

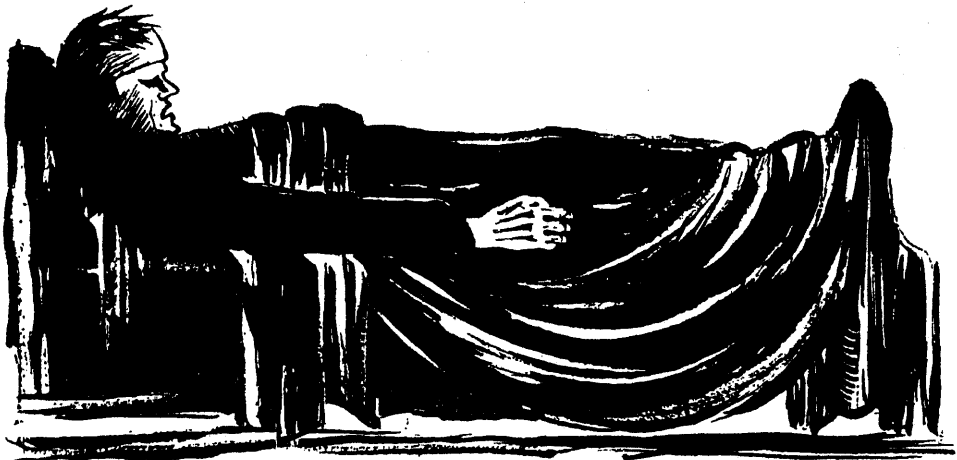
TEATER

NR. 2 VEEBRUAR 1939



AHAS:

AGA KIRJUTAGE SIIS
SINNA MARMORISSE KA
NENDE LANGENUTE IDE-
AALID, ET NENDE MÄLES-
TUST EI SAAKS TÄRVITA-
DA KURJASTI. EI OLE RAH-
VUST EGA RAHVUSLUST
RAHVA KÕIGI KIHTIDE ~
ÜHESUGUSE ÕIGUSE TA-
BLULE! JA EI OLE MEIE
VABARIIKI, KUI POLE VA-
BADUST KÕIGILE AUSAILE
MÕTTEILE



Kontor, müügiosakond & laod,
Tallinn, Rüütli 28/30
Oma telefonikeskjaam
416-00

VESIVARUSTUS • KESKKÜTE

A. TÕNISSON & Ko

P U M B A D • E L E K T E R

Tööstus ja tagavaralaod,
Tallinn, Siimoni 3
Telefon
310-07



AEG ON TELLIDA MÖÖBLIT,

mida olete kavatsenud endale muretseda.
Kevadpühadeni ei ole enam palju aega!

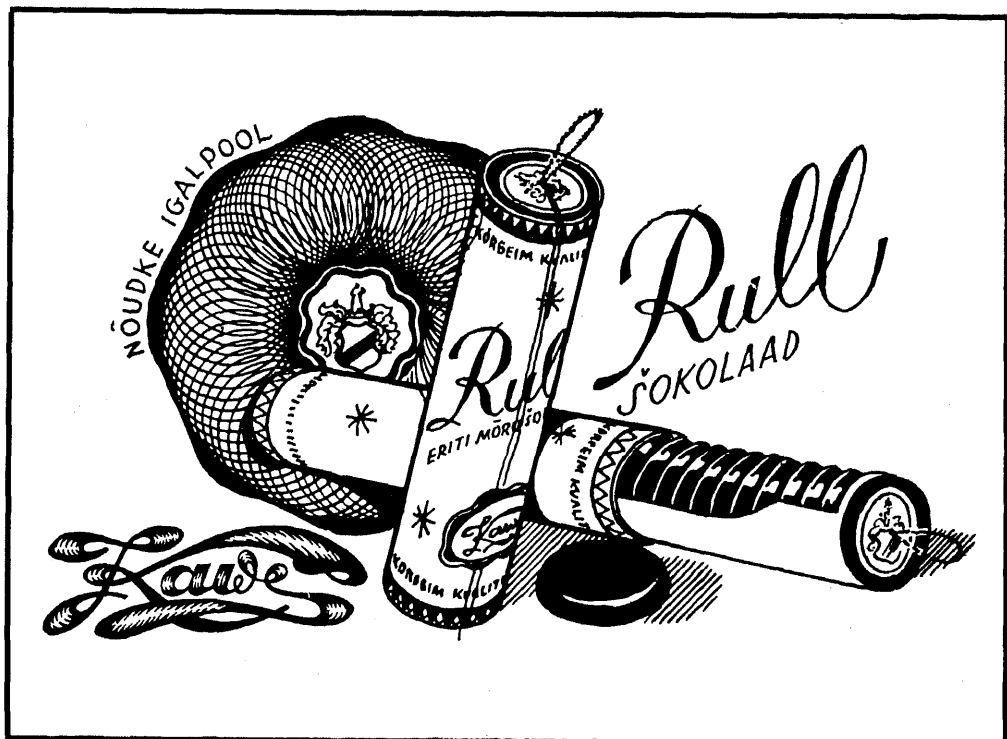
Tellides aegsasti kindlustate endale hooli-
kalma töö ja tellimise kiire täitmise.

KÜLASTAGE MEID!

Mööblitehas **A/S. „MASSOPRODUKT“**

Tallinn, Tartu maantee 73.

Telef. 308-96.



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



EESTI KIVIÕLI A-Ü.

SUURIM ÕLITÖÖSTUS EESTIS



Tehased Kiviõlis,
telefon: Sonda 15

Müügibüroo:

Tallinn, Pärnu maantee 10,
telefon: 478-66.

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

TEATER

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE
AJAKIRI

2

PEATOIMETAJA
PAUL OLAK

TEGEVTOIMETAJA
EDUARD REINING

#

VÄLJAANDJA
EESTI NÄITLEJATE LIIT



SISU:

	Lhk.
1. Leo Soonberg — Eesti näitekirjandus 1938. aastal	41
2. Paul Pinna — Näitejuhtide lavastusmeetodeid	44
3. Woldemar Mettus — Valm, võim ja süda (Ruut Tarmo dr. Galénina K. Čapeki draamas „Valge taud“)	49
4. Ed. R. — Hellilooja ja teater.	54
5. Hanno Kompus — Kuidas mängida ooperis?	58
6. Ants Muraklin — Sõna kohustabl.	62
7. Ed. R. — Hugo Lauri loomingulisest profillist.	69
8. Eelseisvaid esietendusi eesti teatris 21. II 1939 — 1. IV 1939	74
9. Loetut — nähtut — kuuldut	75
10. Toimetuseit	80
Kaanel: Karl Taev'a Illustratsioon A. Kivika draamale „Nimed marmortahvli!“ (lõppstseen)	



T * E * A * T * E * R

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE AJAKIRI

Leo Soonberg

Eesti näitekirjandus 1938. aastal



oolisõpitud tarkuse kohaselt peaks näitekirjandus olema üks ilukirjanduslik vorm ja sama väidavad ka kõik kirjanduse teoreetikud. Seejuures arvatakse, et dramaatiline vorm on üks raskeimaid kirjanduse alal. Mõned kirjandusetundjad väidavad tähele pannud olevat, et iga maa ja rahva kirjanduses tekib hea draama alles siis, kui luule ja romaan on ammu saavutanud oma õitsengu. Selle väite kohaselt oleks siis meil Eestis juba pisut õigust head draamat ootama hakata. Ja me ootamegi — ainult senini kahjaks suuremate tulemusteta, sest meie näidendite autorid käsitavad omi ülesandeid teisiti kui see ülal on tähendatud.

Meie näitekirjanikud ja inimesed, kes kirjutavad näidendeid, asuvad oma töö kui ettekavatsetud roima juure. Neile pole näidend kirjanduse vormiks, vaid lava tarbe tööks. Meil on linnades terve rida kutselisi ja poolkutselisi teatreid. Lisaks nendele töötab maal sadu amatöörtruppe. Ja need kõik vajavad oma „kätise“ käiguhoidmiseks „küttematerjali“ lavakirjanduse näol. Nende teatrite ja näitetruppide näidendite „läbilaskevõime“ on väga suur, sest publiku-tagavarad on väikesed. Ning on ju tõsiasi, et mida väiksem on teatri publiku-vägi, seda rohkem tuleb anda uusi näidendeid. Ja kuna publik ning praegune rahvuspoliitika nõuab algupäraseid teoseid, siis paljud kirjanikud ja kirjaoskajad inimesed on rakendunudki selleks, et rahuldada meie lavade nõudeid. Nii ongi meie näitekirjandus muutunud tarbekirjanduseks.

Sellest näitekirjanduse suunast on tingitud ka see, et meil on kerkinud üsna juhtivale seisukohale dramatiseeringud. See, et nad meie kutselises teatris on võitnud täie eluõiguse, on ammutuntud tõsiasi, kuid et nad ka meie näitekirjanduses kaalukat rolli hakkavad mängima, on viimaste aegade saavutusi. Ja dramatiseering oma olemuselt on enamal juhtumil puhtal kujul tarbekirjandus. Dramatiseerija prepareerib kirjandusliku teose lava tarvis. Niisiis on ta otsekui mõni keemik, kes ehtsast ainest valmistab surrogaati, mida igapäevases elus on parem käsitada, või nagu puusepp, kes valmistab mahagonipuust pesupulke.

Kui lehitseda 1938. a. ilmunud näidendeid, siis paistab silma, et kaugelt enamal juhtumil on silmas peetud turu nõuded ehtsa ärimeheliku suhtumisviisiga. Suurem osa näidendeist on kirjutatud maalavade tarvis ja ärimehelikust seisukohast on see ka õige, sest kuigi maalavadel mängitavaist näidendeist on autori tulu väiksem, on „läbikäik“ seda suurem. Ka ei pruugi siin „kauba kvaliteet“ eriti kõrge olla, sest väikelavade juhtkonna kunstiline suhtumine pakutavasse artiklisse on märksa vähenõudlikum kui kutseliste teatrite juhtkonna oma. Ja nii toimivad siin näidendite kirjutajad ökonoomsuse printsiibi järgi: väiksemate pingutustega suuremad tulemused! Ja ega autorid üksi nii mõtle. Ka kirjastused näivad sama rada sammuvat. Suurimad näidendite produtsendid — Eesti Haridusliit ja Autorikaitse Ühing — on kirjastanud peamiselt väikelavade nõudmisi silmas pidades. Eesti Kirjanike Liidu kirjastusel on ilmunud vaid kaks näidendit, ning kumbki nendest pole sobiv maalavadele. Sama on maksev ka Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastusel ilmunud Aino Kallase ballaadnäidendi „Hundimõrsja“ kohta, vahest ainult selle lisandiga, et Aino Kallase teos on raskesti sobitatav ka suurlavadele. „Hundimõrsja“ võime võtta kui kena muinasjuttu ja hinnata selle kirjan-

duslikke väärtusi, ent näidendina tekivad kahtlused psühholoogilise usutavuse ja mänguvõimaluste kohta.

Kuid ega äritegemine ole kuritegu. Kui on teada turu nõuded, siis peab neid ka rahuldama. Seepärast ei tule eelmises lõikes öeldut etteheiteina võtta, vaid lihtsa tõsiasiade konstateerimisena. Ei, ma ei kavatsengi süüdistada kirjastusi ega autoreid, sest viimased võivad olla vägagi siirameelsed ja heatahtlikud inimesed. Mul alles hiljuti oli võimalus lugeda ühe „autori“ käsikirja kaaskirja kirjastajale. Siin seletas too näidendi kirjutaja avameelselt, et, vaadake, kirjutasin näidendi, kuid ma ei tea, kas ta teile sobib, sest senini pole ma ühtki näidendit lugenud ega ka laval näinud (muide, siin see mees küll liialdas), aga siin ta nüüd on, — kui ei kolba, ärge pahandage! Ja mis seal ikka pahandada. See mees kindlasti oli kuulnud, et mõned näidendite kirjutamisega raha teenivad, ning miks ka mitte katsetada!

Ja peab tunnistama, ega tolle mehe töö olnudki eriti halb. Tõsi, teos oli lühikesevõitu — 7—8 lehekülge —, seejuures veel kolmevaatuseline, kuid dialoog oli niisama väheütleav nagu paljudes kirjatatud näidenditeski. Siin tegelased kauplesid omavahel, et kelle kord on viinaliitrile järele minna, ning too kauplemine oli vägagi loomutruult kirjeldatud. Niisuguseid „loomutruid“ jutujamisi võib meie möödunud aasta näitekirjandusest massiliselt leida — ja need tunduvadki 1938. a. näitekirjanduse ainsate voorustena. Probleeme ja ideid otsid siit asjata. Psühholoogia ja loogika otsekui ei olekski määravad inimeste toiminguis. Isegi sündmustiku põnevus puudub. Võetakse mingi vilets anekdoot ning venitatakse see 3—4 vaatuseliseks näidendiks. Kui selle inkvisitorliku venitamise juures anekdoodis mõni lüli rebeneb, siis jätkatakse see koht kuidagi mõne teise anekdoodi riismetega — ega's seepärast veel rong seisma jää!

Niisugused on suuremalt jaolt need möödunud aastal ilmunud näidendid. Ja mitte ükski tundmatute või vähetuntud näitemängu-tegijate tööd, vaid ka nimega ja staažiga kirjanike tööde hulgas leidub sellaseid „loomutruid vestlusi“. Nüüd, üle minnes üksikute teoste vaatlemisele, ütlen ette, et ega siin vaadeldud teosed ole valitud seepärast, et nad teistest oleksid nii väga paremad, vaid põhjuseks on asjaolu, et autorid on nimekamad. Ja mida suurem nimi, seda suurem vastutus.

Algame Hugo Raudsepaga, kellelt on möödunud aastal ilmunud kaks näidendit — „Mees, kelle käes on trumbid“ (Eesti Kirjanikkude Liidu kirjastus) ja ühevaatuseline „Roheline Tarabella“ (Autorikaitse Ühingu kirjastus). Viimasest ei maksa suurt juttu teha, sest autor näib selle asjakese nii muuseumis valmis kirjutanud olevat, otsekui suleprooviks, ning tarbekirjandusena ei ole „Roheline Tarabella“ sugugi halb. Meie väikelavad vajavad segaeeskavaga õhtute täiteks ühevaatuselisi naljandeid, ja siin on Raudsepa näidend võimeline konkureerima võõrastest keeltest tõlgitavate ühevaatuselistega.

Kolmevaatuseline komöödia „Mees, kelle käes on trumbid“ on juba pretensioonikam asi. Teatavasti mängiti seda näidendit „Estonias“ ja „Draamateatris“ „vahelduva õnnega“. S. o. ei olnud päris õiget menu, kuid ei olnud ka läbikukkumist. Täielikku fiaskot Raudsepal karta tarvis ei olegi, sest tema nimel on hea kõla ja vaimukusi pilduda oska ta alati. Tüki läbilöömiseks on aga sellest vähe. Teoses peaks olema ka midagi, mis meid mõtlema paneks või mis meile vaid raskesti kustuvaid elamusi pakuks.

Kõne all olev näidend neid momente sisaldab vähe. Leidub siin küll toredaid dialooge, ilusaid ütlusi, koomilisi situatsioone, ent see on materjal, millel on väärtus ajaviite seisukohast. Teose ideeline külg on vaid nõrgalt skitseeritud.

Selles näidendis Raudsepp seab vastastikku idealisti ja materialisti. Seejuures esimenegi elus edu saavutamiseks otsustab teise võitlustaktikat kasutama hakata. Kuna aga sellane „üle surnukehade“ sammumine talle olemuselt on mittevastuvõetav, siis, loomulikult, ei oska ta õiget tooni tabada, vaid satub äärmusse. Tema debüüt võitlusviisis küünarnukkidega kaldub tegude kategooriasse, mis on seaduse poolt karistatavad. Ta ei tunne „ausa roimarlikkuse“ võtteid, ka puudub tal vajalik häbematus ja nii nurjubki ta ettevõtte. Nurjub ka osalt seepärast, et autoril on tunduvaid sümpaatiaid olupoliitika mehe — materjalisti — vastu. On ju Raudsepp viimastel aegadel, tänu vastavate filosoofide ja quasi-filosoofide teoste lugemisele, osutanud tugevaid kalduvusi vitaalsuse-teooria pooldamiseks.

Ometi ei ütle autor oma seisukohta küllalt selgejooneliselt välja. (Võib-olla seepärast, et ta isegi veel selle üle täiele selgusele ei ole jõudnud.) Nõnda siis tuligi, et kaks teatrit interpreteeris teost isemoodi. „Estonia“ oli näidendist vitaalsuse kiituse välja lugenud, kuna aga „Draamateater“ leidis tolle vitaalse härra lihtsa sulgi olevat. Seepärast jääbki teosest ebamäärane mulje. Olgu kirjaniku seisukoht missugune tahes, kui see ainult kindlajooneliselt välja on öeldud, siis jätab see meisse püsiva mõju. Erapooletu protokolleerimine nõuab protokolleerijalt suurt ainet üleolekut — kuid kõne all olevas teoses see puudub.

Ka Mait Metsanurk oma komöödias „Maret elukoolis“ (AKÜ kirjastus) jätab otsad lahti. Seda näidendit lugedes jääb tunne, et autor isegi ei näi väga kindel olevat, kas pooldada idealiste või nede mehi, kes lähevad edasi „kui tank“. Tõsi, „tanki“ Leesiku arvel lastakse nii mõndagi halvustavat läbi paista, kuid „vaimuinimesedki“ on nigelad ja naeruväärsed. Ning loo peakangelane Maret on ikka eeskätt kompromissinimene. Kuid ega kirjanik praegusel ajal tarvitsegi enam jutlustada, meie lepime sellegagi, kui ta teeb huvitavat reportaazi, ning viimast ongi Metsanurk teinud. Kahjuks on aga reportaazil väga lühikest aega kestev väärtus.

Ja veel midagi. Selles näidendis on palju tegevuslikku kordumist, sest kõik kolm vaatust mängivad baariruumis. Teatavasti ei ole aga kõrtsielu nii väga rikas erinevate sündmuste poolest, siin sarnaneb üks päev teisega nagu muna munaga. Seetõttu muutub kolmevaatuseline reportaaz igavaks, paiguti isegi tüütavaks. Seda ei suuda isegi elutada mitmesuguste kõrtsiküllastajate lähenemisviisid baaridaamile, sest kõrtsis „kurameerivad“ kõik külalised ühtmoodi, kuulugu nad missugusesse seltskonna kihti tahes.

Märksa vähem pretensioone omab Aug. Mälgu komöödia „Sikud kaevul“ (AKÜ kirjastus). Seda teost on võimalus näha olnud „Draamateatri“ ettekandel. Mäletatavasti suhtus arvustus sellele tiikile eitavalt. Ent nõid etteheiteid tehti peamiselt seepärast, et arvati end olevat õigustatud Mälgule suuremaid nõudeid esitama. Kui aga seda teost võrrelda teiste möödunud aastal ilmunud ajaviitenäidenditega, siis pole kahtlust, et ta on üks paremaid. Situatsioonid osutuvad leidlikult, dialoog on elav, tüübid elulised, kuid kahju on sellest, et inimene, kes rohkem suudaks, on rakendunud veiderdamisega publiku lõbustamisele. Siingi on meil tegu reportaaziga — seejuures on aga ainekik vähehuvitav.

Ka Aleksander Antson on endale ülesandeks teinud kirjutada rahvale naljatükki. Kuigi autor teeb näo, nagu tahaks ta meile oma komöödias „Inimesed tuisus“ (muide, milline draamat-töötav pealkiri!), mis ilmus AKÜ kirjastusel, kujutada oma-aegset vapside liikumist, ometi kujuneb lugu üpris pealiskaudseks jandiks. Too oma-aegne rahvaliidumine on meile ajalooks muutunud, ja kuigi see sisaldas küllaltki satiirivajavaid elemente, ometi mitte seesugusel määral, et naeruks veel praegugi materjali jatkaks. Seepärast jääb mulje, et Antson on oma tüki kirjutamisega hilineanud. Poliitika ala puudutavad satiirid peavad olema värsked, siis neil on aktuaalsust, muidu nad panevad meid haigutama.

Eespoolnimetatuid kaugelt väiksema staažiga on Evald Tammlaan, kellelt ilmus näidend „Raudne kodu“ (EKL kirjastus). Juba selle autori esimene teos „Valge lagendik“ leidis elavat tähelepanu nii oma aine uudsuse kui ka käsitlusviisi tõttu. Ka käesolev näidend viib meid tundmatusse või, täpsemalt öeldult, vähetuntud maailma — meremeeste keskele, kelle koduks on raudne laevakere. Ent autor ei lepi ainult sellega, et ta kirjeldab meile meremeeste elu, ta tõstab üles ühiskondliku probleemi, klassihuvid, ning ta näitab meile, et mees jätab oma isiklikud huvid kõrvale ning hoiab seltsimeeste poole. Peeter ei lase end võrgutada ei liigest ega Otto rahast, vaid läheb oma kaaslastega, nende õiguste eest võideldes, olgugi et selle tasuks on vangilaager.

Niisugune on selle teose idee, kuid selle väljatoomine ei ole kõigiti õnnestunud. Kiusatused oma kaaslastele ebatruuks saada ei ole peategelase tarvis küllalt suured. Tal ei tule just suuri võitlusi oma valiku tegemisel pidada, kuigi autori arvates tuleb. Viga on nimelt selles, et Peetri ja lige vahekord on liig pinnaliselt kujutatud. Peetri tunded liige vastu on ebamäärased. Märksa suurem oleks dramaatiline pinge, kui Peeter liiget tõsiselt armastaks. Näidendis on aga nende kahe vahekord nagu mullusel tuleasemel sitika küpsetamine, sest vaid lapsepõlve-kiindumus hoiab neid koos.

Hoolimata sellest puudusest võib „Raudset kodu“ siiski pidada möödunud aasta näitekirjanduse parimaks saavutuseks. Leidub ju siin asjalikku ning asjatundlikku meremehe elu kirjeldust, lopsakaid tüüpe, ehsat keelt ja sündmustiku põnevust.

Tõsiselt näib oma asja võtnud olevat ka Eerik Laidsoor, kellelt ilmus Eesti Haridusliidu kirjastusel viievaatuseline draama „Idavalvur“. Autor seda teost kirjutades vist ei olegi palju mõelnud lavastamisvõimalusele, sest ega ta muidu oleks kirjutanud näidendi värssides. Ja ülesehituseltki on see draama ebalavaline — niisiis lugemisdraamana mõeldud. Mis puutub teose värsitehnilisse külge, siis see on enam-vähem korralikult kirjutatud, kuid lisagem ka kohe — ilma suurema luuleandeta. Meil näib valitsevat arvamine, et ajaloolise teemaga näidendit ei tohigi teisiti kui värssides kirjutada ja selle arvamise ohvriks on langenud ka „Idavalvuri“ autor.

Teos ise on küllaltki huvitav, kuna Laidsoor näitab meile ida ja lääne (vene ja ordu) omavahelist kisklemist meie territooriumil. Ka üks eesti vanem on tegevuse hulka põimitud. Seejuures too vanem on geniaalselt ettenägelik poliitik. Me võime ju

uskmatult õlgu kehitada, aga ega autor olegi püüdnud väga elulähedast pilti maalida, temale on ideed tähtsamad olnud, — ja tolle vanema ideed on õiged! Igatahes jääb Laidsaare teeneks, et ta on olulisele momendile meie ajaloo käigus tähelepanu juhtinud ning ühtlasi ka Narva osatähtsust meie teiste suuremate linnade (Tallinn, Tartu) kõrval esile tõstnud.

Paremat liiki tarbekirjandust teatreile on annud Eesti Haridusliit, kirjastades „Tööliteatri“ algupärasest repertuaari. Nii ilmus möödunud aastal Andres Särevi dramatiseringus O. Lutsu Tootsi lugude seeria terveni neli asja: „Kevade“, „Suvi“, „Tootsi pulm“ ja „Äripäev“. Kuna need just hästi sajaprotsendiliselt näitekirjanduse mõiste alla ei taha painduda, siis ärge nendest siinkohal suurt rääkigem. Nimetaksin vaid, et neist dramatiseringuist võib „Äripäeva“ eriti õnnestunuks lugeda ja see asi kipub ajaviiteteoste hulgas 1938. a. pretendeerima esikohale.

Kuna käesolevas artiklis vaatlen algupärasest näitekirjandust, siis jätkem põhjalikuma eritlusega ka Hella Vuolijoe kaks näidendit — „Juuraku Hulda“ ja „Justiina“ (mõlemad E. H. kirjastusel), mis ajaviite-lavakirjandusena omavad üsna silmapaistva seisukoha.

Lastenäidendite alal oli möödunud aasta kehvapoolne. Nimetamist väärivad vaid kaks asja: P. Rummo „Linnuse saladus“ ja J. Kallaku „Soovisõrmus“ (mõlemad E. H. kirjastusel). Esimene neist annab realistliku pildi koolilaste elust, kuna teises on reaalelu segatud muinasjutuga. Mõlemad teosed on kirjutatud oskusega läheneda laste hingeelule. Fantaasiarikkamaks ja lopsakamaks tuleb siiski lugeda viimast.

Sellega usun oma ülesande tähtnuna olevat, kuigi ma möödunud aastal ilmunud näidendeist ainult üht viiendikku pisut lähemalt vaatlesin. Nagu juba sellestki järeldada võib, ei ole meil põhjust oma 1938. a. näitekirjandusega uhkustamiseks. Aga liialt pessimist ei tarvitse ka olla, sest ega see veel päris halb aasta ole, kus kas või ükski rahuldav teos ilmub.

Paul Pinna

Näitejuhtide lavastusmeetodeid

Pean kohe algul ütleva, et sõna „meetod“ ei tohiks kedagi šokeerida: ei leia parajat väljendust sellele, millest allpool tahan kirjutada ja tuua mõningaid paralleelne näidendite lavastamisest. Viimasel ajal on päevakorrale kerkinud mõningad erilised arusaamidest lavastuskunstist, mis on tulnud meile võõrsilt niihästi kirjas („Teater“ nr. 9 — detsember 1938) kui ka tegelikult juba äraproovituina „Estonia“ laval. Härra magister Eino Salmelainen Helsingist ja dr. Iwan Schmith Berliinist on toonud meile uusi lavastustõdesid. Mõlemad näitejuhud on annud tõe pilku heita sellele tööle, mis publiku silmade eest on varjatud, kuid mille reaalsus on vägagi oluline ja kaaluv teatriperele. Eriti siis, kui me räägime sellest oma ajakirjas kui kutselised inimesed omavahel, tarvitades puhtprofessionaalseid väljendusi ja käsitledes lava tehnilist külge või meetodit, kuidas iga näitejuht seab oma teose lavale, elustab, annab sellele vorme ja viimistleb seda, et lõppakordina tuua oma töö tulemused küpse kunstiteosena

publiku silmade ette. Katsun neid meetodeid analüüsida peamiselt oma isiklikust vaatepunktist selle lohutava lootusega, et sellega teen algatuse sõnavõtuks sel teemal ka teistele kolleegidele-näitejuhtidele. Mina käesoleva artikli kirjutamiseks ei ava ühtki välismaa autori raamatut, et sellest lugeda kirjutusi lavastamise omapärasuste üle, et neid siin siis maha kirjutada. Säärased raamatuid leidub rohkesti, kuid leian, et ei ole otstarbekohane laiutada teiste mõtetega ja hakata targutama võõraste väidete abil. Katsun käsitleda seda ainet oma kogemuste järgi, et selgusele jõuda, kuivõrd on meie oludes vastuvõetavad need meetodid, mis on omadeks tunnistanud meie lugupeetud külalislavastajad E. Salmelainen ja Iwan Schmith. Magister Salmelainen on lavastanud „Estonias“ esmalt „Niskamäe naised“ ja siis „Juuraku Hulda“. Mõlemad, nagu teada, on saanud suure menu osalisteks. Iwan Schmith on meil äsja lõpetanud Ibseni „Rahvavaenlase“ lavastuse. Magister Salmelainen ei ole kunagi palju rääkinud oma lavastamise meetodist, sellest loeme vaid tema artiklist „Teatris“. Härra Salmelaise lavastus on

ESTONIA

H. Ibseni näidend
„RAHVAVAENLANE“

Näitejuht - Iwan Schmith, lava-
pildid - A. Vahtramäe. Pildil:
dr. Stockmann (P. Pinna)



ESTONIA

H. Ibseni näidend
„RAHVAVAENLANE“

Näitejuht - Iwan Schmith, lava-
pildid - A. Vahtramäe. Pildil:
stseen II v.



ESTONIA

H. Ibseni näidend
„RAHVAVAENLANE“

Näitejuht - Iwan Schmith, lava-
pildid - A. Vahtramäe. Pildil:
stseen III v.





ALEKSANDER TEETSOV

Mogri-Märdi osas A. Kitzbergi draamas „Kauka Jumal“
Tallinna Töölisteatriis

meil ju ikka poolik olnud, sest vahepeal on pidanud lavastaja Helsingi sõitma ja ta ilmus kohale vaid viimastel proovidel, kuna vahepeal ise „oma käe peal“ proove pidime sooritama. Iwan Schmith on kogu lavastust juhtinud (proovid kestsid üle kahe kuu, s. o. peagu kaks korda kaemini kui tavaliselt) ja selgelt oma meetodeid püüdnud seletada. Mõlema lavastaja meetodid lähevad ühte ja need meetodid erinevad märksa meie näitejuhtide omadest.

Kõigepealt tuleb eraldada kaht liiki näitejuhte: ühed, kes ise on tegelikult vilunud näitlejad suure lavapraktikaga või kes ise on näitlejad olnud ja enam osades ei esine, vaid on täieliselt pühendunud lavastamisele. Sääraseks lavastajaks on Max Reinhardt, suurim režiikunsti võlur, ja paljud teised, kes samuti on üle läinud näitejuhtideks. Teine liik lavastajaid on need, kes ise näitlejaina pole tegutsenud, kes järelikult ei oma lavapraktikat ja kes lavastavad vaid teoreetiliste teadmiste alusel, eeldades muidugi, et teater on neile sisemiselt omane. Välismaail tegutsuvad seda liiki teatri eriteadlased peami-

selt dramaturgidena. Loomulikult kujuneb sellest olukord, et ühel ja samal tööväljal tegutseb kaks eriliste meetoditega süsteemi: näitlejast näitejuht-lavastaja ja teoreetik-lavastaja. Näitlejast näitejuht kõigi oma kunstniku annete juures on ka praktika-inimene, ta on „lavainimene“, kes tunneb igat „nöksu“, kes haistab kohe, kus on tõde ja kus vale: teda alt vedada ei saa — ta on ise küllalt vilunud ja kogunud. Ta taipab otsekohe, kellega tal on tegemist ja ta võtab „härja sarvedest“. Kui ta alustab lavastamist, on tal oma režiiraamatus kõik piirjooned, käigud, üleminekud ja ansamblid täpselt ära märgitud nii, et üks ei jää teisele jalgu. Algab puht-tehniline töö: seisangute kindlakstegemine, misantstseennide loomine, tegelaste iseloomustamine, karakterjoone selgitamine jne. Sellase pagasiga algavadi seadeproovid, mis ei kesta kaua. Sel vundamendil algab osa vormimine juba etteütleja kaasabil. Näitejuht oma kogemuste ja vilumuse abil läheb sageli niikaugele, et ta mängib tegelasile ette kujusid nii, nagu tema neid näeb, ta näitab žeste ja annab intonatsiooni. (Selle kõige juures peatun allpool pikemalt.) Näitleja säärase juhataja all hakkab ennast pikkamisi leidma ja siis, kui raamatud on kõrvale pandud ja näitleja räägib oma osa ilma etteütlejata, algab kuju lõplik vormimine ja viimistlemine. Nii on see ikka olnud. Sest kõik meie näitejuhitud on näitlejast võrsunud või on praegugi näitlejad. See meetod on meile kõigile teada.

Sootuks vastupidine on aga E. Salmelaise meetod. Ta kirjutab: „Seadeproovid kestavad mul kaua, poolteist või isegi kaks nädalat...“ millalgi hilisematel proovidel saa näitleja tunda ebakindlust, kui ta näitelaval esimesest sammust peale ei ole pidanud tegema midagi, mida ta täieliselt ei ole tajunud. Kui näidend nõnda aeglaselt ja täpselt uurides on võetud läbi ja näitlejale on kõik üksikasjad selged, on tarvis osad kindlaks õppida mitmel järgneval proovil. Vast alles selle järele nõuan näitlejailt oma osa lugemist peast ja vast alles siis kutsun etteütleja proovidele.“ Selle tõttu on meile nüüd arusaadav, et soome kolleegid loevad oma osi peagu kuni viimse proovini raamatu järgi. Nagu meie Iwan Schmithi proovidel võisime jälgida, säärane lavastaja loob seade tegelikult laval proovidel. Need muutuvad järjekindlalt: püütakse leida sobivaid situatsioone. Täna nii, homme teisiti jne. Lavastaja aina kombineerib ja annab voli ka näitlejale seda teha. On üks kombinatsioon tehtud — näib talle, et see ei sobi, ja algab uus otsing. See toiming on äärmiselt kurnav ja väsitav näitlejale. Näitleja on kui mingis keerises, ta liigub kogu aeg eba-

kindlalt. Eino Salmelainen ütleb ise oma kirjutuses, et „paljud näitlejad on küll mulle kaevanud, et on armutu nõuda neilt juba esimestest proovidest peale õige tooni tabamist, kuid enamail juhtumel olen märganud nurina põhjusena vaimset laiskust, sest ma ei nõua neilt kunagi väljenduse lõplikku tabamist, vaid esitatust arusaamist“. Seda viimast nõuab aga ka iga teadlik näitlejast näitejuht, ainult selle vahega, et see arusaamine ei saa tulla näitlejale esimesest proovist peale, see tuleb ossa süvenemisega. Muidu võib juhtuda nii, et näitleja võib ka algusest peale tabada vale tooni, mis teda hiljem veel kaua häirib. Siis veel: näitlejal võib küll olla juba algusest peale soovitud arusaamine, kuid ta ei saa seda tegelikult hakata kohe väljendama. Selle takistuseks on puht-tehnilised põhjused: osa teadmise ebakindlus, „võitlus“ tekstiga (tuleb ju seda mitmel ja mitmel korral parandada), siis veel mitte kindlaks tehtud seisang laval ja hulk muid pisiasju. Kuidas võib siis näitleja anda õige tooni, koguni elamusi, kui kõik need üksikasjad teda häirivad? See kõik on puht-praktilisest küljest vaadatud — näitleja seisukohast. Mittenäitlejast näitejuhil on seda raske mõista: ta pole ise näitleja olnud ja ei tea, kuidas sünnib tegelikult näitleja looming. Ta nõuab vaid oma kujude realiseerimist, kuid abinõud on raskevõitu. Ühest küljest antakse näitlejale palju vabadust, kuid teisest küljest, ilma et ta ise sellest teadlik oleks, pannakse näitleja ometi kammitssasse. Pingutav otsing ja sagedane tooni muutmine on näitlejale vaimselt äärmiselt väsitav. Lõpuks — suuremate kogemustega näitlejad saavad oma lavavilumuse tõttu lõpuks ikkagi „hakkama“, aga mida peab tegema alga ja või raskema taibuga näitleja? Ta vajab ikkagi näitejuhi praktilist õpetust. Kaua ta siis ikka peab otsima! Talle tuleb ikkagi näitejuhi poolt sirgejooneliselt kätte näidata, mis tal teha ja kuidas seda teha. Eino Salmelainen kirjutab veel oma meetodist, mis väärib suurt tähelepanu ja on ka meil praktiseeritav, ehkki osaliselt: „...pean ka ülitähtsaks näitlejaga nelja silma all ta osa juurdlemist, sest ainult nelja silma all saab tarvilise otsekohesuse ja avameelsusega tähelepanu juhtida näitleja vigadele ja tugevatele külgedele.“ See on vägagi õige.

Edasi kirjutab magister Salmelainen: „Seal tuleb sageli järele anda (s. t. proovidel osa vormimisel ehk tõlgitsemisel) näitleja isiklikele omadusile, s. o. isegi näitleja nõrkused on vaja otstarbekohaselt ära kasutada.“ Siin peab ütleva, et selle täiesti otstarbekohase tõekspidamise vastu patustavad meie näitlejast näitejuhid sageli:



RUTS BAUMAN ja ANNA TAMM
J. Pakkala rahvatükis „Parvepoisid“
Tallinna Töölisteatriis

nad sunnivad näitlejatele vahel liigselt peale oma tahtmisi ja arusaamisi, ning seda mitte üksi intonatsiooniga, vaid koguni žestiski. See on üks meie näitlejast näitejuhtide pahesid. Kuid meil on ka erandeid, kes annavad näitlejatele teatud vabaduse osade tõlgitsemises — loominguks ja otsinguiks. Aga ikkagi seade vundament on neil stabiilne ja laseb end korrigeerida jooksvatel proovidel. Teisiti ei ole see ka mõeldav, sest milleks on siis üldse proovid? Kuid näitlejal on sellaseil aluseil kergem ehitada oma osa — ta jalgealune ei ole nii kõikuval pinnal. Tulemused aga on nii ühtedel kui ka teistel lavastajatel ikkagi samad: kõik teed viivad Rooma, — ühtedel vaid rutemini ja hõlpsamini ja teistel aeglasemalt, paljude otsingute varal. Kui selleks jätkub kuude viisi aega, siis on see mõeldav, kuid meie oludes on see vaevalt läbiviidav.

Muidugi, igal uuel ideel, meetodil, on ka häid omadusi. Ei tohi piirduda olemasolevaga ja jääda peatuma tardunud punktidele. Mis on hea ja kasulik, tuleb välja noppida ja tarvitusele võtta, kohen-



RUUT TARMO

dr. Galéni osas K. Čapeki draamas „Valge taud“
Eesti Draamateatris

dades selle ümber vastavalt meie oludele ja mõistetele. Ei tarvitse pimesi aksepteerida uusi tõdesid ainult seepärast, et need on uued ja on meile väljastpoolt sisse toodud. Siin tuleb tasa ja targu toimida. Pole ka mõtet suure vaimustusega haarata mõnd meetodit täies ulatuses, sest juhtub, et hiljem tuleb pettumus, kui kõik ei lähe nii libedasti kui arvati, ja siis lähivad needki head üksikud omadused kaotsi, millede

juures oleks pidanud peatuma. Ka käesoleval juhtumil need uued meetodid meie lavastuskunstis panevad ometi mõtlema ja vajaksid asjalikumat analüüsi. Omaks neist võtta leidub nii mõndki. Nagu juba ülal tähendasin, häärade Eino Salmelaise ja Iwan Schmithi süsteemid lähevad ühte. Kõigepealt tuleks vaadelda meie oma näitlejaist näitejuhte, kellede meetodid on meil üldiselt tuttavad ja mis on peagu kõik üheladilised. Ühed neist, peale kindla seadeproovi, nõuavad ka liig kategooriliselt, et nende, kui näitejuhtide, nõudeid m ä n g u viisi suhtes tuleb näitlejal täita ilma kommentaarideta. Teiste sõnadega — näitejuht nõuab mõnikord osa tõlgitsemist, mis ei vasta õieti näitleja iseloomule. See nõue ei taha siiski pidada paika. Siin tuleb ikkagi leida kompromiss näitlejaga — muidugi mitte lavastatava teose kahjuks. Teised meie näitejuhid annavad ka näitlejatele vaba voli oma osa kehastamiseks ja see on häid resultate annud, kuna vastupidine süsteem on annud ka vastupidiseid tulemusi: näitleja harjutab teatud pinge all kuni esietenduseni, piüdes kramplikult kehastada näitejuhi poolt ettekirjutatud tüüpi, kui aga esietendus on möödas, hakkab ta ikkagi — kuigi aeg-ajalt — mängima „omamoodi“, s. t. oma individuaalsuse kohaselt, nii, kuidas ta ise on osa mõistnud algusest peale ning missugune mänguviis vastab tema isiklikele omadusile. See juhtub sageli näitlejale endale tähelepandamatult. Seetõttu on liig suur surveavaldu näitleja mängulaadile sageli vägagi kahjulik. Muidugi mõõdukas ja kunstile vastav distsipliin peab nii ühel kui ka teisel olema, milleks näitlejal ja näitejuhil tuleb leida ühine keel ja saavutada üksteisest täieline arusaamine. Väga huvitavalt kirjutab magister Salmelainen selle kohta: „Üldtähtsusega juhtnööriks pean, et näitlejal tuleb saavutada oma osa oluline sisu nii, et ta täiesti koduseks saanud näitelaval liikudes võib kasvada veel etenduste ajalgi ja et ta osa kasvataks ka ta enda edaspidist kandevoimet.“ Ja siis veel: „Sellasest töömeetodist (s. t. surveisest — P. P.) sõltudes sageli väldin seda ebakindlat lõpp-pingutust, viimaste proovide kohutavat pressimist, mis nii sageli kuulutab näitleja lõppu juba enne esietendust, samuti kui seda, et näitleja esietenduse sundmängu järele juba järgmistel etendustel langeb tühjusse.“

Kuigi meie sääraseil juhtumeil just „tühjusse“ langenud ei ole, mõtlema panevad need read meid siiski.

Woldemar Mettus

Vaim, võim ja süda

Ruut Tarmo dr. Galénina draamas „Valge taud“



Näidendi „Valge taudi“ sisu on kerge lühidalt refereerida. Inimkonda hakkab kohutavalt vähendama „valge taud“, mille ohvriks langevad mehed ja naised niipea, kui nende juures ilmnevad esimesed vananemise tundemärgid. Inimese iga lüheneb seeläbi viiekümnele aastale; noorsugu hõiskab, vanem põlv heidab meelt, arstiteadus on võimetu. Seal ilmub kõigi abinõudega sõda ettevalmistava diktaatori riigis ühte kuulsasse kliinikusse vanem, seni silmapaistmatu arst, keegi dr. Galén, kes on leidnud kindla ravimi selle katku vastu ja on valmis seda omakasupüüdmatult andma kogu maailma käsutada, aga ühel tingimusel: iga maa, kes tahab saada ravimit, peab töötama rahu pidada ning loobuma sõjaettevalmistusist.

Näidendi neliteist pilti koonduvad kolmeks vaatuseks: esimeses ülalnimetatud inimsoo heategija võitleb õuenõunikuga, kuulsa haigla juhatajaga, kes püüab saada Galénilt ta ravimismeetodi saladust. Galén aga on kindlasti otsustanud saladust niikaua endale pidada, kuni riik lõpetab oma sõjaettevalmistused. Vahepeal ta tervistab haigeid, keeldub aga abistamast rikkaid, kes võiksid mõjutada valitsust rahu huvides, seda aga vaevalt teeksid.

Teises vaatuses dr. Galén on vastamisi maa vägevaima relvavabrikandi parun Krüg'iga, diktaatori isikliku sõbraga, kes on nakatunud valgesse tõppe ja asjata püüab arsti oma miljonitega endale võita. Malbe utopist jääb kindlaks ega lase end hirmutada diktaatorigi ähvardusist — ja relvavabrikant laseb enda maha.

Kolmandas vaatuses marssalist diktaator otsustab alustada sõda, kallale tungida väikesele naaberriigile, et kindlustada oma rahvale võidu ja maailmavõimu. Sel hetkel aga, kui ta oma lossi rõdult peab palee ette kogunenud noorsoole ülespiitsutatavat kõnet, ta märkab oma rinnal valge taudi tundemärke. Helistatakse Galénile, see aga jääb oma tingimuse juure. Kõikvõimas marssal paanilises hirmus viimati loobub sõjast. Kui aga Galén oma ravimiga ruttab ta juure lossi ega ülista selle värava ette kogunenud märatseva massi nõudel sõda, ta tapetakse.

„Valge taudi“ oli Eesti Draamateatris la-
vastanud Ruut Tarmo, kes ühtlasi män-
gis ka dr. Galéni osa.

Asume nüüd selle rolli vaatlusele, nagu seda on mänginud Tarmo. Ruum ei luba osa jälgida algusest lõpuni ühesuguse üksikasjalisusega. Olen meelega pikemalt peatunud esimese pildi juures, sest juba selles me saame Tarmo kujutusel selge pildi sellest targast arstist, kes aga enda ja kogu inimkonna kahjaks ei ole just väga tark inimene — vähemalt mitte elutark.

*

Dr. Galén-Tarmo ilmub dr. Sigeliuse ka-
binetti viiva ukse lävele ja peatub seal het-
keks. Ta on jässakas mees, pea õlgade va-
hele tõmmatud, habemes valgeid viire. Keha on nagu suure koorma all kõssi vajun-
nud, käed ripnevad abitult alla. Tundub, nagu oleks tuppa tulnud kohmetu kooli-
õpetaja kustki kaugest maanurgast, — mil-
list muljet veel süvendab halvastiistuv üli-
kond —, mitte aga arst, kes on teinud äär-
miselt tähtsa avastuse. Selle kohmetuse kõrval aga hoovab kabinetti astunud ka suurt jõudu, niihästi füüsilist kui ka vaim-
set. Seda muljet ei suuda kahandada ka viis, kuidas Tarmo läheneb Sigeliusele ja kuidas ta temaga hakkab kõnelema.

Ta tuleb aeglaselt põrandale viivaist ast-
meist alla ja liigub siis pisitillukeste sam-
mudega oma laua taga istuva kliiniku-
juhataja poole. Need on nii lühikesed, et ta iga sammuga saab õieti ainult poole oma jalapikkuse võrra edasi. Need ei ole aga haige või rauga sammud, sest Galén-Tarmo nihkub sealjuures võrdlemisi kiiresti oma eesmärgi poole. Viimaks ta seisab õuenõu-
niku läheduses ja hakkab oma asja sele-
tama — vaikselt, tagasihoidlikult, päris al-
guses kogeldes ja ebaloogiliseltki.

Malbelt ta võtab vastu talle dr. Sigeliuse poolt tehtava märkuse, et „arst ei pea kõ-
nelema lilleliselt“. Aga varsti ta soojeneb seesmiselt ega reageeri enam millegagi õue-
nõuniku poolt tehtavale teisele märkusele, et „teaduslik töömees väljendab end täp-
selt ja lühidalt“, vaid jätkab oma kaas-
tundliku inimese südamest tulevaid sele-
tusi — ikka vaikselt ja tagasihoidlikult, nagu häbenedes seda, et temal kui arstil on ka süda.

„... ja see kohutav lehk...“ ütleb ta, mispeale Sigelius külma rahuga vastab: „Peate kasutama lehka eemaldavaid vahendeid.“ Seepeale ilmneb meile esimest korda õige Galén. Esimest korda tõstab Tarmo nüüd tooni, esimest korda ta näitab meile oma südant, sealjuures sentimentaalseks minemata, kui ta tungivatooniliselt ütleb: „Jah, aga inime ne t a h a k s inimest kaitsta“, et siis jälle tagasi langeda oma endisesse vaiksesse, malbesse tooni.

Muide, see väike -ks (t a h a k s) on äärmiselt iseloomustav dr. Galéni kohta. See on mees, kes elab ja talibab nii, nagu seda ütleb ladinakeelne vanasõna *suaviter in modo, fortiter in re*, täh. sisult kalju-kindlalt, vormilt pehmelt. Ülaloodud lause mõte on muidugi: „Mina tahan inimest kaitsta“, aga dr. Galén on liig malbe selleks, et end nii väljendada. Kui Galéni osa kandja aga seda lauset ka ütleks nii tagasihoidlikult, nagu seda ta vorm võimaldab, siis see vaevalt pääseks mõjule. Ka malbuses võidakse minna liiale. Just sellega, et Tarmo sellele lausele annab seesisest kindelolekust tingitud tungivust, ta näitab, kui õigesti ta on aru saanud dr. Galénist. Selles tungivuses ei ole šarlatani häbitut välist kindlust, vaid selles on mehe kindlust, kes kogu oma südamega armastab inimesi ja kes teab, et ta võib neid aidata.

Ja juba olemegi selle hetke juures, kus dr. Galén informeerib Sigeliust, et ta tunneb vahendit valge taudi ehk *morbus Cengi* vastu. Jällegi ütleb ta selle lause vormilt ja ka toonilt küllalt malbelt: „Jah, arvan nimelt seda tundvat.“ Sealjuures Tarmo siiski ei tõsta sõna „arvan“ eriti välja, sest säärase rõhutuse juures, millele meelitab Galéni üldine malbus, võidakse kergesti mõelda, et Galén tõepoolest ainult arva b, kuna ta aga faktiliselt on täitsa kindel.

Sigeliuse ironia selle „arvamise“ kohta loomulikult ei suuda heidutada dr. Galéni, kes teatab õuenõunikule vaikse, vaevalt märgatava uhkusega, et „ta võib inimesed valgest taudist terveks arstida“.

Pandagu tähele vormi „inimesed“. Ma ei tea küll, kuidas see on originaalis, aga minu arvates sobib see väga hästi doktori iseloomuga, kui ta äkki nagu endastmõistetavalt teatab, et ta võib kõik inimesed tervistada. See ei tule mingist teadusmehe usakusest, see pigemini väljendab ta südamest tulevat soovi ning lootust, et ta võiks olla abiks kõigile valgesse taudi nakatatuile.

Siis tuleb Galéni palve-ettepanek Sigeliusele: „Mina katsetaksin oma meetodit teie kliinikus, härra õuenõunik.“ Seda üt-

leb Tarmo jälle väga tagasihoidlikult, arglikultki, sõna „mina“ absoluutselt rõhutamata. Selle ettepaneku läbiviimine on dr. Galénile tähtselt tähtis, aga viimati Sigelius ei tule ta palvele vastu — mis siis?

Ja näibki nii, et asjast ei tule midagi välja, nii et dr. Galén peab oma kavatsuse läbiviimiseks tarvitama „relvi“.

Esimeseks sääraseks relvaks on see, et ta ütleb Sigeliusele, et suur Lilienthal, kliiniku asutaja, oleks teda lasknud töötada kliinikus, kuna ta oli omal ajal tema assistendiks. Siinkohal Galén-Tarmo rõhutab esimest korda täie teadvusega sõna „mina“: „Mind oleks lastud siin töötada, härra õuenõunik.“ Aga kohe järgmine lause on jällegi öeldud tagasihoidlikuma tooniga: „Mina olin kunagi tema assistendiks.“ Galén-Tarmo on sunnitud oma minevikuga välja tulema, sest see on asjale kasulik.

Ja tõepoolest, see mõjub. Õuenõunik hakkab Galéni tõsiselt võtma. Aga nüüd tuleb võitluse järgmine faas: Sigelius tahab teada saada, milles Galéni meetod seisab, et seda siis ise oma kliinikus proovida, kuna aga Galén ei taha sellest midagi kuulda, sest talle on tähtis, et ainult tema teaks seda saladust. Saladuse teise kätte andmine tähendaks talle ju mõjuvaima relva käest andmist, relva, mille abil ta võiks kogu inimkonna vabastada ta suurimast luppainajast — sõjast. Galén-Tarmol on piinlik, et ta peab Sigeliusele ära ütleva, sest ta teab, et see käib kliinikujuhataja kui teadlase vastutuse vastu, aga ta teab ka, et tema vastutus on veel suurem ning tähtsam ja seepärast ta jääb seemselikult kindlaks, kuigi ta väliselt peagu andeks palub, et ta julgeb nii käituda.

Sigelius saab Galéni keeldumisest avaldada oma saladust omamoodi aru. Õieti ei saa ta Galénist sugugi aru, sest ta võtab teda ainult oma seisukohalt. Ta arvab, et dr. Galén hoiab oma saladust ainult selleks, et pärast seda, kui ta meetod oleks saanud avaliku tunnustuse kliiniku kaudu, võita suure praktilise, eratulu ja kuulsuse, viimati veel mõne õppetooli ja koguni Nobeli auhinna. Ta ei võigi tulla mõttele, et Galén on hoopis suurejoonelisemad kavatsused.

Ja Galén võitleb edasi nende oma kavatsuste täideviimise eest. Pärast seda kui Sigelius teda peagu juba on välja visanud, Galén ütleb need laused, mis toovad pöörde tema ja õuenõuniku vahelisse võitlusesse:

Võib-olla härra õuenõunik ehk ise kord...

Sigelius: Mis?

EESTI DRAAMATEATER

K. Čapeki draama

„VALGE TAUD“

Lavastaja — R. Tarmo, lava-
pildid — P. Raudvee.

Pildil: dr. Galén (R. Tarmo) ja
dr. Sigelius (A. Suurorg)



EESTI DRAAMATEATER

K. Čapeki draama

„VALGE TAUD“

Lavastaja — R. Tarmo, lava-
pildid — P. Raudvee

Pildil: parun Krüg (E. Türk) ja
dr. Galén (R. Tarmo)



EESTI DRAAMATEATER

K. Čapeki draama

„VALGE TAUD“

Lavastaja — R. Tarmo, lava-
pildid — P. Raudvee

Pildil: dr. Galén (R. Tarmo) ja
marssal (F. Malmsten)





KAARLI ALUOJA

nimiosalisena E. Leino näidendis „Siin on Hurt“
Vanemuises

Galén: Ei midagi, ma ainult... et härra õuenõunik ehk ise võib kord seda meetodit vajada...

Oleme nõus Sigeliusega, kui ta seepeale vaikselt ja rusutult ütleb: „Seda te ei oleks pidanud ütleva, Galén“, aga meie ei saa seda pahaks panna, kuna dr. Galén on ju lõppude-lõpuks ka „ainult“ inimene. Galéni viimati tsiteeritud lause tundub Tarmo suus, kuigi vaikselt, ainult veidi tõstetud toonil öelduna, mitte ainult hoiatusena, vaid isegi ähvardusena. Siis aga kõlab lõikav ironia Galén-Tarmo järgmises lauses ning seda saatvas toonis: „Siis võib härra õuenõunik kasutada enda juures haisu eemaldavaid vahendeid...“ Väga mõjuv lause ja Tarmo poolt niisama mõjuvalt öeldud.

Dr. Galén on võitnud.

Väikese võiduga algab, suure võiduga lõpeb dr. Galéni lavalviibimine „Valge taudi“ avapildi ajal. Esimeseks võiduks on muidugi see, et ta pärast viiekordset katset üldse pääseb kliinikujuhataja jutule.

Aga nagu Galén ei tulnud kabinetti vallutajana, nii ta sealt ei lahkugi triumfaatorina. Ta äraminek on peagu niisama kohmetu kui ta tulek, ta viimised sammud veelgi kohmetumad, sest ta komistab trepiastmete otsa, mis teda nüüd viivad kabinetist välja.

Järgmises pildis, kus me jälle kohtame Galéni, näeme teda juba tööl kliinikus, täpsemalt küll töövaheajal, kus ta poeb oma „number kolmeteistkümnendast“, et salaja mugida oma kuiva saia, mis on ta ainsaks toiduks, kuna ta ei saa tasu oma vaeseilt haigeilt ega muidugi ka kliinikult.

Ilmub Sigélius, et vabastada Galéni ausõnast selle kohta, et ta ei tegele erapraxisega. Sigeliusele on soovitatud väga rikkast ja mõjukat patsienti, kelle tervistumisest ta „loomulikult“ on huvitatud. Galén teatab kindlatooniliselt, et ta siiski jääb oma ausõna juure. Toodagu patsient „kolmeteistkümnendasse“, kus lamavad mittemaksjad haiged. See on Sigeliuse muidugi vastuvõtmatu ja ta saadab Galéni kuradile. Galén on õnnelik, et võib jälle pääseda oma haigete juure „kolmeteistkümnendasse“. Ta lahkub, öeldes Sigeliuse „Käige kus kurat!“ peale: „Täna aupakkult.“ See on Tarmol öeldud igasuguse ironia ja solvumiseta, täitsa mehaaniliselt. Siis ta libiseb tagasi „kolmeteistkümnendasse“.

Järgmises pildis on väike ironiline stseen, kus dr. Galéni marssalist diktaatori külaskäigu ajaks ei lasta „kolmeteistkümnendasse“, kus ta ometi peaks mängima peaosa. Aga Sigélius salgab ta lihtsalt maha.

Ka pärast marssali külaskäiku ajakirjanikele seletusi andes Sigélius tutvustab neile dr. Galéni, kes väsinuna ilmub „kolmeteistkümnenda“ lävele, ainult nii muuseas. Mitte sõnagi sellest, et tema on *morbus Čengi* ravimeetodi leiutaja.

Aga Galéni-Tarmo väsimus hakkab haihtuma. Ta jääb ikka veel tagaplaanile, aga ta pilk elavneb. Talle on tulnud idee — teatada ajakirjanike kaudu kogu maailmale, mida ta tahab. Sigélius lahkuib ja Galén jääb peagu hiljaks oma kavatsuse läbiviimisega, sest ajakirjanikudki hakkavad minema. Aga seal Galén-Tarmo tuleb otsustavalt ette, nende keskele, ja palub neid, hääle tugevuselt tagasihoidlikult, aga seesmiselt tungivalt, teatada maailma kuningatele ja muile valitsejatele, et tema, Galén, kui valge taudi vastase arstimi leiutaja, ei soovi, et nad tapaksid. Ning jälle me kuuleme seda meile juba tuntud „t a h a k s i n“. — „Ja ma tahaksin, et ei oleks enam sõda.“ See oma vormilt liig tagasihoidlik ja naiivne, peagu koomiline, lause

kõlab Tarmo suus täitsa loomulikuna ega pane naerma laval ajakirjanikke või publikut saalis, sest siin on selleks liig palju haaravat inimlikkust, nagu üldse kogu selles arstis, eriti aga just Tarmo kujutusel.

Ja missuguse innuga ta vaidleb ajakirjanikega selle üle, kas sõda üldse oleks kaotata, kui ta oma arstimi annab ainult neile maile, kes töötavad pidada rahu, millise seesmise soojusega ta kaitseb inimesi, eriti vaeseid, keda ta tahab kõiki vabastada sõja-luupainajast!

Ei ole ime, et vahepeal tagasitulnud Sigelius kuulutab dr. Galéni närvihaigeks ja nõuab, et ta oma valemile üle annaks ning siis kliinikust lahkuks. Sellele järgnevasi vaidluses Galén-Tarmo kaitseb oma seisukohta ja kogu inimkonda nagu lõvi, sealjuures siiski hetkekski minemata toonilt häbematuks või ülbeks.

Järgmine pilt doktor Galéniga mängib arsti ootetoas. Arsti juure tuleb Krügi relvavalmistamise kontserni kõrgem ametnik ühes oma valgesse taudid nakatunud naisega, keda ta palub ravida. Galén ei või talle vastu tulla, kuna arveosakonna juhataja ei taha mõjutada Krügi, et ta loobuks relvade valmistamisest, ega taha ise loobuda oma kohast. Aga meeeldi ta seda ei tee — Tarmo näitab meile iga tooniga, et tal on tõesti kahju haigest naisest ja ta mehest — aga ei ole midagi parata!

Et ta ei ole süd ametu, ainult teoreetiline inimarmastaja, seda näitab Galén-Tarmo selleski, jälle ta ootetoas mängivas, pildis, kus temalt tuleb metallitööliseks maskeerunult abi paluma vahepeal valgesse tõppe haigestunud parun Krüg ise.

Dr. Galén teab algusest peale, kellega tal on tegemist, aga Tarmo ei näita seda välja enne, kui ta parunit otse näkku nimetab nimepidi. Ainult veidi enne seda, kui Galén küsib, kas haige suudaks tasuda injektsiooni hinna, Tarmo toon muutub vaevaltmargatavalt luuravaks, sest see küsimus on tal käesoleval juhul mõeldud lõksuna, millena see mõjubki.

Galén ei ole ostetav, aga ta ei jää siiski külmaks nende hiiglasummade suhtes, mida talle parun Krüg pakub oma elu eest, seda enam, et Krüg ise sisendab talle mõtte, et seda raha võiks kasutada rahupropagandaks. Naivselt küsib Galén-Tarmo, kuidas üldse propagandat tehakse, ja niisama puhtsüdamlikult naivne on ta ettepanek Krügile — too, kui tarvilisi suhteid omav inimene, hakaku ise korraldama rahupropagandat. Sellest ei või muidugi midagi tulla. Ikka võideldes oma idee eest, aga teiselt poolt ka mõttes oma külgesündinud



E. AUMERE ja E. TAMUL
M. Seca ja P. Fernandezi operetis „Caramba”
Vanemuises

heasüdamlikkuses Krügile vastu tulla, Galén teeb talle ettepaneku loobuda relvade valmistamisest. Seegi lõkatakse tagasi, ja nüüd on üks neid vähesteid kordi lavastuse kohta, kus Tarmo toon muutub teravaks, kui ta ütleb: „Mul on väga kahju — võite riietuda, härra parun.“ Aga ta muutub jällegi pehmemaks juba järgmise lause ajal: „Teie tulete veel tagasi, inimene!“

Järgmiseks ja ühtlasi vägevaimaks vastaseks on dr. Galénile marssalist diktaator, kellega ta saab kokku selle kabinetis. Marssal püüab teda ära osta meelituste, töö tunnustuse ja kõrgele kohale määramisega, kui see aga ei aita, katsub ta teda mõjutada ähvardustega, et ta tervistaks parun Krügi, kes olevat riigile väga tarviline mees. Galén ei nõustu ja marssal küsib puhtsüdamlikult, kas ta on hull või sangar. Jutuajamine areneb vaidluseks, kummaltki poolt innukalt peetuks, kusjuures kumbki pool ka tõesti usub, mida ta kõneleb. Galén-Tarmo kaitseb jällegi oma seisukohti, veendunud, kindlatooniliselt, aga ta ei häbene ka palumast marssalist, et see pakuks

teistele igavest rahu. Selles pildis Tarmo on suur oma vaidluses ja võitluses, mida ta küll ei pea mingi kõrgema „läkituse“ nimel, millest end ütleb olevat inspireeritud marssal, vaid lihtsalt inimesena, kel süda on õigel kohal.

Arsti ja diktaatori vahelise võitluse lõpetab parajasti hetkel, kui marssal tahab tõrkuvat Galéni lasta vahistada, telefoniline teade parun Krügi enesetapisest.

Siis tuleb (Tarmo lavastuse) viimises pildis see hetk, kus diktaator siiski loobub sõjast ja saadab dr. Galéni järele. Arst on võitnud aga ainult lühikeseks ajaks. Sest olles teel marssali juure lossi värava ees ta hakkab vastu sinna kogunenud jõugule, kes ülistab sõda, ning teda haavatakse surmavalt kui reetjat.

Nüüd Tarmo vaarub marssali kabinetti,

noor Krüg ja marssali tütar aitavad teda tooli. Dr. Galéni jõud on lõpnud. Vaevalt ta ütleb oma viimised laused, võtab veel pliitsi ja paberi, mille talle annab noor Krüg, et ta märgiks üles valge taudi vastase arstimi valemi, aga Galén-Tarmo vajub enne kokku, kui ta suudab seda teha. On surnud tark arst, kes aga kahjuks ei olnud küllalt tark inimene, on surnud mees, kes oli sel määral vaim, et ta ühelt poolt õieti hetkekski ei taibanud täiel määral, milline suur võim oli ta päralt, teiselt poolt aga uskus ennast sel määral et ta julges vaidlusse astuda isegi võimutseva massiga — seda oma kõiki inimesi armastava südame tõukel. Ja see mees on meile laval saanud armsaks tänu sellele suurele inimlikkusele, millega meile dr. Galéni esitas Ruut Tarmo.

Helilooja ja teater



Nõukogude Vene helilooja Iwan Dzeržinski, kelle ooper „Vaikne Don“ läheb praegu suure menuga „Estonias“ ja kelle kohta meie ajakirjanduses ilmusid alarmeerivad sõnumid põlu alla langemisest ja põgenemisest välismaale, avaldas 16. jaanuaril s. a. ühes Nõukogude lehes pikema kirjutuse helilooja ja teatri vahelisest tööst. Refereerime sellest lühidalt seda osa, mis puudutab „Vaikse Doni“ lavastust Leningradi Väikeses Ooperiteatris, kuna see illustreerib kujukalt, missuguseid produktiivseid tulemusi annab usalduslik kontakt algaja autori ja teatri vahel.

„Vaikne Don“ on teatavasti I. Dzeržinski esimene ooper, mille käsikirja ta esitas võistlusele, mis korraldati Moskva ajalehe „Komsomol'skaja Pravda“ ja Moskva Suure Ooperiteatri poolt 1933. aastal. Ooper jäi võistlusel auhinjata ja heidutatuna sellest tahtis Dzeržinski hoopis loobuda heliloomingust. Kuid Leningradi Väikeses Ooperiteatri kunstiline juht S. Samosud, kes oli ooperi partituuriga tutvunud juba enne võistlust, julgustas autorit ja võttis „Vaikse Doni“ oma teatri töökavasse üheaegselt Želobinski ooperiga „Nimepäev“, mis eelmainitud võistlusel sai teise auhinna. Ja Dzeržinski märgib heal meelel, et edaspidises töös suhtus teater ühesuguse tähelepanelikkusega mõlemasse autorisse. Kuna Dzeržinski oli sunnitud enne lõpetamist lahkuma konservatooriumist, kujunes talle teater praktiliseks stuudiumiks. Ta ütleb:

„Lavastaja S. Samosudi näpunäited ei olnud kuivad direktiivid. Arutlused üksikute detailide üle mõõdusid sõbralikus, elavas jutujärgimises. Vaidlushoos me istusime teatris tihti kella kolme-neljani hommikul. Letan säärase koostöö helilooja ja teatri vahel olevat kõigiti viljaka. See loob loominguilise kontakti ning vaimse koosõla autori ja tema teose tõlgendaja vahel (kelleks on lavastuse kunstiline juht), mis on tingimata vajaline teose ideeliste kavatsuste õigeks ja täieliseks mõistmiseks. Neist jutujärgimisist ja vaidlusist tekivad uued mõtted, kerkiavad esile uued loominguilised probleemid, paljudi paistab uues valguses ja hakatakse revideerima seisukohti, mis seni näisid kaljukindlaina.

Nii tekkis neist vaidlusist näiteks „Vaikse Doni“ viienda pildi uus finaali. Meile sai selgeks, et vaatlejale on vaja näidata, et teadete puhul revolutsioonist mitte ainult kasakad, vaid kogu sõjavägi laviinina pöörduvad kindelt kodumaa poole — koju. Järgmisel päeval tõin teatrisse uue finaali vägeva massilauluga, mida mõni päev hiljem võis kuulda kõikjal teatris — nii erksa tähelepanelikkusega jälgis kogu tegelaskond lavastustööd. (Kõrvalmärkusena: ka meie juures löi 5. pildi lõpulaul hooga läbi.)

S. Samosudi näpunäidete kohaselt muutisime ka teise pildi finaali. Esialgse teksti kohaselt (mille säilitas Nemirovitš-Dantsenko-nimeline ooperiteater Moskvas) see pilt lõpeb purjus kasaka lauluga. See kisub aga alla pildi põhimeeleolu, mis tekib vaat-

ESTONIA

E. Künnecke operett

„ONUPOEG BATAAVIAST“

Lavastus - A. Lüüdik, muusika-
juht - A. Krull, lavapildid -
V. Haas. Pildil: Anni (M. Kamp)
Egon Vildihagi (A. Eskola) ja
Juulia (M. Laid)



ESTONIA

E. Künnecke operett

„ONUPOEG BATAAVIAST“

Lavastus - A. Lüüdik, muusika-
juht - A. Krull, lavapildid -
V. Haas. Pildil: I v. finaal.

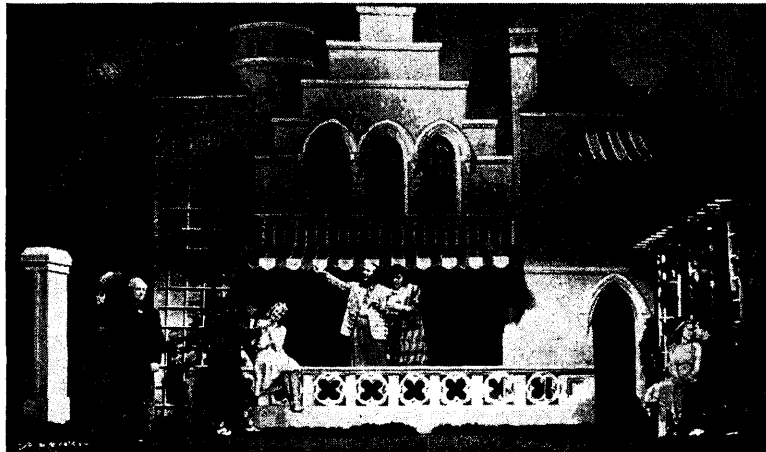


ESTONIA

E. Künnecke operett

„ONUPOEG BATAAVIAST“

Lavastus - A. Lüüdik, muusika-
juht - A. Krull, lavapildid -
V. Haas. Pildil: lõppsteen.



lejas seoses Grigori ja Aksinja lahkumise-ga vastu uuele, õnnelikule kooselule. Ma lülitasin purjus kasaka laulu välja ja lõpetasin pildi laia, rõõmsa sümfoonilise episoodiga. See sobib hästi ka kompositsiooniliselt. Näüid teine pilt oma heleda koloriidiga eraldub esimesest ja kolmandast pildist, mille lõpustseenid on rasked ja masendavad.

Mitmetele huvitavatele piasiasjadele juhtisid mu tähelepanu ka teised teatri jõud, mõnikord tavaline teatri-reaamees. Ma peagu alati võtsin tänuga vastu nende nõuanded. Mäletan, näiteks, et kui me töötasime kolmanda pildi juures (sõja kuulutamine), üks teatri inspektivistidest lähenes mulle ja arvas, kas ei sobiks keisri manifesti ettelugemist anda koorilaulu taustal. Mulle see mõte meeldis ja nii tehtigi. Seda, kahtlemata huvitavat, kompositsioonilist võtet kaheplaaniilise tegevusega ma kasutasin hiljem oma teises operis „Uudismaa“.

Pöördusime „Estonia“ teatri ooperilavastaja Eino Uuli poole (kes, muide, lavastas „Estonias“ „Vaikse Doni“) küsimusega, kuidas on meie juures lood koostööga helilooja ja teatri vahel ning kuidas tema arvates meie oludes teater saaks kaasa aidata algupärase ooperiloomingu tekkimiseks ja soodustamiseks.

— Küsimus on „Teatri“ poolt üles tõstatud väga õigel ajal, kuna just tuleval aastal lõpeb „Estonia“ teatri poolt juubelihooajaks väljakuulutatud ooperite (ja ka teiste lavavormide) võistlustööde sisseandmise tähtaeg.

Kõigepealt pean ütleva, et ma isiklikult kõige tulisemalt pooldan helilooja Dzeržinski vaadet ja eraviisil olen nii mõnegi meie heliloojaga sellest kõnelnud. Oli kord isegi kavatsus ooperivõistluse statuuti võtta punkt, mille järgi võistlusist osa võttev autor enne oma teose lõppvormi kujunemist esitaks selle žüriile läbivaatamiseks. Selle punkti poolt kõneles asjaolu, et siis oleks veel võimalus autori tähelepanu juhtida mõningaile puudusile jne., kuid teisalt avaldati arvamist, et see nõue tunduvat helilooja mõtteleenu vabaduse kitsendamisena ja nii see asi jäigi vaid kavatsuseks, k a h j u k s !

On ju väga hästi teada, et enamik ooperirepertuaari raudvara püsib vaid hea muusika ja libreto kooskõla tõttu, või, kui olla üsna avameelne, siis vaid tänu oma heale muusikale. Kuid muusika pole sugugi nii absoluutne ja kõikvõimas, et see suudaks halva libreto najal sajanideid elada — üks seda tõesta need tohutud virnad ooperite partituure, mis tolmuvad unustuses. Usun, et siin ongi koer maetud, kuigi kõlava fraasi all — „mõttelennule surve avaldamine!“

— Loodetavasti ei ole meie heliloojad selles küsimuses nii pedantsed.

— Seda loodan minagi. Oleks kahju, kui nad seda „survet“ tõlgitseksid täht-tähelt ja endiselt jääksid hõljuma kõrgematesse sfääridesse, kust laskumine teatrilavale on kaunis raske, sest mida hakata peale teosega, mille libreto on koostatud täiesti lavavõõralt? Sealt ei oska geniaalseimgi interpreet midagi välja tuua ja nii jäävadki nii teose muusika kui ka selle sõnastus kas kaheks iseseisvaks komponendiks või siis küll ühiseks, kuid halliks massiks. Meie sajand aga ei tohi raisata niipalju aega mahavisatud tööks.

Lavalooming on kollektiivne loomine ja peab otse imestama, miks meie heliloojad (ooperi alal) just lavast äärmise hoolega eemale hoiavad. On meil ju just ooperiliteratuuri alal niivõrd vähe kogemusi, et igat näpunäidet, mis tuleb lava õhkkonnast, tuleks haarata otse kümne küüninga, kuid seda ei tehta ja sellest on väga, väga kahju.

— Nii. Ent mida peaksime antud olukorras siiski tegema algupärase ooperiloomingu kasvu soodustamiseks? esitame Uulile uue küsimuse.

— Ainuke tee oleks muidugi see, et oopereid luua ja esitada ning sellega õhutada teisigi heliloojaid.

Jah, kuid siin ongi Gordiuse sõlm! Sest mida sa esitad, kui pole midagi esitada, ja kui ongi, siis pole sel mingit sisu ja ega ole lootustki, et säärane teos püsivalt lavale jääks. Teater on asutus, mis ühe silmaga piilub kunsti ja teise silmaga kassa suunas. See tähendab, et teater vajab teoseid, mis rahuldaksid mõlemaid. Kui teos on nõrk, siis ei tule rahvast, ja kui rahvas ei tule, siis on kassa nõrk.

— Ah, tähendab, kassatükk?!

— Jah, muidugi, kassatükk! Aga ka see võib olla suure kunstilise väärtusega. Mis tähendab kassatükk? tõrjun tagasi kõige kategoorilisemalt selle sõna tavalisema ja levinuima tõlgenduse, et, noh, ainult pikantne „plärts“ ajab raha ja rahvast kokku. Sugugi mitte! Kas meie teatrite repertuaaris ei ole küllalt olnud häid teoseid, mis ühtaegu on olnud menudak publiku arvult ja kassaliseltki. Teasel peab olema oma idee ja sisu, see peab olema lavaliselt tänuilik, esitama probleeme — need on väärtused, mida otsib teater. Samuti publik. Need on aga ka nõuded, mille üle valitseb üsna väike valimik meie näitekirjanikke, kõnelemata ooperitekirjutajaist. Siin võiks teater suurel määral kaasa aidata, kuid nähtavasti ei tunta selle järele tarvidust või ei osata seda hinnata ning seepärast suhtun algupärandite juurekasvu probleemisse teatava skeptilisusega.

Ed. R.

VANEMUINE

M. Seca & P. Fernandezi operett
„CARAMBA”

Lavastaja - A. Mering, muusika-
juht - J. Simm, lavapildid -
A. Lepik. Pildil: tantsustseen
I v. (juht I. Urbel)



VANEMUINE

M. Seca & P. Fernandezi operett
„CARAMBA”

Lavastaja - A. Mering, muusika-
juht - J. Simm, lavapildid -
A. Lepik. Pildil: Alegria (E. Va-
hur) ja Roberto (A. Mering)

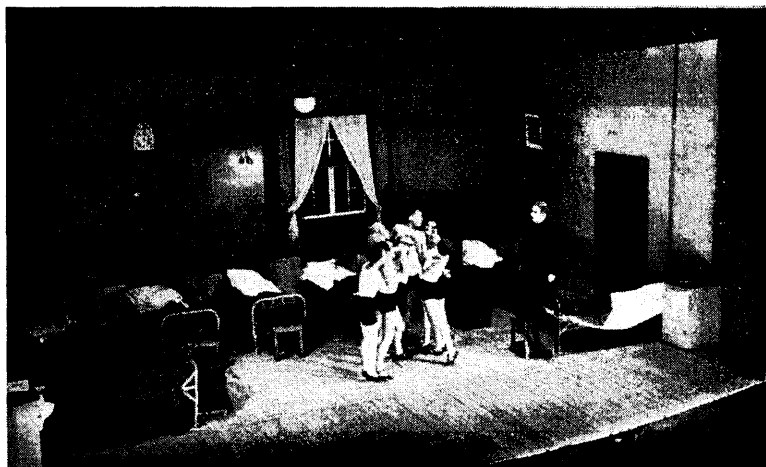


VANEMUINE

J. Parijõe noorsoonäidend

„TERASPOISS”

Näitejuht - A. Randviir, lava-
pildid - A. Lepik. Pildil: stseen
magamistoas



Kuidas mängida ooperis?



üisimus on vist niisama vana kui ooperi kui kunsti-vormi kriitiline analüüs. Ning sedamööda, kuidas vastati küsimusele, mis on ooper, sedamööda asetati ka nõudeid, kuidas seda mängida. Niipalju kui on olnud ooperi reformaatoreid, niipalju on olnud ka ooperi mängu reformaatoreid.

Siit peame järeldama, et ei ole mingit ühtlast või üht mängusüsteemi ooperite ettekandmiseks: iga reformooper on nõudnud reformmängu ja seda mängu on püüdnud iga ooperinäitlejuht teostada oma lauljate-näitlejatega, eriti siis, kui ta oli mõne reformliikumise pooldaja ja rakendus selle liikumise võiduleviimisele.

Asi läheb veelgi keerukamaks, kui ooperinäitlejuht ise evib oma teooria, oma tõekspidamise selle kohta, mis tema arvates on ooper. Ooper on sel kombel olnud kõige mitmekesisematele katsetustele, kõige problemaatilisematele eksperimentidele kannatlikuks katsejäreseks. Palju häda need talle teinud ei ole: kõigist reformide väanamisist ooper on välja tulnud elusalt ja koguni värskemana kui enne, ergo need on osutunud omamoodi noorendusmassaaziks. Niisiis reformeeritagu edasi!

Pole mõtet ja vajadustki siinkohal ja sedapuhku peatuda kõigil või paljudel mänguteooriatel. Katsugem arveid pidada ühegagi, stiliseerimise teooriaga, mis tuleb suurimate pretensioonidega, kuna see läh- tub ei kellestki väiksemast kui Richard Wagnerist. Mõõnan, oli aeg, mil seda pidasin ainuõigeaks. Nüüd ma enam ei arva nii, seepärast tean ma vähemasti, mis ma selle puhul ütelda tahan ja mida on vaja ütelda.

Selle teooria nõudeid saab sõnastada üheainsa lausega: mäng tõlgitsegu muusikat. See on lühike, näib selgena ja kõlab veenvalt.

Tekst kõneleb ise enda eest; selle ilme- kas ettekanne on partituuris nootidega ja tempo ning dünaamika märkuste ja märkidega ette dikteeritud; tõlgitsemine piir- dub niisiis liikumise, žesti ja miimikaga. Kuna miimikat ooperis aga õige tugevasti mõjutab laulmise tehnilistest vajadustest tingitud näomuskulatuuri töö, miimika jä- relikult ka ei ole vaba, või vähemasti mitte täiesti vaba, siis jääb tolle nõude — mäng tõlgitsegu muusikat — konkreet- seks sisuks, et seda tehku liikumine ja

žest. Seejuures muusika all mõistetakse nii tegelase enda laulu kui ka selle saadet or- kestrilt. Nõude eelduseks aga on kujut- elm, et üht kunsti on võimalik tõlgitseda teise varal.

Et ooperinäitleja oma laulu saadab žes- tidega, see on mõistetav. Ent kas need žestid „tõlgitsevad“ lauldud viisi muusi- kalist koestikku? Kas nad pigem ei kin- nita sinna juure lausutud sõnade mõiste- list sisu, ei rõhuta nende väljenduslikku mõju?

On üllatav, et just Wagner, kes ennast ei arva ooperikomponistikks, vaid muusika- draamatikuks (draama reaalseks väljen- dajaks muusikas), oma teoreetilistes aru- teludes jõuab nõudmiseni — ooperilaulja žest ja liikumine olgu stiliseeritud, tõlgit- segu muusikat nõnda, nagu seda tegevast tantsija.

Tema teooria, nii lühidalt kui võimalik, on järgmine. Kõigepealt hülgab ta muusi- kaliselt lõpetatud ja vormilt tervikliku meloodia (ta ütleb „ooperimeloodia“), see olevat instrumentaalse ja mitte vokaalse päritoluga ning sellepärast midagi ei väl- jendavat. Laul olevat kõne muusikaline imitatsioon, kõne tõlgitsus muusikasse, me- loodia aga ei muud midagi kui ilme- ka deklamatsiooni fikseering kindlates muusika- listes intervallides. Ainult niisugune melo- dia olevat ilmekas ja väljendusvõimeline. Ooperis lauldud fraas olgu draamas lau- sutud lause muusikaline stilisatsioon. Järe- likult ooperis ei olevat paika lõpetatud, terviklikul meloodial, kuna ju ka dramaatiline deklamatsioon ei ole terviklik ega lõpetatud, vaid liigub vahelduvates tõusu- des ja mõõnades. Nõnda sündis Wagneri „lõpmatu meloodia“.

Märkus: On see vastuvaidlematult kindel, et viis on tekkinud ilmekast kõ- nest? Aga tantsuviisid? Ja stroofiline rahva- laul pakub lõpetatud meloodia juure hulga erineva mõiste ja väljendusliku si- suga salme. Tõsi, Wagneri viis küll on tu- letatud pateetilisest deklamatsioonist.

Ent jatkakem Wagneri teooria jälgimist. Kui lauljad laval laulmise asemel olid pandud nootide järgi deklameerima (järje- kindlalt olid kõrvaldatud ka ansamblid, sest et need ju sõnaliselt ei ole või- malikud), pidi ilmnema, et lavale oli jäänud üpris vähe muusikat. Wag- ner aga oli liiaks muusik, et sellega leppida, ning temale loomupärase järjekind- lusega asetas ta muusikalise raskuspunkti



LIS LINDAU

Tallinna Tööliseteatrist, märgib 2. märtsil s. a. oma lava-tegevuse 15. aastapäeva F. Langeri näidendiga „N r. 72”



PRIIT PÕLDROOS

Tallinna Tööliseteatrist, märgib märtsis s. a. oma lava-tegevuse 15. aastapäeva

orkestrisse. Senise lauljat toetava ja kaasmänguna saatva orkestriosaga polnud kuigi palju peale hakata. Orkestrile anti niisiis uus ülesanne: see pidi väljendama tegelaste hingeelu, resp. seda tõlgitsemata. Nad ise ju seda muusika vahenditega teha ei saanud, kuna nad olid ametis kõne imiteerimisega. Ja muusikadraama ilma muusikata?.. All orkestris sai muusika oma õiguse ja pärisosa uuesti tagasi, mis temalt ülal laval oli ära võetud.

Nüüd aga tekkis uus probleem. Seni, kui tegelased veel laulsid (s. t. seni, kui helilooja oli neile annud viise), ei olnud kahtlust, kelle hingeelu viisis väljendati. Niipea aga kui see sai osaks orkestri võr-ratult komplitseeritumale helikoestikule pidid tekkima kahtlused: kas tõlgitsetakse nüüd selle hingeelu, kes parajasti laval teeb häält, või teise oma, kes alles mõtleb-tunneb ja valmistub vastusele? Või mõle-ma oma korraga? Et neid kahtlusi haju-tada, lükkis Wagner orkestrikoestikku kord ühe, kord teise, ühele või teisele te-gelasele omistatud karakteristliku orkestri-fraasi, viisikatke, mis pidi tõlgitsemata selle või teise tegelase põhikarakterit. Nii et kui kõlas orkestris see fraas, siis pidi olema teada, kellest on jutt. Seda fraasi nimetas Wagner juhtmotiiviks.

Märkus: Juhtmotiivi sissetoomisega asetati kuulaja muusikalisele mälu suuri

nõudeid: kui ta varem lihtsalt jälgis laul-jaid ja oli nõnda ütelda pidevalt kursis nende tunnetega, siis nüüd ta pidi esiteks teritama kõrva, et orkestrist juhtmotiivi välja kuulata, ja teiseks pidi ta hulk juht-motiive meeles pidama ja neid lahus hoidma.

Tegelaste hingeelu sel kombel teatud määrani lahutati neist enestest, kuna selle muusikaline väljendus võeti neilt ära ja anti orkestrile, kus see, tõsi küll, sai võr-ratu ilmekama, rikkama, võimsama, võiks ütelda üliinimliku, kehatuse. Wagneri kujud muide ongi kas pool- või pärisjuma-lad. Wagneri teos ise aga kujunes „tõl-gitsuste“ süsteemiks: laul tõlgitses kõnet, orkester tõlgitses tegelasi ja näitleja, noh, näitleja pidi tõlgitsemata orkestrit oma kehaliste vahenditega, liikumise ja žestiga, veel kord väljendades nähtaval kujul tegelase hingeelu, mis orkestris juba oli väljendatud kuuldaval kujul. Muidugi näis tavaline realistlik žest liig jõuetuna selle ilmevõimsuse kõrval, mis kostis or-kestrilt, ja nõnda jõudis Wagner täie konsekventsiga nõudmisele — ooperinäit-leja žest olgu stiliseeritud ja võimas nagu tantsija žest.

Märkus: Ka Wagneri enda režii all töötanud Bayreuthi lauljad siiski kunagi ei teinud „plastilist“ tantsu. On ju ka mõeldamatu, et ühesilmaline Wotan näi-



TERJE KUKK ja SALME TAMM
Shakespeare'i tragöödias „Othello“
Ugalas

teks, — juuksesalk sõgeda silma ees, rongatiibadega kiiver peas, oda peas, kogu oma häälejõudu pingutades orkestri võimsusega siiski asjatult heitlev, — ühtlasi esitaks orkestri vägevusele vastavat jõulist vande või muud tantsu. Ülevast naeruväärsuseni on tõesti vaid üks samm.

Wagner usk, et ta sel kombel oli loonud muusikdraama. Nimi ei muuda asja. Aga kui me Wagneri teoste tahaksime anda enam-vähem nende tuumale või iseloomule vastava määratelu, peaksime küll ütleva, et need on geniaalse muusiku ülima paatosega läbi elatud sümfooniad (kui soovite, dramaatilised sümfooniad) lavalise saatega. Ta kavatsuseks oli orkestriga illustreerida lava, kuid tulemus on pigem vastupidine: lava illustreerib orkestrit.

Nägime, kuidas nõue — mäng ooperis tõlgitsegu muusikat — järjekindlusega viib stiliseeritud, tantsulisele žestile. See on mõeldav, ent kas see on ka rahuldav?

Mainisin, et selle nõude eelduseks on kujutelm, nagu võidakse üht kunsti tõlgitseda teise varal. Ons see tõesti võimalik?

See kujutelm juurduv sügavromantilises tõekspidamises kõigi kunstide sugulusest. Tõepoolest nad ongi seda selles mõttes, et kõigi kunstide lähtekoht on üks ja sama: inimese sisemaailm, inimese väljendustaha ja kujundustung. Ja kuna romantilisele maailmakäsitusele inimese siseelu moodustabki kõigi aadete ja ajede tulp, siis talle kunstideski on tähtsaim nende ühine läte inimhinge hämaruses. Eksperimentaalfüsioloogia pealegi näib olevat tõestanud, et normaalne reaktatsioon näiteks mõnele helile või värvile kajastub kuski meie organismi rakukeste protoplasmas samaste või sarnlevate vibratsioonidena, millest järeldatakes helide ja värvide sugulust nende mõjus meile; sellega seletatakse värvikujutelmade tekkimist helisid kuuldes, ja vastupidi (tõeline värvide viirastumine muusika kuulamisel ja hallutsinatsioon mõistagi asetub patoloogia valda). Kõigest sellest jutustab vaimukalt Jean d'Udine oma raamatus „L'art et le geste“. Nõnda antakse tolele romantilisele vaatele lõppeks väga materjalistlik põhjendus.

Selle romantilise vaate vastas seisab realistlik, mis ütleb, et seni kui ainult voo-gab kunstniku hing, seni kunsti veel ei ole. Vähem või rohkem intensiivne hinge-elu on üldinimlik omand. Kunst hakkab olema alles sealpeale, kus algab kehastus mõnesse ainesse ja koos sellega tolle ainese kujundus. See vaade muidugi ei ole enam nii „õilis“: rõhk nihkub subliimilt, tõkestamatult elamuselt, vaevalisele, materjaliga seotud käsitööle. Kunstnik ongi see, kes harjutab ja orjab seda käsitööd.

See vaade võtab kõigepealt tõeks, et kunstniku koguelamuse küllusest võib päaseda ikka vaid osa materjalilise kujundisse. Valib kunstnik staatilise ainese, siis jääb kehastusest kõrvale kõik see, mis ta elamuses üksteisele järgnes; võtab ta kiiret ainese, jääb välja see, mis elamuses samaaegselt püsis kõrvuti. Ent piirid tõmbuvad veel enam koomale sõltuvuses sellest, kas kunstnik kujundab ruumi (arhitektuur), keha (skulptuur) või pinda (joonis, maal), sõna (luule), heli (muusika) või liikumist (tants, näitlemine). Ainesed spetsialiseerivad kunste ja eraldavad neid üksteisest.

Ainestel on oma iseloom, omad nõuded ja seadused. Mida sügavamale kunstnik on tunginud neisse, mida ustavamalt ta neid arvstab, mida paremini ta tunneb ja valitseb oma vahendeid, seda täiuslikum tuleb ta teos. Seda eraldatum on see aga ühtlasi teostest, mis kujundavad teisi aineseid. Kuipalju võib siis juttu olla ühe kunstiteose „tõlgitsemisest“ teise varal?

Teatud määrani see on vastastikkult võimalik nende kunstide vahel, mille ainesed kuuluvad ühte gruppi, kas staatiliste või kineetiliste hulka. Oleme näinud, kuidas konstruktivistlik skulptuur ja maal on rakendanud arhitektuuri printsiipe, opereerides abstraktsete vormidega. Ent kas seesugune skulptuur ja maal ei ole jätnud andmata oma parima? Oleme näinud, kuidas muusika on taotlenud kõne imitatsiooni, kuid selle tõttu pidanud keelduma viisi vabast voolavusest. Oleme näinud muusika tõlgitsemist n.-n. plastikas, väljendustantsus, ning see on meile paistnud tantsuliste võimaluste avardumisenähtena. Ent see oli avardus vaid ühes suunas: selle „hingelise“ tantsu tõttu päristants, keha liikumise uljus, hoog, nõtkus, viimistlus, lühidalt mateeria raskuse (tantsija keha raskuse) ja „raskuse vaimu“ võitmine kippus jääma kõrvale.

Jääb tõeks, et alati mõni kunst ise annab rohkemat ja teeb seda paremini kui selle tõlgitus mõne teise kunsti varal, sest tõlgitseja kunst ei saa enam vabalt ja täies ulatuses arendada oma võimalusi ja vahendeid ning peab seepärast oma mõjult alati jääma kahvatumaks kui originaalkunst. Spetsiaalselt ooperi mängus aga tuleb juure veel see, et orkestrilt kõlava muusika „tõlgitsemine“ stiliseeritud „plastilisse“ tantsulisse liikumisse ja žesti tooks etendus ühe elemendi, mida ei saa nimetada teisiti kui individualistlikult-meelevaldseks, kuna see ei ole autori poolt partituuris ette nähtud ega selle järgi kontrollitav. See stiliseeriv element satuks õigupoolest ka vastollu ooperi muude, kunstilises mõttes reaalsete, elementidega: tekst on ju teatud olukordade reaalne väljendus, muusika samuti (ka Wagneri juures; tema „laul“, kõne suhtes stilisatsioon, on muusikalises mõttes otse naturalistlik), mäng aga, resp. näitlemine, stiliseeritaks muusika tõlgitsemise kaudu tantsuliseks, mille vaba arendus tantsukunsti printsiipide kohaselt pealegi on tõkestatud.

Ma jöuan järeldusele, et mäng ooperis ei pea tõlgitsema muusikat.

Ent kuidas siis lõppeks mängida ooperis?

Tähelepanelik lugeja vististi on juba märganud, et ma üldse ei pea viljakaks ühe kunsti tõlgitsemist teise varal, kuigi mõningal määral võimalikuks. Ta on vist ka märganud, et ma olulisimaks kunstiloomingus pean konstruktivset tööd ainese kallal, n. ü. käsitööd. Ainese kujundamine on määrava tähtsusega kunstiteose väärtusele. Aineist me kujundame seda paremini, mida paremini me seda tunneme, mida suveräänsemalt seda käsime, mida rangemalt kontsentreerume sellele ja mida vähem kooritame teiste



NATALIE BEHM ja THEO MARIPOO
A. Rahula näidendis „Noorus tuleb tallu“
Kuressaare teatris

aineste ja nende kujunduse poole. Siis ületame kõige kindlamini takistused, mida aines meile asetab, ja suudame ühtlasi meie teose nautijat unustama panna aineist ja selle materiaalsust, suudame oma teosega talle sugereerida häirimatuid elamusi, nagu neid saame kõigest täiuslikust. Ent mida täiuslikum on me teos, s. o. mida õilsam, üllam ja viimistletum on meie ainese kujundus, seda eraldatum on ta teistest teostest muust materjalist. Nõnda ka mäng ooperis: mida täiuslikum see on, mida näitlejaslikum, mida puhtakujulisem näitekunst see on, — ja teissugune näitlemine ei ole ka ooperis viljakana mõeldav —, seda eraldatumaks muistkondidest jääb see oma tuunikult, oma parimas.

Agas siis on ju ooper võimatu, kuna see kõrvutab ja segab terve rea kunste?!

Teda ongi nimetatud „võimatuks kunstiteoseks“. Ja ometi see „võimatu kunstiteos“ tuleb toime selle imega, et ta lunastab mõneks tunniks üksikud kunstid nende

eraldusest, paneb nad üksteisele ulatama kätt ja laulatab nende mõjud ühte.

Ooper on nagu aed, kus on palju peenraid paljude erisuguste lilledega. Me näeme, et nad on mitmesugused (botaanikut võib-olla häirib see, et nad pole liikide järgi eraldatud), aga me näeme ka aeda kui tervikut ja rõomustame kõige üle. Terviklik aga on see aed oma õilmitsemises: õitsegu kui tahes erisugused lilled, aga õitsegu nad külluses; ainult see, mis on kidur, äbarik, närtsinud või kuivanud, torkab teiste hulgast välja ja häirib üldmuljet.

Nõnda ka ooper: ta nõuab kõigi oma sugemete täiuslikku ja külluslikku õilmitse-

mist. Laul ja orkester, hääled ja pillid, diktsioon ja dekoratsioon, kostüüm ja valgus ning lõppeks ka näitlemine, mäng ooperis, — igaüks olgu omaette omal alal ja omal kombel täiuslik, küps ja viimistletud, igaüks õilmitsegu — andunud muusikale, mis embab, hoiab, kannab neid kõiki, nagu embab päike aeda ja kõiki lilli seal sees.

Viimne märkus: Ooper heade lauljatega ja keskpäraste näitlejatega on siiski nauditavam kui ooper geniaalsetegi näitlejatega, kellest ei ole lauljat. See ei õigusta muidugi halba mängu.

Ants Murakin

Sõna kohustab!



nimese tähtsaim endaväljendamise vahend on ta elav kõnekeel. Selle tõhusa abinõu kaudu oskab loov isik end oma elamuste ning suurte seesmistete tunnete avaldamisel maksa panna ka valitud kunstilises vormis.

Kõige kvalifitseeritum sõnakunstnik on näitleja. Tema elav sõna on ta nagu ning ta fluüidne ise, mida kuulaja kõige otsemalt tajub. Kõik muu selle juure kuuluv, kogu miimiline ja žestiline mängupool on teise järgu tähtsusega, mõnikord koguni — kõrvaline. Näitekunstnik peab sellepärast oma peamise relva hoidma alati vaheda ning loogirabava, et publik selle ees tunneks aukartust.

Eesti näitleja kohta peab ütleva, et tal kõigi oma vooruste juures ning ta paljudest häist püüdest hoolimata ei ole just kerge oma sõnakunstis end vääriliselt maksta panna. Nüüdisaegse teatri mõistete seisukohast ei saa ta küpsemaski ja viimisteldud sõnalduses väga esile tõusta sel lihtsal põhjusel, et eesti keel üldiselt oma puht tehnilise konstruktsiooni poolest ei kuulu väga paindlike ja nõtkete keelte hulka maailmas.

Kuigi meie keelel kõlavuse suhtes on mitugi head omadust, nagu diftongide rikkus, mitmesuguse pikkusega välted ja astmehaldused, mis kõnelemise teevad mitmekülgseks ning häälikurikkaks, — ei või eesti keel ometi kiidelda, näiteks, mitmekesiste heliliste ja sügavalt kostuvate umbhäälikutega, mis kõnekeelt selle kunstilisemas vormis aitavad särastada. Meie vanade, juba varisenud keelemeeste uhke legendi, et eesti keel olevat kõlavuselt teine keel maailmas (itaalia keel olevat esimene), on meie nüüdsed nooremad ja kainemad keeleteadlased juba ammu liig lapsikuks tunnistanud, samuti nagu endiste meeste liigselt otsitud illustreerivat näidet: „sõida tasa üle silla“ — on nüüdsel julgust kõrvutada mõne juhuslikuma ning vähem kellukesi meenutava lausega rahva igapäevasest keelest, näiteks kas või sellega: „nende alalõpmata kükitavate kutsikatega on meie vähestes tubades põrgu häda“, või: „lõpmatu reana konutavate inetute hütikese katustel kumendasid viimsed päikesekiired...“ (Laudsed on ühest tõlgitud lühijutust). Kas viimased näited ei tekita muljet, nagu logistaks puutelgedega vanker mööda külmanud konarlikku teed?

Paljudest kultuurikeeltest jääb meie keel kõlavuse mõttes taha ka veel mõningate puuduste tõttu, mis on puht kõnetehnilist laadi. Näiteks nappide diktsiooniliste hüvede poolest. Olguigi et eesti sõna ei nõua ega salligi kõnelemisel ümbermoondumist, vaid võtab endale kuuldava vormi kirjatähe kohaselt, — ei saa ta tihti hakkama kergetemagi hääliku õige kõlaga.

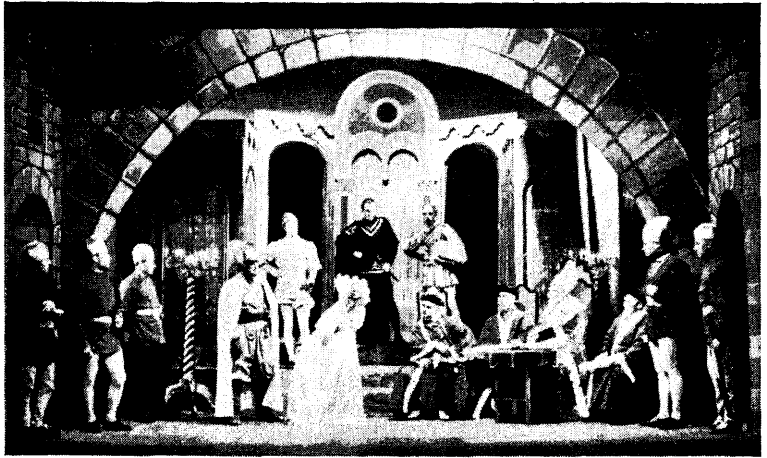
Eestlase suulihaste mäng on äärmiselt loid, koguni tohiks ütelda, et nõrk. Tema huulte, igemete, suulae ja keeleotsa- ning -para funktsioneerimine reedab pigemini laiskust kui hoolt. Inglise kohta on küll üldiselt tekkinud arvamine, et ta oma suud

UGALA

Shakespeare'i tragöödia

„OTHELLO”

Lavastus - E. Tinn, lavapildid -
A. Möldroo. Pildil: stseen III v.



UGALA

Shakespeare'i tragöödia

„OTHELLO”

Lavastus - E. Tinn, lavapildid -
A. Möldroo. Pildil: Jago (J. Ots)
ja Othello (E. Tinn)



NARVA

I. Kalmani operett

„BAJADEER”

Lavastus - A. Piller, muusika-
juht - L. Vigla, lavapildid -
V. Peil. Pildil: „India ballett”
II v.



ei viitsivat palju liigutada ja hõlpsamini kõnelevat siis, kui tal piip on hambas; siis olevat need tema lamedad häälikud vähemalt põhjendatud. Niisugune arvamine aga ei ole mitte ainult pealiskaudne, vaid ka väär. Inglase suu töötab küll vähem väljaspoole, aga seda enam on ta pinev sissepoole. Ei ole vist üheski Euroopa keeles nii tugevaid keelepära ja suulae ühishääli ja seesmiste suuosade tekitatavaid häälikuid, kui just inglise keeles, olgugi et osa labiaale jäetakse lõdvaks. Seevastu aga eestlane kõneleb üksnes keeleotsa ja huultega ja nendegagi haruldaset pingetult. Ta ainult liigutab kergelt huuli ja puudutab keelega ühtviisi nõrgalt hambaid, nagu kartes, et — jumal hoidku! — keegi võib ta juttu ehk märgata. See kõneline tagasihoidlikkus, see pingetu ja ühetasane hällin on sajandite kestel olnud põhjuseks, et eesti keel ei ole kunagi suutnud luua mõningaid hästi kuuldavaid konsonante. Sellepärast ei ole ka meil nii tugevat ja paukuvat spiranti-labiaali, nagu „f“, nii tarmukat ja hingestatud palataali, nagu „ch“, rääkimata kõigist hellisist, susisevaist ja sumisevaist alveodentaalset. Isegi kõvade ja pehmete klusilide vahel ei tee eestlane kõneldes peagu mingit vahet, kõik need on tal alati ilmetud „keskmised“ — vintsked ja pooltümard nagu vähekeenud kartul.

See on suur puudus sõnakunsti seisukohast, aga see ei tähenda veel selle lootusetust. Ka teistel keeltele on oma miinused, ent ometi on nende keelte arenemislugu näidanud, et kõnekultuur murrab sellest hoolimata üles. Slaavi ja slaavilähedastes vanagermaani päritoluga keeltes puuduvad ö- ja ü-häälikud, mõnes slaavi keeles puudub isegi „g“, prantslane jälle ei oska kuidagi kuuldavale tuua h-häälikut, — kummatigi aga suudab asjaomane sõnaldaaja neis keeltes luua kunstilisi imeteoseid. Ka eesti näitleja võib seda, kui ta tahab. Muudkui ta peab enne vähemalt teadlik olema kahest eesti keele peapuudusest: raskusist umbhäälikute vähesuse pärast ja kõnetehnika loidusest.

Kui esimest paha, häälikute nappust, ei saa kõrvaldada nende heade omaduste arvel — peale mõne muutumatu võõrsõna kodunemise — ja selle halvaga tuleb leppida kui paratamatusega, siis teist, meie keele otsesest pahet võib küll vähendada keele vooruste kasuks: meie näitleja keel peab välja rabelema kõnelemise üksluisusest.

Nüüd, kus meie keel on kujunenud — või vähemalt kujunemas — kultuuri-keeleks, tuleb meil seda esimest puudust võtta kui eesti keele spetsiifilist omadust ja seda vankumata arendada keele omalme senises suunas. Me ei tohi sallida võõraid helisid ei põliseis omaloodud sõnus ega uutest kohandatud laenandest, küll aga võime neid teataval määral tarvitada kohanematuis võõrsõnus. Meie keele põhiloomus ja laad ei luba, et me pidulikumas ja kunstipärasemas kõnes, või ka emfaatilises kõneviisis, laseksime kuuldavale mõningate tuttavate võõrkeelte häälikuid ning häälikukombinatsioone ja rõhuvarjundeid. Ja mida kõrgem on kõneleja intelligents, seda tugevamini peab ta alla kriipsutama oma emakeele pärisloomust, ilmnegugi sealjuures see lausutud häälikute ja üksikute silpide lihtsus ja nende kõla vähene suursugusus. Iga keele seesmine ilu peitub ju ta ürgomades hääldamishelide ja sõnade lauselise asetuse võlvuses.

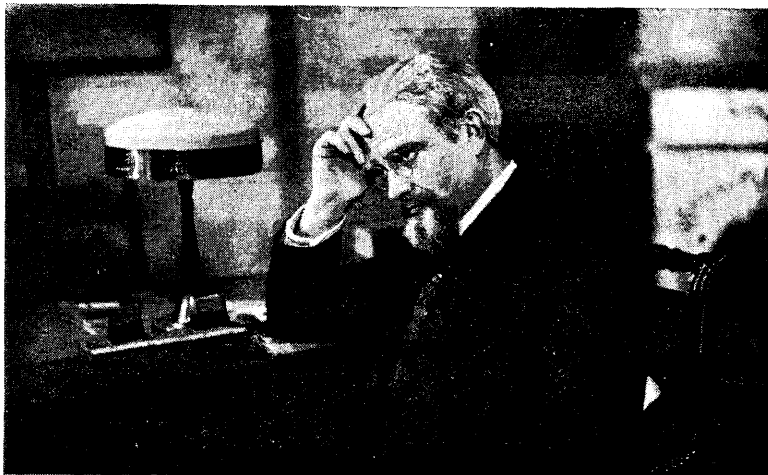
Hoopis eraldi sellest ürgomasest seesmisest muusikast asetseb keele väline kõnetehniline kuju. Keel, kui see on valatud pidulikkude kunstipärasesse vormi, nõuab isendastki tõusu häälduse foneetilise selguse poole ja üksikute kaunimate, sõnaldule ilmet andvate, helide intensiivsust. Liia tihti need helid on teatava rahva omad helid.

Meie haritlaskonna kõnekeel vajab tublit treeningut. Keel teatrilavalt seda rohkem, kuna see on teadliku eeskujuga keel. Aga ometi — päris hirmus on vahel kuulda, mäherduse lodeva ja logiseva selgrooga emakeelt kõneleb just meie intelligents. Ja imelik! — võõraid häälikuid kisub eesti haritlane lausa edvistava mõnuga oma isade keele põlise keelekõla asemele, aga omaenda keeleline rüht ning lause selgus ei ole tal tihti kuigi korras ega mehine. Ja rütm ta kõnes jätab paljugi soovida. Meie haritud linlane ütleb, näiteks, küll suure naudinguga: „kofi on ära jachtunud“, või: „rohkem muusikalist kultuuri“, aga sealsamas ei saa ta (eriti tallinlane) keset paraja kiirusegagi kõnet kuidagi hakkama kasvõi niisuguse lihtsa lausega, nagu: „ärge hommikul sööge kõhtu väga täis, parem sööge lõunal rohkem“. See lause on ühe iseteadliku eesti arsti suust, kes seda hääldas järgmiselt: „ärge („r“ pikas vältes) söge kõhtu hommikul väga täis, parem söge lõunal („u“ lühidas vältes) rohkem“. Selles — ehituseltki puudulikus — väärhelidega lauses võib küll aimata ka kohalikku murrakulist värvendit, kuid siiski tundub selgesti, et too haritlane nimelt koondas alateadlikult kogu oma hääldamise innu võõrapäraseile umbhäälikule, jättes seejuures omakeelsele vokaalile ja helisevad konsonandid hooletusse.

ENDLA

V. Werner'i näidend
„INIMESED AJUJAAL“

Lavastus - E. Lemmiste, lava-
pildid - U. Halla. Pildil: pro-
fessor Junek (H. Aare)



ENDLA

V. Werner'i näidend
„INIMESED AJUJAAL“

Lavastus - E. Lemmiste, lava-
pildid U. Halla. Pildil: Giken
(B. Randla) ja Iirka (U. Halla)



ENDLA

H. Vuolijoe näidend
„JUSTIINA“

Lavastus - E. Lemmiste, lava-
pildid - U. Halla. Pildil: Riika
(H. Tasane), Hilda (A. Villmann)
ja Olavi (H. Aare)



Aga jätkem peale keskmine kodanik ta keelete mugavuste juure ja pangem tähele õppinud sõnakuntnikku. Kas suur hulk meie näitlejaid kõneleb palju paremini? Tõsi küll, meie lavakuntnik (vähemalt suuremais teatris) on pisut teadlik eesti keele häälikuseadust ja talle on ka selgitatud diktsiooni puht mehaanilist külge. Aga omakeelsete häälikute iseloomu ta ei ole suutnud tungida. Samuti, nagu tal ei ole teada ka eestlase üldine kõnetehniline loidus kõigis selle peensusis. Siin on muidugi süüdi esmajoones meie keeleõpetus, kuna see tegeleb peamiselt üksnes keele kirjapoolse küljega, kõnepoole küljele aga on seni vähe tähelepanu pöördud. Sellepärast ei tea ka meie lavapraktika juhtivamad inimesed isegi kindlasti, kuidas teatavaid sõnu ja häälikuid peaks käsutama. Ja kuna meil veel ei ole ära määratud lavalise keele vajalised põhireeglidki, siis ei tarvitse ka imestada, kui meie lavadel üks näitleja kõneleb üht- ja teine sealsamas hoopis teistmoodi. Seni on kahjuks olnud nii, et autor annab näitlejale seda murrakuliste või žargooniliste varjunditega „elulähedast“ keelt, nagu meil on harjunud kõnelema keskmine linnainimene oma päevalektüüride „standardiseeritud õigekeelsuse“ järgi ja näitleja serverib siis seda samasuguse linnatänaval õpitud kohaliku murraku üksikuist helidest ja vigase tõsiku keele varjundeist segatud lääge vürtsiga. Mäherdune ringkääk! Ja iseloomuline on, et näitleja kuidagi ei jaksa oma sõnaldusest välja raputada ka seda lodevat ja rütmivaest inetut keeleotsa ja huulte podinat, mille seast vokaalid ebaühtlase silbirõhu tõttu kostavad kui rinnotu inimese hingamine.

Eesti näitleja ei viitsi vahet teha täishäälikute pikkuse vahel. Ei julgeks oletada, et meie lavadel ei tunta välteid ja nende iseloomu, aga vist — kas mängu õhinas või ka teatavate üksikute kõnereeglite ligese ning püüdliku jälgimise tõttu — unustatakse mõnd pikemat heli toonitamast. Sellest tekivad ühtedes sõnades häälikute neelamised, kuna teistes nende kõrval mõnd häälikut rõhutatakse liigselt. Hääldused, nagu „rosas vALLguses“ (roosas valguses), „tumas vaIKKuses“ (tummas vaikuses), „kASSbole tõsi“ (kas ole tõsi) ei ole meie teatris haruldused.

Kõigi diktsiooniliste miinuste kõrval, iseäranis aga viimati mainitud hääliku-neelamisega kõrvuti, võib märgata, kuidas meie näitleja oma hääldamises harrastab tõsikliikku žargooni selle uusimais varjundeis. Esimeses järjekorras torkab kõrva liigne ja lääge-magus peenendus palatalisatsiooni nõudvais häälikuis. Meie linnades, iseäranis aga pealinnas, on kujunenud mingi edev ja võlts suursugusust taotlev seltslemiskeel, mille peamiseks tunnuseks võiks märkida liialdatud suulaetegevust. See keel oma kõlalt läheneb 2—3-aastaste laste keelele, mis tavalisti kauemini püsib tüdrukute juures. Sellepärast ei ole ka imeks panna, kui me sääraseid horisontaalseid suundenitusi märkame küpsusikka jõudnud edvistavate näitsikute kõnes. Veider aga tundub, kui täisealised, tõsised mehedki neid häälikuid pooldavad ja pealegi kaines, pidulikuis sõnas. Tänav-, kohviku- ja rannakeeles leiduvate žargooniliste nähtuste pugemist tõsisemasse kõnekeele, eriti aga lavalisse sõnaldusse, on vanemal kultuurilisel mail alati takistatud. Meil aga näib valitsevat koguni mingi tendents tuua agulitänavalt sõnaldatavasse kirjakeele uulitsaelementi — noobli keele pähe. Nii on pääsnud teatrilavale — ja näib seal teatavais näitekunstis harudes koguni uhkustavat — veider s-häälik, mis kõlab nagu oleks see väikese lapse suust laenatud. See häälik on nõnda kitsas ja ülespoole pingutatud, otsekui asetseks s-tähe ees ka veel mingi põgus „i“. Meie lavadel ei ole sugugi haruldased sääraseid sõnad, nagu „häs'ti“ (tõsikkdamikese suust kõlab see peagu „häis'ti“); samuti „püs'ti“, „käs'ti“, „las'ti“, „os'tis“, „tõs'tis“ (peagu nagu „tõis'tis“), „kus'kil“ (peagu nagu „kuis'kil“ — viimase võimaluseni palataliseeritud s-ga. Ometi aga ei tunne eesti kõneldav kirjakeel neis sõnus üldse vähimatki peenendust, vaid „s“ kuuldu seal just niisamasugusena kui võõrsõnas „müstika“ — jämedalt ja karedalt. Aga ennael! — Tallinna eestlasest kodaniku suust olen enam kui üks kord kuulnud ka juba peenendatud s-ga „müs'tiline“.

Meie pealinna haritlaskond näib põdevat mingit häälikupeenenduse haigust — ja see tõbi on nakatanud ka meie näitelava. Kõik s-häälikute, millede järel asetseb „i“, üteldakse välja äärmiselt kitsalt. Sellepärast võib peagu alati kuulda — iseäranis naiste suust — säherdusi magusaid s-si, nagu „tõs'i“, „tõs'ine“, „kas'ima“, „väs'inud“, „küs'imus“, „pes'ija“ (aga „pesema“ hääldatakse õigesti!), „ves'ine“ („vesi“ ja „mesi“ hääldatakse siiski kõvalt!) „as'i“, „käs'i“ — ja kümneid teisi nendesarnaseid.

Lugu ei ole sugugi parem ka meie põliste hammashäälikutega, mida vist ainult eestlane nii omapäraselt keskmiselt pehmendab. Sõnu, nagu „tädi“, „padi“, „padisema“, „vadima“, „mudilane“, „nadikael“ hääldatakse meil peagu alati ja kõikjal võltsilt „pad'i“, „täd'i“, „mud'ilane“ jne. Selle põhjus näib olevat just see eestlase keskmine d-häälik, mis keset meie niigi ohtraid palataliseerimisi ning murdelisi ja pejoratiivsel

**DRAAMATEATRI
NOORSOOTEATER**

P. Rummo noorsoonäidend
„LINNUSE SALADUS“
Näitejuht - A. Sunne, lava-
pildid - P. Raudvee. Pildil:
stseen II v.



**DRAAMATEATRI
NOORSOOTEATER**

P. Rummo noorsoonäidend
„LINNUSE SALADUS“
Näitejuht - A. Sunne, lava-
pildid - P. Raudvee. Pildil:
stseen III v.



NARVA

I. Kalmani operett
„BAJADEER“.

Lavastus - A. Piller, muusika-
juht - L. Vigla, lavapildid -
V. Peil. Pildil: stseen I v.2. p.





A. Kitzbergi draama „KAUKA JUMAL“ Tallinna Tööliseatris
Lavastus - A. Särev, lavapildid - H. Tamm. Pildid: Märt (A. Särev) ja Mogri-Märt (A. Teetsov)

koduseid muljeerimisi ei jaksa võtta õiget kõla. Viimaste hulka kuuluvad ka need liialdatud peenendused n-häälikuga, mis jällegi on enamasti meie pealinna tõusikurahva loodud ja mida arendatakse üha juurduva harjumusega. Kuigi eestlane ei salli just niisugust kõva n-heli, kui see on omane soomlasele, ei tohi seda kõneldes siiski liig pehmeks muljuda. N-hääliku kõla on tingitud sõna grammatilisest käänamisest. Nimelt „a“ ja „u“ kaudu käänatavais sõnus heliseb „n“ kõvana, „e“ ja „i“ kaudu aga pehmemana. Ometi aga ei tohi see pehmem „n“ pidulikumas kõnes pigistuda liig kitsaks ja lapsesuiseks, kuna see siis kuulub ülearu magusana ning ebameeldivalt haprana. Seepärast ei ole ilus, kui näitleja sõna „tund“ käändeid hääldab liig püüdlukult pehme n-ga („kahe tu(i)n'niga“). See on maksev muidugi ka sõnade kohta „kõndima“ ja „sündima“. Näitleja kohus on neid anda tempereeritult keskmise pehmusega.

Veel rängemalt, kuigi harvemini, patustatakse l-häälikuga. See on meie keele üks ilusamaid ja kõlavamaid häälikuid ja kirjakeelt kõneleva eestlase suus heliseb see kord mahendatult kõvana, kord väga peenendatult ja kitsalt. Seda peenendatud varjundit aga on viimasel ajal hakatud tarvitama ka niisuguseis sõnus, nagu „pulbitsema“, „ta tuli“, „ta oli“, „kalmistu“ jne. Isäärani sõnas „kal'mistu“ on seesugune muljutult peenike hääldus võlts ja ka imalalt vastik.*) See viimane sõna niisuguses häälduses on pärit neist ringest, kus tavalisti ka meie põlist head lauseehitust edevalt ümber kohendatakse, sest niisuguse võltsi suursugususe juure sõnadepaigutuses kuulub ka säherdune veider hääldamine. Ja nüüd on meie näitelava sellegi liialduse mugavalt omaks võtnud.

Siiupeale aga olgu küllalt! Meie teatril tuleb südilt ja karmilt vastu astuda kõigi edaspidiste žargooniliste häälikunüansside pugemisele lavalisse sõnaldusse. Uhtlasi on ka ülim aeg sealt välja rookida kõik võlts ja väär, mis lavakunstnik — kas ettevaatamatuselt või lihtsameelsusest — on lasknud oma sõna prestiižile kahjuks tulla. Näitleja, näitejuht ja dramaturg võtku nüüd üheks oma suurimaks mureks ka rambitaguse elava kõne tähtsuse ning publiku poolt nii imesteldud lavalise sõna õilsuse.

Sest see lavaline sõna kohustab rohkem kui seda tavalisti arvatakse.

*) Muide, see soome keelest hangitud laenand ongi kahtlast vormi, kuna eesti keele põhireegel nõuab pigemini „kalmistu“ („l“ pikas vältes) või „kalmustu“.

Hugo Lauri loomingulisest profiilist



Näitekunstnik Hugo Laur on üks meie väheseid näitlejaid, kes esitab laval mõtet, mitte ainult alasti tundmust, mis kahjuks moodustab peamise sisu paljude näitlejate mängus. Laur mängib situatsiooni, mitte teksti. Selles valemis, mis esimesel pilgul näib nii lihtne ja igapäevane, on kunstniku lutarkus, kes külmalt analüüsib oma kirglikku ja sugestiivset loomingut. Laur ei tunne kõrvalekaldumisi mõeldust, osast väljalangemist, sest ta ei loo intuitiivselt, juhuslikult, vaid osa kõige selle detailidega läheb läbi mõistuse valju kontrolli, mis kogu jõu juures siiski kunagi ei varja looja temperamenti, mahlakust, värvi- ja varjundirikkust.

Näitleja ei saa tema poolt laval kehastatava kuju suhtes olla ei prokurör ega ka advokaat. Ta nagu eksisteeriks orgaaniliselt laval kujutatavas osas, ning selle positiivne või negatiivne mõju vaatesaalele on tulemus, millest näitleja loomingu protsessis ei ole teadlik. Ettevalmistavas perioodis, kui ta alles mõtleb osa üle ja seda endas kuuendab, huvitab teda vaid tõepärasuse saavutamine kogu selle mitmekesisusega. Looduses ei ole puhast musta värvi ega puhast valget värvi. Alatuimaski roimaris leidub inimlikke joonekesi, tahtejõult tugeval isikul on momente, mil ta kõhkleb, lustlikemgi naljamees nukrustab hetketi ning ka distsiplineeritud režiimimees laseb puhuti ohjad valla jne. Samu lähtekohti leiame Lauri loomingus. Tema negatiivsed tüübid ei ole rajatud välisele efektile, neid ei kannu šabloonilised näitlikud jooned, vaid tüübi kujundamise aluseks on tegelase hingeluline analüüs, kahepaiksus ta mõtetes ja tegudes, meeleolude muutlikkus, hingeluline mandumine. Tuletagem meele näiteks Hugo Lauri kehastatud Jagot Shakespeare'i „Othellos“: kui värskes ja omapärane oli Lauri Jago, kuna kuju oli rajatud sise-misele süvenemisele, elulisele tõepärasusele ja mängu peenetele nüanssidele. Sääraselt esitatud kujud on psühholoogiliselt usutavad.

Hugo Laur ei tee „ilusat mängu“. Ta mängib draamas pisaratest ja komöödias rõhutamatista ja jämedusteta. Ta ei arvesta efekte ega kergeid ahvatlevaid teatrimenusid. Ta ei anna meile lavalt ligikaudseid tundeid, vaid täpseid, tõelisi, sattumata sealjuures naturalismi. Tema tekstiserveerimine on tabav, kaasmängijat arvestav ja alati stiilipidav. Laur oskab laval olla ja ennast vaatleja juures maksma pan-



HUGO LAUR

Estonia teatrist, mängib 26. skp. oma lavategevuse 20. aastapäeva A. Kivika draamaga „Nimed marmortahvli“

na ka siis, kui tal polegi seal suurt teha ega palju teksti rääkida (sulane „Neetud talus“). Tema tüübi- ja maskiloomise oskus on meisterlik, kusjuures ta tarvitab vähe grimmi, kuna kuju aluseks on seesmine muutumine ja kohanemine. Meenu-tagem, missuguseid erinevaid ja müllusööbivaid maske on Laur annud mitmepalgelise karakterkoosimikuna: turriss juustega vilgas kingsepašell „Iluduskuninganna“, naiivne, haledanäoline hädavares „Patuoinas“, teenistusvalmis rätsep „Köpenicki pealikus“, kokk „Teekonna lõpus“, uljas, „revolutsiooni au ja hiilgus“, sõdur Nekudassov „Lipud tormis“, kohtlane abiellumishimuline raateener „Torm veeklaasis“ jne. jne.

Meil on väga levinud arvamine, et Hugo Lauri erialaks on pool-totakad ja purjus tüübid. Kahtlemata esitab ta neid säärast mahlakusega, peenete finessidega ja süvenemisega, et vaatleja vabiseb naerust ja pisarad on silmis (onu Kontus „Demobiliseeritud perekonnaisas“, metsavaht operetis „Haljal aasal“, Tipsutaja „Tormis“ jne.). Kuld Laur võib olla samavõrd mehine, energiline, jõuküllane, täpne sõnas ja teos draama positiivsete kujude esitamises (väepealik Jeho



T. Pakkala rahvatükk „PARVEPOISID“ Tallinna Töölisteatri
Lavastus - P. Põldroos, lavapildid - H. Tamm. Pildil: stseen I v.

„Kohtumõistja Simsonis“) ja klassilises repertuaaris või iseloomude sügavate siseheitluste tõlgendajana, suutes vaatlejat haarata inimliku sügavusega ja osasse sisseelamisega (Kaupo „Lembitus“). Tema inimesed kannatavad, otsivad ja võivad endas ja neid ümbritsevas elus takistusi säärase usutavusega ja jõuga, et me jälgime kui võlutud laval sõndivat. Teatrisõbrad võivad ainult kahetseda, et Lauri viimaseil aastail on nii vähe draamas näha.

Kuhugi draama ja naljamängu vahemaadele tuleb paigutada need meisterlikud sulasetüübid („Püve talus“, „Vedelvorstis“ j. m.), milledes Lauri esitusel on nii palju elulist ehtsust, kodumaist hõngu, üksikasjade värvirikkkust ja muhedat huumorit.

Märkisime eespool et Laur on kodus osades (olgu see siis draamas või komöödias), mis nõuavad sisemist süvenemist ja sisseelamist ning kus mängu tuum peitub peenetes nüanssides, meeleolude varjundirikkkuses. Meenutagem Lauri hilisemast loominguist Tiit Piibehele „Pisuhännas“: kui napp oli siin mängu väline külg, kui vähe oli välise efekti taotlusele rajatud võtteid ning kui palju sisemist kohanemist osale, mis lõi mingi subtiilse õhkkonna Piibehele ümber, mingi fluidumit teisest maailmast. Ning kui palju järjekindlust ja stiilipuhust võisime nentida Piibehele kujundamises, missugune osa näidendi lõppvaatuses ahvatleb teissugusematele toonidele.

On avaldatud arvamist, et Hugo Lauril puudub see, mida tavaliselt nimetatakse näitleja võluks. See on peagu õigus, kui võlu all mõista intonatsiooni hiilivust, tooni intiimsust, alatist võluvast naeratust huulil ja muid sääraseid spetsiifilisi võtteid, mida kasutatakse publiku sümpaatiat võitmiseks. Hugo Lauri võlu on tema mehises kunstis ja teravalt joonistatud individuaalsuses. Inimesena on ta tagasihoidlik, vähenõudlik enda suhtes eraelus ja äärmiselt nõudlik enda vastu oma kunstilises loomingu. Ta on täisverd kunstnik, näitleja jumala armust, kelle loomingu hingestab see „midagi“, mis alles teatritöö teeb kunstiks. Laur ei ole kunagi igav. Laur on haruldaselt mitmekülgne näitleja, kellele teater ei ole karjääri paigaks, vaid suuriks kunstiliseks püüdlusiks, milles põleb ta ise ja mis sunnib põlema ka vaatlejat.

Viimaseil aastail ei ole Laur esinenud enam näitejuhina, kuigi tema lavastused („Sinimandria“, „Ameerika Kristus“, „Kikerpilli linnapea“ j. t.) esitasid Lauri ka sellest küljest kõige soodsamalt ja edaspidi-seks tööks head menu ennustavalt.

Eripeatükk Hugo Lauri loomingu on ta esinemised lugejana, deklameerimine. Ta on üks populaarsemaid ja armastatuimaid esinejaid aktusil, kirjandusõhtuil ja õige

KANNEL

A. Mälgu - A. Särevi
dramatiseering

„TAEVA PALGE ALL“

Näitejuht — F. Pettai, lavapildid — E. Hallop. Pildil: stseen I v. — V. Lember, R. Plakk ja J. Ajango



KANNEL

A. Mälgu - A. Särevi
dramatiseering

„TAEVA PALGE ALL“

Näitejuht — F. Pettai, lavapildid — E. Hallop. Pildil: stseen I v. — E. Piho, J. Raudoja, A. Elstein, A. Lauring, V. Lember ja J. Ajango



KANNEL

A. Mälgu - A. Särevi
dramatiseering

„TAEVA PALGE ALL“

Näitejuht — F. Pettai, lavapildid — E. Hallop. Pildil: stseen II v. 2. p. — A. Elstein, H. Koobakene, J. Lampson ja A. Lauring





A. Kitzbergi draama „KAUKA JUMAL“ Tallinna Töölisteris

Lavastus - A. Särev, lavapildid - H. Tamm. Pildil: stseen III v.

tihti raadios. Laur loeb luulet ja proosat kõlavalt, selgesti ja kindlalt, mõnuldes iga sõna ja kuju juures. Ta loeb koketeerimata (mille vastu patustatakse meil kahjuks nii palju, eriti luuletajate endi poolt), ilma meeloodiliste venitamisteta ja rõhutatud skandeerimiseta. Tema ettekanne on läbi mõeldud, läbi tuntud ja esitatud nii, et kuulaja on haaratud ja võlutud. Lauri hääl on ideaalne teatrilava ja mikrofoni jaoks, ta pehme bariton kõlab vabalt ja on suure modulatsioonivõimega.

Lõpuks võiks märkida sedagi, et Laur on hea menuga esinenud ka filmis („Kire lained“ j. t.). Kui meie oma filmitööstus peaks kunagi jalad alla saama, kuulub Laur näitlejana selle põhikaadrisse.

*

Hugo Laur on praegu 45-aastane (sünd. 20. III 1893). Üldhariduse on ta saanud Treffneri juures Tartus ja Riias õppinud

arhitektuuri. Ehitustehnikuna töötanud 1912.—1918. a. Kutselisele teatritööle asunud 1918. a. sügisest „Estonia“ teatri juure, kus töötanud senini vahet pidamata. Alates 1912. aastast on mänginud asjaarmastajana, esinedes ka näitejuhina. Lauri debüüt „Estonia“ laval ebaõnnestus teatud määral: esinemise puhul elupõletaja härrasmehe osas „Väikeses kompvekiplikas“ novembris 1918. a. ütleb arvustaja, et Laur „oli liiga saamatu“. Kuid on tähelepanuvääriv, et juba esimesel aastal märgitakse Lauri häält ja järjekindlust tüübi läbiviimisel ja püüdlust osa iseseisvale käsitusel. Kulus siiski 5 aastat enne kui Laur võitis üldise tunnustuse nii teatris kui ka arvustuse ja publiku juures.

26. veebruaril s. a. Hugo Laur tähistab oma kutselise lavategevuse kahekümne aasta juubelit, esinedes Tääkeri osas A. Kivika draamas „Nimed marmortahvlil“.

Ed. R.



VALGA TEATER

F. Langeri komöödia
„KAAMEL LÄHEB LÄBI
NÖELASILMA“

Näitejuht - V. Soosõrv, lava-
pildid: K. Rooleid. Pildil: Pešta
(A. Pahla) ja pr. Pešta (M. Päiv)



VALGA TEATER

F. Langeri komöödia
„KAAMEL LÄHEB LÄBI
NÖELASILMA“

Näitejuht - V. Soosõrv, lava-
pildid - K. Rooleid. Pildil: stseen
III vaatuses



KURESSAARE TEATER

A. Rahula näidend
„NOORUS TULEB TALLU“

Näitejuht - R. Kuljus
Pildil: Peet (E. Pea) ja Laas
(L. Valge)



Eelseisvaid esietendusi eesti teatris

21. veebruarist 1939. a. — 1. aprillini 1939. a.

Teater	Teose nimetus	Lavastaja	Esietenduse aeg *)
ESTONIA	„Nimed marmortahvil“ — A. Kivika ja A. Anniste dramatiseering A. Kivika samanimelise romaani järgi.	A. Lauter	24. veebr. 1939. a.
	„Niskamäe leib“ — H. Vuolijoe näidend.	A. Lauter	24. märtsil 1939. a.
	„Karneval Roomas“ — J. Straussi operett.	A. Lüüdik	1. aprillil 1939. a.
VANEMUINE	Tantsuetendus	J. Urbel	25. veebr. 1939. a.
	„Äripäev“ — A. Särevi dramatiseering O. Lutsu samanimelise jutustuse järgi.	A. Mering	28. veebr. 1939. a.
	„Niskamäe leib“ — H. Vuolijoe näidend	K. Aluoja	9. märtsil 1939. a.
	„Eugen Onegin“ — P. Tšaikovski ooper.	A. Mering	16. märtsil 1939. a.
EESTI DRAAMATEATER	„Mustahamba“ — H. Raudsepa näidend	Ed. Türk	26. veebr. 1939. a.
	„Kuuks majakord“ — A. Gehri näidend	L. Kalmet	4. märtsil 1939. a.
	„Ema jutustus“ — Joh. Madara noorsoonäidend	A. Sunne	12. märtsil 1939. a.
TALLINNA TÖOLISTEATER	„Nr. 72“ — F. Langeri draama	P. Pöldroos	2. märtsil 1939. a.
	„Kroonu onu“ — J. Kunderi komöödia	„	23. märtsil 1939. a.
ENDLA	„Äripäev“ — A. Särevi dramatiseering O. Lutsu samanim. jutustuse järgi.	Ed. Lemmiste	1. märtsil 1939. a.
	„Naine“ — V. Molbergi draama.	„	23. märtsil 1939. a.
UGALA	„Ahi“ — E. Vacheki komöödia	K. Söödor	8. märtsil 1939. a.
	„Mülkasoo“ — M. Ziverti draama.	Ed. Tinn	29. märtsil 1939. a.
NARVA TEATER	„Oi noorus“ — O'Neilli näidend.	H. Piller	15. märtsil 1939. a.
KANNEL	„Valsiunistus“ — O. Straussi operett.	Fr. Pettai	26. veebr. 1939. a.
	„Iluduskuninganna“ — A. Adsoni komöödia.	„	12. märtsil 1939. a.
	„Vabandamatu tund“ — N. Bekeffi komöödia.	„	23. märtsil 1939. a.
VALGA TEATER	„Äripäev“ — A. Särevi dramatiseering O. Lutsu samanim. jutustuse järgi	J. Soosõrv	5. märtsil 1939. a.
	„Hüpinkukkude meister“ — V. Baum lastenäidend	„	12. märtsil 1939. a.
KURESSAARE TEATER	„Lipud tormis“ — H. Raudsepa näidend.	R. Kuljus	24. veebr. 1939. a.
	„Mülkasoo“ — M. Ziverti draama.	„	11. märtsil 1939. a.

*) Esietenduse aegades on muudatused võimalikud.



T. Pakkala rahvatükk „PARVEPOISID“ Tallinna Töölisteris
Lavastus - P. Põldroos, lavapildid - H. Tamm. Pildil: Maija (A. Tamm) ja Tolari (R. Bauman)

Loetut — nähtut — kuuldut

Kakskümmend viis aastat tagasi üks neegriplika, kes tol ajal oli neliteist aastat vana, astus kuhugi Philadelphia hotelli nõudepesijana, saades oma töö eest kolm ja pool dollarit nädalas. Ta oli kasvult suur ja tugev, nii et ta oma vabadel päevadel pesi pesu, millega ta teenis ühe ja veerand dollarit.

Kui ta oli viisteist aastat vana, sõbrad viisid ta ühte öökluppi lauluvõistlusele ja panid ta laulma. Oma üllatuseks ta sai esimese auhinna. Teatriagendid nägid tütarlast, tegid temaga lepingu, mille järgi ta pidi saama 25 dollarit nädalas — 16 dollarit pidasid agendid endale — ja sautsid ta ringreisile. Oma esiõhtul Baltimore'is ta ürritus nii, et ta pidi laulma istudes. Aga ta „St. Louis Blues“ lõi läbi ja niisüis ta rändas kümme aastat mööda lõunapoolsete osariikide väikesi neegriteatreid.

Süis ta ettevõtja palus teda laulda ka valgeist koosnevale publikule. Ta ahul ei tahtnud, kartes, et tema ettekanne ei paku valgeile midagi, aga ta esimene etteaste New Yorgis 1924. a. kujunes suureks menuks, sest sin ta laulis oma „Dinah'd“, mis varsti oli tuntud kogu Ameerikas ja Euroopaski. Sest ajast peale Ethel Waters — nii on selle neegritari nimi — on neegrirevüüdes esimest korda laulnud ja aidanud menule enam lööklaule kui ükski teine praegu elav inimene.

Nüüd, kolmekümnekaheksa-aastaselt, Ethel Waters on vallutanud New Yorgi teatripubliku ja arvustajate südamed oma esimese osaga sõnalavastuses. Selleks on Dorothy ja DuBose Heywardi tragöödiat „Mamba tüttred“. Sün ta mängib Hagarit, aeglase mõtlemisega neegritari, kes armastab oma valgenahalist tütar sel määräl, et ta tema pärast tapab. Ta mängib oma osa säärase andumuse, väärikuse ja jõurikkusega, et kõik arvustajad nimetavad teda „lihtsalt suurepäraseks“. „New York Times'is“ Brooks Atkinson ütleb koguni, et Ethel Waters Hagarina on suurem kui elu ise.

Muide, see ei ole esimene kord, et varietee annab väga silmapaistvaid jõude tösisele sõnalavastusele. Meenutagem ainult Al Shean'i, kes seitsmekümneaastasena pant kogu New Yorgi endast kõnelema, kui ta mängis peaosas „Isa Malachy imeteos“, kusjuures see oli temalegi esimeseks osaks sõnalavastuses.



Eelmises „Teatri“ numbris kirjutasime Orson Welles'i „Mercury-teatri“ pankrotti-jäämisest. Kahjuks me ei või lugejaid veel rõõmustada sõnumiga, et Welles on jälle kõigile nähtavalt tegev teatrilal, küll aga võime teatada seda, et oma tegevust on alustanud uus repertuaarteater New Yorgis, ja nimelt „New Playhouse“ — sealjuures väga menukalt Sutton Vane'i „Manalasoõiduga“ („Outward Bound“). Täheandab, New Yorgil on jälle vähemalt üks repertuaarteater, nii nagu see on olnud neil aastail, kui töötas Eva Le Gallienne'i Civic Repertory Theater ja pärast seda Orson Welles'i teater.

Väga heas ansamblis paistis iseäranis silma Laurette Taylor — ja nimelt passija pr. Midgeti osas, milles omal ajal „Estonias“ hülgas Hilda Glezer.

Laurette Taylor sai juba aastaid tagasi kuulsaks näidendis „Peg o' My Heart“, mille peaosas ta mängis üle 600 korra New Yorgis ja 500 korda Londonis. Vahepeal ta pidas ligi seitsmeaastast vaheaega, et siis jälle ilmuda Broadwayle.

„Manalasoit“ on mäletatavasti see näidend, mille tegelased oma suureks imestuseks ja kokkumiseks avastavad, et nad on surunud ja et laev, millel nad sõidavad, viib neid ebust taevasse ehk põrgusse — just „ehk“, sest taevas ja põrgu on siin üks ja sama. Ligi kaks aastat tagasi saime „Manalasoõidu“ haarava ettekande Londoni Westminster Productions Ltd trupilt, mis on seda nüünil kustumatult meeles.

+

Ateenas hakatakse asutama greeka rahvusooperit. Kuninglik teater, mis seni teenis sõnalavastusi, ehitatakse ümber eriti ooperite lavastamiseks. Rahvusvaheliselt tuntud ooperite kõrval hakatakse andma ka greeka ooperid nüüpalju kui neid on. Greekas on häid lauljaid, kelledest praegu terve rida on tegev muul Euroopas, nii näit. koloratuursopran Margerita Perras Viini Riigiooperis, tenor Costa Milona seal-samas kus meie Tüit Kuusikki — Viini Rahvusooperis, ja sopran Tassopulo Berliinis Saksa Ooperimajas.

+

Inglise Rahvusteatri küsimus liigub edasi veel aeglasemalt kui tigusammul. Vähemalt krunt selle teatri ehitamiseks on nüüd olemas, aga see on esialgu ka kõik. Ükski prohvet Inglismaal ei julge ennustada, millal koguneb annetustest nii suur summa, et on võimalik alustada ehitamist. Vahepeal silmapaistev näitekirjanik ja arvustaja St. John Ervine on teinud ettepaneku, et rahvusteatrina hakatakse kasutama hülgasuurt, kuigi vana Drury Lane'i teatrit. Sellele aga vaieldakse vastu. Leitakse, et Drury Lane'is maksab lavastada ainult suuri melodraamasid ja ooperette — nagu seda seni on tehtudki. Mis puutub Shakespeare'i, siis tema näidendid ei ole kirjutatud suurele teatrile, see paatos aga, millega seda siiski püüti anda suuris teatris, on ammu kõrvale heidetud.

Üks St. John Ervine'i veendunumaid vastuvaidlejaid, Lewis Casson, leiab, et järgmise viiekümneme (!) aasta jooksul peaks loodetavasti asutatav rahvusteater läbi ajama keskmise suurusega teatriga, kuni Inglismaa (just nii ütleb Casson) on aru saanud, mis tähendab rahvusteater. Kui paremad näidendid peavad läbi kukkuma, siis sündigu see juba väiksemas teatris, kus kulusid on vähem.

Olgu kuidas on, aga väga optimistlik see jutt just ei ole.

+

Berliini Muusikaülikooli teatrisaalis tuli mõni aeg tagasi esiettekandele boliivlase José Maria Velasco Maydana boliivia-aineline ballett „Amerindia“. Mis on „Amerindia“? Tõelus, mõte, eesmärk. Amerindia on programm. Boliivia isamaalaste programm. Selles mõttes, et ameerika ja inkadest esivanemate olemusest tahtakse luua midagi uut, kodumaa, mis endas ühendab mineviku ja oleviku. Vana lõuna-ameerika kõrgkultuur ja uus euroopa kõrgkultuur peavad ühinema.

Ballett „Amerindia“ näitab boliivia rahva saamise seitset tüüpilist „jaama“. Ta haarab aja esivanemate nõiausust tulevikuni. Unüversaalne Maydana on oma balletile loonud ise kõik — muusika, koreograafia, kostüümid ja lavapildid. Muusika on alguses indiaanistüline, muutub aga pärast ilka euroopapärasemaks, stiililt kasutades aega Richard Wagneri ja Raveli vahel. Maydana peainspireerijaks on kaks kultuuri — tahupoja- ning jahimehekultuur.

+

Londoni teatripublikul oli hiljuti (ja võib-olla on veel praeguselgi hetkel) tänu õnelikule juhusele võimalik jälgida kahe näitekirjaniku arengut. Kaks Londoni teatrit etendasid G. B. Shaw ja J. B. Priestley esimesi teoseid, kuna kahes teises teatris oli võimalik näha samade autorite uusimaid lavateoseid. Shaw ja Priestley uudisteosed etenduvad loomulikult Westendi teatris, kuna nende vanemad teosed on lavastanud kaks teatrit, mis asetsevad väljaspool Londoni teatrikvartaali.

Old Vic, mis rahvusteatri puudumisel püüib täita selle aset, on uuesti lavastanud Shaw' „Inimese ja üliinimese“. See ei ole küll Shaw' päris esimene lavateos, aga on süiski juba möödunud ligi kolmkümmend kuus aastat ta esiklavastusest. Arvustus lei-dis, et sugupooltevahelised probleemid, mida käsitlevad John Tanner ja Ann Whitefield, ei ole enam aktuaalsed.

Saville-teatris läheb Shaw' „Geneva“, mis toodi üldiselt muutumatult Malverni pidulikelt mängudelt Londoni. Teksti head tundjad kiitavad süiski, et autor on kahe-kõnedesse võtnud mõned uued laused, mis vihjavad juba uusimaile sündmusile.

J. B. Priestley uusimat näidendit lahutab ta esikteosest kõigest kuus aastat. Esikteos, „Dangerous Corner“, lavastati uuesti Westminsteriteatris, mida ei tohi ära vahe-tada Westminster Productions Ltd'iga. Näidendi põhiee seisab selles, et tähtsusetud nähtused võivad saada kardetavaks pöördeks, mis võivad inimese elule anda senisele hoopis vastupidise suuna. Näidendi tegelasiks on kolm abielupaari, kes elavad omavahel näiliselt suure sõpruses. Aga üksainus lause, mille üks naine poetab nii väheütleva eseme kui sigaretikarbi kohta, vallandab küsimusi, mis põhjalikult paljastavad selle kuue inimsaatusse õige näo. Vend, kes pidi end ise tapnud olema, osutub äkki tape-tuks. Kes on mõrtsukas?

Kui kõik on selgunud ja tegelaste näilisest hingeelust ei ole midagi järele jäänud, autor äkki hüppab tagasi esimese etteaste juure. Jälle langeb kardetav küsimus, aga seekord ei kuule seda keegi ja õhtu lõpeb kõige parema rahuga...

Priestley uusim näidend „Kui oleme abielus“, läheb St. Martini teatris. Siingi on tegelasiks kolm abielupaari, kellele saatuses samuti juhusliku avastuse tõttu sünnib pööre. Kui Priestley esikteoses oli rõhk põnevusel, siis paistab siin esmajoones silma tu suurepärase karakteriseerimisoskus.

Komöödia sisu on kerge peajoontes refereerida. Kolm abielupaari, kes on hin-gelt väga väikekodanlikud, pühitsevad koos oma hõbepulma. Juhuslikult aga nad saa-vad samal päeval teada, et nad ei olegi nagu kord ja kohus abielus olnud, sest neid kaksikümmend viis aastat tagasi laulatanud preestril ei olnud laulatamisõigust. See teade mõjub igasse tegelasse omamoodi. Kogu nende moraaliehitus variseb kokku. Tekib terve rida groteskseid situatsioone, mis aga kõik lõpevad hästi, kuna viimaks abielud tunnis-tatakse ükkaigi maksvaks.



Kui Ellen Terry, Shakespeare'i naisosade silmapaistvaimaid kujundajaid ning Henry Irvingi partner, oli kuulsa maalikunstniku George Frederick Watts'i naine, kunstnik E. W. Godwin sai ta näikaugele, et ta temaga oma mehe juurest põgenes.

Nad elasid mõned aastad koos maal ja neile sündis mitu last. Aga Godwini ringihulkumise kalduvused olid võitmatud. Aja jooksul ta äraolekut muutusid iika sage-dumailks ja viimati, pärast Godwini erakordselt pikka kodunt eemalolekut, Ellen Terry loobus igast lootusest teda veel kord näha. Aga oli tarvis madagi ette võtta laste rahustamiseks, kelle pärimised nende võluva isa asukoha suhtes muutusid iga päevuga tüütavamaiks.

Leidlik nagu ükka, Ellen Terry ostis endale leinakleidi ja leinaloori. Siis ta pakkis oma lapsed vankrisse, sõitis surnuaiale ja viis nad värskest-tehtud haua juure. „Siin, mu vaesed lapsed,“ nuuksus ta, „siin lamab teie armas isa. Te ei näe teda kunagi enam.“

Lapsed ulusid ja nuuksusid ning väsisid oma kurbusest sel määral ära, et läksid kohe pärast kojujõudmist magama — õnneks. Sest samal õhtul tuli Godwin tagasi, patukahetsejana ning koju jääda tahtvana. Aga Ellen näitus talle kindla käiega ust.

„Sa oled surnud,“ ütles ta, „ja surnuks sa jääd. Lapsed peaksid mind kas nar-riks või valelükaks, kui leiaksid su homme hommikul söögilauast harast tõusuna. On niihästi minu kui ka sinu huvides, et nad minust edaspidi lugu peaksid. Ole rahul, mu sõber — kui nad sind tunneksid paremini, nad põlgaksid sind, nüüd aga jääd sa neile romantiliseks mälestuseks. Välja!“



Kuulus Viini koomik ja näitekirjanik Johann Nestroy läks kord oma arsti juure ja laskis end läbi vaadata. „Te olete end üle töötanud,“ ütles arst. „Te peate tingimata puhkama ja endale enam vaheldust lubama.“

Nestroy naeris. „Viimaste nädalate jooksul ma olen mänginud kahtteistkümmend erinevat osa, olen sealjuures tundma õppinud kõiksugu naisi ja viis korda kihlunudki — kas selles ei ole küllalt vaheldust?“

Seitsmekümnevieeaastaseks on saanud Ungari riiklik teatrikool, ametliku nimega „Kuninglik Ungari maa-näitekunstkadeemia“.

Seitsekümmend viis aastat tagasi ootas seda uut kunstipedagoogilist asutust austav, aga raske ülesanne. Kogu Ungaris oli ainult üks riigi poolt kontrollitav ja toetatav teater: Rahvusteater. Kõik teised olid erateatrid, ärilised ettevõtted, mildele juhatajate peahuviks oli kindlustada oma olemasolu. Seetõttu mängiti neis teatris ainult operetti, melodraamat ja „löötkükki“. Maailmakirjanduse klassikute ja ungari näitekirjanduse eest hoolitses ainult Rahvusteater. Selleks, et muretseda sellele teatritele kunstilist järekasvu, oligi tarvis teatrikooli. Organiseerimistööd nõudsid tervelt kolm aastat. Alles 1866. a. võidi kool avada. Alul töötasid sõnadraama- ja ooperiklassid, kuna tol ajal Rahvusteater pakkus ka ooperit.

Ol huvitav märkida, et teatrikool oli esimeseks ungari õppeasutuseks, kus teostati ühiskasvatust, põhjendusega, et „sugupoolte teineteisest eraldamine ohustaks õpetuse tulemust.“

Ungari riikliku teatrikooli juhatajaks on praegu tuntud näitleja Ferenc Kiss.



Kõik teatrihuvilised on vähemalt kuulnud keskaegsest „moraliteedist“, mille nimeks on „Igamees“ ja mis on uuelmal ajal saanud jälle kuulsaks tänu Hugo v. Hofmannsthal'i ümbertöödangule, mis Max Reinhardti lavastusel tuli korduvalt ettekandele Salzburgis ja mujal. „Igamehes“ esineb peategelase, rikka mehe, kõrval ka allegoorilisi isikuid, nagu Pahe, Voorus, Head Teod, Mammon jne.

Detsembris tuli Zürichi Schauspielhausis esiettekandele päris moodne „Igamees“, nimelt dr. Walter Lerchi „Igamees 1938“. Siin tahetakse anda moodsat liig moodsas vormis. Igamees on muutunud suurettevõtte direktoriks, kellele Aja Hääl heidab ette, et ta on oma elu raisanud ega ole midagi teinud tuleviku heaks. Arvustus märgib, et ettekanne oli hea, aga et uus „Igamees“ vaevalt elab üle oma sünniaasta, kuna olevat vähe niihästi tegevust kui ka ideede vägevust.



Rooma teatrielu seisab käesoleval hooajal ajalooliste näidendite ja vanaaegsete autorite tühe all, ja mitte publiku kahjuks. Hooaja alguse huvitavaimaks sündmuseks oli D'Annunzio „Francesca da Rimini“ uuesti lavaletoomine, mida juba palju aastaid ei olnud mängitud. Sel teosel, mis kannatab fraasiderohkuse all, on süiski nii mõneski etteastes kaasakiskuvad hoogu ja hõõguvat elu. Igatahes see drama kuulsast armastajapaarist, Francescast ja Paolast, osutus menukaks. Nimiosa mängis ilus Andreina Pagnani. Omal ajal oli see roll Eleonora Duse hülgeseis.

Teatro Argentina's gasteerus tuntud „Compagna del Teatro Veneziano“, kes on spetsialiseerunud Goldoni näidendis. Muude hulgas see truppi kandis sel korral ette meistri peagu unustatud komöödia „Pankroti“, mis leidlikkuselt, elavuselt ja kujude värvikusest osutus päris kalliskiviks ning andis truppile võimaluse hea mänguga hülgamiseks.

Teatro Eliseo tõi välja Shakespeare'i „Mida soovite“, mis võeti väga hästi vastu. „Teatro del Valle's“ anti õhtut täitva eeskavama Gherardi del Testa eelmise sajandi algusest pärinevat lõbusat mängu „Meestega ei naljatata“ ja Plautuse märksa vaneimat „Kaksikut“ („Menaechmi“). Nende väga hoolikalt lavastatud ja hästi mängitud vanade näidendite kõrval moodsal näitekirjandusel ei olnud kuigi palju teha — nähtavasti jääb Rooma publik selgi hooajal häist moodsaist ibaalid algupärasteist ilma.

Rooma ooperi-mängukava seisab sel hooajal „telje“ tühe all. Ooperihooaja avamine, mis toimus alles 8. detsembril, tõi üllatuse. Tund aega enne Montemezzi-D'Annunzio „La Nave“ etenduse algust haigestus naispeaosa kandja proua Cigna ja niisii saadi viiekümne minutiga hakkama selle imeteoga, et lavale toodi „Nave“ asemel Wagneri „Tannhäuser“, mille esietendus pidi aset leidma alles mõni päev hiljem. Publik ei olnud selle ootamatu kavamuute üle sugugi pahane ja võttis aastaid tagasi viimast korda mängitud „Tannhäuseri“ väga sõbralikult vastu.

„La Nave“ tuli esietendusele mõni päev hiljem. See teos on küll juba kakskümme aastat vana, aga ette kantud oli seda seni üksainus kord, nimelt Milaano Scalas, nii et see oli peagu kõigile kuulajatele täieliseks uudiseks. D'Annunzio draama ooperiks muutmine asetas helilooja raskete ülesannete ette, kuna tekstil on keeruline keeleritlm ja palju massistseene, aga Montemezzi sai kõigest raskusist jagu ja esietendus kujunes suureks menuks. Muusika läigub küll juba Verdi ja Wagneri poolt ettetõmmatud rööpais, aga see on rikas dramaatilistelt efektidelt ja headelt laulupärtidelt. Iseäranis

õnnestunud on Marco Gratico kangelaskuju, keda kehastas suurepäraselt tenor Paolo Civil.

Tito Schipa lõikas loorbereid Cileà „Arlesianas“. Suureks menuks kujunes ka K. M. v. Weberi „Oberon“, millega itaalia publik tutvus esmakordselt. Huviga ootab Rooma ooperipublik veel samal hooajal Rich. Straussi „Salomet“, Mozarti „Figaro pulma“ ning Wagneri „Tristanit ja Isoldet“. Moodsaist itaalia oopereist tuleb ette- osalt esiettekandele Mule, Lualdi, Ricciteti, Refice j. t. autorite teosed.



Eelmises „Teatri“ numbris kirjutasime sellest, kuidas Saksamaal püütakse võidelda valitsusele ebameeldivate meeleavalduste vastu teatrietendusil. Nüüd loeme saksa ajalehest, et ka poliitiliste naljategijate ja anekdootide jutustajate vastu on tarvitusele võetud karmid abinõud. Nii on dr. Goebbels Kultuurkojast välja heitnud näitleja ja kirjaniku Werner Fincki ja 4 näitlejat, kes olevat oma esinemistel naeruvääristanud režiimi ja selle juhtivaid isikuid. Kultuurkojast väljaheitmine tähendab eelmaintuile seda, et nad kaotavad teenistuse ja avaliku esinemise õiguse.

Propagandaminister dr. Goebbels on avaldanud sel puhul artikli, milles ta kõvasti noomib poliitiliste naljade ja anekdootide jutustajaid. Ta leiab, et poliitiline nali on liberalismi jäämus. Avaliku elu karikeerimine ja naeruvääristamine olevat juutide meetod, millega Saksa keisririik olevat hauda aetud. Rahvussotsialistlik süüteem aga tahab püsida vähemasti 2000 aastat ja seepärast ta ei saa lubada, et pilgatakse parteid, tööteenistust, neliastakut, talveabi jne. Pilkamise õigus on äärmisel juhtumil neil, kes kaasa marsivad, kuna teistel pole muud õigust kui lõuad pidada, ütleb dr. Goebbels.



Mie lugejad on jooksvast ajakirjandusest kahtlemata lugenud teateid uutest seadustest ja määrustest, mis Nõukogude Venes hiljuti maksuma pandi tööviljakuse ja -distsipliini tõstmiseks. Need määrused ei käi ainult tööstuse ja kaubanduse kohta, vaid rakendatakse ka teatritöösse. Ja nüüd loeme vene ajalehist avalikke märkusi, kuidas üks või teine näitleja või orkestrant on proovile hilineunud, töölt puudunud või kuidas etendus on alanud mõni minut hiljem kuulutatud ajast. Meie juures (ja mujal Lääne-Euroopas) on need nähtused päris igapäevased ja harva satub neist teateid ajakirjandusse. Need on teatritöö sisemised küsimused ja väärnähted liivideeritakse koduselt, kuigi mõnigi kord (kui selle all kannatab publik) asi vajaks avalikku sarjamist.

Mark Twaini jutustuses „Prints ja kerjus“ on kuningakojas üheks tähtsaks ametnikuks „peksupoiss“, kelle ülesanded on väga omapärased. Kui prints näiteks ei ole õppetükki selgeks õppinud, saab keretäie tema eest „peksupoiss“, ja kui prints on mõne koerusega hakkama saanud, antakse naha peale „peksupoisile“. Üks provintsi teatri juht Nõukogude Venes (jätame Lääne-Euroopa kombe kohaselt nimetamata), on endale ettenägelikult soetanud koguni kaks peksupoissi. Pärast töödistsipliini dekreeti andis ta järgmise käskkirja „po teatru“: „Kuna ma olen seotud lavastuslike ja teatri kunstilise juhtimise küsimustega, kohustan näitejuhi abisid N ja NN kutsuma mind proovidele iga kord eraldi viis minutit enne proovi algust. Allkirj“. Nüüd on kõik korras. On, kes vastutavad oma nahaga „prints“ töödistsipliini eest!



Pariisis lähevad praegu hea menuga kaks näidendit — Jean Cocteau' „Parents terribles“ (Õelad vanemad) ja Marcel Achardi „Adam“. Esimene on jõuline draama, nagu Cocteau' teosed tavaliselt, ja teine kerge, heatujuline ajavõtutükk, või nagu Cocteau iseloomustab nende autoreid: tema, Cocteau, on karu ja Achard orav. Henry Bernsteinilt oodatakse uut teost, mis puudutab tänapäeva aktuaalsemaid probleeme ja haarab sügavaid mõtteid.

Ka Sacha Guitry'lt on uus näidend „Un monde fou“ (Hull maailm), mis käsitleb abielulahutust. Autor on teemasse suhtunud väga huvitavalt ja omapäraselt, väites, et abielulahutus on teataval viisil noorendamisoperatsioon. Prantslasele omase väimukusega tõestab ta seda oma näidendis väga amüüsantselt ning publik külastab „Hullu maailma“ etendusi üha kasvava menuga, kuna ta loeb Sacha Guitry'd teataval määral asjatundjaks sel alal: autor laskis ennast alles hiljuti lahutada kolmandat korda...



Ühe keskmise Londoni lavastuse kulud on umbes 3000 naelsterlingit, täh. meie rahas ligi 60.000 krooni. Tähendab, nüüdend peab kolmekümne nädala jooksul peale otsekoheste kulude andma nädala kohta tagasi 100 naela, et ta lavastuskulud oleksid kaetud. Alles siis ta võib hakata andma puhaskasu. Ja kui lavastus on „jooksnud“ aasta aega, siis ei ole see puhaskasu veel kuigi suur. Kui palju aga on neid nüüdendeid, mis lähevad üle kolmekümnegi nädala!

✦

Kummaline õnnetus juhtus uue aasta alul Pariisis kellelegi Bonventure'ile. Ta istus teatris ja pakutav naljamäng lõbustas teda ja naer raputas teda sel määral, et ta iste tema all kokku varises. Kui õnnetu vaataja tõusis uuesti varemeist, ta pani oma ehmatusesks tähele, et väljaulatav nael oli liiga teinud ta säärite ning reite katmiseks määratud riitusesemele, milles seetõttu haigutas suur auk. Bonventure ei lasknud end küll teiste vaatajate tormilise naeru läbi eksitada lõbusa tüki edasisel vaatamisel, aga pärast ta nõudis kahjutasu.

Teatri juhatus keeldus seda maksmast, ja asi läks protsessiks. Teater väitis oma advokaadi kaudu, härra Bonventure pidavat ise kandma oma taltsutamatus eest, ja nõudis oma poolt kahjutasu purustatud tooli ja etenduse ajutise katkestamise eest.

Kohtunik oli teisel arvamisel. Ta arvas, et vahejuhtum on äärmiselt „väljendusrikkaks“ tunnustuseks naljamängu headusele. Lepitagu omavahel ära. Ja nii see sündiski. Teater ulatas härra Bonventure'ile paari uusi pükse. Pealeselle muudeti istmed vastupidavamaks. Nüüd ei või neile enam hädaohhtlikuks saada koomilisimigi naljamäng.

✦

Tuntud saksa teatrikirjaniku ja -direktori Laube juure tuli noor daam ja ütles talle: „Härra direktor, mis ma pean tegema? Mind kisub väga teatritegemise poole.“

Laube, kes kohe taipas, et daamil ei ole mingit annet, küsis: „Kas te olete abielus?“ „Ei,“ vastas daam. „Noh, siis abielluge,“ arvas Laube naeratades, „sest abielus on teil parim võimalus teatritegemiseks.“

Toimetuselt

1.

„TEATRI“ tellimiste ja tellimisrahade vastuvõtmine 1939. aasta eest jätkub. Tellimisraha võib tasuda talitusele Tallinn, Vabadusväljak 7—3 („EKA“ maja), iga päev kella 9—3, maksa meie posti jooksvale arvele nr. 434 või saata meile kirjas postmarkides. Paberihinna ja trükkikulude tõusu tõttu on „TEATRI“ tellimishind 1939. a. Kr. 3.—, välismaale Kr. 4.—. Tellimisi võtavad vastu kõik postiasutused üle maa, suuremad raamatukauplused, teatrite bürood ja meie usaldusmehed.

2.

„TEATRI“ järgmine number ilmub enne kevadpühi, 30. märtsil s. a. suurendatud kaustas. Kaastöö selle numbri jaoks tuleb saata toimetusele hiljemalt 15. märtsiks s. a., Tallinn, postkast 357.

3.

Eelmises numbris (nr. 1 — jaanuar 1939) ilmunud kirjutuse „In memoriam Karel Čapek“ autor palub selles artiklis lhk. 19-dal teha järgmised parandused: I veerg 4. rida alt lugeda 1888 pro 1885, II veerg 3 rida ülalt — keskmine pro kõige vanem, II veerg 17. rida ülalt — Pünlükud pro Pünavad ja II veerg 7. rida alt — 25 pro 26.

Materjalide kasutamine allikat nimeamata on keelud.

TOIMETUS: O. Aloe, L. Kalmel, H. Kompus, W. Mettus, P. Põldroos, L. Soonberg
 VÄLJAANDJA: Eesti Näitlejate Liit ● VASTUTAV TOIMETAJA: Paul Olak
 Jimub üks kord kuus, välja arvatud juuni, juuli ja august ● VI aastakäik
 Toimetuse aadress: Tallinn, Vabadusväljak 7—3 Tellimisi võtavad vastu kõik postiasutused (arve nr. 434) ja teatribürood ● Üksiknumber 40 senti,
 „EKA“ maja ● Telefon 479-40 ● Postkast 357 aastakäik kr. 3.—, välismaale kr. 4.—
 Tegevtoimetaja kõnetunnid samas iga päev 10—1

Soovitan tuntud headuses

„PARA“

kalosse,
botikuid &
suvikingi

EMIL KUMENIUS

TALLINN, LAI 9. TELEFON 437-46

TARVITAJATEÜHISUS

„TARBIJA“

PAKUB AINULT VÄÄRTKAUPA

Osakonnad linnades ja maal

Peakontor: Tallinn, Jaama 12, telef. 312-27

Kohvik

H. Feischner & Poeg

Tallinn, Harju 45

Telefon 445-00

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

Kas tunnete meie kauneimaid siidsukke

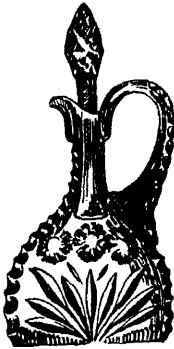


Saadaval kõikjal
Proovige ja veenduge
kvaliteedis!

Elit?

Sukatööstus «COTTON» a/s.

Põhja puistee 7, Tallinn



Suurim Eesti äri omal alal

KULLASEPP

R. LANGE

asut. 1903. a.

Vanaturukael 5, telef. 436—20

Suures valikus kalliskive, kuld-, hõbe-,
kristall-, alpaka-asju ja kelli parimaist
Sveitsi vabrikulist. Alati saadaval spordi-
auhindu ja juubelikingitusi



TAIMEVOI

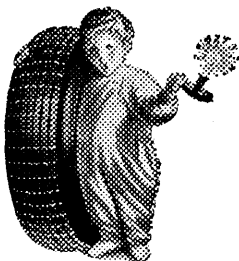
BONA

85 snt. 1 kg.

17 snt. 200 gr.

RESERVEERITUD

Teatrisõbrad eelistavad ostusid tehesevõteteid, kes toetavad oma kuulutustega „TEATRIT“



TIME TO RE-TIRE?
GET A FISK

FISK

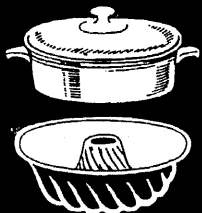
JULGEOLU (SAFTI-FLIGHT)

kummid ei libise, pidurduvad lühima maa peal lühima ajaga ja otsejoones. Sõidavad rohkem kilomeetreid kui ükski teine kummi.

Esindaja **H. LAGUS & Ko, o/ü.**

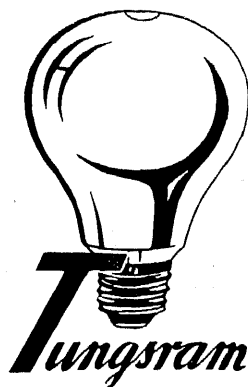
Tallinn, Vene 13, tel. 437-18.

ETA



**TULEKINDLAD
NÕUD JA VORMID**

A. S. D. MIRWITZ JA P^o
TALLINNAS JA TARTUS



Tarvitab vähe voolu,
annab palju valgust.

K/k. Eug. Sacharias

Tallinn, Pärnu 8.

Telefon 467-47.

Suurim valik riidekaupadest

K/M. Tallinna Tekstiil

Tallinn, Pärnu mnt. 8, tel. 446-34

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

A-S.

EESTI METSATÖÖSTUS

**METSA- JA SAETUD MATERJALIDE
MÜÜK SOODSATE HINDADEGA**

LAOD TALLINNAS:

Saetud materjalide — Küti tän., telefon 441-16
Küttepuude — Laeva tän. 6, tel. 316-84.

Piimatööstuste Keskkitt

„Võiekspor“

Tallinn, S. Karja 23 • Postkast 113

AS TEKLA RIIDEKAUPLUSED

TALLINN: S. KARJA 15.
PÄRNU MNT. 6. ESTONIA PST 11.

HAAPSALU, KURESAARE,
MUSTVEE, NARVA, PETSERI, PÄRNU,
RAKVERE, VALGA, VILJANDI, VÖRU

ERA

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

Tall. E. Kirj.-Üh. tr. Pikk 2. 1939

EEBTE
RAHVUSRAAMATUKOGU
AR