudio. Tagasihoidlik algus, tõepoolest, ent see osutus viljakaks. Stuudiosse kogunenud noorte tütarlaste ja nende õpetaja esimene avalik esinemine greeka lõikega valgeis tuunikais, mida koomal hoidis pihta ümbritsev ja ristamisi üle rinna seotud kuldne pael, kuldne pael ka ümber lahtiste juuste, kuldsandaalides või paljajalu, vabalt ja graatsiliselt liikudes, joostes, hüpates või end vibuna painutades, kas ükski või kaksiki või moodustades pitoreskseid rühmi, see oli tõeline sündmus oma värskuse, esmakordsuse ja, ärgem seda salakem, ka oma kaunidusega. Menu oli täieline.

Noored daamid olid võitnud, olid õigusega uhked selle võidu üle ja leidus julgaid, kes ses uhkuses ja teadvuses, et nad olid midagi erakordset, jah, otse äravalitut, hakkasid oma harjutuskostüümi, seda greeka tuunikat, kandma igapäevaseski elus. See oli pidulik aeg.

Üks neist julgeist oli Ella Ilbak, üks meie pärastisi silmapaistvaimaid esitraditantsijaid, kes kandis Eesti ja eesti tantsukunsti nime kodumaast ja naabermaist kaugemalegi — Skandinaaviasse, Kesk-Euroopasse, Pariisi, Budapesti, Konstantinopoli. Omandanud oma õpetajalt kõik, mis sel oli anda, siirdus ta tolleaegsesse Petrogradi vastasutatud Klaudia Issačenko kooli täiendust ja edasiarenemist otsima, kooli, mille ellutõusmist julgustas alati peene kunstitundega ja sügava haridusega tähelepanu äratanud teatriteoreetik ja kunstikirjanik vürst Sergei Volkonski, endine vene keiserlike teatrite intendant.

Ei kestnud kaua, kui Elmerice Parts oma kooli Tartus likvideeris ja ise järgnes oma parimale õpilasele Issačenko juure. Nii jäi see esimene tantsupedagoogiline algatus Eestis ilma kestvama mõjuta eesti tantsukultuuri pärastisele arengule. Küll aga andis ta meile need kaks nime, kellega lahutamatu on seotud eesti plastilise tantsu, jah, õigupoolest eesti tantsukunsti algus üldse. Ella Ilbak ja Elmerice Parts, need kaks eesti estraadtantsu esindajat, ei püsinud kodumaal, ei piirdunud Eestiga, nad otsisid ja leidsid vastukaja oma kunstile, oma isikupärasele loomingule ka mujal Euroopas. Tahtes lühidalt iseloomustada kummagi laadi võiksime ütelda, et Ella Ilbaki valitud kunst otsib oma loomingu lüürilisele tuumale väljendust hellas, peenelt kultiveeritud, graatsiliselt-imekas kontuuris, Elmerice Parts aga on taotelnud teravamalt puanteerimist, ta temaatika oli ekstravagantsem, ta on tantsinud erootikat ja masinaid, andes iharale ümalse samuti kui terasloomade halastamatule rütmile võrdse karakterisusega leitud liikumispile. Võiks ütelda, et kui Ilbak on ekspressiivne subjektiivsete elamuste väljendusel, siis Parts oli ekspressionistlik objektiivsete nähtuste kujundamisel, — oli, kuna ta mõne aja eest on loobunud esinemisest.

Vahepeal tekkis teine tantsupedagoogium, seekord Tallinnas, mis ei rajanenud sedavõrd individuaalsele loomingle kui normatiivsele koolile, teatrilaval ja rühmatantsus rakendatavale tehnikale, klassilise balleti traditsioonidele. 1913. aastal oli Tallinna asunud endise Peterburi Maria teatri balleti solist Eugenie Litvinov, sündinud Mahhotina. Viis aastat hiljem, 1918. aastal, asutas ta siin oma klassilise balleti studio, mis tegutseb tema juhatusel tänapäevani, kuigi ta pole ammu enam ainus tantsupedagoogiline asutus Tallinnas. Võib ütelda, et peaaegu kõik nimekamad klassilised eesti tantsijad on tulnud sellest koolist, mis truuft jälgib balleti traditsioone, nii nagu neid kultiveeriti vene keiserlikus balletis enne Fokini reformatoorseid tendentse. Tehnika laitmatu eksaktus, stiilipuhtuse pieteetlik säilitamine, need on omadused, mis iseloomustavad Litvinovi kooli, mis veel tosin aasta eest oli ainsaks ettevõtteks, mis Tallinna teatrihoogaega mitmekesisitas kohapealsete koreograafiliste õhtute korraldamisega, millede programm tavaliselt pakkus peale mõne lühema pantomiimi või mõne vaatuse kuskilt pantomiimist rikkaliku divertismendi. See pole teisiti nüüdki, teissugune on aga olukord: tantsuharrastuse intensiivistumisega Litvinovi kooli esinemised ei ole enam ainsad, vaid on saanud üheks lüüks tantsenduste ahelas, mida annavad teatrite kõrval ka teised Tallinnas tegutsevad tantsustuudiod.

Piirdudes siin Galina Černiavskaja klassilise balleti studio nimetamisega, mille algus ulatub umbes tosin aastaid tagasi, — ta sihid ja meetodid erinevad oluliselt vähe Litvinovi studio omadest, — peame kõigi teiste Tallinnas ja mujalgi Eestis tegutsevate erastuudiote hulgast esile tõstma Gerd Neggo plastikastudio.

Me nägime juba, kuidas kunstiline tants tuli Eestisse ta omal ajal moodsaimal kujul, individuaalse plastika näol. Kooli selle sõna otseimas mõttes Elmerice Parts ja Ella Ilbak ei teinud. Kuid sellepärast selle kunsti idee ei hävinud. Ta ei võinudki seda, kuna ju tantsuhuvilised Eestis, eriti liikuvad, intelligentsemad vaimud nende hulgas, jälgisid pineva huviga plastika edasist arenemist Kesk-Euroopas. Seal oli Saksamaal tegutsev ungarlane Rudolf von Laban, kes ise võrsunud klassilisest balletist, loomas uuele tantsule samasugust kindlatele põhimotiividele rajatud kooli nagu see sajandite kestes on kujunenud klassilisel balletil. Uus tants tuli välja juhtida individuaalse geniaalsuse piiratudest ja ainukordsusest ning anda talle konkreetne, kindlasti põhjendatud baas teatud põhiligutuste, pingete ja suundade süsteemi kujul ja nende omandamiseks vajalike harjutuste leutamise teel luua talle omapärane tehnika ja metoodika. Uus tants tuli sel kombel teha rakendatavaks ka rühmatantsus. Seda kõike tegigi Laban.

Gerd Neggo on Labani õpilane ja esines sellena ühes Labani rühmaga mõnd aega Saksamaal. 1924. aastal asutas ta Tallinnas oma studio, rajades õppetöö Labani mee-



ERNA VILLMER — Estonia



LIINA REIMAN — Estonia



MARI MOLDRE — Eesti Draamateater



ANNA TAMM — Töölisteater

todeile. Oma stuudioga ta korraldab järjekindlalt iga-aastasi etendusi, mille programm koosneb soolo- kui ka rühmatantsudest, samuti ka mõnest pantomiimist. Need etendused on kujunenud meie publikule alati teretulnud kunstilisteks manifestatsioonideks, värsketeks ja uudseteks, ilma milleta enam ei saa ega taha kujutella teatritalve Tallinnas. Selles tunnetuses on ka Tallinnas tegutsev „Eesti Draamateater“, kel puudub oma tantsurühm, hakanud Gerd Negro ja ta rühma antreprenööriks, kasutades nende tööd ja loomingut ühtlasi oma lavastustes, eriti laste- ja noorsooetendustel, kui need vajavad tantsulist elementi. Nii on Labani kooli moodsad tantsutaotlused puhtal kujul leidnud otseset rakendust ka Eesti lavapraktikas, mis jääb Gerd Negro ja ta soliidsele, innukale kunstilisele ja loomingurikkale tööle rajatud kooli teeneks. Kui siia juure arvata asjaolu, et Tallinna Töölisteatri liikumisrühma juhiks on Gerd Negro õpilane Helmi Tohvelman, kes küll veel pole pakkunud iseseisvat tantslavastust, vaid kelle töö on tänini piirdunud üksikuis näidendeis nõutava tantsulise osa korraldamisega, siis võime küll ütelda, et plastiline tants on eesti laval võitnud endale kindla koha.

Ent see ei ole nii ainult noorematalvadel. Meie nooremad teatrid ei ole ainsad, kes võtsid oma lavale vastu tantsreformilise liikumise saavutusi, ka meie vanemad teatrid ei hoia tantsu alal kinni vanast kivinenud balleti traditsioonist. Eesti tantsukunst meie teatris on noor ja värsk ka seal, kus ta kasutab klassilist balletti.

Eesti vanemaist teatrest on järjekindlalt kultiveerinud tantsu „Estonia“ teater Tallinnas. Seda nõudis juba ta repertuaar, mis sisaldab sõnadraama kõrval ooperit ja operetti niisuguses ulatuses, et „Estonia“ teatrit peab nimetama siamaale ainsaks ooperiteatriks Eestis. Muusikalavastus aga on orgaaniliselt seotud tantslavastusega. Algul teater pidi leppima juhuslike tantsijatega ja võrdlemisi kiirelt vahetunud ballettmeisteritega, kuni talle Rahel Olbrei isikus, kes Litvinovi õpilasena 1920. aastast peale tegutses „Estonia“ teatris tantsijannana, kasvas energiline ja ideederohke tänini tantsuala juhtiv ballettmeister, kes lõi meie suurimal laval tugeva aluse tantsukultuurile.

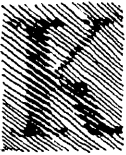
Võrsunud klassilise balleti rangest koolist ei rahuldunud ta otsiv ja kriitiline vaim ometi mitte selle traditsioonidega. Rahel Olbrei tutvus, ja mitte ainult pealiskaudselt, vaid püsiva ja põhjaliku isikliku stuudiumi kaudu nii ideelises kui ka praktilises suhtes kõigi tähelepanavamate püüete ja saavutustega, mis sihtisid tantsu reformile, meie aja vaimule vastavate tantsuliste vormide leidmisele. Praktiliselt töötades omandas ta järkjärgult kogemusi Hellerausa Emile Jaques-Dalcroze'i rütmilises gümnaastika alal, Dresdenis Mary Wigmani, Labani silmapaistvama õpilase, ja hiljem Berliinis Rudolf von Labani enda juures, — et nimetada vaid tähtsaimaid nimesid, — moodsa väljendustantsu alal. Sel teel ta jõudis veendumusele, et tantsukunst on üks ja ühine, et klassilise balleti stiilkunst, Dalcroze'i liikumise tuletamine muusikast, Laban-Wigmani väljenduskunst on vaid ühe ja sama kunsti eripalged, eriharud igaiüks oma eritehnikaga. Elu- ning arenemisvõimeline ja lava resp. repertuaari nõuete kohaselt rakendatav tantsukunst ei tohi ühtki neist hüljata absoluutselt, vaid peab taotlema nende viljakate sugemete sünteesi.

Neid tõekspidamisi asus Rahel Olbrei „Estonia“ teatri juures tema eestvõttel 1926. aastal asutatud tantsurühma kaudu teostama. Tantsurühm koostati tantsuliselt täiesti õppimata noortest inimestest, et neist saaks kujundada täitsa kooliühtlase ansambli. See oli julge katse noorelt ballettmeistrilt ja usaldus temale teatrijuhataes poolt, ja kuigi osa kriitikat Rahel Olbrei taotlusi algul ei mõistnud, katse õnnestus ning usaldus osutus õigustatuks. Ka kriitika lõpeks ei saanud keelda oma tunnustust, pärast seda, kui Kesk-Euroopa tantsuteoreetikudki hakkasid nõudma sama sünteesi, mille praktilise teostuse poole Rahel Olbrei algusest peale suunas oma töö. „Estonia“ tantsurühm on omandanud nii klassilise kui ka plastilise kooli, on näidanud oma võimeid küll karakteritantsus, küll stiil- ja väljendustantsus, olgu stiilipuhtal kujul või teineteisest vastastikusel viljastuses läbitungivana, nii kuidas nõuab kunagi ülesanne. Seda tõestavad aastate kestes loodud ja teostatud hulgalsed tantsud ooperi või opereti raamis, samuti kui iseseisvate tantspantomiimide lavastused, mida on ilmestanud inventsioonirohke leidlikkus ja hell stiilitunne, omadused, mis on kandunud ka algupäraste eesti ooperite tantsuliste ülesannete lahendusse, kus tuli luua uusi tantsulisi lavavorme rahvapärastest elementidest.

Oma kirjutust pidime algama tunnistusega, et eesti kunstiline tants ei ole võrsunud rahvatantsu traditsioonidest. Me lõpetame teatega, et nüüd meie tantsukunst oma lühikese arengu kestes on jõudnud sellele teadlikkuse astmele, et suudetakse rakendada ja ümber töötada lavakõlvuliseks rahvatantsu elemente: juba mainitud Rahel Olbrei töö kõrval eesti elu käsitavate ooperite raamis on temast sõltumata ka Gerd Negro ja Elmerice Parts teinud tõhusaid algatusi rahvatantsu sugemete võitmiseks ja viljakaks tegemiseks estraadtantsule. Eesti tantsukunsti „eestistamine“ on õhus hõljuv ülesanne. Mida meie tantsukunst nüüd ootab, see on eestialine ballettpantomiim, mille lavastamine oleks seniste nii innukate püüdemiste ja pingutuste krooniks.

Ants Murakin

# Eesti teatri lavapilt



ui kaks tuhat aastat tagasi antiikse-klassilise maailma mõist ning maitse tingisid näitlejat kandma tõelist kunstlikku maski, käima kõrgeil koturnel ja „kehastunud“ vaimul tuli nõori otsas hõljuda üle näitepõranda, või avar areen muudeti lainetavaks veenõoks, kus ehtsad galeerid löid merelahinguid, — siis loomulikult säherduste lavastuste raam ning taust sulas olgu iseendast ühte liikuva tegevustikuga. Vabaõhuteatris ei saanudki see olla teisiti.

Aga vaadeldes antiikset näitemängu näeme seda veel teisestki nurgast. Sündmuste põnevusest ning sõnainnust ületulvil dramaatiku tekst, mida näitleja pinev sõnaldus ja tegevus aina enam rõhutas, vajas mängule vastavat, silma kütkestavat nähtavat tagapõhja, et pealtvaataja silmapisarad, hirmuvärin või rõkkavad naerupursangud oluksid realselt ja loogiliselt õigustatud.

Niisugust teatrit näeme tänapäevgi — olgu küll, et moodsa tehnika abil viimisteldud täiusliku lavaseadeldusega — Pariisis ning muus Lääne keskuses ja Ameerika suurlinnades. Keset kihavat tegelashulka galopeerib näitelavale tõeline ratsa- või kahurivägi, ragistab soomustank või maabub põrisev, bensiinilehka hajutav tõeline lennuk.

Mulle ütles kord, aastaid tagasi, üks meie teatriinimesi — ilma vähimagi paradoksliku vihjeta säärse lavastuskunsti kohta: „Vaadake, see ongi tõeline teater, sest see on vähemalt teatraalne — liikuv, rabav ning haarab laiade hulkade südame...“ Tundsin siis, et see mees Ameerikal ei avastanud, kuna juba ammu varemgi oldi lausunud neid sõnu — ja ikka ajahetkil, kus näitemäng kippus saama jutustavaks loominguks. Viimaks asuti nende sõnade juurest otse tegude juure, eriti pärast möödunud suurt sõda, millal kõik muugi elu näitas oma närvilist ja tukslevat nägu. Teatrile aga ligneti nüüd ühtlasi ka veel hoopis vertikaalsemest lähtekohast: pinnalise efekti juure otsiti ka sügavamalt, kannatamapanevat sisu. Üldine otslemine teatri suunitlusis ja reformitaotlused aga viisid palju innukaid uuendajaid teatri tõelisest ja õigest vaimust kaugele ning nõnda tekkis mitmeid moodsaid lavakunstilisi voolu, mis pugesis uudsete kummaliste „ismide“ taha. Siin taheti inimese ja elu sisimad kannatamised ja heitlused ühes võimsate väliste sündmustega valada rabavasse kunstivormi kui seda oli pakunud eelnevate aegade teater. Tuli tulvates-vaheldudes kõrgepingelisi moe näidendeid, mille tegelashulkade mahutamiseks vajati palju avaramat pinda ja mitmekesisemat seadeldust. Kolmeküljeline lava muudeti sagedasti jälle antiikse areeni eeskujul neljaküljeliseks, keskseks, kus lava liiklemise soodustuseks kõrgustki hangiti appi. Teater oli lausa võlutud pöörasest tehnikaküpsust lavaarhitektuurist ja lavapildi peibutavaist vormest.

Ent ometi, kõigest sellest hoolimata, jooksis teater ummikusse. Veidrustega ehitud formalism tardus üha märgatavamalt, mitte üksnes sisult, vaid ka kestalt. Võltsi ja ülepingutatud paatosest õõnsat sõnaldust ümbritses võõras ja elukauge lavapilt, missugune asjaolu põhjustas, et kumb-kummalgi polnud võimalust mõjule pääseda, küll aga lämbusid vaimult mõlemad teineteise pealetikkuvasse näilikkusse. Valeteele satunud kunst surmas iseenda, olgugi et siin kunst end tõesti vahest pingutas ja otsles rõhkem kui seda on teinud mõni eelnev või ka pärasine mugatsev ja üksnes närvi-kõdistust taotlev massiteater kuski Lääne keskuses või ookeanitagune, naturalismi rada tammuv suurlava.

Nüüd on juba kaunike rida aastaid möödud sellest, kus meilgi esmakordselt hüüatati: teater olgu teatraalne. Kunsti taotlevad lavad kalduvad jälle tugevasti teatrilisse ja lavalisse realismi ka veendunud „suurte katsetuste“ mail. Suunad ja voolud naturalismist ekspressionismini on jälle minevik. Tänapäeva hüüdsõna on: elulähedane realism. Oma erilaadi juure on nõngelt püsima jäänud veel vaid need üksikud, kuriooslikust taotlevad lavad, millede missioon näib olevat suurele massile pakkuda lõbu ja erutavate elamuste kõrval ka „sihilikku kunsti“. Sest sihilikku vaimu, poliitilist ja programmilist — saab ühes kunstiga rahvasse istutada kõige paremini suure kära ja kirevate silmapeibutuste kaudu. Aga on ka ainult tõmbetriki-lavu, kus kunst teeb kompromissi äriaga. Viimaste suur võistleja, käes trumbid — on film. Aga kuna igasugune teater oma olemuses alati on filmile salaja kade olnud, siis ei tohi me imestada, veel vähem nõrvida, et tuntavad lüüdid meie tänapäeva teatri arengus kipuvad filmi tempo ja pildimoondumistehnikaga võistlema.

Tõeliselt aga on meie tänapäevateatri ülesanne olla mitte seevõrra teatraalne kui teatripäranne, s. o. lavapäranne. Teater ei tohi olla matsiväljak, kus publik on ühtlasi kisakoor, ei ka miitingupaik ega veel vähem kirik. Teater on teater, mille peasiht on kuulajas-vaatajaskonda paeluda haaravate kõneluste ja huvitava tegevusega näitelavalt, mänguga, millesse tilk-tilga haaval, aga publiku märkamata, on segatud kasvatavat kunsti. Ta peab kõrvale ja silmale andma suhteliselt ühtviisi, ühtlaselt ning ühepalju, et kumbki antav teineteist ei segaks. Ja kuna teatri tuum on ennekõike ikkagi huvitav ja haarav elav sõna, siis kõik muu peab olema sellele sõnale juure poogitud nõnda, et too muu seda teatri tuuma ei lämmataks.

Lavakunsti kui terviku tähtsaimaid, orgaaniliselt sidunevaid osi aga, mida lava väga tõhusa tegurina kunagi ei ole saanud täiesti vältida, on etenduse nähtav raamistik — maaliline lavapilt.

\*

Eesti teatrilaval — selle hilisemas napis täisarenguski — ei ole etenduse sõnaline külg ja maalitud lavapilt: dekoratsioon — kaugeltki saanud olla teineteisele suhteliselt vastutasulised. Meie teatri lühikeses ajaloos on olnud lüüki, kus sõna ja mõte ei pääsenud oma täielise väärtuseni just liiga algelise ja väheses dekoratsiooni tõttu, nii paradoksilik kui see kõlabki. Romantismist kuni naturalismini kogu Euroopas näidend tingis kaunis keerulist reaalselt lavapilti, mida aga tuli teostada üsna algeliste vahendite, maalitud riidekulisside varal. Eesti näitelava algas koguni primitiivselt. Kui 1870. aastal Jannsenite perekonnas sai teoks esimene eesti lavastuse mõte — „Saaremaa onupoja“ näol, — siis oli selle tüki näitelavaline piltki sama perekondlik-algeline: taustaks ja rimbaks olid „laval“ üksnes vaibad ja vooditekid. Aga ennäe, kas see esimene eesti teatri mängu juhulik dekoratsioon kahtlemata ei sümbolistanud juba siis meie tulevase moodsa lavapildi üht kunstilist haru, nimelt lihtsustatud drapeeringusjuusteemi?

Vahepeal muidugi tegi eesti teatri lavapilt läbi kõik oma arenguastmed. Hoolimata tehnilisest raskusist Koidulagi lihtsate näidendite lavaleseadmise juures — hakkasid kummatigi edaspidi meie näidendiautorid oma teoste puhul ette kirjutama kõik-suguseid keerulisi ränki lavatehnilisi võtteid ja seadeldusjuhiseid, olgugi et näidendi sõnaline külg sealjuures oli kaunikesti mõttenapp. Nii oli siis paratamatu, et teatrietendus ei annud ka siis kunstilise terviku tulemusi. Lääne klassikute ja romantikute eeskujul Anton Jürgenstein, näiteks, oma „Jutas“ kirjutas ette säherdusi pööraseid lavapildilisi transformatsioone, et see näidend võis alles hiljem pääseda täieliselt mõjule, siis, kui seda etendati juba eesti teatri suurema juubeli puhul „Estonia“ täiuslikul ringhorisondiga varustatud laval, kus publiku silme ees sinisel, ujuvate pilvedega kaetud taeval pikkamööda kujunes maru ühes päikesega ning Endla järve pind muutus vahutavaks vetemõlluks. Publik vaatas hämmastusega seda tõetruud lavapilti, lastes autori noorpõlves kirjutatud teose kahvatust tekstist vähemolulise lihtsalt kõrvust mööda libiseda.

Eesti algav, aga kavakindel kutseline teater jäljendas ustavalt sama lavapilti, mis parajasti oli moevajaline kas Läänes või Venemaal. Nõnda kestis see kuni meie omariikluseni ning ulatus ka iseseisva Eesti teatriarengusse. Ja võib ütelda, et võõras lavatehnikakunst meie näitepõrandail kõige jõhkramani võidutses just vabariigi esimesel aastakümnel, kus ta ühes kirjandusliku ekspresionismi vaimuga õhinal vormis ümber ka meie realistlike näidendite põliseid traditsioone. Önnis A. Kitzberg, näiteks, vaadates Draamastudio ettekandel oma „ajakohaselt ümber töötatud“ „Libahunti“ — ei saanud muud teha kui hämmastuses pead vangutada, nähes kolmnurkses raamis veidralt stiliseeritud talutare, sellest eespool hõõguvat Suurt Vankrit ja kuuldes hunte ümisevat eesti rahvalaule. See oli kõige ebaloogilisem ajajärk meie teatris. Nii nagu ekspresionistlik ja kubistlik maalikunst end näitusesaales demonstreeris tavajärgse kodanlikus pildiraamis, nõnda sulgesid ka sama vaimu dekoraatorid meie realistliku näitemängu veidraste, „abstraktsete“ vormidega raami. „Pomariuse“ lavapilt „Estonias“ jääb ses suhtes otse klassiliseks näiteks.

Selle trikilise suuna tulemus lavakunstmis oli, et peale etenduslike ebakõlade ja häiringute näitemängu sisus ja vaimus — ka publik pikkamööda teatrist põgenes, nagu ta põgenes ka kunstinäituste saalest. Kulus aastaid, enne kui osati konstruktivism tavalisest reaalsest pildiraamist tõrjuda täiesti näitelavale, kus on ta sobivaim koht, ja moodus veelgi hulka aega, enne kui konstruktivistlik lavapilt kas ühendati vastavas vaimus näidendiga, või kohandati ja mugandati vormilt ta realistlikule lavateosele.

Päris häid tulemusi eesti teatris andis draperiide varal lihtsustatud, stiliseeritud lavapilt. Ja kui lavastaja ka tükkile oskas anda selgejoonelise stiililise ilme, siis kujunes tema ja dekoraatori koostöö täiesti suurepäraseks kunstiliseks tervikuks. Ainus



PAUL PINNA — Estonia



ALEKSANDER RANDVIIR — Vanemuine



EDUARD TURK — Eesti Draamateater



RUUT TARMO — Eesti Draamateater

pahe selle süsteemi juures oli, et dekoratsioon ja rekvisiidid ähvardasid muutuda liiga algeliseks ega suutnud näidendit küllalt vastavalt illustreerida. Ilmnes sama pahe, mis varemalt kogu Euroopa ja meiega lavadel tegi publikule tuska: näitleja mäng oli häiritud. Enne segas seda oma detailidega pealetikkuv dekoratsioon, nüüd nõrgendas publiku illusiooni dekoratsioonist peagu tühi lava.

Viimane aastakümme meie teatrielus on märgata lasknud otsingute vaibumist. Kui teatrilt jälle hakati nõudma elulähedast realismi, nihkus ka meie teatrite lavapilt tagasi realistlikule alusele. Nüüd aga ei ilmuta see „dekoratiivne realism“ end, nagu vanasti, tõelise elu orilikus järeleaimamises, vaid otsib ja loob kunstipäraseid väljendusvorme lavalise kõne ja liikumise allakriipsutamiseks. See ongi lavadekoratsiooni õige ülesanne. Üldiselt aga ollakse meie näitelaval veel tublisti kinni selle võõra laadi küljes, mis lähimast minevikust meile on jäänud. Näiteks, kui meil etendatakse vene moodsat lavateost, siis ei ole sugugi vajaline, et lavapilt peaks olema niisugune, nagu seda ollakse harjunud nägema Nõukogude Vabariigi uuendus-teatris, vähemalt kiputaks selle sarnaseks. Meie mängustiil, mis on kujunenud enamasti meie oma rahvatükkide kaudu, ei sobi põrmugi säärase lavapildiga. Kui meil mängult ei jaksata edasi anda seda võõra autori vaimu, — ehk küll seda püütakse, — miks peab siis lavapiltki meile pakkuma võõra dekoraatori, selle tükkilekohandatud fantaasiat? Nõnda saavutame „meie endi moodi“ mängitava tüki ja võõra lavapildi kokkukõlastuse asemel üksnes stiililist ebakõla.

Nagu osal meie näitejuhtidest on „trikkide ajastust“ külge jäänud liigset algupäratsemist oma lavastustega ja nad peaksid oma tööd alalõpmata kontrollima, — nõnda peavad valju enesekriitikaga endid pidevalt jälgima ka meie dekoraatorid-lavaarhitektid. Ja seda endajälgimist ongi märgata. Nüüd, kus lava kõikjal taotleb realismi pinnast kasvavaid stiilide varjundeid, on vist kõige sobivam ja hõlpsamgi leiutada ka rahvuslikke kunstivorme.

Seda me näemegi mujal kultuurimaadel. Ja kui me terasemalt vaatleme omagi teatrit, kas me ei märka siis, et eesti näitelavaline pilt siin-seal hakkab leidma oma õiget ja endapärast nägu? Lavamaaljad-ehitajad, evides juba kauaseid kogemusi oma tööalal, või kasutades õpitud oskust ning kaugemalt hangitud teadmisi — hakkavad juba kindla ja kaine arusaamisega looma oma läbimõeldud lavapilte, mis mitte üksnes ei häiri enam sündmustikku laval ega ahvatle üleliia publiku silma ja seega ka tähelepanu, — vaid ühes sellega näib meie lavamaalijate vaist ka siirutavat rahvusliku vormi ja hinge poole. Küll ei ole meie teatril üldiselt veel oma täielikku rahvusepärist ilmet, veel vähem võib meie näitelava maaliline külg hoobelda puhta omalaadse näoga, millest tõesti peegelduks eesti tõuline ja meelne vormi- ja vaimumaailm. Aga kummatigi on mõningad meie omaautorite lavateosed, eriti muusikadraamad annud põhjust ja võimalusi meie dekoraatoreil luua — olgugi et vahel võõraste väliste stiilide kaudu — lavapilte, mis reedavad mõnd joont, mõnd varjundit eesti rahvuslikust kunstiaarete-salvest. Meie lavamaalikunstnikud, kes on teadlikud meie tõulisist omapäradest, tihkavad koos meie lavakirjanikega näha juba rahvuslikku teatrit, kuigi tõeliselt selleni on käia veel mõni hea pikk samm.

Kakskümmend aastat Eesti iseseisvat teatrit on olnud suur otsimiste ja katsetamiste aeg. Kiverdi-kõverdi käike pidi minnes ja haarates kõike, mida pakkus kultuurimaade lavakunst, on suveräänse Eesti näitemäng vististi nüüd astunud oma õige ja sirge raja otsale. See tee saab ränk ja vaevaline tõelise omateatri leidmiseks, aga teadlikkust sellest juhib eesti teatriinimest õieti. Nagu eesti autori õige keel on lihtne, karge, mehine ja loogiline, nagu eesti näitleja mängustiil ta iseloomu kohaselt on tüse, kaine ja jõuline, — nõnda peab ka eesti lava maaliline külg ta omatükis kujunema vormilt ja värvivarjundeilt — lihtsaks, tusedaks ja kargeks, nagu see on sobiv ja loomupärane mullahõngus kasvanud ning karastatud põhjamaalasele.







VOLDEMAR HAAS — Estonia



PARN RAUDVEE — Eesti Draamateater



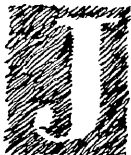
HERBERT TAMM — Töölisteater



ARNOLD LEPIK — Vanemuine

Andres Särev

## Maateater iseseisvusaegses Eestis



algides eesti lavakunstiarengu ligi seitsmekümneaastast minevikku näeme, et ka meie asjaarmastuslikul maanäitemängul on juba üle kuuekümnega aastane iga.

Kui 1870. a. jaanipäeval „Koidula teatri“ näol eesti näitelavale pandi alus, levis see rahvuslikust ärkamisvaimustusest kantud uudis peagi Tartust ka teistesse linnadesse ja valgus linnadest maale. Juba 1880. a. ümber, nagu selleaegsete ajalehtede näitemängusõnumeist ning -kuulutustist võib näha, oli näitemängu mängimine kõigisse eesti maakondadesse leidnud teed ja rahvas võttis seda vastu suure huvi ning vaimustusega.

Tolleaegsed „laulu ja mängu“ ning teised „löbu“ seltsid leidsid näitemängu „edendamises“ endale tänuliku ülesande. Ja kui aastakümme hiljem karskusliikumine Soomest Eestisse ulatas, asusid näitemängu mängima värskeltsutatud karskusseltsidki. Samuti tegelesid sellega ka põllumeesteseltsid. Näitemäng sai rahvale nii armsaks, et seda maal isegi perekonnapidudel hakati ette kandma.

Ei ole huvitusetu meenutada, et esimene eesti teatrimajagi valmis maal. Selle hoone (7 sülda pikk ja 3 sülda lai) ehitas nimelt 1880. a. paigu Virumaal Toilas taluperemees Abram Simon. Tema eeskujule järgnes peremees Läns Liguste külas.

Maanäitemängu arengu sisulisel jälgimisel võime märkida, et siin on kajastust leidnud enam-vähem samad etapid, mis iseloomustavad meie lavakunsti küpsemist linnades.

„Koidula teater“ sündis rahvusliku teo viljana ja selle tähe all ulatasid esimesed näitemängukatsetused maalegi. Kui aga maanäitemänguharrastus paisus, ei jatkunud enam repertuaariks sellest piskust, mida suutis anda ärkamisaja kirjanikkond. Tuli lisa võtta tõlketeosid ja kasutada neidki algupärandeid, mida septsesid kaupmehed, maalermeisterid ning teised õiletandid, kelle suled küll kuidagi ei olnud kutsutud näidendite kirjutamiseks, kuid kes üldises õhinas ning ärkamisaja idealismi nimel tahtsid rahvast „õpetada“ ja „kasvatada“. See viis aga eesti näitemängu maalgi sisuliselt peagi õige kaugele neist aadetest, mis L. Koidulale eesti teatri hälli juures olid pühad. Hakkas teostuma Koidula kartus, et eesti „näitemängu muusa tempel alandatakse labasuse ja lageduse tallermaaks...“.

Uusi ning värskeid tuuli maanäitemänguharrastusse hakkas puhuma 1906. a., millal Tartus ja Tallinnas sai teoks eesti kutseline teater. Viimase kunstiküpsemad sihid ning püüded hakkasid nüüd vähehaaval uude suunda viima asjaarmastuslikku lava-tegevustki. Eriti pakkusid K. Menningi aegse „Vanemuise“ teatri ringreisietendused maa, alevite ja väikelinnade asjaarmastajate-näitetruppidele uut ning väarikat eeskju. Siit peale hakkas maagi taipama, et lavakunsti tõeline ülesanne on siiski midagi muud kui vaid tühist ajaviidet ja löbu pakkuda.

Maanäitemängule hakkas soodustavalt mõjuma asjaolu, et koos kutselise teatri saabumisega puhkes õitsele ka eesti näitekirjandus. Kuigi sellest ei jatkunud kogu maalavakunsti-harrastuse repertuaari ümberkorraldamiseks, võidi seda siiski hakata väärtustama tüsedate algupäranditega A. Kitzbergilt, E. Vildelt, O. Lutsult, Ch. Ruttoffilt j. t. Pealeselle hakati kutselistelt teatritelt saama ka väärtuslikumat tõlkerepertuaari.

Nende tähtede all arenes eesti maanäitemäng kuni riikliku iseseisvusajani.

Eesti iseseisvusaegset maateatrit iseloomustab kõigepealt sihiteadlik ja kavakindel töö, mis teda on viinud kuni praeguse ülesande ning eesmärgini. Juba 1925. a. korraldas Eesti Haridusliit selleaegse „Estonia“ direktori Karl Jungholzi juhtimisel esimese ülemaalise maanäitejuhtide kursuse, mil püstitati ka esimesed peajooned maalavategevuse juhtimiseks ning ülesandeks. Ja siit peale hakkas E. Haridusliit järjekindlalt maalavade tegevust organiseerima ning arendama, pidades selleks ametis kutselisi näitejuhte-instruktooreid ja dekoraatoreid.

Maateatri oleviku-ülesanded ja -eesmärk on kujunenud maalavade tööst. Fikseerimist leidsid need kokkuvõtlikumal kujul 1935. a. üleriiklikel teatripäevadel ja täiendamist 1937. a. üleriiklikul maateatri-näitejuhtide päeval. Nendel päevadel vastuvõetud resolutsioonide järele tegutseb meie maateater praegu järgmistel põhimõtetel:

Maateatri ülesandeks on arendada haridusliku ja kasvatusliku sisuga lavakunsti-list tegevust asjaarmastajate teatri piirides. Maateatrist kõneldes tuleb teha vahet

pidude vahel, mida seltsid korraldavad vaid sissetulekute hankimiseks, ja ettekannete vahel, mille eesmärgid maateatri ülesannete kohaselt on kasvatus- ja hariduskultuurilised.

Seltsidel, kes on võtnud enda ülesandeks maal lavakunsti etendamise, tuleb luua kindla kodukorra alusel töötav teatriring. Teatriringides tuleb korraldada mitte ainult näidendite õppimisi, vaid selle kõrval eriliselt rõhku panna tegelaste ettevalmistamisele ning väljaõppele, milleks tuleks organiseerida kursusi, loenguid ja õpinge lavakunsti alal, muretseda ringi liikmeile vastavasisulist kirjandust jne.

Etenduste korraldamisel tuleb seltsidel püstitada ja teostada põhinõudena: mitte palju ja sagedasti, vaid väärtuslikumaid ning hästi ette valmistatud ettekandeid. Repertuaar määrab maalava sisu ja ilme. Seepärast tuleb näidendeist mängukavasse valida väärtuslikumaid teoseid ja täiesti loobuda sisutuist, tühiseist ning tundeid labastavaist näidendeist.

Tuleb eriliselt rõhku panna näidendite ja teiste ettekannete korraldajate ettevalmistamisele. Arvestades maaolusid tuleb keskmise pikkusega kolmevaatuselise näidendi äraõppimiseks ühe kuu jooksul teha vähimalt 15 proovi à 3 tundi. Kui nii tihti ei ole võimalik harjutusi pidada, tuleb tiiki ettevalmistamiseks võtta rohkem aega. Igal juhul peavad näitlejad juba eelpeaproovil esinema kindlasti ilma etteütlejata.

Nüüd huvitab meid muidugi küsimus, mil määral need põhimõtted seltside poolt leiavad tegelikult teostamist. Püüdis korraldada meil maal praegu üle kolme tuhande mitmesihilise seltsi ja organisatsiooni ning nende kõikide kohta täpset ülevaadet saada on muidugi raske. Aga hariduslike sihtidega seltsid, kes moodustavad maateatri kandva osa ja kelle ettekanded maateatri ülesannete kohaselt peavad olema kasvatus- ning hariduskultuurilised, on suures enamikus koondunud Eesti Haridusliidu ümber, ja viimase poolt hangitud andmeist saame maateatri tuuma kohta siiski küllalt selge pildi.

Haridusliidu poolt tehtud statistika järele tegeleb meil maa hariduslikest seltsidest kuni 95 protsenti pidudega ja nende sisu moodustab üle 90 protsendi näidend. Alaliste teatriringidega töötab seltsidest juba ligi 70 protsenti, kuna ülejäänud veel tegelevad juhuslike näitetruppidega. Teatriringide organiseerimise töö on õieti veel pooleli ja seda tahab Haridusliidu teatritoimkond läbi viia kuni 100 protsendini. Selleks pandi möödunud talvel kehtima kord, et Haridusliit ei anna enam oma lavakunsti-instruktooreid seltsidele, kel puuduvad alatised teatriringid.

Ka tegelaste ettevalmistav õpitöö teatriringides võtab aast-aastalt enam hoogu. Korraldatakse loenguid ja õpinge lavakunsti alal, püütakse hankida ringi liikmeile vastavat kirjandust ja ajakirju („Teater“ ja „Areng“) ning tehakse ühiseid õppekärke linnateatrisse. Kursuste, loengute ja näitejuhtimise korraldamiseks on Haridusliidul praegu ametis 6 kutselist näitejuhti-instruktorit, kuid maateatriringide nõuete rahuldamiseks peaks neid olema vähimalt kolm korda rohkem.

Keerulisem küsimus on maateatrite etenduste arvuga. Paljud seltsid kipuvad ikka veel liialdama pidude rohkusega, mille tagajärjel nende etendused saavad nõrga ettevalmistuse ning vaatlejate arv väheneb pidevalt, mis näitab, nagu oleks mõnel pool maateatril karta publiku kriisi.

E. Haridusliidu liikmeks olevald selte jälgides selgub, et need korraldasid keskmiselt 5 etendust aastas. Kui suvekuud maha arvata, tähendab see iga kahe kuu järele üht pidu. Leidub aga selte, kes aasta jooksul andsid kuni 20 ettekannet! Ning viimasel oligi siis osavõtjate arv üpris väike, keskmiselt 60—80 inimest.

Rahvarikkaimad peod olid Petserimaal — keskmiselt 150 osavõtjat. Ka Võru- ja Valgamaa peod olid rahvarohked — keskmiselt 145 osavõtjat. Harjumaal aga käis pidudel keskmiselt 100 inimest ja Virumaal 115. Valga- ja Petserimaal ei leidu ühtki seltsi, kus keskmine etendustest osavõtjate arv oleks olnud alla 85. Harjumaal aga oli 18 seltsi ja Virumaal 10 seltsi, kus keskmine osavõtjate arv oli alla 70! Üldisest publiku kriisist maetendustel kõnelda pole praegu mingit põhjust, sest möödunud (1937. a.) aasta jooksul korraldati maal täiskasvanuile üle 6000 etenduse ja keskmine etendusest osavõtjate arv oli üle 120. Maapublik on hakanud nõudma korraldajalt ettevalmistatud etendusi, ja seltsidel, kes seda arvestavad, ei ole publikust kunagi puudust.

Raskeimaks küsimuseks maateatrite tegevuses on kindlasti repertuaariküsimus. Sellel teemal on aga juba küllalt palju kirjutatud ja asjatu oleks siin tuntuud tõesides hakata kordama. Üks on aga kindel: maateatri juhid ei ole praegu massiliselt ilmuvate „maalavadele kirjutatud“ näidendite enamikuga sugugi rahul ja neile valmistab vähegi väärtuslikumate teoste leidmine tihti tõsiseid raskusi. Oleme jõudnud iseseisvusajal algupärase lavakirjanduse viia nii kaugele, et see on suutnud maalavadel välja suruda tõlketööst panna ja igasugused kahtlase väärtusega ümberkohendid võõrkeelseist näi-



PAUL SEPP — Eesti Draamateater



ANDRES SÄREV — Töölisteater



AGU LÜDDIK — Estonia



KAARLI ALUOJA — Vanemuine



EINO UULI — Estonia



ALFRED MERING — Vanemuine



RUDOLF RATASEPP — Vanemuine



JULIUS PÖDER — Vanemuine

dendeist. Nüüd on käes aeg, et maalavadele määratud teosed peavad vaatlejaile ka midagi ütleva, või muidu pöörab publik neile varsti selja.

Mis puutub näidendite ettevalmistusse maateatris, siis on siin viimased aastad näidanud head edu. Kui varem muigega kõneldi, kui väheste proovidega (tavaliselt 2—3) maal näendid ära mängiti, siis, kasutades viimase aasta kohta hangitud andmeid, saame asjast juba üsna rahuldava pildi. Haridusliidu statistika järele tehakse maal praegu kolmevaatuselise näidendiga keskmiselt 12 proovi, kusjuures proovide kestvus kõigub 3—5 tunni vahel. Muidugi on veel küllalt kohti, kus tehakse ainult 6—7 harjutust, aga on ka kohti, kus näidenditega tehakse 30 ja veel rohkemgi proovi. Ei ole enam mingiks uudiseks maal ka etteütlejata mängimine. Haridusliidu teatritoimkond on seda järjekindlalt propageerinud, ja et liidu instruktorite poolt korraldatud kursustel ettevalmistatud näendid eranditult mängitakse etteütlejata, hakkavad maateatritegelased isegi pikkamisi ära tundma, et „ilma etteütlejata mängida on kergem ja mäng saab parem“.

Peale sisulise külje täienemise on maateatril eesti iseseisvuse ajal avaramaks muutunud ka välised võimalused. Eeskätt just ruumide alal. On ehitatud hulk uusi seltsimaju ja nende seas rida sellaseid, millede peale meie kutselisedki teatrid võivad olla kadedad.

Haridusliidu poolt kogutud andmete järele on meil praegu rahvamajade-võrgus üle 425 rahvamaja. Neist on 40 protsenti eriti rahvamajadeks ehitatud, 37 protsenti on koolimajad ja ülejäänud osa priitsimajad jm. hooned.

Maalavadele dekoratsioone ja muud lavavarustust aitab muretseda Haridusministeeriumi toetustega E. Haridusliit, kes selleks ametis peab kaht kutselist dekooraatorit.

Felix Moor

## Eesti raadioteatrist



esti Kirjanduse Seltsi väljaantud „Eesti kroonikas 1937“ teatrite tegevusest ülevaate koostanud A. Palm kirjutab muuseas: „Eritegurina tuleb lava-kunstis ikka enam arvesse Riigi ringhääling kuuldemängude korraldajana nii täiskasvanuile kui lastele. Kindlasti on kuuldemängud Ringhäälingus kõige enam kuulatavad eeskavaosad, nii et mõne lavastuse kuulajatearv võib ulatuda kümneisse tuhandesse.“

See tunnustav märkus oli allkirjutanule tõukeks väikese ülevaate koostamiseks raadioteatri tegevusest Eestis.

Ringhääling üldse on ju võrdlemisi noor tegur kultuurielus, kuna ta alles 1939. a. võib märkida oma kahekümnendat aastapäeva. Veel noorem on ta Eestis. Regulaarselt hakkas meie ringhääling saatetava levitama alles 18. detsembril 1926. a., olles oma lähimate naabrite, Soome ja Läti, hulgas noorim. Ükski inimteenuse saavutus pole nii kiiresti ja nii massiliselt vallutanud maailma kui ringhääling. Tema seisab laiate masside teenistuses kõige ulatuslikumas mõttes. Ta on üks võimsaimaid masside mõjutamise ja meelestamise vahendeid. Kuid mitte ainult side- ja propagandateenistuses. Kõik kultuurisaavutused, mis on sõnas ja helis edasiantavad, leiavad endale parima leviku ringhäälingus, olgu see muusika, teadus või lavakunst. Ühegi kontserdi või lavaetenduse korraldaja, ükski oraator või lektor ei saa enesele kujutella kuski mujal sellast arvukat kuulajaskonda kui ringhäälingus.

Võiksime jagada ringhäälingu saatetava kolme ossa: 1. teadete osa (päevauudised, igasugused teated ja reeglid praktilistel aladel jne.), 2. õpetlik osa, mida võiks nimetada rahvaülikooliks kõige laiemas mõttes (populaarteaduslikud loengud ja kursused igasugustel aladel, keeletunnid jne.), ja 3. meelelahutuse osa, mis peab pakkuma kõige-kõlget mõistlikku ajaviidet.

Sellesse viimasesse ossa kuulub ka kuuldemängude ala ehk raadioteater. Peame aga kohe märkima, et raadioteater, teatrikunsti noorima alana, on kõigest oma vanema- test vendadest tunduvalt erinevas seisundis. Ennekõike peab raadioteatris esitatava dra- maatilise teose areng olema sajaprotsendiliselt tajutatav kuulmismeelega, kuna siin tava- lises teatris nii tähtsat rolli etendav teine suur tajumismeel — nägemine — üldse ei saa arvesse tulla. Teiseks on raadionäidend ehk kuuldemäng alati seotud kestusega. Kui me lavateatris päris rahulikult võime jälgida kolm tundi ja veel kauemgi kestvat

näidendit, siis raadioteatri praktika on näidanud, et publiku huvi saab pidevalt alal hoida kuni 60-min. kestusega ettekannete juures. Antud ajast pikematena võivad arvesse tulla vaid muusikalavastused. Nagu sellest tuleneb, ei saa raadioteater kaugeltki kasutada lavanäidendeid, vaid ta vajab eriti tema jaoks looduid või ümbertöötatud.

Niisiis on raadioteater ühest küljest surutud palju kitsamatesse raamidesse kui lavateater. Teisest küljest on aga raadioteatril rida paremusi. Kõigepealt ta ei ole kuidagi seotud tegevuspaigaga, mis lavateatris on sageli paljupildiste näidendite lavastamisel küllaltki raskeks ülesandeks. Piltide rohkus raadioteatris ei ole aga kuidagi mõõduandev. Mõne hetkega võib tegevus paiskuda ühest kohast teise, kas või ühest maailmajaost teise. Selle poolest evib raadioteater õige palju ühiseid jooni heli-kinoga.

Oleneb muidugi raadionäitejuhi vilumusest, oskusest ja fantaasiast, samuti kasutada olevaist tehnilisist vahendeist, helitaustadest ja vastava akustikaga saate-ruumidest, kas illusioni saab täieline või poolik.

Ja veel üks paremus võrreldes lavateatriga. Praegusel dramatiseeringute ajastul paljud teatrikülastajad, olles varemalt lugenud dramatiseeritud teoseid, on loonud oma kujutelmades kindlad kujud, millistena nad nägid teose kangelasi, ja ka ümbruskonna, kus tegelased liikusid. Lavalt esitav sageli-sageli ei ühtu kujuteldavaga, valmistades vaatajale väikest pettumust. Raadioteatris loob aga iga kuulaja enesele oma ümbruskonna, annab igale tegelasele omi kujuteldud välimuse. Ja see võib olla igal kuulajal täiesti erinev. Raadioteater võib manada kuulaja unelmate maale. Selles mõttes on raadioteatri publiku osavõtt etendusest tunduvalt aktiivsem, ta loov fantaasia on rakendatud lavateatri omast palju ulatuslikumalt tegevusse.

Üks asjaolu vaid võib teha tuska raadioteatri tegelasele. Kuuldemängu iga ettekanne kujuneb esietenduseks. Lavateatris ettekandeküps näidend võib püsida mängukavas kümneid kordi, erandjuhtumel isegi aastaid, päev päeva kõrval. See on aga raadioteatri täiesti mõeldamatu. Siin võib näidend kordamisele tulla kõige varem alles kuu kuu pärast, normaalselt küll aga alles aasta ja veel pikema ajavahemiku järele, sest teoreetiliselt võime ju oletada, et üht teatavat ettekannet võis jälgida kuulajate absoluutne enamus. Sellase ajavahemiku järele kuuldemängu korrates tuleb temaga teha peaaegu samasugust ettevalmistustööd nagu esmakordsegi ettekande puhul.

See ja veel mõned muudki eriti kuuldemängu tehnikaga seoses olevad küsimused on küllaltki huvitavad, et nende juures kunagi edaspidi peatuda ja neid põhjalikumalt käsitleda.

Üht aga konstateerigem otsekohe. Raadioteater on kujunenud üheks huvitavaks kaaluvaks teatrikunstis haruks, mille kõik võimalused ei ole veel kaugeltki kasutatud. On veel palju ammendamata lätteid. Raadioteatri tähtsus kasvatusliku tegurina (laste kuuldemängud) kui ka kunstilisest küljest on kahtlemata väga suur. Kuna kuuldemänguvorm on osutunud parimini mõjuvaks esitamisviisiks ringhäälingus, on teda ka edukalt kasutatud, tänapäeval sageli määravat osa mängiva, propaganda-vahendina.

Eriti kaaluva seigana aga märkigem, et raadioteater on rahvateater selle kõige ulatuslikumas ja paremas mõttes, kuna ta teenib kõige laiemaid rahvahulki — tungib ka sellastesse ligipääsmatutesse kohtadesse, kus ühegi lavateatri esinemine pole mõeldav.

Oleneb muidugi saatekava koostajaist, millisel kunstilisel tasemel on repertuaar ja selle läbiviimine.

Neil asjaoludel on raadioteatri küsimused olnud paljudel teatrikongressidel akuutseks arutusaineks. Juba aastaid leiame regulaarselt korraldatavate Skandinaavia riikide teatrikongresside päevakorras ka raadioteatriga seoses olevaid küsimusi.

Vaadeldgem nüüd põgusalt, kuidas on arenenud raadioteater meil. Teatavasti algas meie ringhääling oma tegevust eraettevõttega. Pärast esimesi n.-ü. „sissetöötamise“ aastaid ei tahtnud abonentide arv kuidagi tõusta üle 15.000. Sellase väikese kuulajate arvu juures olid arusaadavalt ka majanduslikud võimalused väga piiratud. See omakorda ei jätnud mõjutamata saatekava kvaliteeti. Juhtkonnas oldi ammuagi teadlik kuuldemängude osatähtsusest saatekavas, kuid majanduslikud tingimused ei lasknud kõiki häid mõtteid ellu viia. On ju iseenesest raadioteater üks saatekava kallemaid osi, 45–60-min. kestusega kuuldemängu ühekordsele ettekandele tuleb sageli kulutada suurem summa kui mõne provintsiteatri suuremale lavastusele. Pealegi meie ringhäälingu algaastail andis end valusasti tunda tehniliste vahendite puudus ja vastavaks otstarbeks kohandatud saateruumid.

Kõigest hoolimata riskiti siiski anda esimese kuuldemänguna 24. veebruaril 1928. a. A. Tammanni näidend „Koidikul“. Seda kuupäeva võimegi lugeda meie radio-

teatri tegelikuks avapäevaks. Tiivustatud esimesest menust (kuuldemäng leidis kuulajaskonnas väga sooja vastuvõttu), hakati siitpeale kuuldemängudele mõtlema tõsisemalt, kuid majanduslikel põhjusil kandsid etendused ikka juhuslikku ilmet. See kestis kuni 1934. a.

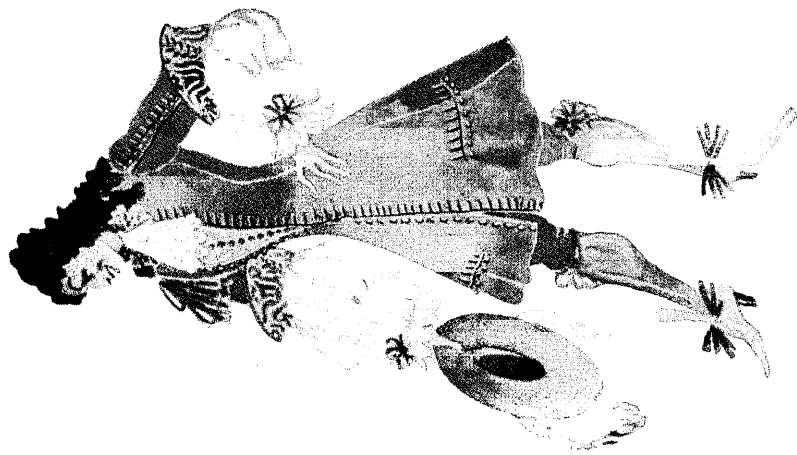
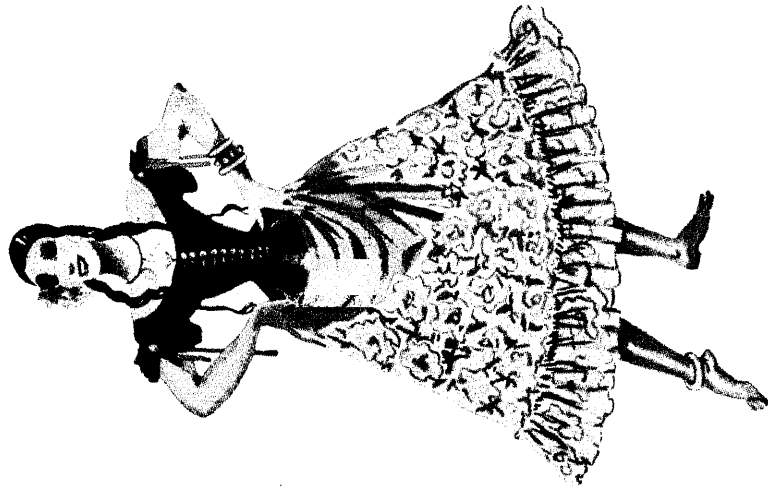
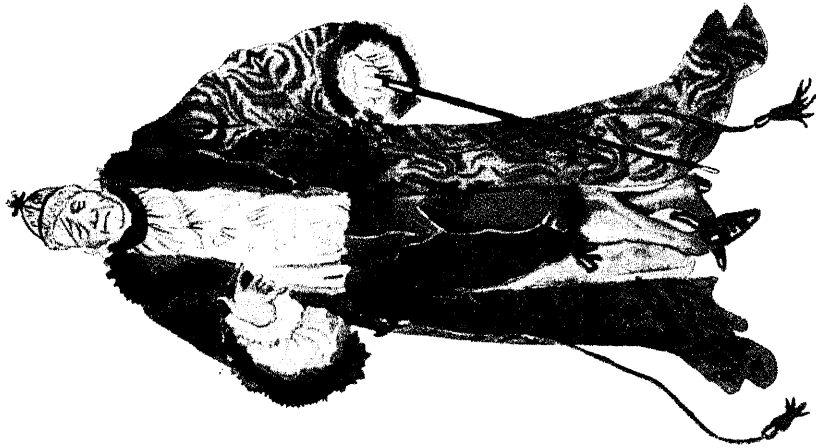
Ringhäälingu riigistamisega 1. VII 1934. a. algab kuuldemängude levitamise alal tõus, mida kahtlemata tugevasti soodustas abonentide arvu tõhus juurekasv, mis praegu ulatub juba üle 55.000. Tõsi ju on, et praegused kitsad saateruumid kaugeltki ei võimalda lõplikult viimistella saadete akustilist külge, kuid muude tehniliste vahendite poolest, nagu näiteks helitaustade alal, on jõutud juba vanemate ringhäälingute tasemeni ja võib-olla oma lähimaid naabreid mõneski suhtes ületatud. Seda viimast on toonitanud asjaomased välismaalased ise, kel on juhust olnud koha peal tegelikult jälgida meie ringhäälingu kuuldemängude saateid. Loomulikult on sel alal veel väga palju teha. Suurimaks piduriks on olnud ruumide kitsikus, millest aga siiski loodetakse üle saada. Lõplik lahendus saab tulla alles oma ringhäälinguhoone rajamisega.

Oma kümneaastase tegevuse jooksul on meie raadioteater püüdnud hõlmata kõiki lavateatri alasid: operetti, operetti ja sõnadraamat, viimast muidugi ülekaalukas osas. Oma senise tegevuse bilanssi võib raadioteater märkida ümarguselt 300 etendust, resp. esietendust, neist 60 muusika- ja 240 sõnalavastust. Viimased jagunevad kahte ossa — lastele ja täiskasvanuile. Huvitav on siinkohal vaadelda algupärandite ja tõlketeoste vahekorda. Lastele saadetud 115 kuuldemängust on 81 algupärandit, täiskasvanuile levitatud 125-st sõnadraamast aga ainult 51 algupärandit. Nagu toodud arvudest selgub, on ringhäälingu lasteteater omaloomingu suhtes tunduvalt õnnelikumas olukorras kui täiskasvanute oma. Kuid ka siin märkame viimasel ajal tendentsi algupärandite kasuks.

Sellega oleksime põgusalt vaadelnud lavakunsti uue teguri — raadioteatri — tegevust meil. Tulemused oleksid ju võinud olla palju suuremad, kuid pidagem meeles, et meie ringhääling oma tehnilisilt seadeilt ja abonentide arvult ei ole kaugeltki välja ehitatud ja kujunenud. Meie ringhäälingul on veel avarad arenemisvõimalused ja loodetavasti koos sellega ka raadioteatril.



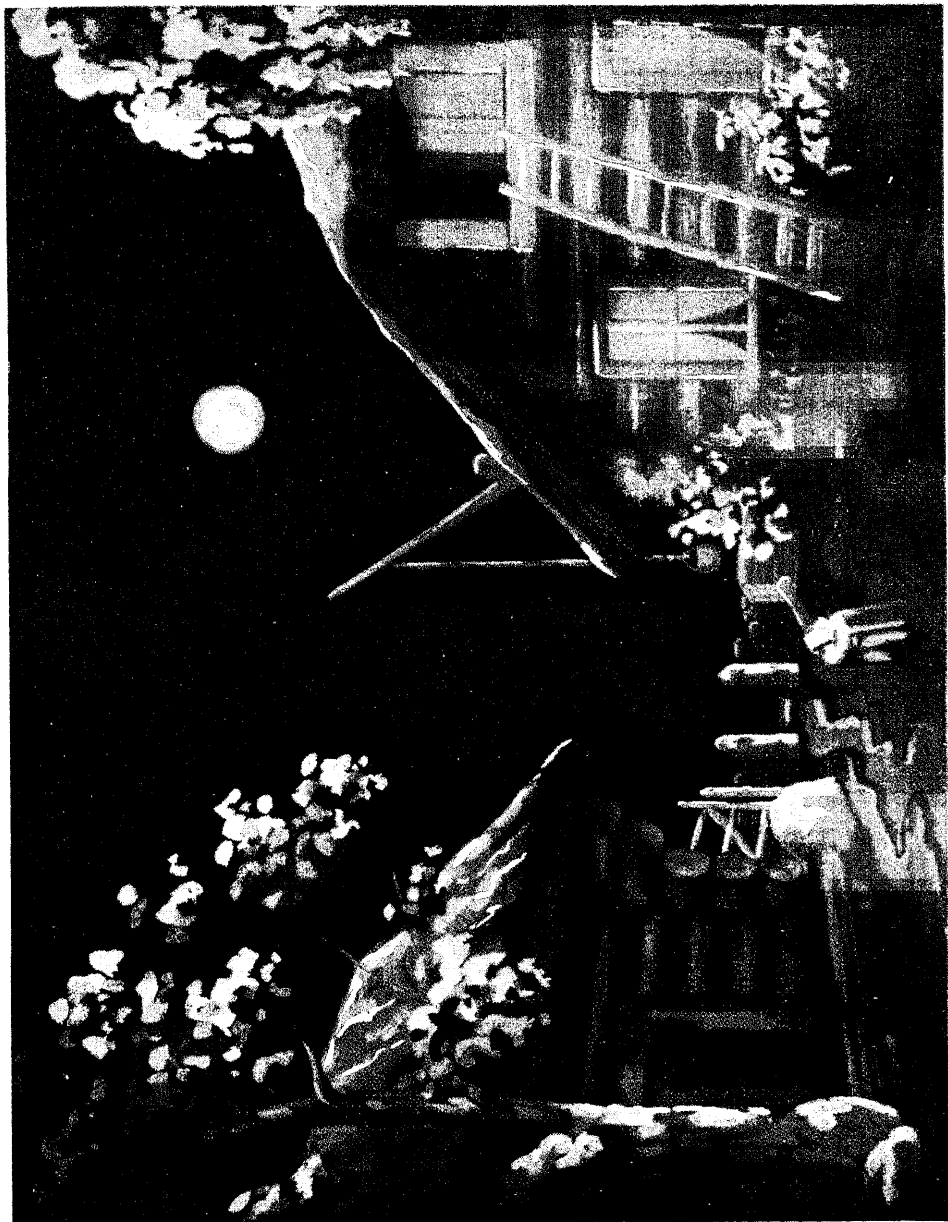




EESTI DRAAMATEATER

NATALIE MEY: kostüümikavandeid Molière'i komöödiale „EBAHAIGE“. (Argan, mustlasec ja Cléante). Hooaeg 1935/36





TOOLISTEATER

HERBERT TAMMI: lavapilt M. Rauda naidendile „KIRVES JA KUUL“, Hoonag. 1956:57



Nigol Andresen

# Kakskümmend aastat eesti näitekirjanduse otsinguid

## 1.



Objektiivsed eeldused eesti näitekirjanduse ulatuslikumaks tekkimiseks ilmsesid alles aastaid pärast iseseisvuse tekkimist: varem neid ei olnud. Kui Kreutzwald tõlkis ja mugandas kaks näidendit, kas olid tal teada nende näidendite lavastamise võimalused? Ja kui Koidula kirjutas oma „Säärase mulgi“, kas olid tal näha teose ettekandmise võimalused mujal kui oma tagasihoidliku katsetrupiga? Kitzbergi näidendeile oli „turg“ olemas veel primitiivse maateatri näol. Kunstidraama oli üldse maailmasõja lõpuni „tabamatu ime“, mis pakkus ainet olevaile kunstiteatritele, kuid linna kultuuri eeldav teater jäi Eesti linnade napi arengu juures kvantitatiivselt vähekuündivaks ja eeskätt ei võimaldanud olevad eesti teatrid ei Vildele ega Kitzbergile kuigi avaraid majanduslikke võimalusi lavaliseks loominguks ega pakkunud teistele kirjanikele algatusi. Meil tarvitseb ainult vaadelda eesti ennesõjase teatri etenduste arvu, et jõuda sellele tulemusele. Kui sellest hoolimata Vilde ja Kitzberg suutsid anda juba enne sõda oma loomingi ja sellega koos ka eesti näidendi tipp-saavutused, siis tõendab see eesti kultuuri üldist intensiivsust neil aegadel, eesti väikekodanluse enesemaksmapanekutungi linnades ja selle toetatud teatri hoogsat tõusu. Nagu „Noor-Eesti“ oli luules ja novellis, kuid ka üldse kunstiiiruste organiseerimises oma ajast etteruttav nähtus, nii olid seda Vilde ja Kitzberg draamakirjanduses. Need tipud tõendasid võimatu võimalikuks, nad ei olnud küll järgneva arengu vahetuiks lülideks, vaid oma aja sporaadiliseks tippsaavutuseks, millele võis järgneda langus, ja järgneski. Draamakirjanduse arengus tekib tähelepanev vahaeag Vildest ja Kitzbergist järgneva, päris iseseisvusaegse näitekirjanduse; ei olnud siin ka otseselt samu autoreid oma tööd jätkamas, jah, isegi Kitzbergi hilisemat „Neetud talu“, uue aja probleemidele ja päevakajadele kohaldatud teost, tuleb vaadelda eraldi Kitzbergi varasemast loominguist.

Oleme näinud, et protsess, milles tekkis Eesti iseseisvus, peale oma suure üldise dramaatilise soodustas ka uusi otsinguid ja kujunemisi teatris ning publiku arvulist suurenemist ühenduses linnade eestistumisega, rohke maaelemendi juuretulekuga linnadesse, eeskätt pealinna, eestikeelse õppiva noorsoo määratu arvulise tõusuga, üldise kultuurierksusega, mille oli loonud vähimasti lüürika ja maalikunst. Kuid siingi kor-dub: „ei luule (seekord dramaatiline luule) kosu seal, kus suurem lust on nähete veel toorelt neelamine, kus ilu asemel loob mõnitust tõe, paiste, ikke, rikke hõõgumine“ (Gustav Suits, „Hamleti“ proloog). Teater ei suutnud siduda kohe näitekirjanikke oma repertuaari valmistama, ei olnud veel valmis näitekirjanike reservi. Selleks oli vaja teatril enesel muheneda; selleks oli vaja enne õppida ja katsetada tõlkerepertuaari najal. Ja kuivõrd iseseisvuse algaastail tekkiski algupärast repertuaari, ei vastanud see eesti kunstiteatri arengule. See taotles pigemini kabareed tagasihoidlikus-realistlikus väljenduslaadis, taotles ühiskondlike ja poliitiliste ühepäevahuvide toomist näitelavale, nõokis tagasihoidlikku omariiklust uute ministrite ja valitsusekriisidega, esitas või mõnitas uusi kangelasi ja erakordsel juhtumil isegi näitas nüpuga püsinud ainsale idealistile kesk korrumpeeritud ja arvatavaid või tõelisi poliitilisi spekulante.

Iseseisvuse algaastad soodustasid sotsiaalselt ja eetilisel, kuid samuti ka kunstiliselt kõrge tasemega lüürika tekkimist või kogumist ennesõjase lüürika pinnalt (Suits, Semper, Under, Barbarus, Alle j. t.); oligi see luule opositsiooniline, siis ta suur positiivne väärtus oli luules. Neil aastail tekkis novell A. H. Tammsaare ja Fr. Tuglase loomingu tasemelt, olgugi kohe mitte nende autorite taset saavutades. Need aastad ei soodustanud aga näidendite tekkimist, mis oleksid seisnud kõrgemal ajakirja „Valve“ tõsistest halvustamistest või parimal juhul ajalehejoonealuse lõbusast nöökamisest. Need aastad andsid üksteise järele Ernst Peterson-Särgava „Uue ministri“, A. Tammani „Kriisi“, hiljemgi needsamad lainetused andsid Jaan Kärneri „Ainsa idealisti“ ja „Kangelase“, selle loomingu järellainetused hiljem Henrik Visnapuu paskvilli „Madam Sohk ja pojad“. Mitte sotsiaalselt draamat või komöödiat, vaid paskivilli; mitte arvustust, vaid üldise eitamise vaimu ilma lavalise löövuseta ja ilma liha ning

vereta. Või selle kõrval Sophie Vardi impressionistlikke lavalisi laaste, mis ei nõudnudki suuremat kui lüüriilise meeoleolu lavastatud vormi.

Vähimasti viis aastat pärast iseseisvuse tekkimist oli eesti näitekirjandus selles vähenõudlikus arengustaadiumis.

## 2.

Iseseisvusaegne jutustav proosa leidis varsti oma sotsiaalse orientatsiooni: Kivikas, Roht ja Mart Raud asusid hindama maareformi ja sellega uut sotsiaalset ümberkõhustumist maaihiskonnas; nad ei piirdunud ainult oma probleemide redutseerimisega asuniku problemaatikale, vaid nad taandasid ka maitse asuniku maitsele. Nad otsisid uult ja ärganud maarahvalt endale kaasamõtlejaid ja publikut, ning leidsid seda. Tuglas osutus siis eluvõõraks ja fantastiliseks, Tammsaare näis tol ajal mõnelegi elutuna ja võõrana.

Näitekirjanduses esimene sotsiaalse ja poliitilise rahulolematuse kohaldumine kriisi sattunud väikekodanlasele ei õnnestunud kunstiliselt ega ideeliseltki: ei tekitanud see teatriliikumist ega rahvaliikumist. Kuid tõelise reformi teostas Milli Mallikas-Hugo Raudsepp, kes asus selle väikese vaese mehe mõtlemisviisi kajastamisele heas dramaatilises vormis. Demobiliseeritud perekonnaisa kajastamine aja probleeme, nagu neid hiljem oleme võinud jälgida mitmelgi enam või vähem nimekamal kirjanikul, ja mitmel maal; kuid ta ei teinud oma aja probleemidest ühiskondlikku huvidesünteesi, vaid taandas need „väikeste inimeste“ perekonnaprobleemidele, veel enam aga lahendas need seksuaalsete huvide najal. Lisandame, humoristlik-koomilises vormis, tarvitades agulielaniku väljendusviisi.

Hiljem Hugo Raudsepp ise on ajutiseks taganenud „Demobiliseeritud perekonnaisa“ vähenõudlikkusest ja katsetanud ka hoopis monumentaalsemaid teemasid ja kujusid. Kuid agulielu murdis sisse, kraadestil muutus varsti lavakirjanduslikuks stiiliks, elulähedus hakkas tähendama mitmel pool vahvat fraasi. Hugo Raudsepp on järgneva ajajärgu tähtsaima haru korifee. Ei ole tema süü, et ta jüngerite leegionis on määratus ülekaalus andetud ja ebakirjanduslikud autorid.

Kuid paralleelselt Hugo Raudsepaga tekib teine, tõsisem kallak. Seal on J. H. Talomaa oma — autori varase surma tõttu — ainsaks jäänud draamaga „Igavene elu“ — realistlike vormitraditsioonidega, Ibsenilt ja Björnsonilt õppinud ratsionalist, kes igavese elu samastab järglaste saamisega; karm moralist Mait Metsanurk esineb teises laadis „Vagade elu“ nimelise draamaga, piitsutab vaimupimedust ja nõuab vaimupriiust. Mis sest, et ka need draamad kumbki ei saavutanud suurt menu; kumbki draama on ometi tunnuseks, et tegutsetakse uue draama rajamise probleemiga ja et ühiskondlik probleemidraama töötab ellu ärgata. Kui sinna juure arvestada, et Arthur Adson esitab „Loomingus“ ja „Draamateatris“ oma seitsmest lavapildist koosneva „Läheb mööda“, siis eesti draamakirjanduse ajaloo nimi on sümboolne: kõik läheb mööda ja muutub unistuseks. See lavaline skits, millel ei puudu puhtlavaliselt huvitust pakkuvaid momente, on aga ekspressionistlikust mooduvusest haaranud eeskätt dramaatilise ülesehituse puudumise ja jäänud seega peamiselt lüüriiliseks mõtiskluseks.

Samuti episoodilise nähtusena ilmus A. H. Tammsaarelt juba varem piibliaineline psühholoogiline draama „Judit“, milliseid traditsioone arvame pärastpoole arendatavat paaril juhtumil ka teisi autoreid. See draama osutus neil aastail suurimaks kunstiliseks saavutuseks, kuid jällegi ilma suurema lavastusmenuta ja nii teatrite repertuaare kui ka näitekirjanduse loomingu suunda mõjutamata. Sel ajal oli A. H. Tammsaare saatuseks veel erandlikkus ja üksijäämine. Kui jätsingi kõrvale selle draama muud vöorused, siis on see eesti kirjanduses esimene draama, mis ei ole seotud Eesti siseprobleemidega ja mis juba ainevalikult taotleb üldinimlikku ning rahvusvahelist kõlapinda. Ongi selle draama elav dekoratsioon ja üldmeeleolu peagu aktuaalne — sõda, viletsus, surmakartus, päästja ootus — siis seda suurema dramaatilise loob iginaiseliku motiivi, lapseigatsuse, esinemine draamas. Ja kui kalduksime seda õhkkonda müstiliseks pidama — siin on tekkinud kangeline vastu tahtmist. Siin esineb äärmine ratsionalism vastukaaluks kangelaste kultusele, loob seega uue konflikti, millega ehk on osalt seletatav selle draama vähene esiletõstmine.

Seega ühe äpardanud näidendilaadi, päevakajalise quasi-ühiskondliku naljamängu kõrval tekib Milli Mallika-Hugo Raudsepa poolt järgneva perioodi repertuaari ja näitekirjandusliku loomingu alus, olgugi esialgu vähenõudlikul kujul, kuid kõigi nende hüvede ja pahedega, mis on hiljem mitte ainult Hugo Raudsepalt, vaid kogu ta koolkonnal ja epigoonidel ühist. Sellega paralleelselt kohendab A. Kitzberg oma „Neetud talu“ nimelises hiliskomöödias analoogilise päevakajapäendi probleemdraamaks, probleemide kandjaks, mis on tuttavad algelementides Kitzbergi kõigis väljapaistvamais



IDA LOO — Estonia



KARL OTS — Estonia



KARL VIITOL — Estonia



BENNO HANSEN — Estonia

draamateoseis, nii „Püve talus“, „Tuulte pöörises“ kui ka „Libahundis“, kuid mis on saanud nüüd ajalehejuhtkirjaliku ja päevakajalise riietuse. Talomaa ja Metsanurga enam või vähem õnnestunud probleemdraamasid võib pidada jatkaks „Neetud talu“ päevakajaprobleemaatikast üldinimlikuma poole, samal ajal kui A. H. Tammsaare drama jääb esialgu üksiksaavutuseks ja A. Adsoni dramaatilised pildid irdseks episoodiks — üksikuku autori enese kui kogu eesti näitekirjanduslikus loomingus.

Viis aastat, mis kulub uuesti rajatud riigi algelisemakski majanduslikuks ja poliitiliseks kujundamiseks, jõudmata veel algelisegi stabiliseerumiseni, oli tekitanud juba järgneva draamakirjanduse loomise eod.

Ja siit areng läks juba edasi. Seekord käsikäes teatri enese kujunemisega, ühenduses teatri eneseleidmisega uues sünteetilis realismis ja näitejuhi primaadis, teiselt poolt aga pikapealselt kodunenud tendentsiga: tarvitada kodumaa kaupa.

3.

Paar aastat enne suure majanduskriisi saabumist oli sobiv kõnelda iga kunstiala kriisist. Meil puudutati seda kriisi enam kui hädapärast vajaline. Igatahes ei olnud 1930. aasta ümber märgata näitekirjanduses hulgalist öitsengut, samuti kui olid ilmunud kõik need näitekirjanduse teosed, mida oleme harjunud pidama selle kirjandusliigi tippudeks Eestis.

„Vähemalt samal määral kui põeb kriisi, — olles paigaltammumise ajajärgus, — meie teater, avaldub see ka meie algupärase näitekirjanduses“, ütleb B. Linde 1927. aastal (Looming nr. 6). See oli ometi aasta, millal oli ilmunud Hugo Raudsepa „Kohtumõistja Simson“ ja „Sinimandrija“, see oli kirjutatud pärast „Siinai tähistel“ ilmumist.

„Kohtumõistja Simson“ on sellane piibliaine kaasaegsustamine kui A. H. Tammsaare „Juuditki“. See vastas enam oma ilmunisaja teatrite nõudeile ja seda mängiti suurema huvi saatel kui eelmist. Kuid selle võimsa kuju rakendus ei ole dramatiline; ta sügav filosofoeringud ei ole seevõrd lava kui deklameerimispooldiumi väärt. Võimsate kujudega, huvitavate mõttekäikudega, vähese dramaatilisusega teos.

Kui „Kohtumõistja Simson“ on ainult isiku draama, siis on „Siinai tähistel“ sotsiaalne draama, piiblitõlgituse sümboliseeriva süzeega. Siingi on kujusid, siingi eepilisuus katab dramaatilisuse. Kuid nende kahe poolpiibelliku draamaga on Raudsepp viinud edasi viimaste aastate eesti draama. Iseseisvusaja suur draama oli jäänud piibliaineliseks, olgugi et hiljem piibli ainet on katsetanud ainult Sütiste ja A. H. Tammsaare on võtnud sealtmast oma komöödia ekspositsiooni.

Kui mitte otse piibliga, siis kuidagi ometi vaimulike, kas või vaimuliku seisuse ainetega, teotseb eesti uusaegne tõsine probleemdraama ometi. Mait Metsanurk oli alanud „Vagade eluga“ küll ratsionalistlikus suunas ja püüdnud näidata usu tagant paistvat variserlikkust. „Kindrali pojast“ ta esitas kangelase, kes otsib tõde nii Uue Testamendi kui Kommunistliku aabitsa (!) abil. See on Budha, kes on asetatud Eesti oludesse, olgugi maa märgitud anonüümselt sellasena, millel „fašismihood hakkavad peale käima“. Ei olnud aga teose esmakordse lavatuleku ajal põhjendatud torm selle teose puhul: kui siit tahetakse midagi leida, siis ainult Budha-muistendi motiivi, hellitatud oludesse pandud noormehe lootusetut eneseleidmiseprotsessi. Et teos laseb esineda ka väga mitmesuguseid ühiskondlikke vastuolusid, kaasa arvatud koguni kodusõda, siis muinasjutu Budhal ei olnud vähem üllatusi, kui ta oli oma rohtaiast välja pääsnud. Ja siit on lõppeks kogu probleem: ainult noormehe maailma-vaatelises valikus.

Kui Metsanurk seni oli piirdunud draamas külamiljööga, kus ta oli olnud väga kodus kujutamisega, siis „Kindrali pojast“ ta oli astunud edasi ülimuste sekka. See oli dekoratsioonimuutmine, kuid samasuguseks dekoratsioonimuutmiseks oli ka kogu teose paigutus — lõpp koguni kaevikusse. Metsanurk on hiljem suurema või vähema eduga riivanud talupoja pojast pastorit, püüdnud selgitada selle hingelisi murranguid (Talupoja poeg), on arvustanud kodanlist klassi ja otsinud selle seas üksikuid erandeid, kes suudaksid kindrali poja taolise murrangu eneses teostada, loonud olevikudraama nii isade ja poegade vahelise võitluse kui maailmavaatelise otsingu draamaks (Haljal oksal), on läinud tagasi ajalukku ja püüdnud kujutada „C. R. Jakobsoniga“ ärkamisaega. Vähem lootusi on olnud vähedramaatilisel Metsanurgal laval loorbereid lõigata kui romaanis või novellis. Ta püsib ideeliselt sügavana, püüab päästa eesti näitelava viimasel ajal üldiseks saanud kergemeelsuse käest, teeb siiski päevakajalises fraasis sellele järeleandmisi ja lõppeks jääb enamasti alla. Ta dialoog on hoolikalt ülesehitatud, kuid mitte dramaatiline otseses mõttes; ta kujud elavad üle palju sisemist dramaatilisust, kuid see ei suuda tihtigi lavaliselt väljenduda.



Kui hakkame kord otsima näitekirjanduse ajaloos ideelist sidet, küllap siis leiame esimese lüli selles monumentaalses lavaloomingus Eestis siiski Tammsaare piibliteosest, piibliainete kaasaegsustamisest, piiblisüzee kasutamisest usaegsele inimesele. Konstateerigem ainult, et piibliained olid need, mis suutsid pakkuda esimestena ja viimastena viimase kahekümne aasta kestel monumentaalsuse poole püüdvaid lavalamusi ning asendada ühiskondlikku probleemidraamat olevikumiljööks.

## 4.

Hugo Raudsepp katsetas arglikult oma „Demobiliseeritud perekonnaisaga“, esitas siis kaks tõsist draamat, et leida ennast lõplikult rahvalöbustaja komöödiatautori osast. Ja see tähendab ühtlasi, et ta on loonud kooli neile, kes tahavad kerge vaevaga lavalist näidendit valmistada.

„Sinimandria“, „Vedelvorst“, „Põrunud aru õnnistus“, „Ameerika Kristus“, „Kikerpilli linnapea“, „Salongis ja kongis“, „Lipud tormis“, „Mees, kelle käes on trumbid“ — need varem loendamata komöödiad on aidanud kujundada eesti teatrite repertuaari kui ka komöödiat enam kui kümne aasta jooksul ja on olnud ikka korratavad. Siin avaldub Raudsepa komöödialaad. Küllap „Mikumärdi“ on selle komöödialaadi iseloomulikum eksemplar. Siin ei ole „kõrget“ ideed; inimesed on laval naermapanekuks, nad kõnelevad, et vaatelejal oleks lõbus, autor ei hõia kellegi poole, ja päris huvitavaks läheb komöödia selle tõttu, et kujud on ühiskondlikult põhjendatud. Popsiseadus, põllumeestekogude kongressid, lautav potipõllumees, rohelise lipu kultus, aga kõige enam teadagi nihvlil käimise jutud tõmbavad kaasa. Ja huvitav: tarvitses Raudsepal esineda oma „Mikumärdi“ teise ideoloogiliselt parandatud redaktsiooniga, kus senine tembutamine oli asetatud rahvusühtsuse teenistusse, kui komöödia minetas huvi ja publiku. Sama teed on käinud ka tüübiline agitatsioonikomöödia „Lipud tormis“, kus on liig palju tõsist, liig palju jutustavat; liig palju „positiivset“ muidu negatiivsust õpetanud Raudsepa sulest.

Raudsepa komöödia rajaneb siiski heas osas fraasil, mitte situatsioonil. See-pärast fraas lõikab, pulveriseerib kogu komöödia naerutavaiks osadeks. See ahvatleb ka näitlejat rõhutama, koomiliselt tegema oma fraasi, selle muidugi mitte just diskreetset mõtet rõhutama, mis ähvardab Raudsepa-repertuaari alati labastamisega. Ei ole sellepoolet kerge Raudsepa komöödiat lavastamine!

Nüüd juba tagasiivaatena võime tsiteerida üht otsust „mikumärdismist“:

„Nii „Mikumärdi“, „Põrunud aru õnnistus“ kui ka „Vedelvorst“ ei taotle küll mingit kõrget ja sügavat kunsti, aga nendega, eriti kahe esimesega, on tabatud nagu naelapea pihta. Tõsi, kõik Raudsepa kujud neis komöödiais on tugevasti šaržeeritud ja karikeeritud, paiguti otse kunstlikkuseni oma keeleliste väljendite poolest, kuid kõigi nende tagant aimate siiski tänapäeva inimest nende koomilisemast ja virilamast küljest. Ning seejuures need inimesed paistavad uued ja värsked meie kirjanduses. Aga kas säärasel mikumärdilisel kunstilaadil saab siiski olla kaugemaid väljavaateid, et anda meie näitekirjandusele tõhusamaid perspektiive. Usun, seks on ta siiski liialt jäljetonistlikult pinnaline, mis kordumisel tükitab minema tüütavaks ja paratamatult kutsus esile ülepakkamisi.“ (A. Kivikas, Looming 1933.)

Kuid samas ütleb sama autor: „Mikumärdism on süvenemas kogu meie draamatehnikasse...“. Viis aastat hiljem võib seda väidet ainult kinnitada.

Hugo Raudsepal on õpilasi, kes ilma tema abita oleksid pidanud kaua otsima teed lavale või tulematagi jäänud. August Mälk on üks neid andekamaid. Ta „Vaesemehe ututall“ sai Töölisteatri lõõktükiks, ja sellest peale on Mälk annud „Mehe merelt“, „Neitsid lampidega“ ja „Sikud kaevul“. Ei saa keelda neile komöödiaile huvi. Need on püsti, nende jutuajamine on kahtlemata huvitav. Mälgu osa draamakirjanduse ülesehitamises ei ole suur, olgugi et ta juba nüüd on täitnud üsna palju lava, vaid tal tuleb paratamatult leppida epigooni osaga, mis osas ta jutustavas proosas ei ole.

Aleksander Antson, kes pärast ideelisusest pakatavaid kuid lavaliselt kuivi ja veretuid näidendeid nagu „Kolgata“ ja „Töölise tütar“, on siirdunud rahvatükkidele, nagu seda tähistavad Enn Vaiguri „Kraavihallide“ noorem teisik ja kasvund „Muretute ülemlaul“ ning äsja ilmunud „Inimesed tuisus“ (klambrites: Rahvamehed), osutab sama arengut. Ell Undla on annud omajao repertuaari ja R. Sirge on esialgu dramatiseerinud oma romaani „Must suvi“, kuid järjekorras-olevaid nimesid ei suudaks siin puudutada.

5.

Artur Adsonil järgnes oma loomingus ainulaadsele ja vist juhuslikule esikteosele „Lauluisa ja kirjaneitsi“, Kreutzwaldi ja Koidula drama, nagu see oleks võinud mõne oletuse järgi olla. „Nelja kuninga“ ja „Toomapäevaga“ asus ta dramatiseerima Eesti ajalugu, mõnes suhtes huvitavaidki lavalisi võtteid tarvitas, palju naiivsust ja südamlikkust ning rahvalikke massimängusid luues, kuni jõudis näidenditega nagu „Iluduskuninganna“, „Karu läheb meelõksu“ ja „Üks tuvike lendab merele“ Raudsepa koolini, teadagi mitte sellase löövu-sega kui komöödiameister ise: igapäevaste, väga igapäevaste anekdootide dramatiseerimisi. Päevakajalisus aguli mõõtkavas ongi Adsoni uue loomingu sisu: siin on moraliseerimist iludusvõistluse puhul, siin on esiisalikku abieluõnne õpetust ja lüürilisi meeolusid. Et sinna juure Adson veel Peeter Bollmanni nimel on loonud keskmise minekuga näidendi, siis tuleb Adsonile anda koht, vähimasti Mälgu kõrval.

Henrik Visnapuu andis ühiskonnakriitilisele paskvillile „Madaam Sohk ja pojad“ lisaks rahvamängu — vähem dramaatilise teose kui lavamängu lihtsalt — „Meie küla poisid“, mis P. Põldroosi lavastusel osutus paljulõbustavaks mänguks, ja taotles koguni suurte rahvahulkade heroilist mängu „Otepää all“. Siin on palju lavalist tegevust, vähe dramaatilist ühendavat niiti. Kuid nagu Raudsepp viimasel ajal ja Adson oma loomingu suuremas osas on asunud rahva ümberkasvatamisele näitelava abil, nii Visnapuugi osutub siin kasvatuslikuks kirjanikuks, kelle lavateosed taotleavad vahest ainuüksi rahva paremakstegemist.

Küll on Hella Vuolijoki — hoolimata kirjaniku eesti päritolust ja ta teoste suu-rest minekust Eestis — soome kirjanik, kui pidada silmas peagu kõigi teoste originaal-keelt. Hella Vuolijoki on tehniliselt koolilt samast liigist kui Raudsepp; ta teosed on süzeelt aktuaalsed, ta fraas ei ole küll viimse võimaluseni naerutav, kuid siiski on ta suur koomikatagavara see, millest saab osa publik ta ettekannetel. Komöödiad nagu „Juuraku Hulda“ ja „Niskamäe naised“ on saanud juba nüüd Eesti teatri paratamatuks saatjaks. Kuid on ometi suur vahe Raudsepa ja Vuolijoe vahel: viimasel on keskkoahas probleem, mis ulatub kaugele üle päevakaja, ja küllap see on põhjuseid, mis pärast ta saavutab edu mitmel maal korraga.

6.

Ei tule hukka mõista, vaid lihtsalt tuleb konstateerida uuema näitekirjanduse suurt ajaviitlikkust. Kui see tahab hakata õpetama, eriti inimestele ühiskondlikku õpetust jagama, siis ei käi tavaliselt dramaatilise usutavuse käsi hästi.

Teadagi ei ole kõik näidendid ühe mustris järgi tehtud; kuid üldine on, et kiire kohaldumine agitatsiooniuulesandeile ei ole õnnestunud võrdset vana Kitzbergi õnnestumisele, kes suutis näiteks oma karskussenäidendile (Punga Mart ja Uba Kaarel) anda palju elulist ja usutatavat. Kui viimaste aastate siin loendamata näidendite seast otsime midagi, mis taotleks eeskätt iseseisvust, vaba loomingu, siis ei saa teisiti kui peatuda A. H. Tammsaare jandil „Kuningal on külm“. Ja kui tahetakse leida uudis-maa viljelemist eesti näitelaval elavate kujude ja hea dialoogiga, siis tuleb paratamatult peatuda E. Tammlaanel, kelle „Valge legendik“ osutus uute inimeste toojaks lavale, aineala laiendajaks, randlaste päris avastajaks, kuna sama autori teine drama, „Raudne kodu“ peale merimeestest kujude tegevusseasetamise on suutnud ühen-dada lavaliselt pingset tegevust ja samal ajal head dramaatilist vormi.

Kuidas siiski Aino Kallase enese dramatiseering „Batseba Saaremaalt“, veel enam „Hundimõrsja“ viib lugedes mõtte mujale ja paneb ootama uut draamat üle ajaviitliku või tarbekunsti tavalise pinna! Ka Aino Kallas kuulub ainult tingimisi eesti kirjandusse! Aino Kallase hilises draamaloomingus tunneme loomingu pingsust, lavalisi saavutusi ilma efektide jahita, elame kaasa moraalse tõusu ilma moraliseerimist kuulmata!

Ja lõppeks tuleb märkida neid saavutusi, mis on tulnud A. Särevi ja Tammsaare, Lutsu ja Mälgu ühistöö tulemusena dramatiseeringute näol. Dramatiseeringud ei ole annud teadagi „algupäraseid“ teoseid; kuid nad on annud siiski lavateoseid, mille puudumisest oleks kahju.

7.

Võtame kokku eesti näitekirjanduse saavutused, siis see võimaldub ainult kahes suunas korraga. Ühelt poolt väljapaistvad draamateosed, teiselt poolt üldine tase.

Kuid sellest hoolimata, et kahekümne aasta jooksul draama on annud sadade kaupa teoseid, ei ole see kirjanduseliik suutnud siiski sammu pidada teiste kirjanduse-



MILVI LAID — Estonia



RIINA REINK — Estonia



META LUTS — Estonia

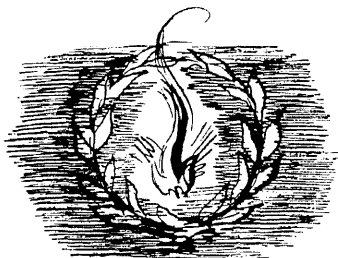


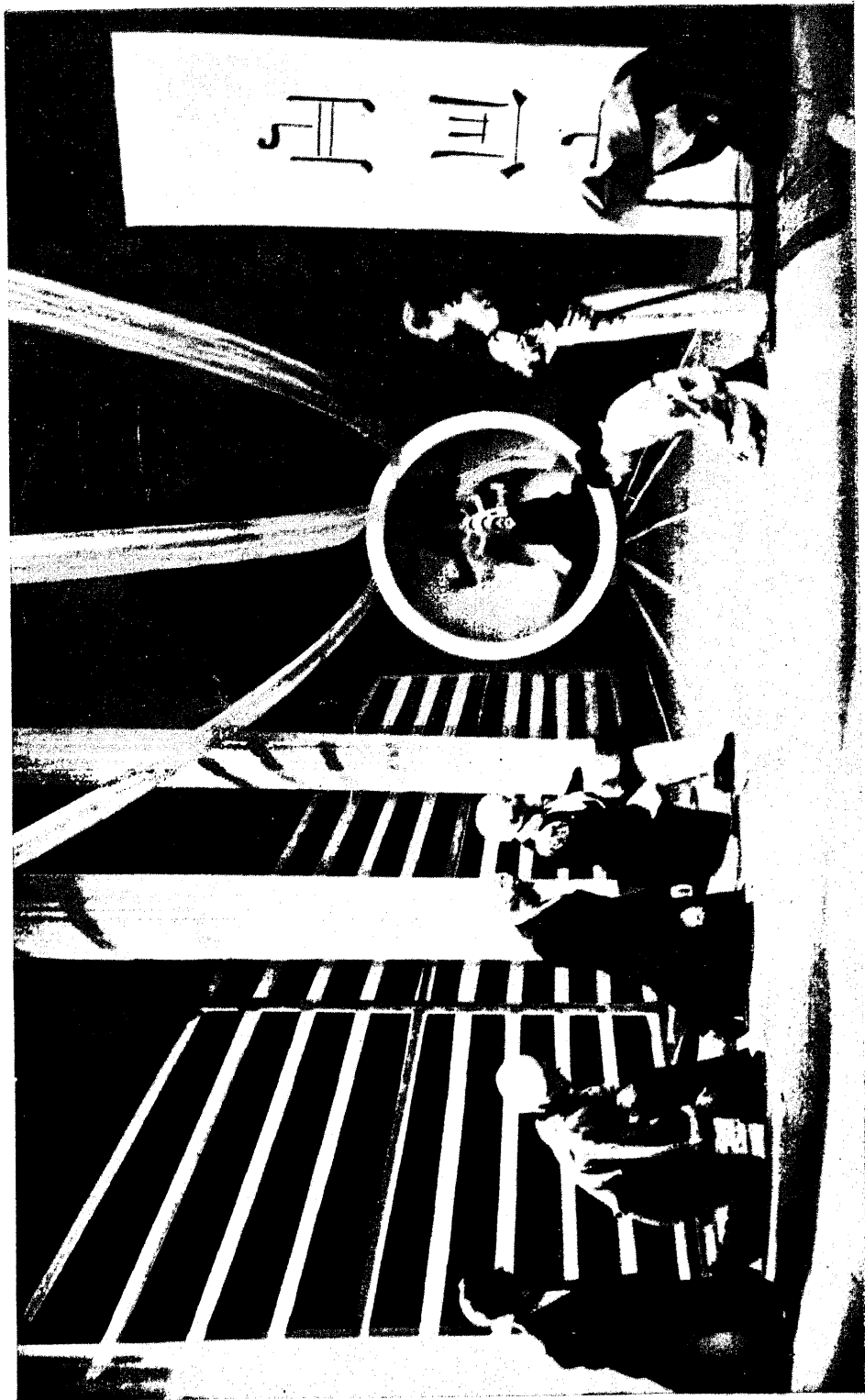
KLAUDIA MALDUTIS — Estonia

liikidega — oleme sunnitud kordama seda vana väidet mitmete meelepahaks, kes tahaksid näha ka sel alal täiuslikke saavutusi. Mis teha — see väide ei tule siiski ainult sellest, et maailmakirjanduse draamateoseid on meie ees palju ja alles viimasel ajal on hakatud Nobeli laureaatide proosateoseid eesti tõlkes suuremal arvul avaldama ning maailmalüürikat ei ole seni üldse nimetamisväärselt tõlgitud.

Võrdlemisi soodus olukord eesti näitekirjanduse tekkimiseks — igatahes hoopis soodsam olukord kui oli Kitzbergi või Vilde teoste tekkimisel — ei ole üksi suutnud suurteoseid luua. Küll on need olukorrad annud tõuke lavalähedaste näidendite kirjutamiseks, lavatehnikalt ja publiku ajaviitethuvidele ning vahetevahel repertuaarivalijate erihuvidele vastuvõtlike teoseid anda. Ei saa ju salata, et Hugo Raudsepa näidendid mõnes suhtes annavad läbilõike Eesti ühiskonna ühest osast komöödiakohase käsitlusega; seda teeb ka Tammsaare; kuid ei ole ilmunud ühe või teise ala ammendavat draamakäsitlust, ei ole tekkinud ka suuri kujusid, mida on suutnud anda romaan. Eesti uues draamas ei ole siiski Tammsaaret, Suitsu ega Underit.

Ja ärge olgu haavav senisele püüdlিকে näitekirjanikele, kui nad on teinud suurt ettevalmistustööd. Ootuste kohaselt peab selle järgnema rikkalik lõikus.





EESTI DRAAMATEATRI NOORSOOTEATER

G. Fröscheli - E. Toona „ADMIRAL BOBBY”. Lavastus - P. Scpp, lavapilt - P. Linzbach. Hooaeg 1935/36



### EESTI DRAAMATEATRI NOORSOOTEATER

H. Visnapuu „KUIUS VENDA”. Lavastus - L. Kalmet, lavapilt - P. Raudvee. Hooaeg 1935/36



### EESTI DRAAMATEATRI NUKUTEATER

G. Helbemäe „VARASTATUD UNENÄGU”. Lavastus - L. Kalmet, lavapilt - P. Raudvee. Hooaeg 1937/38



ENDLA

A. Sepa „MAJA SADAMAS“. Lavastus - H. Aare, lavapilt - U. Halla. Hooaeg 1937/38



ENDLA

A. Sepa „MAJA SADAMAS“. Lavastus - H. Aare, lavapilt - U. Halla. Hooaeg 1937/38



## UGALA

Fotomontaaž lavastusist 1922—1938



Voldemar Mettus

# Näitejuhi osa iseseisvusaegses teatris



una teatrietendust „kannab“ näitleja, mitte aga näitejuht, siis on üsna loomulik, et lai publik, mille hulka kuulub vägagi haritud ja nii mõnestki asjast täitsa teadlikke inimesi, ei tea kuigi palju näitejuhi olemasolust, ta tööst ja neist suurist ülesandeist, mida tal tuleb täita. Dekoraatori, kostüümkunstniku ja valgustaja töö paistab harilikule teatriskäijale sõna tõsisel mõttes enam silma kui režissööri oma, sest see jääb ju ise harilikult nähtamatuks. Režissööri „hirmuvalitsust“ selles mõttes, milles teda siunab meilgi tuntud inglise kirjanik Somerset Maugham, ei ole meil olnud kuigi suurel määral, igatahes mitte nii suurel, et ta oleks võinud äratada vähemteadlike publikuringkondade tähelepanu, kõnelemata protestist. Meil on küll olnud teatriüritusi, kus lavastaja-näitejuht on olnud kõik (A. Bachmanni „Hommik teater“), aga kuna seal näitejuhi elavaks materjaliks olid asjaarmastajad, kel ei olnud loominguilist initsiatiivi, siis ei või säärasel juhul olla juttugi ülalnimetatud „hirmuvalitsusest“, seda enam et Bachmann ei püüdnudki algupäraseda autori arvel, kelle tekst talle oli ainult ettekäändeks oma suure loova — mitte ainult konstrueeriva — fantaasia töölerakendamiseks.

Hommikuteater ei tegutsenud kahjuks kuigi kaua — ta looja ning juht suri liig vara — ja nii ei võinud temagi olla kuigi suureks abiks näitejuhi-lavastaja tähtsuse allakriipsutamisel.

Selle tõttu, et Bachmanni elav materjal koosnes ainult asjaarmastajaist, tal oli ühelt poolt raskem, teiselt poolt aga kergem töötada kui näitejuhil, kelle käsutada on kutselised, erialalise eelharidusega ja praktikaga näitlejad: ühelt poolt tema materjal ei olnud oma andelt ja selle avalduselt kuigi kaugelekuündiv, teiselt poolt aga ei olnud neil nooril inimesil seda näitleja individuaalsust, mis lavastaja eeskirjus kergesti võiks näha „vägistamist“ ja sellele vastu hakata.

Meid huvitab eeskätt kutseline näitejuht, kelle elavaks materjaliks on kutselised näitlejad. Kuigi see näitejuht kogu meie teatri arengu kestes publiku silmis on teatavas mõttes jäänud varju näitlejate „kasuks“, on siiski paradoksaalsel kombel olnud meilgi momente, kus teda koguni on üle hinnatud — näitlejate „kahjuks“. Üks säärane hetk väärib ühenduses siin käsitledava teemaga erilist välja-tõstmist.

Kakskümmend aastat pärast meie kutselise teatri loomist, täpsemalt 17. sept. 1926, ilmus „Postimehes“ N(igol) A(ndreseni) sulest huvitav artikkel, mille põhiväidetega ta nüüd vaevalt veel ise ühineks. Artikli pealkirjaks oli: „Näitejuhist ja teatrist“. Ta sisu selgub peajoonis alljärgnevaist tsitaadest:

...kaasaegse teatri küsimus on enne kõike näitejuhi küsimus. (A. Winds, *Geschichte der Regie*)...

...Oleviku näitelava on näitejuhi loominguväli: tema loob lavastuse. Lavastus võib saada ühtlaseks ja õnnestuda sel määral, mil näitejuht jõuab panna tegutsema näitlejad oma ideede järele...

...Näitejuht on veel ise kujuloojad antud piirides, kuid ikka enam ja enam on teostumas näitelava mehhaniseerumine...

...Näitleja osa uueaegses teatris muutub väiksemaks, endine kunstnik taganeb vähehaaval oma kõrguselt ja saab lähemale tehnilisele personaalile...

...Näitleja lakkab olemast iseseisev kunstnik, temast saab tööline, õige, intelligentne ja loov, kuid siiski tööline, kes täidab talle usaldatud ülesandeid. Ning tema meistriks ja peamiseks kunstnikuks teatris jääb näitejuht...

...On siiski võimalik ideaalseim lavastus puhtmehaanilises teatris (marionetid, olgu suured või väikesed), mis ehk kord hakkabki võistleva elavate inimeste teatriga... (Igal pool minu harvendus, V. M.).

Mõnel maal on veel praegu sääraseid näitejuhte — ja sealjuures kahtlemata andekaid — keda kirjeldas N. A. oma praegupuudutatud artiklis. Meil aga — ma mõtlen meie kutselisel laval — on niiviisi töötatud ainult ajutiselt, nii-öelda katseks, et „vaadata, kuidas see ka on ja mis sellest välja tuleb“. Meil on muidugi olnud „ennast maksuma panna tahtvaid“ näitejuhte, aga üldiselt on just meie parimad režissöörid talitanud nende põhimõtete järele, mida väljendab B. Z a h h a a v a omal ajal „Teatris“ toodud artiklis „Näitleja ja näitejuht“ (1936. a. jaanuarinumbris). Selle artikli sisu oli kokkuvõetult järgmine:

Näitleja kui looja on õige materjal näitejuhile. Näitleja ei tohi muutuda näitejuhi mõjutuse subjektiks, vaid peab olema ta loomingu subjektiks. Selleks, et näitleja jääks loojaks, on tingimata vajaline näitejuhi ja näitleja vastastikune suhe ehitada koosloomingu alusele. Näitleja ei tohi anda näitejuhile käest oma ilmingimatu loomingu üldisele. Selle all kannataks ka teater üldse. Näitejuhi esimene ülesanne on äratada näitleja loominguilist initsiatiivi. Kui näitejuht oma töö juures peaks tarvitama mitte just väga soovitatavat ettenäitamismeetodit, siis ta ei tohi lähtuda oma materjalist, vaid selle näitleja materjalist, kellega tal on tegemist. Juhtida näitleja liikuvat loominguilist protsessi ja suunata teda, kõrvaldada takistused ja luua soodsad tingimused — niisugused on ülesanded, mis on näitejuhile seotud näitleja suhtes.

Muide, ühenduses seniõelduga võiks tähelepanu juhtida huvitavale paradoksile: „kõikvõimsad“ näitejuhid töötavad demokraatlikel mail, kuna diktaatorlikult valitsevail mail ei ole praegu kuigi palju kuulda „haritud despootide“ kohta. Prantsusmaal saab arvustuse käest „omavoli“ ja „ennast liig tähtsaks tegemise“ pärast kõige enam sarjata Gaston Baty, kelle andekust aga meelidi tunnustatakse. Somerset Maugham astus — liig hilja — välja peaaegaliselt just inglise näitejuhtide „hirmuvalitsuse“ vastu. Teiselt poolt on Nõukogude Venes kõik režissööridest „isevalitsejad“ kukutatud, Saksamaal nõutakse näitejuhi käest — vähimalt mis puutub klassikasse — esmajoones „teose teenimist“, ja Itaalias mängivad näitejuhid üldiselt nii silmapaistmatut osa, et arvustus neid harilikult ei nimetagi. Ühe sõnaga, teatri struktuur ei ole üldiselt kaugeltki kooskõlas asjaomase maa sisepoliitilise struktuuriga, nagu ta seda üksvahe oli.

Selgituseks selle kohta, milles täpsemalt seisab vahe kahe ülalnimetatud näitejuhitüübi vahel, lubatagu mulle siinkohal tsiteerida kahe tuntud prantsuse režissööri arvamavaldusi selle kohta, milles seisavad näitejuhi ülesanded lavastatava näidendi kohta.

René Rocher, „Vieux Colombier“ teatri direktor, ütleb:

Lord Brummel ütles kord, et ainult neid inimesi võib lugeda hästirietatuiks, kelle elegantsi ei märgata. Ja mina väidan, et lavastus on ainult siis hea, kui tema täiuslikkust ei märgata. Selle menu tingimuseks on see, et näitejuht oma individuaalsuse täiel määral alistab autori oma le. Kui peaksin valima hästi mängitud, sealjuures aga välise hiilgusega lavastatud etenduse ja halvasti mängitud, sealjuures aga hiilgusega lavastatud etenduse vahel, ma eelistaksin esimest. Ei ole midagi kardetavamamat kui lavastus, mis rõhutab näidendi välispidisusi. Mulle meeldivad Molière'i komöödiad ka ilma sissepõimitud intermeediumideta — kuhu ta neid tahtis, sinna ta kirjutas neid ise juure. On olemas lavastusi, mis on näidendi teema variatsioonid, mitte aga näidend ise. Tõelised meister-teosed ei vaja kaitsjaid — nad võivad ise omal jõul läbi lüüa. Õige režii on andumuslikem töö teose kallal, vana traditsiooniline revideerimis- ja tasandamistö, mida kuidagi ei või hukka mõista. Moodne režissöör peab teenima teost, mitte teost teda! (Originaalis: ... de servir une oeuvre et non de se servir d'elle.)

Seepeale ütleb Gaston Baty:

Kindlasti René Rocher'l on õige aupakkumus teose suhtes. Aga kõigepealt peame selgusele jõudma selle kohta, kas näidendi tekst, ta dialoogid, tõepoolest ütlevad kõik, mis laval tuleb öelda. Ma ei usu seda. Ma arvan, et õige lavastus peab ka etteastete õhkkonna, miljöö, tempo kaudu lõpmatult palju väljendama, et teha vaatajale selgeks see, mis näidendis sünnib ebateadlikult. Näitleja ei pea mängima dekoratsioonide vahel, vaid dekoratsioonigi peab kaasa mängima. Ja mida autor ei ole kirjutanud, vaid ainult unistanud, selle peab näitejuht välja tooma. Kui kõik peaks jäägitult sisalduma näidendi tekstis, siis ei maksaks seda üldse lavastada — siis ta on lugemiseks. Et öelda näidendis ütlemata jäänut, selleks näitejuht võib kasutada kõiki abinõusid — ainult liigsed on keeldud. René Rocher lavastab suurepäraselt neid näidendeid, mis autor on kirjutanud. Mina püüan laval teha tõeluseks seda, mida autor kirjutada tahtis. Ja minu arvates võib heaks lavastuseks nimetada ainult seda, mis „kirjutatud“ näidendi kaudu toob lavale „unistatud“ näidendi.

Vaatame nüüd, mis osa on meie näitejuhid — ja nimelt iseseisvusaegsed — mänginud autori suhtes.

Näitejuht peab kõigepealt olema vahemeheks autori ja näitleja, teiselt poolt aga ka autori ja publiku vahel. Näitlejale ta võib töö juures seletada, mida tema arvates autor tahtis öelda oma näidendiga, mis osa mängib selles üks või teine tegelane, mis tähendus on ühel või teisel etteastel lavastatavas teoses. Saalisistujale publikule näitejuht ei saa enam midagi seletada (kui ta just enne etendust



HELMI TOHVELMAN — Töölisteater



RUDOLF BAUMAN — Töölisteater



ALEKSANDER TEETSOV — Töölisteater



ALEKSANDER MÄGI — Töölisteater

ei pea lavalt selgituskõnet, mida vahetevahel mõnel pool on tehtud). Mitte väga sageli, aga vahetevahel siiski me oleme lugenud enne esietendust kas ajalehest või kavakirjutusest seletusi selle kohta, mida näitejuht oma lavastusega on tahtnud saavutada, kuidas tema on aru saanud autorist jne. Mõnikord on neist kirjutustest olnud kasu — iseäranis siis, kui näitejuht ei ole oma tööd teinud just väga veenvalt. Siis oleme tõepoolest jõudnud selgusele vähimalt selle kohta, mida näitejuht on tahtnud — kas ta seda tõepoolest igakord on saavutanud, see on muidugi teine küsimus. Aga kas ei ole siiski mitte nii, et ühe teose lavastuse juures öieti kõik, mis on kirjutatud või trükitud, on kurjast? Kõnelemata kõiksugu sisu- ja teistest teostest peaksimisega öieti läbi saama kavatagi, sest etenduse enda jooksul meile peaks selguma, mis sugulusastmes ja vahekorras on üks või teine tegelane teiste tegelastega, mis elukutse või amet tal on ja kus mängib üks või teine pilt või vaatus. Mõnikord ma kaldun ühinema nende meeste arvamusega, kes kinnitavad, et Shakespeare'i laval ei tarvitatud tegevusvaliku tähendavaid plakateid, sest Shakespeare annab peagu ikka selgesti tekstiga mõista, kus sünnib ühe või teise etteaste tegevus. Shakespeare usaldas ja armastas kõige enam kõneldud, mitte kirjutatud sõna — ja pealegi, kui palju ta näidendite vaatajaid oskas lugeda?

Ma ei mõtlegi hakata propageerima kavalehtede ärajätmist; neis võiks olla enamgi sisu kui seda harilikult pakutakse. Olen koguni sel arvamisel, et neis võiks päris järjekindlalt olla vaatuste või piltide kaupa refereeritud näidendi sündmustik (nagu seda seni tegi „Estonia“ opereti kohta). See oleks soovitatav selles mõttes, et säärase sisujutustuse najal on hõlpsam pärast mõne, iseäranis pikema aja möödumist meele tuletada seda, mis laval sündis, ja niiviisi kergema vaevaga ja suuremas ulatuses uuesti elustada lavalt saadud elamusi. Mida ma tahan öelda, on see, et näidendit tuleb igas suhtes lavastada nii, et ta oleks igaühele selge igasugu seletuseta, et seda — teoreetiliselt võttes — võiks täie arusaamisega vaadata intelligentne kirjaoskamatugi.

Kuidas nüüd on lood selles suhtes meie näitejuhtidega? Kas nemad on alati talitanud praegukäsitletud nõude kohaselt, mis neile teoreetiliselt kindlasti on niisama vastuvõetav kui mulle? Teiste sõnadega, kas näitejuhid on ikka hoolitsenud selle eest, et nende poolt lavastatav näidend pääseks publiku ette kõigis tegelasis ja üksikosis selgena — kui mitte igakord nii, nagu seda „tahtis autor“, siis vähemalt nii, nagu seda „tahtis näitejuht“. Pealegi, sellest, mida tahtis näidendi teksti looja, võib ju sageli aru saada mitmet moodi — nagu oleme seda näit. Shakespeare'i teoste puhul võinud tähele panna niihästi meil kui ka välismaal. Kas säärasel juhul näitejuht on saanud meile igakord selgeks teha — mitte ainult peajoonetes, vaid iga üksiku tegelase suhtes — mida tahtis tema? Kas asjaomastel näitejuhtidel enestel oli täitsa selge, mida tahtis autor või mida nad tahtsid ise, kui nad lavastasid näit. Tammsaare näidendi „Kuningal on külm“ või Gorki „Jegor Buldõff“ („Tormi eel“)? Sääraseid, iseenesest ju huvitavaid, aga mitte just väga tagajärjekaid eksperimente meie iseseisvuse-eelse teater ei teinud. Teatava näidendi repertuaari-võtt ei ole ju harilikult küsimus, mille otsustamine oleneb üksikust näitejuhust, sest näidendi esitab publikule tema, mitte aga selle mängukavva võtnud toimikond või komisjon. Näitejuhile kindlasti mitte täiel määral arusaadava näidendi lavastamine, see on uus probleem, mida meie iseseisvuse-eelse teatri režissöörid ei tunnud. Säärasel juhul näitejuht loomulikult ei saa täiel määral teenida kirjanikku ega ka ise tõusta etenduse kõiki vallutavaks autoriks. Ma kõnelen loomulikult intelligentset näitejuhust — on ju meil vahetevahel mõnes teatris lavastanud ka niisugused näitejuhid, kes ei ole kuigi rahuldaval määral saanud süveneda lavastatava draama vaimu, kõnelemata sellest, et nad ise oleksid asjaomasele lavateosele suutnud anda midagi oma vaimust, kuna ei saa anda teisele seda, mida ei ole endal.

Igal näitejuhul tuleb oma-töös tegelda kaht liiki autoritega — surnud kirjanikega ja elavatega. Viimaste hulgas on näitejuhile ja meilegi kõige tähtsamad muidugi meie omad näitekirjanikud. Elava välismaa autoriga on meie näitejuhtidel tulnud võrdlemisi vähe kokku puutuda, ja kui, siis on need autorid harilikult nii hilja saabunud vaatama nende teose kallal tehtavat tööd, et nemad ei ole enam saanud teha märkusi, millest oleks olnud kasu lavastusele. Kasu vähimalt nende seisukohalt. Peale Hella Vuolijõe on sääraseks autoriks iseseisvuse ajal — kui ma ei ekski — olnud ainult teinegi naisautor, nimelt Zofja Nalkovska, kelle „Naiste maja“ etendati niihästi „Vane-muises“ kui ka Narva teatris.

Öieti peaks autoreid jagama veidi teisiti — mitte surnuiks ja elavaiks, vaid autoreiks, kelledega näitejuhul on isiklikke kokkupuutumisi, ja neiks, kelledega tal neid ei ole. On ju välismaade, eriti kaugemate, autorid meie näitejuhile harilikult kättesaamatud ja selles mõttes niisama hästi kui surnud.

Kaasaegse eesti kirjaniku teose lavastamisel aga tuleb lavastajal peagu eranditult kokku puutuda autoriga.

„Lavastajast ja autorist“ kirjutab A. Adson „Teatri“ 1934. a. 2. nr. Lühidalt kokkuvõetult ta ütleb oma artiklis järgmist:

Lavastaja esimene õigus ja sageli kohustus on kärpimine. Adson pooldab kärpimist autori huvides. „Nudistavat“ kärpimist meie laval ei olevat olnud. Lavastaja tohib tekstile tarbe korral ka juure panna, koguni terveid pilte. Autoril on õigus kaasa kõnelda osade jaotusel. Näidendi saatus oleneb sageli lavastajast.

Olgu siin kohe öeldud, et kahtlemata on autoril õigus kaasa kõnelda osade jaotamisel, ja seda suurem õigus, mida paremini ta tunneb lavanõudeid ja samal ajal ka näitlejaid. On mõeldav seegi, et mõni kirjanik tunneb näitlejaid paremini kui näitejuht, et tema näeb neis mõnd uut joont või võimalust, mida näitejuht ei ole seni tähele pannud. Aga kirjanik võib oma soovidega ka põhjalikult eksida — eksib ju näitejuhtki mõnikord sellega — ja igakord ei saa puhta kullana võtta autori kinnitust, et ta on teatava osa „kirjutanud“ ühele või teisele näitlejale. Selle taga peitub mõnikord ainult soov, et see või teine tugev näitleja mängiks osa, mille läbilõõvuses autor oma sisimas ei ole kuigi kindel. Nii ongi meil teada mitu juhtumit, kus ei ole vastu tulnud autori kõigile soovidele osade jaotuse suhtes, nii et kirjanik on avaldanud oma pahameelki. Pärast aga ta on harilikult väga rahul olnud selles suhtes näitejuhi poolt astutud sammudega, iseäranis siis, kui ta näidendile on saanud osaks hea vastuvõtt.

Mis puutub eesti autori teksti parandamise, ümbertegemise, täiendamise ja kärpimise, siis meie iseseisvusaegsel režissööril on sel alal olnud palju enam tööd kui ta eelkäijal — osalt muidugi ka juba seepärast, et iseseisvuse ajal meie näitekirjandus (ühes arvatud ka dramatiseeringud) on kasvanud otse laviinitaoliselt. Uute, trükist ilmunud ja osalt ka paljudamata lavateoste suurest hulgast on kutselisele lavale pääsnud küll ainult võrdlemisi väike protsent, aga seegi väike hulk on dramaatiliselt küljelt enamalt jaolt nii nõrk, et ta peagu igal sammul vajab näitejuhi abistavat kätt.

Meie näitekirjanikud tunnevad üldiselt andestamatult vähe huvi näidendi kirjutamise tehnika vastu. Võime olla õnnelikud, kui näeme laval vähimalt elavaid inimesi, hästiõnnestunud tüüpe, võime olla õnnelikud ka siis, kui kuuleme laval elavat, vaimukat dialoogi. Aga elavad inimesed omaette ja vaimukas dialoog omaette ei tee veel näidendit, sageli nad ei tee seda ka koos, sest peale nende näidend vajab veel kompositsiooni, võitlust ja pinget. Vaatuste lõpud on nii mõnegi meie näitekirjaniku nõrgaks küljeks.

Kõigi nende ja veel teiste puuduste puhul on eesti iseseisvusaegne näitejuht pidanud tulema appi eesti näitekirjanikule märksa suuremal määral kui ta eelkäija. Sealjuures ei ole ta oma sellealalist tööd mitte ainult pidanud rohkendamaks, vaid ka süendamaks.

On muidugi olnud sääraseidki teoseid, mis kas ei ole vajanud näitejuhi kui teksti „kohendaja“ abi või kus see abi oleks võinud kergesti saada hädaohtlikukski. Nii oleks olnud patt „parandada“ midagi nii hästi kirjutatud komöödia juures nagu seda on Raudsepa „Vedelvorst“, aga ka terve rida Raudsepa teisi komöödiaid oleks „kohendamise“ tõttu võinud kergesti saada kannatada. Kuigi neil on oma puudusi, on neil vähimalt üks suur voores — vaimukas, sisult aktuaalne dialoog. Teiselt poolt oleks olnud patt tuua Raudsepa „Lipud tormis“ lavale nii nagu nad on autori poolt kirjutatud. Siin on Lauter tänuväärusel kombel „kohendanud“, kärpinud, teksti lavalisemaks muutnud (iseäranis „vabaduse soldati“ Nekudassovi oma) jne. Sama tööd on Lauter teinud ka Raudsepa seni uusima teose, komöödia „Mees trumpidega“, kallal, kus teadjale paistsid silma eriti õnnestunud kärped. Muide, Ed. Türk oli omas sama komöödia lavastuses, muutmata kõneldavat teksti, teinud usutavamaks saatusliku kirja Kati kätte sattumise. August Mälu esimesed Töölisteatri poolt etendatud komöödiad võlgnevad oma menu eest suurel määral tänu nende teksti kohendanud, lavalisemaks teinud ja täiendanud näitejuhile Andres Särevile. Sääraseid näiteid võiks veel tuua palju, aga see viiks kaugele. Igatahes aga see on fakt, et meie näitekirjanikud oma näidendite menu eest võlgnevad väga silmapaistval määral tänu näitejuhi-dramaturgi abile. Selles mõttes on meie iseseisvusaegsel näitejuhil tulnud täita väga tähtis osa. Ma loomulikult ei tea, kas näitekirjanikud on näitejuhtidele ka tänulikud neile osutatud abi eest, aga fakt on kahjuks see, et nad ei ole sellest abist üldiselt kuigi palju õppust võtnud, ei ole kuigi palju juure õppinud. Kui sageli näit. oleme lugenud nõrku, mittemidagiütlevaid vaatuste lõppe, mida näitejuhid on pidanud tegema tugevamaks, läbilõõvamaks — mis on kahtlemata kunst, aga igatahes mitte niisugune, millega ei saaks hakkama näitekirjanik ise. Aga siiski samad

näitekirjanikud, kellede vaatuste lõppe on korduvalt lavalisemaks tehtud, jätkavad nagu jonnid pärast nõrkade lõppude kirjutamist.

Lugedes meie nüüdisaja näitekirjanduse keskmikku saad näitekirjanikest umbes säärase mulje: näidendikirjutamise tehnikast nad ei hooli, sest nad loodavad, et nende teosed loovad juba üksi seepärast läbi, et nad on algupärased. Kui teoseil aga peaksid olema mõnesugused puudused, mis võivad läbilõivuse teha küsitavaks, küllap siis nende puuduste kõrvaldamise eest hoolitseb näitejuht — milleks ta siis olemas on?

Ei ole sugugi hea, et näitejuhi praegukäsiteldud abiandmine näitekirjanikule on muutunud peagu endastmõistetavaks. Kiputakse unustama, et näitejuhil on heagi näidendi lavastamisega küllalt tööd ja et ta hooletult kirjutatud teksti kohendamisele peab pühendama energiat, mida ta sama näidendi kallal saaks kasutada teisiti. Näitekirjaniku enesekriitika aga kipub lõdvenema, kui ta liigselt määral usaldab publikut ja näitejuhti. Kui kaugele see lõdvenemine võib minna, seda näitas Mälgu „Sikud kaevul“.

Dramatiseeringud jäävad käesoleva vaatuse alt välja.

Autorit võib näitejuht ainult aidata, näitleja suhtes aga on tal palju tähtsamat ja raskemat ülesandeid, millede täitmine aga „naisveele“ pealtvaatajale paistab niisama vähe silma kui näitejuhi abiandmine näitekirjanikule.

Hoolimata sellest, et meil on töötanud teatrikool, isegi teatrikoole, kõigil meie parimail näitejuhtidel on tulnud töötada, mitte ainult „etenduse organiseerijana ja kooskõlastajana“, vaid ka — ja väga suurel määral — näitlejate kasvatajana ning koolitajana, pärast seda oma õpilaste loomingulise initsiatiivi äratajana ja nende loomingulise protsessi juhtijana.

Ma teen päris meelega vahet koolitaja ja kasvataja vahel. Koolitamise all ma arvan noorele näitlejale tehniliste vahendite kättenäitamist ja tehniliste protsesside kätteõpetamist, kasvatusel aga ta kutse-eetika, lavadistsipliini ja teiste, suuremal määral lavakunsti jüngri iseloomu kui ka intellektiga seotud küsimuste selgitamist ja sisseistutamist. Olen kindel, et nii esimesel kui ka teisel alal on meil seni kõige enam saavutanud Ants Lauter — terve rida noori on tema heatahtlikult nõudliku juhatusel all kasvanud ja kasvamas silmapaistvaiks lavajõududeks. Sealjuures ei ole Lauter oma tagajärgi saavutanud mitte ainult teoreetiliste seletustega ja „ettegemisega“, mida ta võib-olla mõnd aega harrastas veidi liig suurel määral, vaid eelkõige kogu oma „töödöntmeni“ isiksuse eeskujuga, kogu selle järelejätmatu tööga lavastatava näidendi, näitlejate ja iseenese kallal, kogu oma karmi enesekriitikaga, millega ta kontrollib kõiki oma saavutusi niihästi lavastamise kui ka mängu alal.

Aga teistegi näitejuhtide saavutused pedagoogilisel alal on silmapaistvad. Nii on Priit Põldroos „Tööliteatri“ õpperühmaga teinud palju tunnustamisväärset tööd, mitte ainult noorte näitlejate koolitajana, vaid ka nende loomingulise initsiatiivi äratajana. Töötades oma teatri noortega Põldroos ei kirjuta neile vastuvaidlemata korras ette, mida nad igauks oma osas peavad tegema, vaid laseb neid endid otsida ja leida, rohkem nende tööd kontrollides ja ühtlustades kui seda käskijana juhtides. See on igatahes meetod, mis noorile lavajüngerile, kellelele näitekunsti esimene aabits on selge, valmistab rõõmu ja mis laseb nende omaloomingul lüüa õitsele.

Ka meie provintsiteatrite näitekunst seisab üsna aukartustärataval tasemel, niihästi üksiknäitlejate kui ka sageli ansambli suhtes. Seda ei oleks, kui selle eest ei oleks armastuse ja asjatundmisega hoolt kannud näitejuhid, nagu Eduard Lemmiste, Alfred Mering, Eduard Tinn ja teised.

Siinkohal tahaksin alla kriipsutada ka Paul Sepp'a teeneid, kelle töötamisemeetod osalt võib-olla oli veidi liig isikupärane, kelle koolist läbikäimine on aga kahtlemata olnud suureks kasuks nii mõnelegi meie näitlejale ja ka näitejuhile.

Käsitades näitejuhi osa meie iseseisvusaegses teatris me ei saa mööda minna ka meie naisnäitejuhtidest, kelledest kõige meelega jäävamat on esinenud Erna Villmer, Hilda Gleser ja Liina Reiman. Kõige enam on nende lavastustest mulle isiklikult meele sööbinud Villmeri „Lysistrata“, „Poeg“ ja „Põline Cromedeyre“ — peaaegselt nende haruldase stiilkindluse ja puhtuse pärast. Gleser näitas oma tugevat individuaalsust ka lavastajana. Ka ei tohi me unustada, et temagi on menulalt tegev olnud näitlejate koolitajana ja oma eeskujuga ka kasvatajana. Liina Reiman tegi Zofja Nalkovska „Naiste maja“ lavastusega igati ilusat tööd. Nõnda on meie iseseisvusaegses teatrielus naisnäitejuhidki mänginud osa, millest kuidagi ei saa mööduda tunnustuseta.

Oleme käesolevas artiklis meie näitejuhtidele öelnud terve rea tunnustavaid sõnu. Muidugi on ju ka olnud ja on puudusi. Nii ei saa meie näitejuhid just igakord uhkustada selle stiili tundmisega, milles nad parajasti lavastavad. Aga stiilitundmist võib sageli asendada stiilitunne, ja seda meie näitejuhtidel on võrdlemisi suurel määral — nagu meie näitlejailgi. See on rõõmustav kultuursuse märk.



BETTI KUUSKEMAA — Estonia



MARINA MURAKIN — Endla



LI LASNER — Eesti Draamateater



IDA SUVERO — Vanemuine

# Ajavaimu kajastusi eesti teatrielu kujunemises



ahe aasta eest pühitsesime oma kutselise teatri 30. sünnipäeva. See on õigupoolest lühike aeg, aga meie arenemistempos ja kultuuriliste võitude saamises õige pikk, — koguni nii pikk, et sellest ajast meie teater tegutses 12 a. võõrale suurriigile alluva väikerahva haridusüritusena, mida nüüdne täiskasvanud noorpõlv enam ei mäletagi, ja 20 aastat iseseisva rahva teatrina. Selle aja kestes on teater jõudnud kõrgele tasemele. Seda oleme mitmel korral toonitanud hea rahuldustundega. Kahe aasta eest võeti teatri tegevuse ja kestva jõupingutuse üle palju sõna ja neid sõnu läbistasid otsemeelsed hinnangud, et teater oma töhusa arengu kõrval on olnud ka tubliks vaimuvalgustajaks rahvale, kes vajab vaimuvalgustust. Ta ei ole ses mõttes mingil tingimusel olnud väiksem vend teiste vaimuelu pingutavate avalduste kõrval. Ta on teeninud elu tõesid ja need töed on tulnud osaks rahvale.

Nii mitmedki vaatlemisviisid, hinnates teatri vaimset olemust, püüavad seda võtta kui kunsti kunsti pärast, iseseisvat, ühiskonnast võrdlemisi sõltumatut aatelist-ilulist suveräänset nähtust, mis byronistlikus uhkes individualismi lennus vabalt lendleb „nagu kotkas“ oma ilu ja tõe regionides. Tõepoolest see seisukoht ei saa aga olla õige, sest olgu teater kuipalju tahes kõrgemate püüete templiks, ta ometi on kõigest kunstidest kõige rohkem seotud, sest ta tegevus ei saa toimuda mõttelennus, vaid on sõlmitud näitekirjandusega, hulga mängivate inimestega ja samuti massiliste hulkadega, kellele mängitakse.

Me võime kujutella erandinimest, kes õigupoolest vähe oleneb ümbrusest, ümbruse mõtlemisviisist, huvidest, ellusuhtumisest jne. Ta võib ette võtta õige erinevaid kõrglende oma tunde- ja tahteelus ja ta võib ühiskonnale tunduda peaaegu ilmutusena teisest maailmast. Teda siis imetellakse või võõrastatakse kui kummalist nähtust. Ta saab rahvale kas jumaluseks või veidraks mõistatuseks, keda ei hakata mõistatama, vaid kellest hoidutakse vanade heade arvamiste pärast kõrval. Teater on institutsioon, on kunstitempel ja majanduslik organisatsioon ühtlasi. Ta teenib tööilu ja lendab võimaluste korral isegi kõrget lendu, on aga seejuures ka päris maine ettevõtte, organiseeritud ja hoitud ühiskonna poolt ühiskonna hulkade huvideks. Ta on, kui nii võiks ütelda, füüsilise rahva teener vastavais vaimseis härrasülesandeis. Ta on täiel määral oma ümbruse laps ja ta võtab ümbruselt oma ülesanded ning ilme, sest oma eluks vajab ta ümbrust. Nii nagu üks ühiskonnaliige on väärtuslikum ja hinnatum teisest, nii ka teatrielu on väärtuslikum või tühisem vaid selle järele, missuguseid mõjutusi ja omadusi, tunde ja kalduvusi ta ühiskonnast laseb endasse domineerivaiks.

Peatudes siin oma teatrielu iseseisvusaastate meeletuletamisel on huvitav heita pilku sellele, missuguses vahekorras ta oli meie ühiskondliku eluga, ühiskondlike tungidega, sotsiaalsete olukordadega, mitmesuguste vaimueluliste nähtustega, poliitiliste suunatlemistega, avaliku arvamisega ja üsna tavalise ajaviitemaitsega. Ilma et me siin sugugi saaksime minna küsimuse süvenemisse, on lühikegi käsitlus küllalt huviküllane.



Kui meil sündisid esimesed kutselised teatrid, siis nägime, et Tartu vaimus ja idealistlikus õhkkonnas oli ta vaimsem, põhimõttelisem, ülesannetelt publiku maitse keskmisest tasemest sõltumatu ja kõrgem. Tallinnas kui väikeärimeeste mutimängimise miljöös ja majandusliku mõtlemise mentaliteedis ei omanud ta mingit ideelist värvingut, vaid tegevus seati selle järele, et kassal oleks hea ja mutimängijail mõnus ajaviide. „Vanemuine“ hoidis kogu hingega odavast efektist ja taotles elulist usutavust. K. Menning andis seletusi, et ta ei või lubada lavale ajaviite kerget ja tühisust, sest teater peab arendama rahvast — „täitma ülesande, mille vene ametnikud jätsid täitmata“.

Tol ajal sündis esimene konflikt rahva ja ta kõrgete püüetega teatri vahel. Tartu esimesed koorekihtlased — kaupmehed ja seltsitegelased — hakkasid lavale ihkama laulmänge ja Straussi ooperette. Publiku osavõtt kahanes, sest vaimutoit, millega teda toideti, oli rammus ja seedimatu. Kärsitus ja vastolud teatri juhtimise põhimõtete pärast löid liikvele isegi neis ideelistes keskustes, kes „Vanemuise“ kui kunstitempli mõtet müüdi parimini olid kannud. Vanemuine ei saanud jääda oma senisele seisukohale ja Menning



lahkus ning Vanemuine laskus aastast aastasse kobavaile põhimõttetusile ning kaotas kui kunstiasutus paljudeks aastaks igasuguse värvingu ja tähtsuse.

Kui mõtleme, et meie teater kui järjekindla ilmega põhimõtteline kunstiasutus just e s i m e s i l aastail seisis sellasel kõrgusel, nagu hiljem kunagi mitte, ja kui mõtleme, et selle teatri juhiks oli sellane kõrgekultuuriline isiksus, nagu me oma teatrite juures enam pole näinud hiljem, siis ehk paneb see mõtlema, et kuidas oli nii võimalik.

Aga nii oli just võimalik, sest Vanemuine ei sündinud tavalisest rahvelu ettevõtlikkusest, vaid ärkamisajast saadud hariduselu kultuuristamise tungist ja rahvusliku iseteadvuse tõusu vaimustusest. 1905. a. löi ju kõik lõkendama, vabaduse mõisted said meie juures kultuurilise elu- ja isiksuse kasvatamise aatelse mõtte. Kunstitempel oli siis mõeldav vaid kõrgeimas mõttes ja ta teostatigi meie vaimsuse paremikuks.

Kuid mis aitas kõik, kui seda paremikuks oli hirmust vähe ja rahvas temaga ei suutnud sammu pidada ja kui harituimadki sõnavõetud etenduste kohta ajalehtedes olid lünklikud ja tuimad. „Postimees“ (29. IV 1910) kaebas siis: „Kontsessioonid ei tehtud (teatris) mingisuguseid, tule järele, publikum, söö, mesilane, või sure. Nähtavasti ei jaksa publikum järele tulla. Ta jätab Vanemuise vanemuislastele, käib edasi „Aaberge'is“, „Iibergis“ — vabandage, Iibergi veel ei ole — „Taaras“ ja Viera etendustel, sääl, kus ennegi käis, sööb lestadis ja naeratab kõlde juures... Kõik Björnsonid, Ibsenid, Hauptmannid ja Sudermannid, mis „Vanemuises“ viimase nelja aasta jooksul mängitud, pole kokku mitte veel nii palju sisse toonud kui jant „Oma jalgel“ ükski, ja kõik Eesti algupärased tükid kokku veel mitte kaugeltki poolt sellest, mis jällegi „Oma jalgel“ ükski.“ Ega's teatrilu ükski suhtunud nii, ka noorelaste kirjandus ja tolleaegne kunst said sama häda osalisteks.

Vaimustused on hingeavaldused, mis ei põle kaua. Vaimustused haihtuvad, aate-lus väsib tõsiolude ees ja inimene hakkab end tundma jälle üsna odavalt-argipäevaliselt. Me näeme tänapäeva meeleolude ümberkujundamistest ja muutumistest, kuidas me näiteks halvustada püüame kõike õilist ja kõrget, mille 1917. a. revolutsioonituledest võtsime südamesse ja kandsime Asutavas Kogus oma riikliku elu alustesse. Me ei säilitanud seda, vaid laskusime paljude asjus tagasi lähemale sellele, mis iseloomustas meie elu varematal aegadel. Nii laskus ka publik tagasi oma tookordsest kunstitemplist sinna, millega ta oli harjunud varem ja mis talle tundus omasemana.

Hugo Reiman käsitab „Ühiskonna suhtumist teatrisse“ (Teater, sept. 1936) ja leiab, et teatrikunst on kõrgeimal määral sotsiaalne ja ühiskondlik kunst. „Kuna teatri aluseks on inimese vaatamängu-tarve, siis on teater ka täiel määral sõltuv ühiskonnast, oma publikust... Sellest siis ka järgneb, et teatri tegelaskond oma kunstilisis taotlusis ei saa ignoreerida teatripubliku vaimset taset ja kunstilist maitset. Tõsi, teater võib oma publikut kunstiliselt kasvatada, teda tõsta, kui ta on selleks võimeline; kuid see on teostatav vaid ettevaatlikult, publikuga sidet katkestamata.“ Hugo Reiman ei tee ilukõnet, vaid jääb täiesti objektiivseks, kui jätkab: „Sellest seisukohast on eriti õpetlik ja ühtlasi põnev eesti teatri ja teatripubliku suhete kujunemine: ikka ja ikka on eesti teater olnud sunnitud kohenduma publiku maitsele ja nõudele — vaatamata sellele, et kunstihuvide kaitse nimel esinev teatriarvustus seda temale tihtilugu on pahaks pannud“. Hinnates „Vanemuise“ kõrgpinge murdumist K. Menningu lahkumisega leiab ta loomulikuks, et see tuli eesti seltskonna vaatamängu-tarve rahuldamiseks: „Vana laulmängu asemel pani end maksma operett ja on püsinud aukohal kõigi arvustajate kiuste. Samuti pälvis tähelepanu see, et hiljuti läbielatud iseseisvusaegses teatrikriisis murrangut sünnitajana esinev komöödia võib üle aastakümnete kätt ulatada sajandi lõpul eesti teatris valitsenud jandile. Ja kui olevikus eesti teatrit rahvustatakse peamiselt sellega, et seatakse lavale katkendeid eesti romaanist, siis meenutab seegi sajandi lõpul „suurte rahvatükkide“ ja „ilumäituste“ lavastamist romaanide järgi. Vahe seisab vaid lavaliste saavutuste tõusus, sisuliselt aga on tegemist ikkagi vaid publiku vaatamängu-tarve rahuldamise püüetega, mis jätavad soovida nii palju.“

Kui ma ülal kõige muu kõrval peatusin pikemalt K. Menningu teatri kõrguse ja murdmise juures, siis pidasin seda oluliseks, sest see nähe kuulub meie teatrielu alg-aastasse ja on prototüübiline teatrielule tänapäevani. Teater ei saa minna kõrgemale kui laseb tal minna publiku arusaamine ja tahe. Ärgu aga seepärast mõeldagu, et teater teeks hästi ja õieti, kui ta end püüaks meelega hoida võimalikult madalal: ta peab pingutama ja tungi avaldama kõrgemale. kui on see nõor, mille üks ots on publiku peos ja mille teises otsas triivib tema, sest muidu teater kaotab oma templi tähenduse ja muutub tsirkuseks, millega unutatud on rahutuid inimhulkasid.

\*

Kui Eesti 1918. a. kevadel astus iseseisvusesse, siis elas ta hing jällegi kord erilistes elevustes. Rahvas põles, kuigi Saksa okupatsiooniväed selle tule surusid tuha alla. Võim ei saanud siis tegutseda, aga vaim pudenus varjatud leekides esile mitmelgi puhul. See avaldus ka teatrielus, vähimalt selle teoreetilises õilsuses, kui näit. Ed. Vilde ütles 20. aug. Estonia hooaja avasõnas: „Jaa, sõbrad, kui te täna siia tulite... siis sunnib teid taga jumalusi, mis on nii vana kui inimese sugu, siis ajab teid see jumalusi, millele meie esivanemad nii tabava nime on annud: Ilo... Januneb hing loodusesundlikult, ilu järele, siis januneb ta ühes sellega töö järele... Meie põhimõte on truudus luuletöele, sallivus selle töö mitmesuguste vormide vastu... meie püüe on Estonia kunstikoda kui rahvateatrit selle nime parimas tähenduses edasi ehitada, täiendada ja ajakõrgusele viia.“

See tung uuele kõrgusele ei olnud siis kergesti teostatav, eriti Estonias, kus kunstilised põhimõtted kogu aeg olid seisnud võrdlemisi virvarris, aga nüüd sõja ja revolutsiooni ning okupatsiooni ajal kannatanud veel üldisigi hädasid, nagu said tunda kõik teatrid.

Siis tuli vabadussõda, mis viis meeled jällegi hoopis teisale kui teater. Tõsi küll, et nii okupatsiooni kui ka vabadussõja ajal näiteks kirjandus revolutsioonitses ja tegeles kõigeaga, mis oli kõige endise vastu, võitles väikekoodanlusega, snobismiga, võitles vanade voorustega, kuulutas indiviidi vabadust, mõistis hukka võimutaotlusi. Et tal uusi voorusi ei olnud ühiskonna jaoks, mõnules ta kiretsemise himutsemistes ja oheldamatustes ega märganudki, kuidas piirdumine ja ükskõikisega võitlemine sellel alal ei tähendanud mingit kõrgema vabaduse ülevust, vaid muutus kõige selle endise toonitamiseks, millega kuldne noorus varemgi ikka oli tegelnud, kuigi mitte sõnades, vaid tegudes. Ei saa siiski salata, et tolleaja kirjanduse vaim siiski aitas tublisti tuulutada seda vaimset haputaigent, mis oli mõõduandev meie pesaomaduslik hariduselus ja mille olime võtnud baltluse kitsarinnaliselt. Seltskond, inimesed, noorsugu jälgis põnevusega neid manifeste, mis H. Visnapuu läkitas väikekoodanluse-lohe ja ametnikkonna tindistunud hingeelu vastu. Ajakirjandus otsis nagu tulega taga kirjamehi, kes arendaksid vaimukat poleemikat uue vabaduse sisustamise, uue loomingu-vaimu, vaimse ümbersünni küsimuste ümber.

Murrang sündis ka teatrite elus. Teatritesse tuli palju teaterlikkust, mängulist elementi endise kirjandusliku külje toonitamise asemele. Lavastustesse tuli romantikat, uut paatost, uut vormi stilisatsioonits, kauneid ja sügavaid elamusi, mis Estonias võttis impressionistliku haliseva värvingu, Draamateatris jõulise kangelaslikkuse nooid. Mõlemas oli väärtusi, mis teatritele tegid au. „Teater muutus templiks, kus valitses tõsiduse, pühaduse, isegi raskuse vaim, ning üsna vähe jäi seal ruumi mingile maisele ja konkreetsele... Jälle pidi näitleja oma elamustes olema aus, kuid stiliseerituna, aus mitte loomulikus, elulises, vaid aus kunstilises mõttes.“

Eriline liikumine vaimusügavuste esiletõstmiseks teostus lühikeses erandnähtes — Hommikteatris. See hoidus klassikast, hoidus ka sümbolismist ja halisevaist impresioonest ning suunas oma kunstilise usu ekspressionismi revolutsioneeritud uususele paremast tõesst, sügavamast valust ja rõõmst, mis inimkonnale peab tooma kord lunastuse, mis kasuks tuleb seni kõigile vaevatuile. Andumus ekspressionismile oli mitmeti rituaalne, ning täie tõsidusega. Kasvav noorus, kes oli sõja poolt mahatallatud endiste jumalate ja vooruste pärast jäänud ilma jumalata, haaras selle uue näilise lunastusvõimaluse järele. Siin pandi liikuma massid isikute asemele, sest mass on elu tõeline jõud ja ehtsus. Siin ei hoolitud inimesest kui kujust, vaid kujust kui tüübist, ja selle tüübi kõnelemine ei olnud kõnelemine, vaid rohkem hüüe hingetagustest, mis kannab elu.

Kõik oli põnev, aga oli põnev vaid kunstiusulisile. Ajakirjandus suhtus sellele kahesuguselt: kunstiringkonnad püüdsid neid nähteid elavalt toetada, aga vanem reaalses ja harjumusilt ühiskondlikum põlv vaatas neile teatritähtsuse külmemalt, nagu see külmaks jättis kogu meie rahva suure enamiku. Kui meie siin kindlasti võime toonitada, et need eesti iseseisvuse esimesed aastad teatrielus märgivad ka suurt väärtuste-järku (nagu olid suure väärtusega meie teatri sünniaastad), siis sündis see iseseisvumise vaimustusest, millega igäüks uues vabaduses hakkas tegutsema oma moodi.

Me näeme aga paraku, et uued tegutsemised uues vaimustuses, uues vabaduses olid vaimuinimestel ühed ja igapäeva-kodanikel hoopis teised. Need kaks leeri jätsid üks-teise maha: vaimuinimesed lendasid väljaspoole reaalsust, kuhu teised ei tule järele — eesti teater jäi publiku jaoks võõraks ja publiku kriis kujunes nii suureks, et Draamateater likvideerus, Hommikteater suri koos oma vaimse juhi surmaga ja Estonia viidi sügavale ainelisele kriisile ning hädast väljapääsuks ka vaimsele kriisile mitmeks aastaks.

Sest seltskond kasutas oma vabaduse- ja vaimustusevõimalusi hoopis maisemalt, laskudes ahnele äritsemisele, spekulatsioonile, pankade kasutamisele, pillavale lõbutse-



KUSTAS VILJUR — Narva teater



UKU HALLA — Endla



VOLDEMAR PEIL — Narva teater



ALEKSANDER MALTON — Endla

vale uhkusele. Väikemees tegi kasusid kas või nõobikeste ja vana mööbliga, suurem mees avas „kuntoreid“ ja pumpas pangast miljoneid ning põletas enda kiirelt läbi koos „kuntoritega“, päris raskekaalulisedki isamaapojad olid üsna süüdi kõikjal, kus liikus raha, aga nähagi ei saanud neid ideeliste ja vaimsete ürituste lähikonnas. Tolle aja kroonikad võiksid jutustada imelugude eluvustest „Kuld Lõvi“ kabinetites, Lindeni kõrtsis ja Estonia valges saalis jne., aga osavõttud teatritest oleks õige vähe ütelda. Üks prantsuse ajaloolane kirjutas 18. sajandil, et kui maa vürstid satuvad libedale teele, siis ahvatlevad nad sinna ka rahva. Selle tõe tuuma saime näha ka meie tol ajal. Eesti haritlane jättis vaimsed huvid ja trügis võimu poole, mida vajati riigi loomisel. Eesti võimumees hakkas end tundma isandana, kellele isamaa poleks nagu midagi, kui isamaalt ei saaks endale võtta „parema seltskonna“ muretu-elu kombeidki! Nii siis härrad ees ja rahvas järel laskuti kergesti rikastumise ihadele ja lõbutsevale elule.

Siit mõistame, miks meil teatrise õitsele löi operett, mille hingestus on ikka teatud moodi vahuvuinastunud ja mille vaatlemine tähendab lõbusat ajaviidet. Juba palju aastaid hiljem, kui olin teatriarvustajana mitu aastat istunud kõigil Tallinna esietendusil, võisin konstateerida, et valitsusloozid olid ikka tühjad, ja üht haridusministrit nägin kahel operetil.

Kui vanamaailma noobliks kombeks oli seltskonna — eliidi — kogunemine ooperisse, siis tõmbus see meil peagi teisiti: meil kõneldi sooje sõnu ooperi vajadusest, aga ei käidud seal, vaid nauditi operetti.

Teater, mille kunstiline jõud peitub peamiselt ikkagi sõnalavastuse edus, tahtis sõnalavastust ikkagi hoida ja valis selleks tee — hakkas harrastama solongkomöödiat, mille pinnalisus, erootilised maigud, mõningad sentimentaalsused ja operetlikud härrastegelased on teatud seoses operetivaimuga.

Nii näeme, kuidas parem kiht ihkab ajaviitelist vaatamängu, mis ei nõua nautimisel mõtlemispingutust, on kerge ja kihelev, nagu seltskondlikud koosviibimised oma naeratustega, viisakustega ja serpentiinidega. Kui teater sõnalavastuses salongkomöödiatega mitme aasta kestes tegi seda esimeste ridade kultuuri, siis jäi temal publikust puudu, sest rahvahulgad ootasid elult ja teatrilt ikkagi ka midagi muud. Teistpidi teater mõjus siiski kaasa ka sellele, et rahva laiemasse ringesse tungis rohkem operetivaimu (kui muidugi usume, et teater mõjutab inimesi ja on ses mõttes vaimne tegur), kui on hea rahva vaimsele üleschitavale tervisele.

Minu arusaamise järele ühiskonna vältimatu mõju ei avaldunud sel juhul siiski otseselt, sest rahvahulkades on teatri vastu hoopis teissuguseid elevusi. Rahvast tõmbab endasse näiteks kirik, kust vajatakse rahustust hinge raskematele probleemidele. Teater on ka koht, kust otsitakse rahustust hulkadele reaalsele ühiskondlikele ja sotsiaalsele muredele, kui vaid teater annaks need vastused.

Me nägime, kuidas salongitsemise ja peenutsemise kõrval aastat 12 tagasi Tallinnas avalik hääl, rahvahariduslikud asutused, teatriarvustus jne. tõsiselt teatrite tähelepanu juhtisid sellele, et teater ei pea end ehitama peene ja pinnalise linnahärrade-seltskonna väikesele kaljule, vaid rahvahulkade suurtele meeleliigutustele, mis käärivad südameis ja teatris kui südamepeegelduses lahendust tahaksid näha. Suured teatrid lohutasiid endid, et säärane jutt on idealistide elutundmatu targutamine. Aga selle lohutamise kõrval pani ühiskonna ulatuslikem tahe end maksma Draamastuudio rändteatri erksama rahva mentaliteediga ja samuti sündis sellel pinnal värsk Töölisteater Tallinnas.

Mäletan, et mina oma teatriarvustuses võtsin kindla ja elava poolehoidu Töölisteatrit jöüpingutuste ja kordaminekute vastu. Ma nägin seal uusi värskusi rahvale lähenemiseks ja nägin, kuidas rahvas seda armastas. Ma toonitasin elavalt, kuidas noorpölv on tõusmas, kes vabastab teatrit senisest peenutsemise tardumusest ja selle järele toob rahva keskele rahva asjaks.

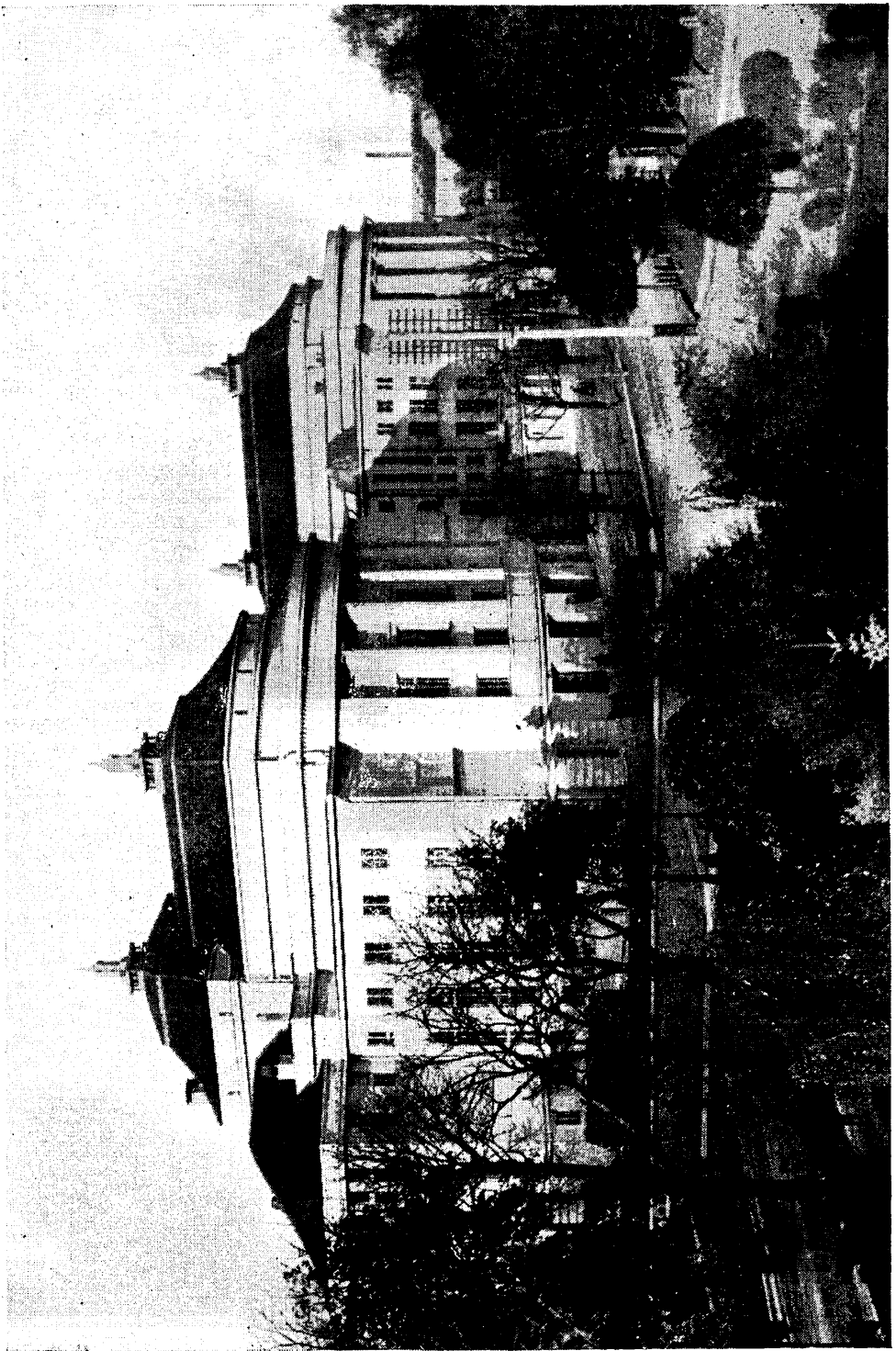
Siis muutus õhkkond minu suhtes salongitsevais ringkondades veidi vastoluliseks ja kadunud G. E. Luiga küsis, kas ma oma avaldusi teen puhtast südamest?

Ma vastasin: „Veenduge ise,“ ja andsin tema kätte Töölisteatri kaardi.

G. E. Luiga käis siis nädal otsa noore teatrit etendusil ja süvenes uuesse nähtesse. Siis kutsus ta mind enda juure ja lausus: „Kirjutage rahulikult edasi, teil on õigus!“

Seda õigust kinnitas varsti ka asjaolu, et ellu ärkas ja kiire ning vahenditi sooja sideme rahvaga võitis uusrealistlik ajakomöödia, kus käsitati elu küll teatud romantika koomikaga, aga siiski nii elulähedaselt, et rahvas tundis, kuidas tema on jälle teatrit vaimse osa huviojektiks. Rahvas tormas teatrisse ja umbsölm teatrit ja rahva vahel oli läbi lõigatud.

Jälle me nägime, kuidas ühiskond on suurimaks mõjumeheks teatrit vaimsuse määramisel. Teater ei püstita suunda, vaid ühiskond — muidugi mitte programliga, vaid elutunnetusega.



ESTONIA TEATER TALLINNAS

Me oleme võinud tähele panna, et teatrite juhtivad tegelased ja näitlejad ses mõttes sageli on jaganud teissuguseid arusaamisi. Kui „Mikumärdi“ tõusis vaatepiirile, siis peenutsev seltskond ja ka nendemeelsed teatrid kehtitasid õlgu. Meeleolu muutus aga kiiresti ja varsti need teatrid tõttasid Raudsepalt ta uudisteoste saama eesõigusi mängimiseks. Muidugi tullakse ja üteldakse, et ega's rahva maitse tohi olla ainu-möödupuuks teatritegevusele. Muidugi mõista. Aga ma arvan, et siin oleks peamine ülesanne teatrijuhtidele, et nad ühiskonna huvisid arvestaksid ja nende maitset valvaksid. Rahva sisimad vaimsed mured ei ole kunagi halvad, ega labased, küll aga võib halvaks ja labaseks muutuda vorm, millesse see pannakse, ja värving, millesse see võib laskuda, kui selle järele ei valva kunstimeelne maitse. Me nägimegi, kuidas oludekomöödia selle lõplaines laskus viimsesse kraavihallistumisse, aga autorid ja teatrid pigistasid silmad kinni ja olid huvitatud rohkem kassast kui kunstitempli väärikusest. Veel viimase ajani kraavihallistumise autorid muutuvad ärevaks, kui avameelne hoiatus sellele nähtele juhib tähelepanu.

Rahvas ja teater — kummalegi peab jääma ta tõeline väärikus kontakti pidamises. Teater peab tungima rahva südame-mured juure, aga olema kunstiliseks heaks puhastustuleks, mis hoidub langemast haganaisse. Ta ei peaks tühisusi kuumendama, vaid väärtusi välja põletama kõigest sellest ebaväärtusest, mis inimesi koormab.

Teatri ja rahva vahekorraga tegeleb avalik hää — arvustus. Mul on olnud tunne, et vahekord arvustajate ja teatrite vahel ei ole sageli kõige parem. Näitlejad on inimlik nähe, mis elab isiklikku elu — vaatamata, et ta elukutse teda sunnib iga tund oma nahka ja hingelisi kalduvusi muutma. Näitlejale meeldiks, et ta oleks alati märgitud hästi. Nad ütlevad ainult, et soovivad ka õiglast kurjustamist, kui asi seda nõuab. Nende südamele on aga siiski mõnusaam kiietus, kuigi nad aimavad selle ebaõiglust. See vähimalt kindlustab heanaaberliku läbisaamise. See on sama mis on naeratus diplomaatide vahel, kuigi mõlemal oleks põhjusi mittenaeratamiseks.

Teater ei peaks pidama arvamist, nagu ajakirjandus ei suhtuks temale kuigi heatahtlikult. Ajakirjandus, vähimalt meie juures, on teatrit küll väga hoidnud. Ja ajakirjanduse hammustamised on meil olnud küll peamiselt selleks, et teatri vereringvoolust kõrvale hoida mõningaid takistavaid ummikuid.

Teatriinimesed ütlevad, et meie arvustus ei olevatki arvustus, vaid retsensioon. Teatril on õigus, sest meil pole ajakirjagi, kus arvustused leiaksid kohta. Aga minu arusaamise järele jooksev sõnavõtt teatri jooksvast tegevusest ei peagi analüüsima ja sünteese tegema, vaid rohkem konstateerima sisulisi ja mängulisi kordaminekuid, sest lehe arvustaja ei ole õpetaja, vaid valitud maitsega inimese muljete edasiandja. Muidugi on tähtis, et ajaleht hoolitseks, et tal oleks niisugune valitud maitsega retsensent, kellele publik võib toetuda. Meie juures on ajalehed teatrit ikka võtnud elavalt. Nii nagu ühist maitset pole olemas, on meil ka mitme maitsega arvustajaid. See ei ole etteheitiks, nagu vahel tullakse väitma, vaid väärtuseks, sest mitmed maitset võimaldavad publikule kõige parema orienteerumise ta oma maitseomadustele.

Eesti iseseisvuse aastad tähendavad teatrielus mitmesuguste probleemide käärimist. Käärimistes on edu ja väga suure arengu on teinud läbi ka meie teater.

Meie rahvaelu pale on viimaseil aastail mitmeti teine kui oli varem. Meil on tunda eluuste tagasitõmbamise kallakut rahulikkusele. Aeg annab selle kohta kord hinnangu.

Ka teatrites on jälle märgata mingi mugavuse rahu. Rahvast käib palju, mängi mis aga iganes tahad. Aga üks on kindel: kraavihallistunud oludekomöödiast ollakse tüdinud. Järgmisiks aastaiks katsugu teater leida seda õiget ja olulist, mis nüüd ühiskond temalt hakkab tahtma!

\*

Kui teatritele nii teoreetiliselt kui ka tegelikult elus antakse kõrge kultuuri teguri seisukoht, siis on mõistetav, et vastavalt väärikad peaksid olema ka teatri näitlejad ja kogu see juhtiv element, mis teatritele annab ta vaimse palge.

Kuidas oleme meie suhtunud sellele küsimusele ja kas on teatritegelaskond saanud kasvada väärikuse mõttes?

Esmajoones tahaksin küsimust puudutada üldises mõttes. Ma tahaksin viia mõtted paratamatule tõsiasjale, et institutsioonid ideelises kujundamises on ikka midagi hoopis kristallilisemat kui institutsioonid praktilises elus. Just samuti, nagu üksikute inimeste mõttekäigud ja tundelennud on hoopis kõrgemad ja kaugemad kui see madalkõrgus, kuhu nende käikude ja lendude omanik ise jõuab järele tulla.

Me võime selle näiteks võtta kiriku, kui maise institutsiooni, mis taotleb kõrgeimaid, jumalikke, asju. Süvenegem sellesse jumaluse mõttesse ja süvenegem sellesse

kõrvalisse inimarmastuse ja inimhelduse ning inimvõrude kristalliseerunud sisusse, millele on rajatud kirik kui institutsioon, — ja vaadeldem siis ringi ajaloos, vaadeldem ringi tänapäevas, pangem tähele, mis preestrid kuulutavad, ja pangem tähele, mis preestrid teevad, eks me siis näe, kuidas ideeline osa ja praktiline osa kirikus on sageli väga ebaharmonilised, kuidas nad sekka on olnud isegi hirmsais konfliktides ja kuidas jumaluse mõte kord vajas piitsa templi puhastamiseks kõigest sellest templiülikate maigest meelevallast ja inimlikust rämpsust, mis jumalakoja oli teinud kaubamajaks ja jumaluse mõttega sahkerdamise keskuseks. Loetlegem maailma kurjuse, tigiduse ja ülekohtu mäed, siis näeme, et kirik nende kuhjajamises pole olnud vähem süüdi kui mõni teine maine erahuvi või korraldus. Vana Immanuel Kant oli vist see, kes ütles, et maailmas on väga palju kõrgeid mõtteid ja ülevaid ideid, aga häda neile seepärast, et neid on ellu rakendamiseks madalad inimlikud olupoliitisevad kaalutlused nende käes, kellele on antud juhtimise himu ja teostamise ülesandeid!

Teater oma taotlusilt on võrreldav templiga. Vähimalt inimhinge kõrgpinge ajastuil ja ühiskonnamõtte pühapäevaavaldusis on seda ikka mõistetud. Ja teatri ülemkorraldus kui ka täidesaatev pere ihkavad heal meelel, et teatrit hinnataks nii kõrgelt.

Millise värvingu on võtnud vahelgi meie teater sellelt seisukohalt?

Mul on mulje, et see on olnud vägagi vankuv ja maine kalkulatsioon, on olnud rohkem pealvee kui ümberpöördu.

Kui inimene sünnib, siis on ta kõige puhtam, ja pisilapse iga on kõige ilusam. Nii oli meil lugu ka teatriga. Meilt ei saa keegi võtta tagasi äratundmist, et Menningu-aegne Vanemuine oma kunstiliselt juhtimiselt mitte poleks olnud võimalikult kõige puhtam kõigist teisist kaalutusist. Kui seal teatri ülesannete üle vaieldi, siis olid seal kaaluval kohal teatri kui kunstitempli ülesanded. Ja miks? Seepärast, et meie teatergi võis sündida vaid loomistungi puhtas vaimustuses ja et ta oli kunstiarma-stuse vili. Teatri kasvades omandas teater palju inimlikke omadusi, sageli vältimatuid, sageli ilmaaegseid, aga vist möödapääsmatuidki, sest teatri tegelaskond ei saa maise inimese diktaatidest välja, nagu seda ei saa jumalasalasedki.

Kui me tänapäev võime kõnelda oma teatri kui lavakunsti suhtelisel kõrgest tasemest, siis ei ole see puht kunstilise kristalliseeritud tegevuse kõrgeim tulemus, vaid ainult see osaline tagajärg, mille saavutasime keset paljusid ebakunstilisi ja ebateatrelikke sekeldusi. Lugegem meie teatrite tegevuskäigu protokolle viimase kahekümne aasta kestes ja me näeme, kuidas see tegevus vähe oli kantud ideest, aga rohkem küll kassa minekust.

Tuletagem meele näitlejate palkamisi ja paigalpüsimisi ning ühest kohast teise viskumisi, siis leiame sealt väga palju oma meeste tegelemismeetodid, juhtkondade egoismi-mõnulemist ja väiksemate küünarnukkidega andefinimete valulist protestitunnet, mis oleksid võinud olla olematud. Ärgu arvatagu, nagu me ei teaks, et ka näitlejate peres on väga palju omadusi, mis nõuavad sõelumist, aga seejuures ei tohi me unustada, et teatrite ülemjuhtimine siiski pole alati olnud kantud ülimast kunstilisest erapooletusest.

Teatri muutudes majanduslikumaks asutuseks ja seltskonnategelaste mentaliteedi mõjualuseks on ka ta vaimne juhtimine rohkem seltskonnastunud, majandustunud ja rahalistest mõjuvõimudest sõltuvaks saanud kui sellest vaimukultuuri kõrgest hõngust, mida teatritele teoreetiliselt ja pühapäevameeleoludes ning aktustel omistatakse. Ma juba ütlesin eespool, et Menning kui vaimu ja kultuuri tahteinimene teatri algaastail ei ole enam teatri edasises arengus leidnud võrdset järglast, vaid enamik teatrijuhtimist on teostunud hoopis madalamate põhimõtete tasemel. Kahtlemata on selles nähtuses mõndki paratamatut, kuid silmist ei tohi lasta, et teatrite vaimne tõus vähimalt ajutiselt ja hooti vajab „usupuhastajaid“ uute vaimsete mahlade toomiseks sinnä, kuhu tekivad harjumuste-mugavuse tardumused, kassahuvide ainurõõm ja muudki kodususe ummistumised.

Kui mõtleme sellele kõigele, siis tuleb elavalt meele, kuidas Tartus Vanemuise asjad vaimset aastate jooksul laostusid nii, et päris hirm hakkas meie rahva iseseisvumise mõjust sealsele teatritele. Mingisugune pinnaline ja ebakunstiline väikelinna koorekihtlus võttis seal mõjuvõimu nii enda kätte, et teater tõsiselt vankus ja haritlaskond protestidega pidi tulema seda olukorda kutsuma korrale! Ja „Estonia“ Tallinnas vintskles publikukriisis ning esimeste ridade salongitsemise uimas, operettide meelevallass, et päris tõsiselt hakati kõnelema teatri väljalülitumisest rahva ühiskondlike huvide ning kunstimeele sügavamast aluseist. Mainigem neid lainetusi, mis tol ajal liikvel olid teatriküsimustes, ja mainigem, et kõrvalt tulid nooremad teatrid, kes löid jälle uue kontakti rahvaga ja sellele teele juhatasid ka vanemad teatrid. Me ei pea

selles kõiges nägema midagi erakordset, vaid peame seda vaid nentima kui loomulikku lainetust teatrielus — samuti nagu lainete viisi liigub kõik reaalne elu.

Alati kõrges kaares pole liikunud ka näitlejate elu. Kes ütleb, kellest olenes see, et näiteks meie suurim näitleja kord teatrist kui templist jäi eemale ja laskus kommitetegemisele mitmeks aastaks? Me teame vaid seda, et selle kommitetegemise rutiin vajas hiljem tükki aega täieliseks haihtumiseks. Eks väiksemadki näitlejad ole näidanud momente, millega silmi tehti mitte sisemisele täienemisele, vaid mõningaile muile kaalutusile.

Kuid siiski, siiski, mul on kokkupuuteid olnud näitlejate hingeeluga ja ma pean tunnistama, et nad ihkavad igati meelitavaid ja kiitvaid lauseid oma töö kordaminekuist, et nad arvustuselt tahaksid paremat sõna kui ütleb sageli nende eneste isiklikki äratundmine, aga nad ei tarvita selleks kõrvalteid. Nad urisevad omavahel, aga pingutavad seejuures ka hoolsasti jõudu, et saada täiuslikumaks. Kõige pahemini on teinud need, kes üsna noortena on saavutanud mõninga hästiõnnestunud kordamineku ja siis noorte jumaladena sisse võtavad nii kõrged kaared, et ei näe enam iseennast ega kuule, mis teised neist arvavad. Seda on aga ülivähe. Näitleja on meil põgus, erk põhiloomult ja enamikult otsemeelne. Kui kadunud G. E. Luiga kord minule ses asjas oma arvamist avaldas, ütles ta, et temalt kui suure lehe peatoimetajalt käivad soodsat meeleolu ajalehes kombineerimas esmajoones igasugused muusikamehed ja kasutavad selleks oma naisigi, aga näitlejad mitte.

Kas sellest ei tulegi, et muusikaelus on praeguseni mingit esinduslikkust ja elutarga „üksmeele“ ummistumist rohkem kui näitlejate näitekunstilises elurõõmsas ja tõttavas süvenemise-edus?

Me oleme aastaid vintselnud näitlejate järelkasvu murede käes. Meie teatrid ei ole selle järelkasvu kasvatamiseks näidanud erilist innukust, sest näitlejate pere koosneb inimestest ja inimesed mõtlevad esmajoones sellele, kuidas ise saaks elada ja siis sellele, kuidas saaks edeneda teater. See on meie ülikehvade ja piiratud mõõtude needus, et inimesed väga oma meeleolusid peavad seadma väheste äraelamise võimaluste järgi. Nii kasvatas vaid Draamastudio uusi andeid, kuid need kulusid meie teatrielu laiendamisele. Meil on ju nüüd kahe kutselise teatri asemel kuus ja seitsmes kujuneb praegu Narvas.

Nüüd on saanud tunduvalks, et näitlejaist tuleb puudus, annete valikusse tuleb tühik, kui ei kasvatata uusi noori näitlejaid. Riik organiseerib nüüd teatrikooli, mis viimaks ometigi sügisel vist hakkab tööle. Üks on kindel, et eesti teater oma praeguses eas ja arengus on jõudnud tasemele, kus ta on teadlik näitlejate kultuuristumise vajadusest selleks, et nende anne parimas äratundmises saaks esile tuua oma parima küündimise ja lavakunsti täisõitsengu — suhteliselt sellele miljöole, mille annab teatrielule meie ühiskondliku elujõu ja eluvärvingu paremik.

\*

Kui teater oma vaimselt olemuselt on sõltuv ühiskonna elamusist, tungidest, kalakuist ja ses mõttes tõepoolest on peegelpildiks oma ajale ja aja elevustele, siis mõistagi ei ilmne see vaid ta repertuaari ilmes ja näitlemise väljendusomaduse värvingus, vaid ka lavapiltide kujundamises. Mõtlen nimelt dekoratsioonidele.

Me oleme kõik tunnistajaiks, kuidas eesti teater viimase paarikümne aasta kestes on läbi teinud suuri ümbermõtlemissi ja jälle uuestikujunemisi, et olla elavaks kajaks elule ja vahel sekka fanfaariliseks ettekujutusekski kõigele, mis elus on tulemas ja mõõduandvaks saamas. See oli sekka lünklik, kuid ometigi viis see teatri sellele pinnale ja mõtlemisele, millele on suundunud kogu meie vaimsuse tung — uusrealistlikule rahvalähedusele. Ja ühtlasi on selle kõrval süvenenud ansambli põhimõte, mis taotleb ühtlast tõepärase mängu tervikulist küpsust. Meie viimaste aastate saavutused ses mõttes on kõrged — isegi suurtes raskustes töötavad provintsiteatrid oma külaskäiguendustel Tallinnas 1936. a. kevadel näitasid ses mõttes sellaseid kordaminekuid ja eriti taotlusi, et avaldati arvamist, et need teatrid vaheldusrikkuseks sagedamini võiksid külastada pealinna.

Kui mõtleme oma teatri lavapildilisele väljanägemisele teatri esimestel aastatel ja nüüd, siis näeme selles avalduvat samu tendentse — olla sidemes üldiste vaimsete tungidega ja võtta osa kõigest sellest, millega tegeleb muu teatrihingestus.

Milles avalduvad need tungid?

Kui dekoratsioonide andmiseks tehnilised võimalused olid primitiivsemad, siis valitses kuliss, mis näit. vabaõhu-steeni pakkumiseks jättis lavale tühja ruumi mängekimiseks ja fooni pandi perspektiivis maalitud pilt tagaseinaks. See mõjus rohkem lavahitimisenä kui kaasatõmbamisele, et lava orgaanilise tervikuna kaasa mängiks näitlejatega. Nii oli lavapildis ja mängus teatud sobimatus: esimene oli staatiliseks vih-





NARVA TEATER

A. Sepa „MAJA SADAMAS”. Lavastus – K. Viijur, lavapilt – V. Peil. Hooaeg 1937/38



KANNEL

A. Mälgu „VAESE MEHE UTUTALL”. Lavastus - E. Pärnmäe, lavapilt - A. Lepik



KANNEL

A. Raagi „MÄSSU VAIM”. Lavastus - E. Pärnmäe, lavapilt - A. Lepik



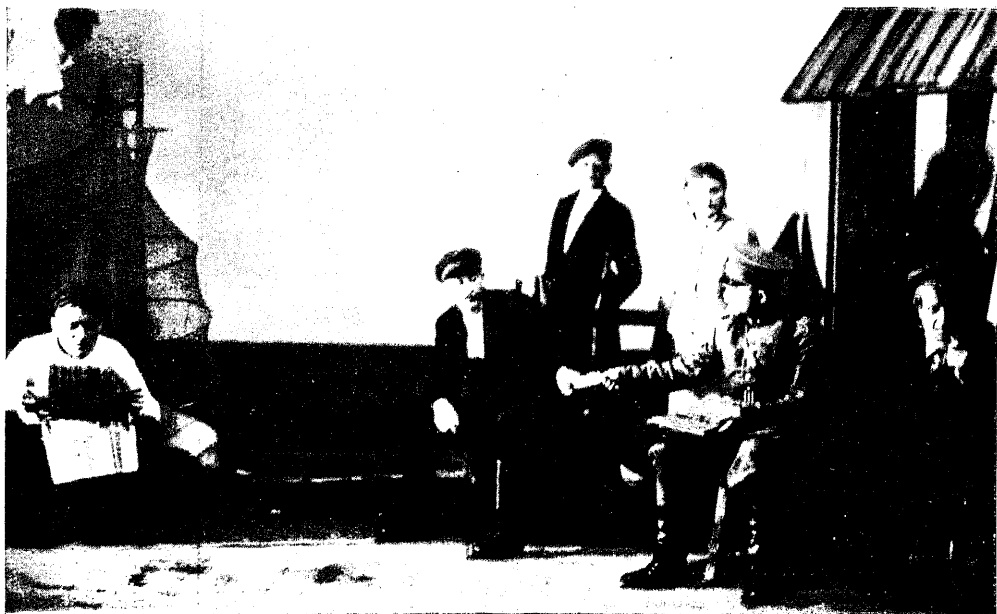
### VALGA TEATER

A. Kitzbergi „NEETUID TALU”. Lavastus - C. Treumundt, lavapilt - K. Rooleid. Hooaeg 1923/24



### VALGA TEATER

A. Mälgu - A. Särevi „ÕITSEV MERI”. Lavastus - F. Pettai, lavapilt - K. Rooleid. Hooaeg 1936/37



### KURESSAARE TEATER

A. Mälgü - A. Särevi „ÖITSEV MERI”. Lavastus - R. Kuljus. Hooaeg 1937/38



### ESTONIA

P. Tšaikovski ballett „PAHKLIPUREJA”. Lavastus - R. Olbrei, lavapilt - A. Tuurand. Hooaeg 1935/36

jeks sellele kohale, kus toimub elu, aga ise ta ei elanud kaasa, ei aidanud kuidagi kaasa sellele rütmile, mis pulseeris mängus.

Teatri mõtte süvenedes pidi säärane nähtus asenduma uuega — mis lavapildi teeks täeulatuselisemalt osavõtlikuks lavaelu ülesandest. Lavapilt pidi vabanema kulissi-mõistest ja kujunema arhitektooniliseks dünaamikaks, mis kui eriakord on täienduseks liikumise vaimsele keskusele.

Mul on väga raske tuua siin erilisi näiteid sellest, sest mälus tuhmub kõik ajaga, aga kui tuletan meele näit. „Estonia“ lavastust „Orpheus põrgus“ või „Quo vadis“, siis meenub, et seal kuliss, kui tegevuse kinninaelutaja ühele teatud kohale oli asendunud uue põhimõttega: anda mõiste laiat üldisest olukorrast, kus toimuvad need tegevused. Selleks oli toodud lavale pidevat arhitektuuri — sammaskäike jne. — mis meid kogu aeg hoidis vastavas miljöös kui üldatmosfääris, ja selle üldise sees tehti siis pildilisi ümbertõstmisi iga üksiku pildi jaoks. Nii publik kandus dekoratsioonide abil vastava ajastu üldmeeleolu ja just nagu erilisse plastilisse kvartaali, aga mitte lavapiltide vahele. Kui ma ei eksi, oli see vist Ed. Pooland, kes tuli selle uuendusega. Selles taotluses oli midagi klassikalist, mis ei taotlenud detailsust, vaid kõikehaaravat. Eks see olnud sama mida väljendas 1920.—24. a. vahel sügava ülevusega mäng ja ka repertuaar kas või näit. Draamateatris.

Kas sellane dekoratsioonide lahendus oli küllaldane? Mõtlen, et ei, sest seegi ju ei elanud ise kaasa, vaid märkis vaid miljööd ja jäi ise oma peavõttes seisvaks nähtuseks. See on vajaline, ja uusimgi dekoratsioonide lahendusviis kasutab seda kui osalist vajadust. See on ka kergenduseks lavapiltide kiirele vahetumisvajadusele.

Mul on tumedalt meeles ka „Estonia“ „Pelleas ja Melisande“i“ lavaletoomine. Siin olid mõjul hoopis teised põhimõtted. See tükk on sümbolistlik ja selles kajastub palju tundmustehullust, unistusi, luulet, muinasjutulist õrnust. Siin oli jälle antud palju pildilist dekoratsiooni ülirohkes koloriidi ilus. R. Nyman oli maalinud need dekoratsioonid, ja nii nagu Nymani looming üldse on rohkem ehtiv kui ellutungiv, nii avaldus see ka neis dekoratsioonides. Nii nagu romantika ja sümbolism on vaid hingehelinaiks tõelisusest väljapoole ja ühiskonnale seepärast mitmeti kui kõrvaleminek kuhugi ebatõelisusse, muinasjutulisse, nii ka sellelaadsed ilutsevad-esteetilisavad-lüürititsevad dekoratsioonid kujunesid rohkem silmailuks kui tõelisuse kaasosanikeks ja ka mängule kaasatagijajaks.

Kui kujutavas kunstis ja kirjanduses liikvele löid ekspressionismi maailma-murede hingehüüatused ja kui toosama ekspressionism enda lahti ütles reaalsuse senimest vormidest, et luua uusi vahendeid sügavamale elu mõistmiseks suures revolutsioonilises lõhkumises ja uuestirajamises, siis näeme, kuidas ka teatrite dekoratiivne pale muutub põhjalikult ja võtab kummalisi esinemisi inimeste jaoks, kes elasid teisuguste, maisemate üksikute vahendite harjumustes. Lava dekoratsioonid loobusid reaalseist joonist ja ka esemeist. Asemele tulid kukkuvad eesriided, vildakad ja teisiti murduvad jooned, väheesemelisus, aga sümbolised riided, valguse vihud projektoreist, stilisatsioonid valust, kirest, aimusist, jõust, tungidest. See oli nagu karje mõisteist, väljendus tüüpideist, nähtav vorm nägematust elutungist. Sõnalavastuses teostus sama mida nägime plastilises tantsus kui ekspressionismi ehtsaimas lapses. Neid taotlusi harrastas innukalt „Hommikteater“, mis leidis endale ka innuka koguduse õilsamat ja õiglasemat elu ihkava haritud noorsoo keskelt.

Peab ütlemat, et ekspressionism jäi meie ühiskonna enamikule võõraks ja inimesed küsisid, mis see on, miks nii, kuhu ihatakse, aga isegi seda nähtust mõistmata haaras see ja pani ärevusse inimesi. Miks? Ma mõtlen, et siin dekoratiivne külg taotles koosmängimist näidendi ja näitlejatega — seepärast!

Et iga kunst oma olemuses kannab palju ekspressiivse momente, siis võis kokku variseda küll ekspressionism kui ajaline kool, kui ateljee-ekspressionism, aga oma elulisi momente uue tulevase kunsti palgele jättis ta jäävat järele päris tubli osa.

Me võisime tähele panna, kuidas ka „Estonias“ Al. Tuurand tõi sellest tublisid annuseid mitmetesse dekoratsioonidesse, kui ta lõi lavasid „Masinahävitajale“ jne.

Ekspressionismi taotluse peamisi seesmisi tõukeid seisis selles, et hakati lava viima koosmängule näitlemisega. See tendents jätkus ja jätkub ka praeguseski uusrealistlikus lavastuses, et anda tervikulist vaimset-plastilist sidet lavalisele pildile ja mängule. Selleks dekoratsioonid on oma paremikult muutunud maalist arhitektuuriks, või arhitektuuri dünaamika kandjaks — projektoreid valguse ja projektsiooni lisandustega, mis tungivad ühtuma näitlemisega. Samuti nagu näitlemine tungib olema osaks dekoratiivsele poolele.

Prožektor oma valguse vihkudega toonitab näidendi ja mängu olulisimat ja dekoraator ei saa enam pisimaiski asjus töötada muidu kui kooskõlas lavastaja mängu-ideega.

Me peame konstateerima, et kui varem dekoraator olj teatris kuidagi kõrvaliseks meheks, siis nüüd on ta niisama vajaline kui on autor, näitejuht ja näitleja: ta on esmajärguline, nagu on kõik esmajärguline, kus taotletakse ansamblimõtet laiemas ulatuses. See äratundmine ei avaldu mitte üksnes suurtes teatrites, vaid ka väikestes ja provintsiteatrites. Tallinna Töölisteatri H. Tamm teeb oma pisivõimalustes sageli häid imesid samuti nagu Vold. Haas sellega toime tuleb „Estonia“ suurtes võimalustes ja kallite seadeldiste juures. Ma imestasin kord ka Narva teatri lavastust ses mõttes, kui nägin nende „Inimesed silla all“ (dekoraator V. Peil).

Praegu valitseb kogu maailma teatris teatud realistlik kallak. Lava näitab elu, konstateerib, ei põle, ei ole eestvõitlejaks, vaid vaikib koos suure juhitava vaikiva kollektiiviga. Meiegi teater ei kõnni praegu lipumehena ühiskonna ees, vaid käib lipumehena ühiskonna keskel sinna, kuhu ühiskonda viiakse ja kuhu ühiskond vaikides näiliselt ka läheb. See on maises-realistlikus värvingus, kuid koos ühiskondliku hüve nimelise fanfaari-romantikaga. Pangem tähele, see avaldub ka dekoratsioonides teatris: süvenemine igapäevasesse tõsiellu ning sellele lisaks seda pidulikkust, milles nagu oleksime oma meelerahus. Need on väikekodanluse uusõitsengu tendentsid, mis avalduvad näiteks „Mees, kelle käes on trumbid“, „Esimese kevadpäeva“ jne. moodsa haritud inimese korteri dekoratsioonides. Kui vaimsed põlemised ei põle, siis inimesi huvitab parim mugavus oma reaalse kodus — see tung elab nüüd publikuga kaasa teatris ja on aktuaalseim osa ebakultuurses meelelahutuse repertuaaris. Muidugi on ka muud, aga see ei ole praegu tooniandev.

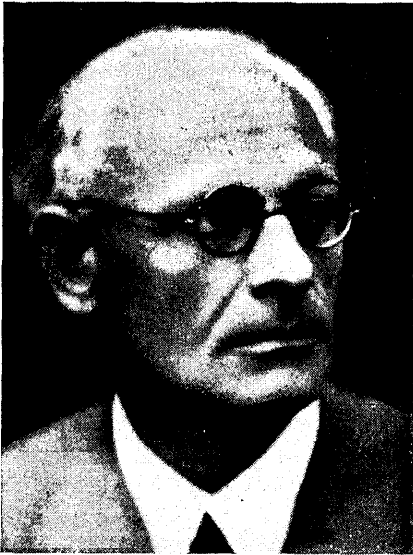




HUGO LAUR — Estonia



ARNOLD VAINO — Estonia



AUGUST SUNNE — Eesti Draamateater



JOHANNES KALJOLA — Eesti Draamateater

# Teater ja kino

## Eesti iseseisvuse ajal



li aeg, kus teatrit ja kino kui nimesid ühel ajal suhu ei võinud võtta, kõnelemata nende käsitelemisest koos. See oli ajajärgul, kus Eestis kino tunti pildipoena ja see esines peaaegaliselt laatadel. Laadakinodest välja- kasvanud kuuritaolised ehitused linnades olid midagi muud kui teatrimajad.

Vabariigi algaastail ei saanud samuti kõnelda kino ja teatri suhteist, sest mõlemad tulid välja eriolukordadest ja olid arenenud nii nagu seda pärandas sõjaolustik. Teater oli kunstiasutuseks, mil Eesti elus ja ülesehitavas töös oli suur minevik. Kino oli arenemata oma ruumide seisukohast, kuid veel halvemini korraldatud sisuliselt — filmi seisukohast. Vene film enam Eesti kinoekraanile ei pääsnud, sest sõdade ja revolutsioonide tagajärjel ei olnud sellest midagi järele jäänud. Seega kadus ühtlasi ka Eestist kunstiline filmikäsitlus, mis enam-vähem varem oli vene tummfilmi näol, Eesti kinoekraani haaras tolkorral võimutsema hakanud Ameerika trikkfilm ja kriminaalne seeriafilm. Saksa ja prantsuse filmid olid meile võõrad ja nende sisseveole ei pandud suuremat rõhku.

Ometi näeme filmi osatähtsuse tõusu pärast esimesi iseseisvuse aastaid. Tekivad äriinimesed, kes filmis hakkavad nägema äri. Kasvab ka rahva osavõtt. Noorpõlv, kes enne iseseisvust külastas vähe kino, sai suureks kinosõbraks, missugusele asjaolule aitasid kaasa Ameerika Kristlike Noortemeeste Ühingute noortekinod. Kerksid uued, mugavalt sisustatud kinoruumid. Kino sai väliselt hoopis kultuurilisema ilme. Ühtlasi paranes aast-aastalt ka produktsioon, ja paranenud olukorras võitis kino veel rohkem poolehoidu.

Kino õitseaajale langes aga teatrite kriisiajajärk. Väga paljud teatrisõbrad ja avaliku elu tegelased, tundes sümpaatiat teatri vastu, hakkasid teatrikriisi põhjusi otsima kinos, kus pakutavat odava hinnaga rahvale odavat ajaviidet, mis teatripubliku enda poole meelitavad. Publiku eemalejäämisele oli raske leida vastuabinõusid. Teatrikriis süvenes. Lõpuks hakkasid teatringid süüdistama teatrit ennast ja sealt otsima vigu. Mäletame suuri heitlusi, mis käisid vististi kõikides linnades, kus asusid teatrid, eriti aga kahe suurema, Tallinna „Estonia“ ja Tartu „Vanemuise“, teatri ümber. Oli jõutud olukorran, kus asetati küsimus kompromissita: kas draama või operett. Unustati kõik muud asjaolud, vaidlused keerlesid vaid ühe ja sama probleemi ümber. Kuid rahvas jäi endiselt teatrist eemale. Teatrid kannatasid majanduslikult palju: seal jäid palgad maksmata ja lavastusile saadi kulutada vähe. Ei olnud näitlejail mängulusti, ja see vähendas omakorda publikut. Enamus teatringidest ei tulnud mõttele, et kriisi küsimust ei saagi lahendada nii — kas draama või operett. Need kõlbavad mõlemad ja tasuvad end ka mõlemad, kui nende jaoks aga leitakse vastavat publikut ja, peasi, kui publik üldse tuleb teatrisse.

Sel teatreile nii raskel ajajärgul sai suurte etteheidete osaliseks ka kino, kes võtvat teatrit publiku. Kino vastu arendati kampaaniat, viidi läbi isegi maksustamine teatri kasuks, mis on püsinud tänini. See oli imelik aga seda enam, et tähele ei pandud tõelisi olukordi, mis põhjustasid rahva eemalejäämise teatrist. On märgatav, et majanduslikult rasketel aegadel publik hakkab teatreile võlgu jääma. Nii oli ka sel ajajärgul. Mitte ükski teatripileti hind ei hakka tegema takistusi, vaid ka riietus. Eriti naiste juures põhjustab riietus tagasihoidlikkuse teatri suhtes. Kino seevastu aga ei nõua eririietust ja seepärast täituvad kinod igal ajal publikust. Need, kes pikemat aega on pidanud kinoteatreid, võivad ütelda, et teatrikriisi ajal nähti kinodes ka neid kodanikke, keda seal ei ole nähtud enne ega pärast, või kes on harva nähtavad. Ühtlasi näitavad linnavalitsuste maksuosakondade arved, et sel ajajärgul oli kinokülastajate arv õige suur.

Hoopis uude ajajärku sattus kino helifilmi tulekul. Kino kaotas oma võlu nendegi hulgas, kes muidu olid tulised kinokülastajad. Tekkis päris murrang. Ühed olid arvamisel, et nüüd on kaduma läinud tõeline kunst ja asemele astunud palagan, sest ei usutud helifilmi võidukäiku kunstilisest seisukohast. Esimesed filmid olid tõesti nüisugused, et nad demonstreerisid peamiselt palasid, mis olid rajatud ainuüksi heliefektidele. Mängust ega mängukunstilisest tasemest ei saanud olla juttugi. Ka ei olnud Eesti kinodes kohaseid helifilmi-aparaate.

Nagu film pidi end sisuliselt ja mängult näitlejate koosseisult täieliselt ümber kujundama, nii tuli ka publikus ümberorienteerumine. Kinokülastajate arv langes ja





JUHAN TÕNOPA — Estonia



JUHAN KULL — Vanemuine



LINDA TUBIN — Vanemuine



AMANDA LAXNE — Narva teater

püsis languse seisukorras ligikaudu paar aastat. Siis aga jõuti aparatuurides ja filmi sisulises osas katsetusjärgust üle ja helifilm sai vääriliseks järeltulijaks kunstiliselt väljarenenud tummfilmile.

Jällegi oldi hirmul, et nüüd hävitab kino teatri täieliselt. Need ei olnud üksikud hääled, vaid need ulatusid ajakirjandusse ja teatrite peakoosolekuteni. Ometi oli kartus põhjendamata. Kino ei teinud teatritele mingit konkurentsi, sest teatrid hakkasid täituma publikust ja teatrid said ka sisemises osas kriisist üle. Ei tulnud enam küsimuse alla, kas draama või operett, — mõlemad leidsid endiselt ulualust teatrihooneis ja näitelavadel. Publikut on jatkunud mõlemale, ja isegi niisuguses ulatuses nagu seda varem pole nähtud. Samal ajal on ka kinokassade ees sabad.

See näitab, et need kaks asutust — teater ja kino — ei ole rivaalid, vaid võivad ning töötavadi paralleelselt üksteist segamata. Pigem võib ütelda, et nad täiendavad teineteist. Kino annab võimaluse väga suurele arvule kodanikest filmi vaadata. Umbkaudselt arvestades käib Eestis aastas kinos 7 miljonit inimest, seega mitu korda rohkem kui teatris. Järelikult valmistab kino teatritele publikut ette. Inglismaal on peetud vastavat statistikat, mis näitab, et agaraid kinokülastajaid saavad teatriettevõtjad teha kergema vaevaga teatrikülastajaks.

Film on teatrite viimase kolme-nelja aasta jooksul läinud väga lähedale. Kõigi maade statistilised andmed näitavad, et viimasel ajal on hakatud filmima suurel arvul näidendeid, mis teatris on läbi löönud. Ka need näidendid, mis teatris ei ole suutnud saavutada menu, on filmis läbi löönud. On märgata tendentsi, et teatrinäitlejad esinevad suurel arvul filmis. Varem tehti siin suurt vahet. Näitleja, kes mängis filmis, oli nagu kõrgemale pulgale asetatud, kust tal teatrilavale tulek tähendas allaastumist. Olukorras on tekkinud suur muudatus ja filminäitlejad otsivad jälle teed lavale, sest suur osa neist ongi läinud lavalt linale. Üksikute staaride avastamine filmile väljastpoolt teatrit jääb ikka harvemaks ja praegu on Ameerika peaaegu ainuke, kes püüab avastada sensatsioone.

Nagu publikus on kadunud eelarvamised kino vastu, nii on ka teater ja kino end tunnud mittevõistlejana. Selles olukorras loomulikult ei jää kumbki teisest mõjutamata. Publik mõjutab kino, kino omakorda filmi ja mõlemad koos teatrit. Kino mõju publikule on sedavõrd suurem, kuivõrd seal käib publikut rohkem. Seepärast ei saa mööda minna kino mõjutusest teatrite nii otseselt kui ka kaudselt mõttes.

Huvitav on jälgida, kuidas kino mõjutab filmi ja film omakorda publikut, ja ringkäigus jälle tagasi. Asjata ei kõnelda publikust, kel olevat teatud filmimaa mentaliteet. Filmi mõju on olnud üllatav: need rahvad, kes on suuremas osas näinud näiteks ameerika filme, ei saa teisi filme palju vaadata, sest need tunduvad neile vastuvõtmatuina. Samasugune lugu on nende rahvastega, kes on võinud näha peamiselt saksa filme. Need kaks eri maailmast pärit filmimaad on suutnud väga suuri rahvahulki kasvatada oma filmi meelseiks. Filmimeelsus on ka meil arenenud juba teatud määrani ühekülgselt. Arvulised andmed näitavad, et Eestis on iseseisvuse ajal demonstreeritud kõige enam ameerika ja saksa filme, sealjuures ameerika filmidest neid, mis on saksa filmile lähedased. Seda nähtust põhjendatakse keelekõnõnõmusega. Ometi teame, et keelekõnõnõmuse ei ole absoluutselt oluline, sest enamik kinokülastajast ei oska saksa keelt, nagu nad ei oska ka inglise ega prantsuse keelt. Filmi jälgitakse praegu peamiselt tõlke kaudu. Meie kinode kahjuks peab ütleva, et need on ehitatud nii, et seal akustikat üldse ei ole silmas peetud. Tallinnas on ainult mõni üksik kino, kus akustika on rahuldav.

Võib seetõttu ütelda, et keel ei sunni üht filmi teisele eelistama, sest tõlked on mängu seletuseks kaunis õnnestunud ja viimasel ajal valmistatud filmid püüavad selle poole, et nendes oleks vähem pikki kahekõnesid ja arutlusi. Situatsioonid peavad selguma mängu ja filmiefektide kaudu.

Saksa filmide ülekaaluka sisseveo tõttu sattus Eesti kinopublik saksa filmi mõju alla. Saksa filmidest teame, et need on üldiselt magusad ilutsemised mänguta ja sisuta. Kuigi filmid kannavad eripealkirju, on nad kõik kuidagi ühelaadsed. Pika aja kestes on nad võlunud meil kinopublikut nii, et peale saksa filmide teistel (peale ameerika filmide) on vähe minekut. Selle tagajärjel ei ole meie näinud aasta kestes teiste maade, nagu Prantsuse, Inglise j. t. filme. Need lihtsalt ei lähe ja kinod neid selle tõttu oma repertuaari ka ei võta. Alles hiljuti oli võimalus jälgida kahe prantsuse filmi läbikukkumist, kui seda nii tohib nimetada. Ühes Tallinna kinos mängiti esietendusena prantslaste poolt valmistatud filmi Dostojevski romaani järele „Kuritöö ja karistus“. Prantslane mängib venelast, peale venelase enda, kõige paremini. Sakslane ei oska venelast üldse mängida ja ameeriklane ei tunne jälle venelast niipalju, et ta teda saaks mängida. Nimetatud filmis mängis prantslane venelast nii nagu ta seda üldse üheski varem filmis ei olnud mänginud. Saadi täieliselt vene mulje. Ei ühtki voo-



ALEKSANDER MOLDROO — Ugala



KARL SOODOR — Ugala



### NARVA TEATER

O. Indigi „INIMENE SILLA ALL“. Lavastus — F. Pettai, lavapilt — V. Peil. Hooaeg 1935/36

rastust. Mäng oli hea ja lavastus samuti. Ometi läks see ekraanil ainult 5 päeva, sedagi poollühjale saalile. Uhes teises Tallinna esimese ekraani kinos mängiti filmi „Esimene ball“, mis oli rahvusvahelisel võistlusel premeeritud auhinnaga. Film oli ülesehituselt, mängu- ja filmitehniliselt esmaklassiline, süžee samuti, kuid see tuli pärast kuuendat päeva ekraanilt ära võtta. Keel seda filmi ei seganud, nagu Dostojevskigi filmi, sest mõlemad olid heade tõlgetega ja Dostojevski oma meile, ka noorsoole, romaani kaudu juba varem tuntud. Filmid kukutas läbi aga meie rahva mentaliteet, kes ei seedi tõsise sisuga filme, vaid on haaratud magusatest armastusfilmidest. Seda tõendab ka see, et näitena toodud kahel filmil on külastajaiks olnud peamiselt need ringkonnad, kes tavalisi kergesisulisi filme vaatamas ei käi. Kuna see osa publikut kinost üldse kaunis kõrval on seisnud ja sealt midagi head ei ole lootnud, siis ei ole ta osa nii suur, et kino selle peale saaks end üles ehitada. Järelikult kino kui äri peab andma niisuguseid palasid, mis leiavad massilist külastamist.

Sellesse olukorda saab tuua parandust. Nagu publik on aastast aastasse kasvatatud saksa filmi külge, nii saab teda sealt ka lahti kiskuda, kuid see nõuab suurt tööd. Väga iseloomulik on seepärast jälgida ameerika filmi käiku meil ja Euroopa linadel. See ameerika film, mis vallutas maid mõned aastad tagasi, on juba välja suremas, sest niilbuse kaudu kõditatavad instinktid leidsid nii Ameerikas kui ka mujal vastuseisu, samuti kukerpallitamisid ja torukübara sisselöömised filmides, kus seda üldse tarvis ei olnud. Ameerika film on end kohandanud ka Euroopa lina nõudeile, seda enam, et näitlejate ja näitejuhtide kaader viimasel ajal on Euroopast pärit. Nii on ameerika film saanud ka Euroopas vastuvõetavaks, liiatigi seepärast, et Ameerika on hakanud filme valmistama Euroopa tuntuimate kirjanike käsikirjade järele. Nii on palju käsitamist leidnud Inglise kirjanikud ja viimasel aastal Skandinaavia kirjanikud.

Selle tõttu võib loota, et Ameerika leiab õige tee Euroopasse. Kuid praegugi, nii nagu aastaid varem, on üks osa, kuigi vähemus, Eesti publikust, kasvanud ameerika filmi külge. Kuna teatud kinod järjekindlusega demonstreerivad Ameerika filme, siis on nende publik ka ameerika filmi publik.

See näitab, et film kasvatab endale ise publiku, kui seda aga tehakse järjekindlusega. Kuna aga osa Ameerika filme oma sisukäsitusest ühtib saksa filmiga, siis on pinnalisus vallutamas Eesti ekraani.

Seoses viimatitooduga, kus nägime suure osa publiku mõjutust saksa kergesisulisest armastusefilmist, tõuseb küsimus, kas filmipublik ei hakka mõjutama ka teatrit ja selle repertuaari. Paistab, et siin on tegemist teatud mõjutusega, eriti operetipublikule. Operetile vastav film annab sinna ka publikut, arusaamist ja hinnangut. Mida suuremaks kasvab teatud mentaliteediga varustatud kodanike arv, seda rohkem hakkab see mõju avaldama teatritele. Ei ole vist imeks panna, kui filmi mõjul hakatakse ka teatrit nõudma teatud sisuga ja lõppudega lavateoseid. Seni ei ole sel veel hädaohtu, kui kinopubliku hulka ei ole astunud kõik kodanikud. Selle all mõtlen nähtust, et Eestis on välja kujunenud teatud kinokülastajate klass, kes järjekindlalt kinos käib, paljud isegi nädalas 3—4 korda. Teised seevastu on harva kinos käijad. Need kes harva kinos käivad, külastavad võib-olla sagedamini teatrit. Harva kinos käija valib filmi ja otsib kinost sisukamaid palasid. Kuna neid laia publiku maitse tõttu on aga vähe leida, siis jätkub teatritele tõsiste tükkide publikut. Kuid ka neid saab „ära rikkuda“. Inglismaal tõi kirik filmi kirikusse. Näidati pühakirja käsitlevaid helifilme. Sellest ideest haarasid kinni kinoomankud ja hakkasid kinodes samuti korraldama vastavasisulisi ettekandeid. Need leidsid poolehoidu. Ettekanded tehti maksuta ja lisana hakati näitama kodumaa nädalakroonikat ja kodumaist kultuurifilmi. See meeldis rahvale, sest enamik nende filmide külastajaist ei olnud varem filmi üldse näinud. Paljudest neist said hiljem alatised kinokülastajad ja need ostsid juba piletid. Nii oli kino kasvatanud ise endale publiku sellest osast, kes varem kino ei külastanud.

Nii nagu Inglismaal, nii ka meil, kui kinodel on tahet end vähegi pingutada ja selleks leidub asjatundjaid isikuid, saadakse kinopubliku arvu tõsta vähimalt sada protsenti nende arvel, kes seni kinos ei ole käinud, või seal käivad harva. Sest Eesti kohta võib ütelda, et siin käitakse küll palju kinos, kuid kinoskäijad on ühed ja samad.

Ei ole ükskõik, mida mängitakse kinodes, tuleb hoolitseda ka selle eest, et saaksime kinodesse kunstilise tasemega filme. Meil on neid võimalik saada, sest oma väiksuse tõttu võime valida kõikide rahvaste filmiproduktioonist ainult paremiku. Filmide valik annab aga seda, et saame ka kinopubliku panna hindama kunstilisi väärtusi. Loomulikult kandub see hindamine teatrisse ja seetõttu saame ka teatri viia järjest kõrgemale tasemele.

Voldemar Mettus

# Le théâtre professionnel Estonien pendant l'indépendance politique de l'Estonie

(période 1918—1838)



avant de consacrer notre intérêt au théâtre professionnel estonien contemporain, surtout pendant l'indépendance politique du pays, il nous faut dire quelques mots concernant son prédécesseur, le théâtre d'amateurs.

La Saint-Jean de l'an 1870 est le jour de naissance de ce théâtre à Tartu. La poétesse Lydia Koidula avait adapté „Le Cousin de Brème“ („Der Vetter von Bremen“) de Theodor Körner, le transformant au „Cousin de Saaremaa“ („Saaremaa onupoeg“). Il est curieux de noter que les rôles féminins étaient confiés à des jeunes étudiants.

L'importance de la représentation mentionnée est dûe au fait qu'elle excita l'imitation d'autres enthousiastes. Tallinn et les villes plus petites, même la campagne, prirent exemple sur Tartu. Les témoignages de l'enthousiasme théâtral étaient plausibles. Par exemple, en 1880, un paysan riche édifia un théâtre en pierre au rivage de la mer. Mais en général la vie du „préthéâtre“ estonien se concentrait dans les plus grandes villes, Tartu et Tallinn.

Bientôt le public ne se contenta plus du théâtre d'amateurs et demanda quelque chose de mieux.

\*

En 1906 se forment les premières troupes professionnelles, au „Vanemuine“ à Tartu et à l'„Estonia“ à Tallinn. Si l'on voulait caractériser les théâtres mentionnés à la première période de leur évolution, on pourrait dire que le „Vanemuine“ était un théâtre de metteur en scène, pendant que l'„Estonia“ était un théâtre d'artistes doués. Le premier directeur du „Vanemuine“, M. Karl Menning, vient de l'école de M. Max Reinhardt, mais le théâtre n'avait pas d'artistes aussi doués que, par exemple, M. Paul Pinna, M. Theodor Altermann et autres.

Les années précédant l'indépendance de l'Estonie (c'est à dire les années 1906—1918) ont donné au théâtre estonien: 1) trois édifices de théâtre — „Vanemuine“, „Endla“ à Pärnu et „Estonia“. Tous ces théâtres furent bâtis avec les oboles du peuple estonien, sans la moindre subvention de la part de l'état Russe ou des municipalités; 2) des directeurs et des administrateurs; 3) le drame qui reçut une base solide, de même que l'opérette à l'„Estonia“, tandis que l'opéra devait préalablement se contenter des artistes et des metteurs en scène d'opérette, 4) un répertoire riche, sans que les pièces originales estoniennes eussent joué un rôle important. De 1906 à 1918 tous nos théâtres ne sont que des „théâtres d'une minorité“ dont le destin n'intéresse ni l'état Russe ni les municipalités.

\*

Sept théâtres professionnels existent actuellement en Estonie. Ce sont: „Estonia“ (drame, opéra, opérette, ballet), à Tallinn, „Vanemuine“, (drame, opérette, opéra), à Tartu, le „Théâtre Ouvrier“ („Töölisteatr“) à Tallinn, puis le Théâtre Estonien de Drame“ („Eesti Draamateater“) dont le siège permanent se trouve également dans la capitale, mais qui s'occupe principalement de l'organisation

de tournées théâtrales dans le pays. Suivent enfin les théâtres „Ugala“ à Viljandi, „Endla“ à Pärnu et le „Théâtre de Narva“. Les villes de Valga, Võru et Kuressaare ont des théâtres mi-professionnels. A part les théâtres mentionnés, les minorités nationales en Estonie — Allemands et Russes, — possèdent aussi des théâtres professionnels et mi-professionnels à Tallinn. Les dix théâtres estoniens sont subventionnés par l'état.

La vie théâtrale à la campagne s'est montrée également très animée, ce qui est dû en partie à l'exemple et à l'encouragement des tournées organisées par les théâtres professionnels et aussi aux cours dramatiques organisés fréquemment et avec succès, parfois spécialement pour les metteurs en scène villageois

Il va de soi que les pulsations les plus vigoureuses de la vie théâtrale se font ressentir dans la capitale, où depuis plusieurs années il n'est plus question de crise de théâtre.

En ce qui concerne le drame et l'opérette, les succès ont dépassé toutes les prévisions. Parmi les pièces dramatiques les plus connues, ce sont „Marius“ et „Fanny“ de M. Pagnol, „Ah, Wilderness“ de M. O'Neill et „les Femmes de Niskavuori“ de Mme Hella Vuolijoki qui ont indubitablement remporté les plus belles victoires à l'„Estonia“. Au sujet des deux pièces de M. Pagnol la statistique montre que dans le courant d'une seule saison chaque Estonien sur 30 les a vues. Il est intéressant de constater que les recettes des six premières représentations de „Marius“ furent au-dessous de la moyenne. Puis les choses changèrent brusquement et „Marius“ vit le plus gros succès des 28 saisons théâtrales précédentes de l'„Estonia“. Quel facteur avait provoqué ce triomphe? Le metteur en scène? Les artistes? Assurément tous ensemble! Mais le goût du public avait aussi évolué. Aux pièces à effets basés sur des questions d'actualité on commença à préférer des œuvres dramatiques d'une valeur plus élevée, donnant quelque chose au cœur et à l'esprit. En ce sens le succès extraordinaire de „Marius“ et „Fanny“ exerça une influence prépondérante sur le développement de la littérature dramatique estonienne. Les deux œuvres de Pagnol furent mises en scène par M. Priit Põldroos, tandis que parmi les acteurs se distingua M. Paul Pinna, qui créa un César inoubliable. Le même artiste, qui, entr' autres, a doté notre scène d'un type parfait de Napoléon, a également joué d'une manière insurpassable le rôle d'Isidore Lechat dans „Les Affaires sont les Affaires“ de Octave Mirbeau, prouvant ainsi une fois de plus ses dons d'artiste incomparable.

»

Parmi les œuvres dramatiques estoniennes, c'est indubitablement „Le Père du Chant et la Vierge à la Plume“ („Lauluisa ja Kirjaneitsi“) de M. Arthur Adson, qui a obtenu le plus grand succès dans le répertoire du théâtre Estonia. Mme Erna Villmer et M. Ants Lauter, par leur jeu inspiré, ont contribué à la réussite de cette pièce, la première dans le rôle de la grande poétesse estonienne, de Lydia Koidula, le second dans celui de Friedrich Kreutzwald, „le barde de Viru“. Viennent ensuite „La Reine de Beauté“ („Iluduskuninganna“), du même auteur, l'adaptation du roman „Vérité et Justice“ („Andres ja Pearu“) de M. Tammsaare par M. Andres Särev, qui a adapté pour la scène plus de vingt romans estoniens, et surtout les comédies exubérantes de M. Hugo Raudsepp, si fécond et spirituel comme auteur dramatique.

La pièce „Koidula“ de Mme Hella Vuolijoki a de même brillamment réussi. Le personnage principal est la même poétesse Koidula mentionnée plus haut, le rôle a eu la même interprète, Mme Villmer.

Le Théâtre Ouvrier („Töölisteater“) n'est pas un théâtre de classe ouvrière comme son nom pourrait peut-être faire croire, mais plutôt un théâtre de peuple, au meilleur sens de ce mot. Les pièces les plus réussies de ce théâtre ont été „L'A gneau du Pauvre“ („Vaesemehe ututall“) et „Les Vierges Folles“ („Neitsid lampidega“) de M. August Mälk, puis encore „La Cour de Derrière“ („Tagahoovis“), mise à la scène d'après la nouvelle de M. Oskar Luts, écrivain extrêmement populaire et fécond, et enfin des pièces populaires finnoises, lettones, etc. Les pièces dramatiques et pleines de tension de M. Evald Tammlaan, „Le Plan Blanc“ („Valge legendik“) et „Le Domicile en Fer“ („Raudne kodu“), drames maritimes, ont remporté un très vif succès. N'oublions pas „L'Opéra de Quat' Sous“ de MM. Bert Brecht et Kurt Weill dans l'excellente mise en scène de M. Pöldroos.

Dans la troupe de ce théâtre nous signalerons tout particulièrement M. Ruts Bauman, artiste qui se fait apprécier par un sens très fin et en même temps très simple du comique.

Le „Théâtre Estonien de Drame“ („Eesti Draamateater“), qui envoie généralement en tournée deux troupes à la fois, s'est acquis de grands mérites en travaillant à la popularisation de la littérature dramatique estonienne. M. Hugo Raudsepp est, ici aussi, le dramaturge le plus en vogue. Le succès immense de la comédie rustique „Mikumärdi“ (le nom d'une métairie) de cet auteur signifia le succès de toute la littérature dramatique estonienne, qui après ce succès occupa la place d'honneur au répertoire joué. Il faut encore citer le cycle „Vérité et Justice“ („Tõde ja õigus“), d'après le grand roman de M. A. H. Tammsaare, adapté à la scène par l'acteur et metteur en scène du Théâtre Ouvrier déjà mentionné, M. A. Särev. „Le Roi a Froid“ de M. Tammsaare était une pièce d'un grand intérêt satirique, très bien mise en scène par M. Ruut Tarmo. Parmi les succès des dernières années il faut aussi nommer la pièce de l'écrivain tchécoslovaque M. Karel Čapek, „La Peste Blanche“, beaucoup jouée dans les pays démocratiques.

Parmi les artistes de ce théâtre nous nous bornons à nommer Mme Mari Möldre et M. Ruut Tarmo.

Le plus grand théâtre provincial d'Estonie, le „Vanemuine“, regardé comme le second dans l'ordre d'importance, a produit, à côté de pièces originales estoniennes, diverses œuvres dramatiques étrangères, telles que „Salomé“ de Oscar Wilde, „Mirele Efros“ de Jacob Gordin, pièce dans laquelle Mme Liina Reiman, appelée par la critique „la plus grande tragédienne estonienne“, — qui a triomphé aussi en Finlande — se distingua tout spécialement au milieu d'un ensemble bien choisi; puis encore „John Gabriel Borkman“ d'Ibsen, avec, dans les rôles principaux, Mme L. Reiman et M. A. Sunne; ce dernier a créé un type inoubliable de Chalmon dans „Mirele Elfros“. Citons encore „La Douzième Nuit“ de Shakespeare représentée en costumes modernes, „L'Homme à la Serviette“ de A. Faiko, „Maître Bolbec et son Mari“ de MM. Verneuil et Berr, „Phaéton“ de M. Pagnol, etc. Parmi les artistes de la troupe de ce théâtre nous pouvons faire ressortir M. Aleksander Randviir, qui montre un jeux savoureux.

L'opéra jusqu'ici n'a pas justifié les espérances qu'on avait mises en lui. C'est pourtant un fait vérifié dans le monde entier que le public préfère en général les opéras du genre ancien aux œuvres modernes.

Parmi les opéras, présentés le plus souvent dans la mise en scène de M. H. Kompus, citons d'abord les opéras estoniens: „Les Vikings“ („Vikerlased“) de Evald Aav, „L'Amour et la Mort“ („Armastus ja surm“) de M. Arthur Lemba, „Elga“ du même auteur, et „Kaupo“ de M. Alfred Vedro. De ces quatre opéras ce fut le premier qui obtint le succès le plus considérable. A cette énumération ajoutons „Tannhäuser“, „Tristan et Yseult“, „Lohengrin“, „Lakmé“, „La Juive“, „André Chénier“, „Samson et Dalila“, „Le Prince Igor“, „La Dame de Pique“, „Faust et Marguerite“, „Roméo et Juliette“, „Marthe ou La Foire de Richmond“, etc.

Pendant la saison dernière le jeune metteur en scène M. Eino Uuli a obtenu de grands succès avec ses mises en scène d'opéra intéressantes et vives.

Parmi les artistes d'opéra nous ne nommons que Mmes Ida Loo, Olga Tiedeborg, MM. Karl Ots, Karl Viitol et Benno Hansen.

En ce qui concerne l'opérette, il convient de signaler tout d'abord la création de trois opérettes estoniennes: „La Jeune Fille sans Patrie“ („Tütarlaps kodumaata“), „La Légende Eternelle“ („Igavene legend“) et „La Jeune Fille du Tatra“ („Tatra tüdruk“), musique par M. Priit Ardna, toutes trois à grand succès. Pour le reste, le répertoire comprend les opérettes couramment jouées partout en Europe, comme, par exemple, „La Veuve Joyeuse“, „Silva“, „Mariza“, „Rose Marie“, et autres.

Parmi les artistes d'opérette il faut nommer les prime donne Milvi Laid, Els Vaarman et Gerda Murre, la soubrette Riina Reinik et les comiques Agu Lüüdik et Ants Eskola. M. Agu Lüüdik est de plus un excellent metteur en scène d'opérette.

\*

Au ballet estonien se croisent les influences de l'orient et celles de l'occident, l'école de ballet classique et les écoles de Mme Mary Wigman, de M. Rudolf v. Laban et d'autres danseurs prominents. Le corps de ballet de l'„Estonia“ est la création exclusive de Mme Rahel Olbrei, maîtresse de ballet du théâtre, pédagogue et chorégraphe extrêmement douée. Parmi les ballets présentés nous notons particulièrement „Le Réveil de Flora“ de Drigo et „Lakchmi“ de Nielsen qui ont obtenu un très vif succès à Tallinn et, comme représentations de passage, à Helsinki aussi.

\*

Parmi les théâtres de province nous devons une mention spéciale à l'„Ugala“ de Viljandi, qui se signale par le fait qu'il a formé et donné au monde théâtral estonien toute une série d'artistes qui se sont distingués plus tard et ont brillé au premier rang dans les théâtres les plus importants, comme par exemple M<sup>lle</sup> Milvi Laid, actuellement prima donna d'opérette à l'„Estonia“, et Riina Reinik, soubrette au même théâtre. D'autre part il est intéressant de constater que, de son côté, Narva a fourni aux théâtres estoniens des artistes extrêmement doués.

Pour ce qui en est des répertoires, les théâtres provinciaux de moindre importance s'inspirent généralement de l'exemple des théâtres de la capitale et du „Vanevuine“. Parfois aussi ils choisissent eux-mêmes leurs pièces à leur convenance.

\*



Quant au style de l'interprétation, tous les théâtres estoniens recherchent surtout la simplicité et le naturel, ce qui ne veut pourtant pas dire que les résultats atteints soient les mêmes partout. L'acoustique défectueuse de quelques théâtres présente parfois un grave obstacle à un style de jeu plus intime. En ce qui concerne la valeur des interprètes, la formation d'un ensemble est une question d'importance vitale. Plusieurs théâtres ont déjà réussi à la résoudre.

\*

Les relations théâtrales avec les pays voisins sont devenues très animées. La troupe dramatique de l'„Estonia“ est allée jouer le „Fainéant“ („Vedelvorst“), comédie rustique excellente de M. H. Raudsepp au Théâtre Nationale de Lettonie, en échange de la représentation de la comédie du dramaturge letton R. Blauman, „Dans le Feu“, donnée à Tallinn. Le Théâtre Estonien de Drame a donné à Helsinki „Les Sept Frères“ de Aleksis Kivi. Précédemment la troupe du théâtre de Helsinki, „Koitu“, avait joué à Tallinn „Le Ministre et le Communiste“ de Mme Hella Vuolijoki. Toutes ces tournées théâtrales réciproques ont bénéficié de l'accueil le plus chaleureux. Des échanges d'artistes ont été faits avec la Finlande pour la représentation du „Bouc Emissaire“ de Agapetus et „Journey's End“ de Sherriff. Plusieurs artistes, tant acteurs dramatiques que chanteurs d'opéra et d'opérette sont allés individuellement se produire non seulement dans les pays voisins — Finlande, Lettonie, Lithuanie —, mais aussi en Allemagne, en Tchécoslovaquie et en Autriche. Mme Olga Tiedeberg et M. Martin Taras ont chanté avec succès à l'Opéra National de Prague, M. Eedo Karrisoo à l'Opéra d'Etat de Vienne, etc, etc, etc.

\*

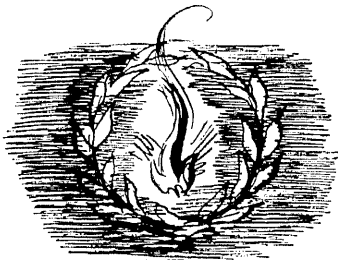
En ce qui concerne le travail théâtral estonien en dehors de la scène, il convient de mentionner d'abord le premier congrès théâtral estonien, convoqué en 1931 par l'Administration du Fonds Spécial de l'Art Dramatique (Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus), auquel tous les travailleurs professionnels des théâtres du pays ont pris part. On y discuta des questions fort importantes de politique théâtrale, et surtout le problème très actuel d'une administration théâtrale conforme à son but, problème dérivant du fait que jusqu'à présent tous les théâtres estoniens appartiennent juridiquement à des sociétés, et qu'il n'existe aucun théâtre municipal ou d'état. Comme les administrations des susdites sociétés étaient pour la plupart composées de profanes jouant un rôle trop dominant dans la direction artistique des théâtres, au cours de ce congrès on exprima le désir de modifier ce régime, d'autant plus que les sociétés en question n'assignent à l'entretien de leurs théâtres que de sommes minimes, la majeure partie des frais étant couverte par le public, l'état et les municipalités. Dans le cours des années dernières la situation décrite plus haut s'est considérablement améliorée presque dans tous les théâtres, de sorte que leur direction artistique se trouve actuellement à peu près partout dans les mains de connaisseurs ou de professionnels.

Durant quelques années l'Administration du Fonds Spécial de l'Art Dramatique a organisé une fois par saison une réunion des metteurs en scène et de dramaturges. Dans ces réunions diverses questions théâtrales, théoriques et pratiques, furent mises à l'ordre du jour. Des rapports y furent présentés et des discussions organisées.

Les 17 et 18 avril 1935 eurent lieu les premières Journées Théâtrales Estoniennes, auxquelles participèrent tous les artistes, les représentants des sociétés, les théoriciens de l'art dramatique, les dramaturges, les critiques de théâtre, les metteurs en scène de province et quelques personnalités éminentes, amateurs d'art dramatique. Différents problèmes y furent étudiés et discutés, tels que: que devrait être le caractère d'un théâtre national, comment le réaliser, quel en serait le répertoire et de quelle manière en élever le niveau artistique.

Une attention spéciale fut accordée aux théâtre de province et de campagne, ainsi qu'au problème d'un théâtre pour la jeunesse.

Une union professionnelle des travailleurs de l'art scénique a été fondé. L'union en question publie un périodique, „Teater“ (Le Théâtre), qui traite toutes les questions théoriques et pratiques touchant la vie théâtrale aussi bien en Estonie qu' à l'étranger. Ce périodique possède 2000 abonnés permanents, nombre assez respectable. Le „Teater“ paraît 9 fois par an. Il est subventionné par l'Administration du Fonds Spécial de l'Art Dramatique.



# Lõppsõna

Eesti teater pühitseb Eesti riikliku iseseisvuse kahekümneaastast kestust.

Käesolev koguteos ilmub Eesti iseseisvuse võidu tähtpäevaks, võidupühaks; see võit Landesväari üle kindlustas ühelt poolt Eesti iseseisvuse päriselt, teiselt poolt mõtestas selle iseseisvuse lõplikult kui võidu feodalismi üle, tegi võimatuks feodaalsete olukordade tagasituleku.

Eesti teater oli selleks ajaks suutnud saavutada juba tähelepanitava taseme. Kaksteistkümmend aastat kutselist teatrit oli selja taga, kaksteistkümmend aastat äärmiselt intensiivses töös, linnade kujunemisprotsessis ja eestistumises.

Et iseseisev riik pidi olema soodus eeskätt kultuurilisele ülesehitustööle, selles oldi teadlikud ja seda loodeti juba ennem. Nüüd on aeg tagasi vaadata, missuguseid vilju kahekümneaastane iseseisvus on annud kultuuririndel.

See tagasivaade ei saa olla ega tohigi olla ainult saavutuste ülistamine ja väikeste saavutuste ülehindamine. See tagasivaade peaks olema aruanne tehtud tööst, külm hinnang, vahest karm arvustuski. Kerge on pidada tippsaavutuseks iga vähematki õnnestumist; tarvis on oma saavutusi mitte üle hinnata.

Ei ole sellane tagasivaade „kunst kunsti pärast“. See on filter loomingulisele jõule, mis ühel ja teisel alal enese maksma paneb. Seda loomingulist jõudu tuleb filtreerida, kaasa voolamast tuleb takistada kõike seda, mis ei kuulu olemuselt sellesse voolu.

See tagasivaade saagu ühtlasi edasivaateks, ergutajaks, õhutajaks. Veel enam olgu ergutajaks ja õhutajaks kahekümne aasta saavutused ise, veel enam aga saavutuste puudujääk.

\*

Sellase koguteose väljaandmisel on esmajoones teeneid kõigil neil, kes on teatrit üles ehitanud: näitlejail ja näitejuhtidel, dekoratööridel ja näitekirjanikel. Seda tuleb rõhutada ka siis, kui vastavad kunstnikud ise ei peaks selle enesetunnustamisega ruttama.

Endastmõistetavalt on suuri toetavaid teeneid sellase tagasivaate väljaandmisel iseseisva riigi teatrikultuuri soodustajal, Näitekunsti Sihtkapitali Valitsusel. Meil ei tarvitse muud kui seda konstateerida. See fakt ise ütleb sama kui peenimalt vormuleeritud tänu. Autorid, kes on endale võetud ülesandeid täiesti vabalt täitnud, on teeninud tänu sellega, kui nad on oma paremat arusaamist varjamata mõnikord öelnud sedagi, mis ei meeldi üksikuile, neile, kelle saavutused tunduvad olevat vähendatud ja kelle võidupuha on tehtud tähtsuselt vähemaks kui oli nende eneste käsitlus.

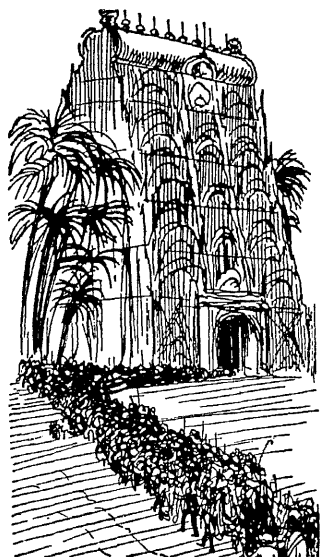
„Jõupingutused, olge tervitatud,  
kõik suurem, kõrgem, valgem vaimulaad!“

SISU:

	Lk.
JUHAN KANGUR	— Teatri müsteerium . . . . . 149
EDUARD REINING	— Eesti teatri saamisaegeadest ja tänapäevast 153
VOLDEMAR METTUS	— Mõnd meie iseseisvusaegsest sõnalavastusest . . . . . 177
EINO UULI	— Eesti ooper iseseisvuse kahekümnendal aastal . . . . . 189
ALBERT ÜKSIP	— Eesti opereti arenguteid . . . . . 194
HANNO KOMPUS	— Jooni tantsukunsti arengust Eestis . . . 201
ANTS MURAKIN	— Eesti teatri lavapilt . . . . . 205
ANDRES SÄREV	— Maateater iseseisvusaegses Eestis . . . 210
FELIX MOOR	— Eesti raadioteatrist . . . . . 214
NIGOL ANDRESEN	— Kaksikümmend aastat eesti näitekirjanduse arengut . . . . . 221
VOLDEMAR METTUS	— Näitejuhi osa iseseisvusaegses teatris . . 233
RASMUS KANGRO-POOL	— Ajavaimu kajastusi eesti teatrielu kujunemises . . . . . 240
ALEKSANDER PEEL	— Teater ja kino Eesti iseseisvuse ajal . . 256
VOLDEMAR METTUS	— Le théâtre professionnel estonien pendant l'indépendance politique de l'Estonie . 261
Lõppsõna . . . . .	267

*Materjalide kasutamine allikat nimetamata on keeldud.*

Lavakunsti ja -kirjanduse ajakiri „TEATER“ — V aastakäik  
 TOIMETUS: O. Aloe, L. Kalmet, H. Kompus, V. Mettus, P. Põldroos, L. Soonberg  
 VÄLJAANDJA: Eesti Näitlejate Liit ● VASTUTAV TOIMETAJA: Paul Olak  
 Ilmub üks kord kuus, välja arvatud juuni, juuli ja august  
 Toimetuse aadress: Tallinn, Vabadusväljak 7—3 Tellimisi võtavad vastu kõik postiasutused (arve nr. 434) ja teatribürood ● Üksiknumber 35 senti, aastakäik kr. 2.—, välismaale kr. 3.—  
 Tegevtoimetaja kõnetunnid samas iga päev 10—1



## PÄEVAST PÄEVA

sammuvad tuhanded inimesed treppidest üles ja alla

PÄEVAST PÄEVA on

# „PÄEVALEHT“

Teie kaubatarvitajate käes NAGU trepid aja jooksul kuluvad, nii ka järjekindel kuulutamine

## „PÄEVALEHES“

kulutab reklaamitava eseme inimestele mällu. ÄRIMEHED ja TÖÖSTURID kuulutage

## „PÄEVALEHES“

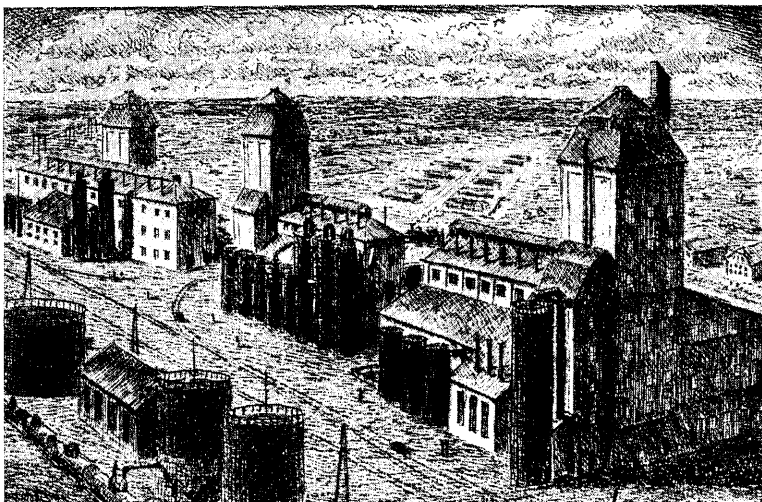
ja teie rõõmustate pea kauba läbimüügi suurenemisest

TRÜKITÖÖD • KÖITETÖÖD • KLIŠEED •  
ETIKETID TELLITE SOODSALT

„PÄEVALEHE“ TRÜKIKOJAST  
PIKK T. 2 • 428-83

# „LASTE RÕÕM“ ON AINULAADNE LASTEAJAKIRI

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulustestega „TEATRIT“



Õlivabrikud Kohtla-Järvel.

## A/S. ESIMENE EESTI PÕLEVKIVITÖÖSTUS

end. Riigi Põlevkivitööstus

**JUHATUS JA MÜÜGIBÜROO: TALLINN, VALLI 4-3.**

Telegr.aadr.: Peapõlevkivi.

Telefonid: juhatus 450-62, üldine 450-85, arveosak. 474-76

PÕLEVKIVI ● TOORÕLI ● KÜTTEÕLI ● BENSIIN ● MOOTORPETROOLEUM ● MOOTORNAFTA ● DIISELNAFTA ● RASKED ÕLID ● BITUUMEN (Estobituumen) ● ASFALT-EMULSIOON ● MAANTEEÕLI ● IMMUTUSAINE „FENOLAAT“ ● „ESTOKARBOLINEUM“ ● IMMUTUSÕLID ● VILJAPUUKARBOLINEUM ● putukamürk „PUTTOX“ ● KATUSELAKK (katusetõrv) ● RAUALAKK (asfalt-lakk) ● ASFALT-MASTIKS

RESERVEERITUD

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehese ettevõttele, kes toetavad oma kuulustustega „TEATRIT“

# A/S. „TÖÖSTUSTARVE“

Tallinn, Vene 11. Tel. 481-41, 481-71

Puu- ja rauatööstusmasinad  
ja nende tarbed, torud, raud, teras jne.

ESINDUSED: C. L. P. Fleck Söhne, Berlin-Reinickendorf.  
Puutööstuse masinad.  
W. Ferd. Klingelberg Söhne, Berlin.  
Pretsioosioon-tööriistad, noad puu- ja rauatehastele.  
Josua Corts Sohn, Remscheid.  
Masinate noad  
Ernst Carstens, Nürnberg.  
Lihvimismasinad.  
Stroewer & Co, Bremen.  
Sellak, kopaal.  
„Miersbe“ Apparatebau-Gesellschaft, Köln.  
Auroringvoolu sisseseaded.  
A/B. Lauxein-Casco, Stockholm.  
Taimeriiigiliimid.  
A/B. Iggesunds Bruk, Iggesund, Rootsi.  
Kaater- ja kreissaagide ainumüügikoht.  
Stahlunion-Export GmbH Düsseldorf.  
Bochumer Verein für Gusstahlfabrikation A/G, Bochum.  
Deutsche Röhrenwerke A/G, Düsseldorf.  
Süddeutsche Kabelwerke, Mannheim.

Šokolaadi-, kompveki-  
ja  
biskviiditehas



## R. KLAUSSON

Tallinn, Jahu 5 Tel. 441-15

NEW CONSOLIDATED GOLD FIELDS. LTD.  
EESTI OSAKOND

Kontor: V. Viru 12. Tallinn.

Vabrik: Kohtlas

EESTI PÕLEVKIVI SAADUSED

Alati sobivad kingid

Uudisesemed peennaha töö alal

- kohvrid
- käekotid
- portfelligid

Villane kaup

Trikoopesu

En gros 0/00/0

Soodsaimad hinnad

G. LILIENTHAL

Tallinn, Pärnu mnt. 26

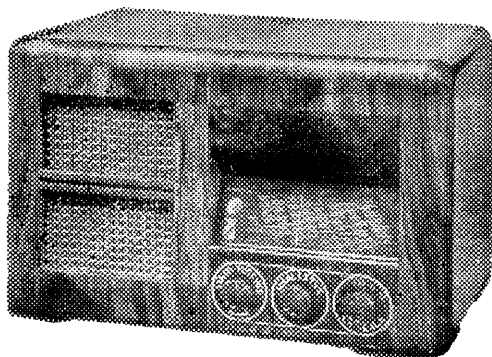


KOMPVEKI- JA ŠOKOLAADI-  
TOOSTUS

„ENDLA“ —

V. PALIAS

TALLINN, MAAKRI 28, TEL. 313-60



SUPREMA

38 V.S.

„RAADIO LADU“

TALLINNAS, RAEKOJAPL. ☉ TEENRI 1  
TEL. 426-56

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



Päev läbi soojad sögid odavate hindadega

# Suurbaaris „Euroopa“

Tallinn, Viru 24

MUUSIKA

KABINETID



## TH. KAARMANN

KOLONIAAL-, KODU-  
JA  
VÄLISMAA VEINI ÄRI

TALLINN, RAEKOJA 8

## A/S. „EESTI REISIBÜROO“.

PEAKONTOR: Tallinn, Raekojaplats, Kinga 3. Tel. 433-20

OSAKONNAD: Tartu, Suurturg 7 " 3-72

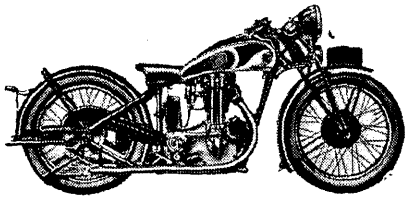
Pärnu, Kalevi 42, Endla majas " 1-13

Telegrammide aadress: ERBO, Tallinn

1. Raudteepiletite müük: a) kõikidesse kodumaa jaamadesse, b) kõikidesse Euroopa suurematesse linnadesse.
2. Laevapiletite müük: a) kõikidel kodumaa ja Balti mere liinidel, b) ookeanipiletid Inglise, Saksa, Poola, Belgia, Prantsuse, Rootsi, Hollandi, Itaalia ja Ameerika liinidel, kõikidesse ulgumere sadamatesse.
3. Õhusõidupiletite müük: „Aero“, „Aerotransport“, „Deutsche Lufthansa“ ja „Loti“ liinidele.

Esindus ja agentuur kõikidest suurematest Euroopa reisibüroodest. Rahvahetus ja valuuta ost turistidelt. Välismaa passide ja viisumite muretsemine. Ringsõidupiletid turistidele terves Euroopas, ka Nõukogude Venemaal. Kohalikkude autobuseliinide piletid, o-ü. „Mootor“ j. t. Nõuanded ja arvestused reiside kohta tasuta.

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



Soovitan käesolevaks hooajaks kõrge  
kvaliteediga MOOTORRATTAID  
Norton, New Imperial,  
Ariel, „F. N.“.

**JOH. FREYBACH** Tallinn  
V. Karja 8.

Kunstainete  
presstööstus

**SEISLER & Ko**

Tallinn, Tartu m 45  
Kõnetraat 313-84

Valmistab: kunstvaiguaineist (bakeliidist) kõiksuguseid elektritarbeid, meeste ja  
naiste riietuse nõöpe, raadioosi, kontoritarbeid jm.

Tellimiste täitmine eeskujude järgi kiire ja korralik.

**OSKAR STUDE, Tallinn**

EKSPEDITSIOONIARI :-: ASUT. 1882

Ladustamine :-: Inkasso :-: Kinnitus :-: Laevaagendid  
OMA AUTOPARK

OSAKONNAD: Pärnus, Pühavaimu 8. Tartus, Ülikooli 44. Valgas, Maleva 2  
Kõigi kohtade telegrammi aadress: „Studeos“

Kohvik

**H. Feischner & Poeg**

Tallinn, Harju 45

Telefon 445-00

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

## HOTELL ROOM



Restoraan Dancing  
Express baar

Iga päev kabaree

Austavalt Paul Lepper.

Igasügu

# seemned

puukoolisaadused jne.

## Eesti Seemnevilja Ühisus

Daamidele ja härradele kevadhooaja

## UUDISRIIDEKAUPU

kodu- ja välismaalt

soovitab

# J. ROSING & K<sup>o</sup>

Tallinn, S. Karja 11, telef. 445-84

## A/S. „SAVI“

TALLINN, PÄRNU 31

TELEF. 459-88

## AHJU-, PLIIDI- JA KAMINATARBED

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

# KOHVIK KULTAS

Tallinn, Vabadusväljak 10

Tel. 478-78, 479-91, 484-30

- Hommikeined
- Oma kondiitritööstus
- Tellimiste vastuvõtt
- Kvaliteetkaubad

RESTORAAN  
OOLOKAAL

Dancing "PARIS"

TALLINN  
MÜÜRIVAHE Nr. 2  
TELEFON 471-82

Linased ja puuvillased

## PESURIIDED

ostate soodsalt

# Vene tän. 1

Tallinn

SULETÖÖSTUSE  
MÜÜGIOSAKOND

Kala-konservitööstus

## FEODOR MALAHOV

Tallinn, Võrgu 1, telefon 441-18

Asut. 1890 a.

Valmistab

TALLINNA KILU

plekk-karpides

„ ämbrikestes (1–10 kg)

puust tünnides (8–125 kg)

● ————— ●  
Marineeritud: angerjad, heeringad, kurgid. Silmud želees. Skumbria, sprotid, õlis ja tomatis. Heeringad rollmops. Suitsutab kilu, silku, angerjaid. Kilud „EXTRA“ 3- ja 1-kg ämbrites hinnalt 40% odavamad kui karpides.

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



Müügil kosmeetikakauplustes.

Omad kauplused Tallinnas V. Karja 1 ja Narva 19.

RESERVEERITUD

**A/S. EESTISIID**

**KETRAMIS- JA KUDUMISVABRIK**

Seadistatud 1932. aastal

VALMISTAB KÕIKSUGUSEID RIIDEID JA LÕNGA.

**VABRIKU LAOD:**

Tallinn, Viru t. 5, tel. 447-87  
 Tallinn, Viru t. 14, tel. 443-97  
 Tallinn, Laadaplats 129  
 Tartu, Poe tän. 2, tel. 10-17  
 Narva, Peetri plats 1  
 Viljandi, Tartu tän. 1, tel. 30

Petseri, Turuplats 17, tel. 1-19  
 Tõrva, Tartu tän. 2  
 Rõkvere, Tallinna tän. 25  
 Nõmme, Pärnu mnt. 90/92  
 Kuressaare, Lossi t. 3, tel. 181

Eriellimiste vastuvõimine. Restide müük.

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

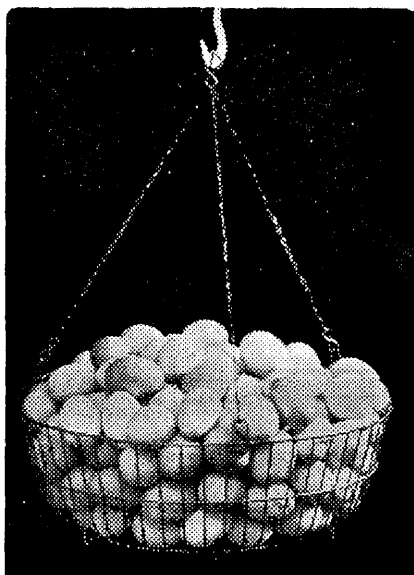


● Meie **kaerahelbed** ei oma kibedat maitset ega purune jahuks, kindlatesse pappkarpidesse pakitud.

● **KAERAHELBED** on tarvilikud kõigile vaimselt ja kehaliselt töötavaile isikuile. Eriti aga soovitatavad verevaeseile, seedimisriikete all kannatavaile ja kõigile haigeile, kes vajavad kergeid toite.

● **KAERAHELBED** sisaldavad närvetoitvat vitamiini ja seeega nad on parim loomulik vahend närvilisuse ja väsimuse kõrvaldamiseks.

Suurveski  
**J. Puhk & Pojad**



Värskeid

kanamune

*müüb*

**Eesti Munaeksport**

Kauplus Estonia pst. 25, tel. 484-24

Tallinnas

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

Tarvitage



vorste  
ja  
konserve

Need valmistatakse eksporttapa-  
majades puhtast lihast kindla  
arstliku kontrolli all.

Müügil kõigis Lihatsentraalides ja  
paremates toiduainetekauplustes.

ÜHING

„EESTI LIHAEKSPORT“



VIINI KONDIITRIÄRI JA KOHVIK

Joh. Toom

Tallinn, Pikk tän. 1 :—: Osakond Nunne 7  
Telefon 429-73

Metüülatsetaat

— parim vahend küünte vabastamiseks lakist

Kunstvaigud

U.-Ü. Keemiatehas

„EESTI DESTILLAAT“

Richard Ovel ja Ko.

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“

# BALTI PÄÄSTESELTS

TALLINNAS, HOLLANDI 48. TELEFON 310-10.

Merehätta sattunud laevade abistamine.  
Tuukri järelevaatused. Pukseerimine.

## Balti Päästeseltsi Eesti Rannasõiduliin

Tallinnas, Viktooria sild nr. 3. Telefon 306-85.

Ühenduse pidamine mannermaa ja saarte vahel  
1 kl. reisijate ja kaubaveoaurikutega.

A.l. „Eestimaa“, A.l. „Dagmar“

A.l. „Endla“, A.l. „Grenen“



## A/s. „EESTI AGA“

TALLINN

JUHATUS: VENE TÄN. 11-a, TELEF. 441-33

VABRIKUD: PÕHJA TÄN. 5, TELEF. 439-96

Atsetüleengaasi- ja hapniku-tööstus ●  
Autogeenilise keevitamise seadete ja  
materjalide müük ● Elektri-keevitamise  
elektroodide ja agregaatide müük ●  
Keevitamise kool ●

Enne kui omandate keevitamise sisse-  
seade, pöörduge suusõnaliselt või  
kirjalikult meie poole, meilt saate õige-  
lase ja asjatundliku juhatus.



LAEVAÄRI  
ERNST BERGMANN & K<sub>o</sub>

TALLINN, VABADUSVÄLJAK 7

TELEFON 467-31

MOENUS

masinaid

saapa-  
sadulsepa-  
kohvri-  
nahaparkimis-

tööstustele.

MERCANTILE

tööstustarbeid esindab: ins. ERICH KRIISA

Tallinn, Vana Posti 8, kõnetraat 451-81

DÜRKOPP  
LEWIS  
REECE  
UNION SPECIAL

õmblusmasinaid

rätsepa-  
trikotaaži-  
saapapealse-  
sadulsepa-  
ja pesu-

tööstustele.

# Tallinna Linnapank

Tallinn, S. Karja tän. 7

Toimetab kõiki panga-  
operatsioone sise- ja  
välismaal

Telefon 426-75

# UNITED BALTIC CORPORATION, LTD.

158, Fenchurch Street, London, E. C.

---

Owners of

## ANGLO-BALTIC LINE

maintaining a regular Mail, Passenger & Cargo Service  
between

### LONDON

and

DANZIG, GDYNIA, KLAIPEDA, RIGA and TALLINN  
ALSO BETWEEN HULL and LIEPAJA and KLAIPEDA

All steamers fitted with refrigerating Machinery of  
Lloyd's highest class.

---

## TALLINN TO HULL AND LONDON

every WEDNESDAY.

Through-cargo with prompt transhipment in HULL or LONDON to:  
NEWCASTLE-ON-TYNE, LEITH and GLASGOW

and to the main Provincial towns, also to:

ANTWERP, BRUSSELS, DUNKIRK

and to

SPANISH AND NORTH AFRICAN PORTS, PORTUGAL,  
U.S.A., GULF PORTS, PACIFIC COAST, SIAM, INDIA,  
AUSTRALIA, NEW ZEALAND, SOUTH AFRICA, PALES-  
TINE AND TURKISH PORTS.

---

For particulars regarding freight-rates etc. apply to:

UNITED BALTIC CORPORATION

(ESTONIAN AGENCY — R. KINGHORN)

TALLINN, Pärnu mnt. 10.

Tel. 444-54.



## Keskmiselt 40 miljonit ruutmeetrit

see tähendab rohkem kui 2000 korda suurem kui Vabaduse Väljak Tallinnas, on pind, mida hõõruvad automootori liikuvad osad.

Selleks, et katta seda suurt pinda ühtlase ja õhukese määrdekilega, peab jätkuma umbes 100 kg autoõlist.

Teie auto eluiga oleneb setlest, kas õli täidab selle ülesande ja kas tegelikult iga ruutsentimeeter tervel pinnal on kaetud täiesti kindla õlikilega.

Selektiivse lahutusprotsessi abil valmistatud SHELL AUTOÕLID tagavad seda Teile.

# SHELL AUTOÕLID

ALATI PLOMMI KAITSE



ALL

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehes ettevõtteid, kes toetavad oma kuulustustega „TEATRIT“