

TEATER



NR. 8/9
NOVEMBER-
DETSEMBER
1940

Kõigi maade proletaarlased, ühinege!

TEATER

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE
AJAKIRI

8 - 9

SEITSMES AASTAKÄIK

IVASTUTAV TOIMETAJA

EDUARD REINING



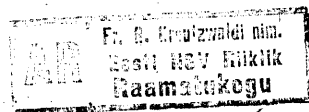
VÄLJAANDJA

EESTI NÄITLEJATE LIIT



SISU:

	Lhk.
1. Avalik vestlus	247
2. Erna Viilmer — Näitejuhi ja näitleja töövahekorra- st	251
3. Valentin Lind — Tants ja pantomiim	254
4. Leo Kalmet Näitejuhtide ettevalmistusest	258
5. Voldemar Mettus — „Mul on hea süda“	261
6. Gert Heibemäe — Nukuteatrietendusi vanas Tallinnas	265
7. K. A. Hindrey — Stanislavski pärandus	268
8. „Tõrkosa taltsutus“ siin-seal	270
9. Leningradi balletikultuur	272
10. Felix Moor — Ilmeka lugemise aluseid	276
11. Azerbeldžani teater	284
12. Hanno Kompus — Kujutav kunst ja näitleja	286
13. Voldemar Kuljus — Žesti lavalisest kasvatusest	289
14. Eelselsyald esietendusl eesti teatreis	294
15. Uut nõukogude näitekirjandust	295
16. Loetut — nähtut — kuuldut	297
17. Tolmetuselt	300



3479



Avalik vestlus

Selle pealkirja all V. Aleksandrov teatriloomingule ja -arvustusele pühendatud ajakirja „Teatr“ käesoleva aasta 7. nr-is analüüsib Nõukogude Liidu teatrielu väärnähtusi. Kuna see artikkel võimaldab huvitavate paralleelide tõmbamist meiegi teatrielule, refereerime seda alljärgnevalt, lisades referaadile aeg-ajalt oma vähemärkusi.

Nõukogude kunst on, samuti nagu kogu nõukogude elu, täitsa uus kunst, millist enne ei ole nähtud. Me kasutame kõiki endiste ajajärgude kultuuri- ja kunstirikkusi. Aga samal ajal on meie kunstis sääraseid olluseid, meile asetatakse säärased ülesanded, milliseid kunagi ükski ajajärg ei ole asetanud ega võinudki asendada ühelegi kunstile. Kõik see nõuab äärmiselt teravat tähelepanu niihästi kunsti ideelise sisu kui ka ta tegevuse organisatsiooniliste vormide suhtes. Kunstiski on tarvis õigel ajal tähele panna uue elu võsusid, luua sääraseid tingimusi, et see uus kasvaks, vana aga, mis on tarbetu ja eksitab kommunistliku kunsti edenemist, kaoks ajalukku.

Meile näib, et uute kommunistlike vormide ehitamine kunstis jääb maha võrreldes nõukogude elu teiste külgedega. Kunstis on veel kaunis tugevad vana aja traditsioonid, harjumused, psühholoogia. Siin liig aeglaselt ja ebakindlalt juurduvad töö uued vormid, sotsialistliku töö vormid, uued tööpõhimõtted, uued kujud, liig arglikult ja tasa mõistetakse hukka vana.

Meie kunstil, eriti aga teatrikunstil, on võrreldes kapitalistliku kunstiga see hiiglasuur eelis, et ta on vabastatud orjalikust alistumisest kullakotile, et tal on suur õnn ja õigus saada oma tegevuses juhitud mitte kommertsilistel, vaid ühiskondlik-loovail põhimõtteil ja kaalutusil.

Kas me ikka aistime oma teatri hiiglasuuri eeliseid? Kas me igakord oskame kasutada kõike seda, mis teatrile on too-

nud nõukogude režiim, sotsialism, mis on annud teatrile ta vabanemise ettevõtjaist? Meile näib, et meie teater ei oska alati kasutada oma eeliseid. Nõukogude riik on loonud teatrile äärmiselt häid kasvu- ja arengutingimusi. Ta on kulutanud hiiglasummasid selleks, et teater võis tekkida niihästi Ašhabadis, Elistas kui ka kaugel Sahhalini poolsaarel. Kogu maal on hiiglasuur teatrite võrk. Tuhat teatrit! Teatreid rajoonikeskuses, kolhoosides ja sovhoosides, arvukaid lasteteatreid, teatreid lahingulaevadel, teatreid kaugel põhjas! Midaagi sarnast ei ole olnud kunagi ega kuski.

Meie, eesti teatriinimesed, võime omalt poolt märkida seda, et meie teatrielu ei ole kunagi tunnud ettevõtjat, impressariot, täh. ärimeest, kes teenis raha ja mõnikord sai rikkakski seeläbi, et ta pidas näitetruppi, kelle liikmeile ta — ainult mängukuudel — maksis äärmiselt väikest palka. Korralikku tasu said ainult „tähed“, kellele pärast õieti peeti truppi, kuna „staar“ ju ettevõtja suurimaks südamevaluks ei saanud üksinda esineda. Arusaadav, et säärases teatris ei võinud tekkida mingit kollektiivitunnet ja kollektiivivaimu, ilma milleta ei saa olla tõsiseltvõetavat teatrikunsti.

Teiselt poolt aga tsaariaegses Venes peagu ei tuntud niinimetatud „seltsiteatreid“, nagu me neid mäletame alles oma hilisemast minevikust. Kui vene teatrikunst kannatas ettevõtja kurnava käe all, siis meie teatrite kunstilised juhid on sageli, mõnel juhul aastate kaupa, pidanud võitlema niinimetatud „teatriseltside“ juhatustes valitseva kunstivõõra kliki-vaimu vastu ja on oma suurimad kunstilised võidud sageli pidanud saavutama nende juhatuste „koostöö“ kiuste. Aga need ajad on meil kõigil veel nii värskest meeles, et meil ei ole põhjust nende juures pikemalt peatuda.

Loeme nüüd, mida Aleksandrovil edasi on öelda.

Praegu seisab meie ees nõukogude teatri kvaliteedi tõstmise ülesanne. Tuhandeid uusi inimesi tuli lavale, — osalt isetegevuse alalt, osalt pärast mõneaastasi õpinguid. Paljud neist ei ole koormatud näitekunsti tõsiseltvõetava tundmisega, mängivad inspiratsiooni najal, arvestades oma loomulikkust annet. Kultuuritase meie maa suurimais keskusis on äärmiselt kõrge. Võib nimetada tosinaid silmapaistvaid teatreid. Võib tuua suurepärase töö näiteid ka paljude väikeste teatrite kohta, aga me peame arvestama neidki sadu kutselisi teatreid, mis töötavad Kinesma, Borissoglebski, Tjumeni ja Kirovabadi taolisil linnus. Nemad teenivad vaatajate põhimassi ja väga tõsisel mõõdul määravad meie teatri palet ja nõukogude teatrikultuuri taset.

Teatrite hiiglasuur hulk nõuab järelejätmatu hoolitsemist teatrikultuuri tase me hoidmise ja tõstmise eest. Sotsialistlik kunst on oma olemuselt vaenuline šabloonile, labastamisele, madalaväärtuslikule käsitööle. Ta peab kasvatama nõukogude rahvast kommunismi vaimus. Ta peab talle viima partei kõrgeid ideid. See nõuab kunstiniimesilt suurt vastutust töö eest, järelejätmatu hoolitsemist uue, selge ja viimistletud kunstilise vormi eest.

Kunstiasjade komitee kaotas valitsuse näpunäitel ära pääsmete jagamise senised meetodid. Lootus „organiseeritud vaatajale“, kes saab priipileti ja tuleb teatri, ükskõik mis talle ka näidatakse, on nüüd juba võimatu. Vaataja läheb teatrisse oma algatusel ega taha „vaatemängu“, vaid ehtsat kunsti. Seda ei saavutata aga esietenduste rohkusega. Kui teater annab iga kahe või kolme nädala tagant uue, aga halvasti ettevalmistatud esietenduse, siis ta võib sellega ainult kõigutada vaataja usaldust ja nõrgendada ta huvi teatri vastu.

Vahemärkus: Meiegi teatrid on pidanud olude sunnil tegelema esietenduste „võppimisega“. Viimaseil aastail on siiski vähemalt pealinna teatritel olnud võimalus oma uudiseid tarvilise põhjalikkusega ette valmistada. Väikesi provintsiteatreid aga on sageli tulnud imetella seepärast, et nad on hoolimata oma kiirest töotempoost siiski saanud anda ka võrdlemisi küpsi lavastusi, milles laiemadki ringkonnad võisid veenduda meie senisel kahel provintsiteatrite „dekaadil“.

Anname sõna jälle Aleksandrovile.

Teatri ideelise sisu määrab repertuaar. Aga peab oskama uue repertuaari kallal ka uut moodi töötada. Meile näib, et üheks tähtsaimaks probleemiks on töö sotsialistlike vormide kindlusta-

mine teatris. Uus kunst nõuab uusi inimesi, näitlejaid-patrioote, uue kommunistliku eetikaga, oskusega näha ja äistida teatri ühiskondlikke ja ideelisi ülesandeid, oskusega töötada nende ülesannete täitmisel ausalt ja teadlikult.

Siin kerkib kõigepealt teatri juhtimise küsimus. Meie teater, nagu me juba oleme kõnelnud, taotleb loomingulisi eesmärke, kusjuures me ei eralda loomingut sellest uuest ideelisest sisust, mida ta kannab meie ajal. Teater peab oma majandust korras hoidma ega tohi koormata riiki, ta peab vaatajaid kultuuriselt teenima ja osavalt tarvitama neid ainelisi ressursse, mis on ta käsutada. Aga see kõik ei ole kõige tähtsam. See kõik veel ei otsusta teatri olemuse, ta loomingulise tegevuse küsimusi.

Seni juhib teatrit nominaalselt direktor, kusjuures loova töö juhtimiseks on olemas niinimetatud kunstiline juht. Paljud teatridirektorid aistivad oma seisukorra ebaselgust. Kui teatril on tegev kunstiline juht, siis ta harilikult otsustab kõik suured ja tähtsaimad, tähendab loomingulised küsimused. Säärased kunstilise juhi olemasolul direktor on õieti ta abilisiks majanduslikes küsimusis. Kui teatril ei ole kunstilist juhtimist, siis, olgu majandusdirektor nii energiline kui tahes, teater ei või luua ehtsaid kunstilisi väärtusi. Direktori — harilikult kommunisti — olemasolu kunstilise juhi kõrval, kes harilikult oli parteitu, oli teataval määral õigustatud siis, kui ei olnud veel kujunenud nõukogude kunstintelligentsi kaadreit, kui direktor täitis omapäraseid funktsioone poliitilise komissarina kunstilise juhi juures. Praegu on kunstintelligents ja kommunism lahutamatud. Palju silmapaistvaid teatrikunstnikke on astunud kommunistliku partei liikmeks. Kunstintelligents töötab täie innuga nõukogudemaad heaks, võitleb ühes kogu rahvaga sotsialismi eest. Kas praegu on tarvis säärast tööjaotust juhtimises? Kes peab olemuselt olema teatri peamiseks juhiks? Tema juhiks peab olema loov inimene, kunstnik, kes juhib teatrit, kasvatab ta kollektiivi, määrab kindlaks ta tegevuse sisu. Temale on tarvis anda kogu võimuküllus, anda võimalus otsustada teatri saatust. Mineviku parimate teatrite näited kinnitavad seda mõtet. Moskva Kunstiteatrit juhtisid sääraseid direktoreid nagu Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko. Väga huvitava „Vaba Teatri“ eesotsas, mis tekkis Pariisis eelmise sajandi kaheksakümnendail aastail ja avas uue aja järgu prantsuse teatri arengus, seisis Antoine, kes oli näitleja, kunstiline juht ja direktor. Seal, kus teatri eesotsas seisis

ettevõtja (selle ehtsal kujul), oli päris-kunsti kaunis harva leida.

Meie oludes on olemas kõik võimalused selleks, et teatri eesotsas seisaks kunstnik — loov inimene. Töömees, kes otsustab majanduslikku laadi küsimusi, peab talle olema abiliseks, asetäitjaks. On vaevalt tarvis, et seda inimest nimetataks direktoriks, kuna tal ei ole võimalusi kõige tähtsama otsustamiseks. See viib ainult vastuoludele ja arusaamatustele. Paljude heade nõukogude teatrite eesotsas on faktiliselt loovad töömehed. Nimetame V. Nemirovitš-Dantšenkot, N. Akimovit, I. Bersenevit, B. Suškevitšit ja teisi. Direktorite seisukord neis teatris — kui neid üldse on — on kaunis ebamäärane. Direktor kas muutub teisejärguliseks töömeheks kunstilise juhi kõrval, ja siis ta lakkab olemast direktor, või tal tekib konflikte kunstilise juhatusega, mis ei vii mitte millelegi heale.

Meile näib, et säärane reform on täitsa küps, reform, mis tuleneb meie teatri ülesannete olemusest ja kaasaegse nõukogude teatrikultuuri tasemest. Säärane reformi puhul kunstnik, kes täisõiguslikult seisab teatri eesotsas, hakkab tõsiselt tegelema materiaalsete küsimustega. See paneb teda mõtlema sellele, kuidas saavutada suurimaid tulemusi vähimate abinõudega, paneb teda töötama lavastuskulude alandamise kallal, hoolitsema lavastuse välise kuju ilmekuse eest, ja see võib-olla vabastab nii mõnegi meie lavastuse liigest välistest toredusest ning hiilgusest, milledega sageli püütakse korvata meisterlikkuse ja sügava sisu puudumist. Säärane reform tõstab kõrgemale teatrite parteiorganisatsioonide osa ja suurendab nende vastutust teatritegevuse poliitilise ja ideelise külje eest.

Loomulikult tuleb äärmiselt palju nõuda inimeselt, kes oma isikus ühendab teatri loomingulist ja majanduslik-organisatsioonilist juhtimist. Meil on olnud halbu kogemusi, kui loovad töömehed, kes seisid teatri eesotsas, püüdsid püstitada midagi omapärase diktatuuri taolist, püüdsid lahendada kõiki küsimusi üksi, lähtudes mitte teatri põhimõttelisist huvidest, vaid isiklikust maitsest ja sümpaatiast. Kunstilise juhi diktatuur viis harilikult teatri kokkuvarisemisele. Nõukogude oludes on absoluutselt võimatu juhtida ilma kõige tihedama loomingulise sidemeta kollektiiviga, ilma selle arvamiste, kogemuste, algatuse arvessevõtmiseta. Kommunistlik partei, juhtimise ületamatu meister, õpib kogu aeg massidelt. Seda enam on tarvis osata õppida massidelt loomingu alal, alal, mis on peen, keeruline ja

äärmiselt vastutusrikas. Teatrit ei tule valitseda, vaid tööpoolest juhtida, seejuures toetudes trupi kollektiivsele kogemusele ja mõistusele. Säärane juht aitab ikka elu, selle nõudmisi, rahva nõudmisi, ja ta teab, kuidas neile nõudmistele reageerida.

Samal ajal juht peab juhtima, aga mitte olema iga tuuleiili mängukanniks, ta peab ikka jääma autoriteediks kollektiivile ja lahendama kõik tülküsimused, lähtudes teatri põhihuvidest. On olnud küllalt juhtumeid, kus juht, kes ei tahtnud „rikkuda suhteid“, alistus üksikute näitlejate soovidele ja tujudele. Siis teater kaotas oma „joone“, tekkis anarhia, teatri loominguiline tase langes ja ta kaotas oma prestiiži vaataja silmis.

Meie eesti teatrid ei ole kunagi tunnud säärast „dualistlikku“ juhtimist, millest nii põhjalikult kirjutab Aleksandrov. Küll aga on nii mõnigi neist kahjuks võinud kogeda seda, et majandusjuht või isegi asjaajaja on võinud takistavalt ja kahjustavalt vahele astuda teatri kunstilisele juhtimisele, olgu oma taskuhuvides, oma naise „kunstihuvides“ või mõnel teisel, veel vähemal määral „õilsal“ põhimõttel. Siin me ei tohi jällegi unustada nii mõnegi seltsi juhatuse või selle üksikute, diktaatorliku võimuga varustatud liikmete „koostööd“.

Nüüd aga jälgime jälle Aleksandrovit.

Suurt rolli teatrite juhtimises võivad mängida kunstilised nõukogud, mis on juba loodud meie suurimate teatrite direktioonide juures: Moskva Kunstiteatri, Väikese Teatri, Vahtangovi-nimelise teatri ja teiste juures. See on tarviline ja kasulik organ. Suurimad teatrikunstnikud, kogunedes süstemaatilisel ühes kunstilise juhatusega ja arutades kõige tähtsamaid küsimusi, võivad tõsiselt mõjutada teatri kogu elu ja loomingu. Asi, kordame, seisneb selles, et tuleb alatasta toetuda trupi kogemustele ja algatusele ja neid kasutada, juhtida teatrit täielises kontaktis trupiga. Juht, kes on irdunud loomingulisest kollektiivist, ei kujuta endast mingit tõsist väärtust. Kollektiivi osavõtt teatri tegevuse tähtsaimate küsimuste otsustamisest on võimalik siis, kui kollektiivi liikmed seisavad ühiskondliku teadvuse küllalt kõrge tasemel. See aga tähendab seda, et nad ei lahuta oma isiklikke huve kogu kollektiivi huvidest ja, veel enam, oskavad oma huvisid allutada teatri kui teraviku huvidele.

Eesti teatrielus on kunstilise nõukogu rolli — kuigi mitte nii laialtulatlikult kui nimetatud vene teatrite juures — mängi-

nud „Estonia“ „juhtide koosolek“, mis koguneb reedeti jooksva töö, aga ka põhimõteteliste küsimuste arutamiseks. Kuna aga nende juhtide hulka kuulub ka tegelikke näitlejaid, siis leiavad selles „nõukogus“ kaitset näitlejategi kunstilised ja teisedki huvid.

Järjekord on jälle Aleksandrovi käes.

Näitleja poliitilise kasvatusesega, ta kommunistliku teadvuse tõstmisege tegeldakse meil äärmiselt ebaapiisavalt.

Kasvatada näitlejat-kodanikku, näitlejat uute omaduste ja uue psühholoogiaga — see on teatri partei- ja kutseorganisatsioonide põhiliseks ülesandeks. See ei ole kerge asi ega lähe iseendast. Näitleja kommunistlikku suhtumist oma tööle, oskust asetada üldhuvid oma ajutistest ja erahuvidest kõrgemale — seda vajatakse nõukogude teatris enam kui kuski mujal. Teater on kollektiivkunst. Suurima menu ta võib saavutada siis, kui on olemas üksteise mõistmine kollektiivis, kõigi armastus oma asja vastu, ehtne andumus kunstiasjale. Kas on tarvis tõestada, et need omadused ei ole meil kaugeltki igal pool saavutatud? On ju omegi fakt, et Moskva Revolutsiooniteatris sageli üks näitleja ei taha ühes ja samas lavastuses esineda teise näitleja kõrval, kes on sama kollektiivi liige. Suures Teatris kestab juba aastaid mõnede esmajärguliste näitlejate täitsa lubamatu, ebaterve ja etenduste kunstilisele tasemele kahjustavalt mõjuv „võistlus“. Tarvitatakse kõiksugu vahendeid selleks, et kätte võita „õigus“ esietendusel esinemiseks, esitatakse teatri juhatusele ultimaatumeid, ähvardatakse töölt lahkumisega jne.

Eestigi teatrite suhtes on Aleksandrovi praegu esitatud etteheited nii mõnelgi määral paikapidavad, kuigi suuri skandaale on võrdlemisi väga vähe olnud. Valusaks küsimuseks on aga ikka veel dubleerimine. Ei ole kaugeltki veel kõik selle all „kannatavad“ näitlejad jõudnud arusaamisele, et dubleerimine on teatri seisukohalt möödapääsmatult tarvilik, eriti ooperis ja võimaluse korral balletiski. Ja kui „võistleja“ saab suurema menu osaliseks, kelle „süü“ see siis on? Aleksandrov jätkab staaritamist jne. kohta:

Väga harva arutatakse sääraseid nähtusi ja juhtumeid loomingulises kollektiivis põhimõtteliselt, ausalt ja kaugemale. Staari-mängimisele ja eneseupitamisele ei astuta tarvilisel määral vastu. Ollakse arvamisel, et talendist lugupidamine ja salliv suhtumine põikpäisusele, mida endale lubavad nii mõnedki andekad näitlejad, on üks ja sama. Paljud saamatud teatrijuhivad astuvad näitlejatega keerulis-

tesse diplomaatlikesse läbirääkimistesse, loobuvad esietendusel esinejate nimede väljakuulutamisest, annavad kummalegi „sõdivale poolele“ kõiksugu lubadusi, millele tõttu nad ise satuvad äärmiselt tärbarasse seisukorda.

Omaenese mina kollektiivile vastu scadmine — see on nõukogude näitleja suurimaks patuks. Meie ajal on lubamatu oma õiguste ja huvide kaitsmise lipu all unustada teatri kui terviku huvid, ta loomingulised püüdlused, etenduste kvaliteet, nõukogude vaataja. Neist ebaterveist tujudest ja vanaaegse näitleja psühholoogia jäänuseist võib jagu saada ainult seeläbi, et süstemaatiliselt arutatakse staari-mängimise, kahjuliku individualismi, näitleja upsakuse fakte niihästi ajakirjanduses kui ka koosolekuil. Samuti tuleb selgitada neid nõudmisi, mida sotsialistlik ühiskond asetab näitlejale, ja läbi töötada nõukogude kunstitegelaste eetika ning moraali probleeme. Selles mõttes peavad oma liikmete, iseäranis loovate töömeeste kaudu, tooni andma parteiorganisatsioonid, kujundama avalikku arvamist ning pidama järelejätmatud võitlust kommunistliku tööle suhtumise kasvatamise alal.

Tähtsat osa mängib ka teatri juhatuse kindlus ja printsiipiaalsus. Püüdega kõigile meeldida, aus põherrääkimisega ja juhtimise ning otsustamise õigusest oportunistlikult „praktilise“ loobumise ega ei saavutata midagi. Toetudes avalikule arvamisemale, toetudes parteiorganisatsioonile teatri juhatuse võib alati saavutada teatri huvides tarvilisi tulemusi, võib alati panna näitlejat lugu pidama kollektiivi huvidest.

Ei ole sugugi kõrvalise tähtsusega ka aineline küsimus. Aga nõukogude näitleja au ja väärikust ei määra mitte ta palga suurus, mitte see, kuipalju ta kuu jooksul teenib, ka mitte see, kas ta esineb esi- või teisel etendusel, isegi mitte talle antavad aunimed. Nõukogude näitleja au ja väärikuse määravad ta suhtumine tööle, ta andumus kunstile, ta oskus ja tahtmine pühendada kõik oma jõud maksimaalselt kunsti, tähendab rahva hüvangule. Kui palju meil võib tähele panna neid juhtumeid, kus näitleja piinleb ainult seetõttu, et ta seltsimees teenib 100 rubla enam! Seda loetakse teenimatuks solvamiseks. Nii mõnigi näitleja mõtlematult raiskab jõudu, jookseb ühelt kontserdilt teisele ainult selleks, et mitte vähem teenida kui „võistleja“. On ka sääraseid juhtumeid, kus näitleja tööd teatris loeb ainult vahendiks „kõrge margi“ saamiseks, kogu oma energia aga

koondab niinimetatud kontserditööle. See oleks andestatav, kui säärane näitleja tõsiselt töötaks oma kontserdikavade kallal, valmistaks uut repertuaari, tõstaks kõrgemale oma ettekandja-meisterlust. Aga ei! Aastaid ta laulab ühti ja samu aariaid ja romansse, kuna huvi kunsti vastu meil on suur, häid kavataitjaid aga vajatakse lõpmatuseni.

Mõned näitlejad eelistavad aastate kaupa istuda Moskva ülitäidetud teatreis selle asemel, et sõita perifeeriasse suure loomingulise töö sooritamiseks. Kas see on nõukogude näitleja vääriiline?

Kas sobib nii mõnelegi vanale lauljale aastate kaupa võidelda „õiguse“ eest laulda Ludmilla, Sneguroškat, Guidot või „Rigoletto“ hertsogit? Kas ei ole parem õigel ajal lavalt lahkuda — niihästi kunsti kui ka oma hea nime huvides? Kas mõtleb Ludmilla, kes on ammu kaotanud kuju ja hääle, kunstile, ettekande ja vaataja huvidele?

Meie, eesti, kutselised näitlejad, eriti aga ooperilauljad, on üldiselt aastailt veel nii noored, et seni ainult vähestel on tulnud võidelda lavalt õigel ajal lahku-

mise raske ja muresid tekitava probleemiga. Selles suhtes enese naeruvääristamise hädahoju vastu peaks meie näitlejaid edaspidi kaitsma eestlase kaine mõistus. Kui seda aga ei peaks mõnel tegelasel olema, siis kindlasti astuvad vahele kas teatrijuhatus või — publik ise.

Lõpetame Aleksandrovi sõnadega, mis ta puhendab sellele, milline peab olema uue korra näitleja:

Näitlejate kommunistlik kasvatus on kaunis raske ülesanne. Juba oma töö olemuse tõttu näitleja puhendab ikka väga palju tähelepanu oma „minale“, oma individuaalsusele, oma rollile, enda poolt loodavale kujule. Aga individuaalsus ja individualism on kaks hoopis eri asja, mis nõukogude näitleja juures ei sobi ühte. On tarvis osata võimalikult täiuslikult avastada oma individuaalsust, sainal ajal aga säilitada kollektiivtunne ja andumus kollektiivile.

Tulevikuteater, kommunistlik teater — see on ennekõike uute näitlejate teater, teater, mida ehitavad selge, kommunistlikult mõtleva peaga, tulise südame ja puh-tate kätega inimesed.

Erna Villmer

Näitejuhi ja näitleja töövahekorrast



noorele, algajale näitlejale on näitejuht õpetajaks ja juhatajaks, vanemale, kogenud näitlejale aga toeks ja kaastööliseks. Esimesel juhul on näitejuhi töö raskem ja ka vastutusrikkam. Tal on käes toormaterjal, milles loodused joud alles otsib endale kuju ja püüab määrata selle vere lainetust, ta loomuse kontuure ja värve. Siin ei seisne näitejuhi vastutus ainult käesoleva töö sooritamises, vaid ka uue töökäsituse arendamises. Vanema näitlejaga on näitejuhi töö enam ühistöö, sest materjal on teadlikum ja iseseisvust taotlev. Selles töös kasvab ja areneb ka näitejuht ise. Olgu see siis näitlejaga kaasa minnes või juba väljakujunenud andelaadi ja loomusega kompromissi otsides, nii või teisiti ammutab näitejuht sellest ühistööst endalegi uusi väärtusi. On ju tegevuses kaks indu, kaks sädet, kaks tahet, kes igaüks iseviisi rajavad ja valgustavad lavastusteid. Siin peab juht oskama mõlemat inspiratsiooni õigesti suunata, et kujuneks suures joones see, mis näitejuht, etenduse loojana, tead-

like uurimuste ja alateadliku nägemuse varal oma töölauas on fikseerinud. Pärast esimesi proove, kus näitejuht läheneb näitleja Eujutlustele ja tutvuo tema kavade ja soovidega, tuleb tal, nüüd näitejuht mõjutatuna, ära oodata uut inspiratsiooni. Alles siis saab ta asuda kokku sobitama oma ja näitleja nägemuslikke ning kuulmuslikke ilmutusi.

Noore näitlejaga tööle asudes leiab näitejuht eest alles ähmased intuitsioonid, alles kobava kujuskitsi. Näitejuhil tuleb tööle rakendada kõik oma teadmised ning tähelepanekud ja kahekordse jõuga tuld läita, et ülesanne tulemusrikkalt lahendada.

Iga taim vajab kasvamiseks ja õitsmiseks peale päikese ja äikese, peale looduse juhusliku hoole ka aedniku kindlat, hoolitsevat kätt. Niisama vajab iga näitleja, olgu ta noor või vana, oma juhilt sõbralikku hoolt ja arusaamist, osavõtlukku nõu ühes karmi silma ja kõrvaga.

Esimesed proovid on niihästi näitejuhile kui ka näitlejale (vanale ja noorele) heitlikud. Sest siis peab näitejuht näitlejat

ergutama, temas elamusi äratama, ta mõt- teid mahlastama, ta otsingute tungi üles piitsutama, ta kriitikat teritama, ta vahe- korda osaga tihendama, ta loomistuld lõk- kel hoidma. Siis järgneb rahulik koos- töö, kus soe ühtumine on endale rahuliku voolu leidnud ja kus igapäevane töö toob peaaülesandele pisi- ja täiendusülesandeid. Iga lause, iga mõte, iga hoog ja iga loo- gika nõuab kaalutlust ja süvenemist.

Koduses töös otsib näitejuht oma vi- sioonidele vormi. Lavale tulles istutab ta nad näitleja elavasse kehha, pannes selle liikuma vastavasse raami ja ruumi. Nüüd peavad mõlemad, niihästi näite- juht kui ka näitleja, terava tähelepanuga jälgima, kas nende alateadvuses idanenud ülesanded on võimalised reaalsuses juuri võtma, kas elamused kannavad õisi, kas inspiratsiooni mahl läbib iga väljen- dust, kas sisu ja vorm on kooskõlas.

Enne peaproovi peavad näitejuht ja näitleja veel kord autori teksti tervenisti läbi vaatama, et saada lõplikku ülevaa- det: kas peaidee on õigesti tabatud ja kas kõik mõtted ja tegevused on avastatud. Siis järgneb laval üheskoos samasugune kontroll: kas lavastus vastab autori idee- le, kas iga kuju on õigesti elustatud, vär- vid ruumis ja kostüümes sobivais vahe- korris, kas rütmid ja tempod inimestes ja aparaatides on kindlad ja selged, kas üldharmoonia on saavutatud. Peaproovi- del teeb näitleja oma töös, kui vaja, veel viimased korrektuurid. Ta peab nüüd täielikult anduma näitejuhi kriitikale. On ju näitejuht juba pikemat aega saalist, seega distantsilt, jälginud lavastustöö tu- lemusi. See distantsilt jälgimine on an- nud ta silmale-kõrvale, ta vaimule uue erkuse. Näitleja aga samal ajal on juba igati nii tihedasti kiindunud oma ossa, et ta enesekriitika hakkab mattuma näitleja edevuse ja iseteadvuse alla.

Meil kahjuks jätkatakse väga harva ühistööd näitejuhi ja näitleja vahel ka pärast peaproove — etendusel, kus lava- loomingu kolmanda elemendi, publiku, mõju näitleja ja näitejuhi loomingu mõn-

dagi võib muuta. Need muudatused tu- leksid ka ühistöösse üle võtta.

Loodus ei ole meile igaihele ühtviisi helde olnud. „Meie eluülesanne ei ole looduselt annetuste lisa oodata, vaid neid võtta“ — ütleb üks kogenud teatritegelane. Raamatud, etenduste jälgimine ja väsi- matu töö enda kallal on need allikad, kus meid ootavad ande täiendused ja lisad. Näitejuhil kui etenduse loojal on hea viil oma tööst kindlustatud, kui ta on loonud õige vahekorra iga kaastöölisega, iga kas väikseima või suurima abiliseaga. Vastas- tikune autoriteet ja usaldus näitejuhi ja näitleja vahel panevad kummagi mõtted laiemalt ja sügavamalt liikuma. Mitte ai- nult arenenud kunstnik, vaid ka arene- nud inimene, mitte ainult kunstimaitse, vaid ka eluline taktitunne ja õiged suhtu- mused inimesesse ja maailma määravad edu ja menu.

Iga näitejuht leiab endale häid juhiseid vahekorra loomisest näitlejaga A. Maka- renko (N. L. pedagoog) õpetustest laste- vanematele („Vanemate autoriteet“). Näitejuht on ju tööpoolest nagu vanem, kes oma last — töökaaslast — juhib ellu (asjaomase autori maailma) täisvereliseks ja täisajuliseks kodanikuks. Lavaloomin- gu protsessis on üks staadium, kus näit- leja kõigi oma meeltega peab sulatusahju kaduma, mõistuse kõigi kriitikanõuete kiuste. Seal tunneb ta end lapsena ja teeb õigesti, kui ta vanema igale viipele tähelepanu osutab, oma eksituste paran- dustele tõrges ei ole ega tunne valehäbi, kui ta tundmatule maale sattudes algul orienteeruda ei oska. Serafima Birman (N. L. näitleja, näitejuht ja pedagoog) üt- leb oma raamatus „Näitleja töö“: „Näit- lejal peab olema tark süda ja südamlük mõistus“. Ka näitejuhile peaksid need omadused kohased olema.

Gorki kirjutab ühele nõu otsivale poee- dile muuseas: „Ärge unustage, et meil Ve- nemaal kirjandus on püha asi, suurim asi.“ Ka teatriinimene peaks alati mõtlema, et kirjandusteose lihaks ja luuks saamine on püha asi, suur asi.



ESTONIA

Maksim Gorki näidend
„VASSA ŽELEZNOV“

Lavastus: A. Särev, lavapilt -
V. Haas. Pildil: Sergei (S. Lipp)
ja Vassa (L. Reiman)



ESTONIA

Maksim Gorki näidend
„VASSA ŽELEZNOV“

Lavastus: A. Särev, lavapilt -
V. Haas. Pildil: Prohhor (H.
Laur), Vassa (L. Reiman), Na-
talja (M. Leet), Ludmilla (R. Aar-
ma), Rahel (M. Luts)



ESTONIA

Tšaikovski ooper
„PADAEMAND“

Lavastus: E. Uuli, lavapildid -
V. Haas. Pildil: krahvinna (V.
Kask), Herman (K. Ots)



Ringi ümber tantsu Tants ja pantomiim

Tt ära hoida võimalikke arusaamatusi ning väärarusaamisi, märgin ennekõike: 1. Alljärgneva arutluse sihiks ei ole esteetiliste normide püstitamine, vaid n.-ü. tantsulise tegelikkuse vaatlus. 2. See arutus ei taha samastada tantsu ja pantomiimi.

*

Vana hea kombe kohaselt esitan kõigepealt arutlusainesse puutuvad definitsioonid. Pantomiim on nähtavate kehaliste väljenduste kogusumma tegevuse, hingelise olukorra ja suhte*) näitamiseks. Abinõudeks: poos, žest, miimika.

Ettekandetants (kunsttants) on kunstiline ilutaotlus, mille materjaliks on rütmiliselt korraldatud nähtavad inimkeha statuaarsed ja dünaamilised võimalused: poos, žest, miimika.

Igaüks märkab kohe, et lahkuminevast sõnastusest hoolimata need laused määratlevad üsna sarnaseid asju. Eriti kriipsutan alla, et mõlemad ütlevad seda, mis neil ütelda on, samade abinõudega — ruumis liikuva inimkeha abil. Kuid siiski võime suuremalt jaolt päris selgesti vahet teha pantomiimi ja tantsu vahel. Põhjust tuleb otsida sellest, et kui pantomiimis on esijoones mõõduandev see, mida väljendatakse, siis tants asetab peardõhu viisile (tegumoele), kuidas väljendatakse. Esimene lähtub sisust, teine vormist. Erinevus seisab seega pigem komponentide vahekorras kui kvalitatiivses lahkuminekus. Seetõttu on aga üleminek tantsu ja pantomiimi vahel järk-järguline ning nende vahel puudub õieti — moodsa sõnaga väljendudes — demarkatsioonijoon. Pantomiim võib puhuti omandada vormi, mis on lähedane tantsule: näit. mõnes idealiseerivas (kas

*) Kehalised tegevus- ja tarbeliigutused ainuüksi, ilma nendega ühenduses olevate tunnete väljendusega, on ühelt poolt inimese kehalis-hingelise struktuuri tõttu peagu võimatud ning teiselt poolt ei võimalda anda dramaatilist tegevust, mis on pantomiimi esitamisyormiks. Suhte all mõtlen ettekantava kuju suhtumist välismaailma — situatsiooni, partnerisse, laval kujutatavasse kohta jne. (muidugi selle suhte kehalist peegeldust).

või klassitsistlikus) sõnadraamas, kui viimase stiilnõudeid ei purustata liig realistliku käsitusega, või ooperis. Tants emakorda muutub peagu pantomiimiks, kui domineerima jääb see, mida (maalikunstis näit.) nimetatakse anekdoodiks. Kurt Joossi etendused andsid hulgaliselt momente ja stseene, mida on väga raske liigitada vormeli järgi: „Siin on tants, siin pantomiim.“

*

Tants on alati omanud tungi imeda endasse pantomiimi elemente ning on ikka võideldud selle vastu, tantsu puhutuse lipukirja all. Milliseid teid mööda too „mustus“ siis satub keeldud alale?

1) Inimkeha. See on nii iese-loomuliku kontuuri ning liikumisvõimalustega ruumiline kujund ning seevõrra seotud igaühe kujutluses pantomiimi sümbolitega, et kuigi temaga võib teostada suhteliselt väga palju liigutusi, ometi on peagu võimatu vältida kokkusattuvusi või suuri sarnasusi pantomiimi liigutustega. — Ja siis? Siis juhtub nii, et tantsija võib mõelda või tahta sääras liigutuse sooritamisel, mida ta iganes soovib, ka üldse mitte mõelda ega tahta — aga pealtvaataja leiab, et ta väljendas rõõmu või hardumust või jälle, et ta tegi liigutuse, nagu raiuks mõõgaga, või isegi, et aimas järele hobuse traavimist. (Pole huvitusest märkida, et balleti terminoloogias leidub „pas de chat“ („kassisamm“), „pas de cheval“ („hobusesamm“), „saut d'ange“ („ingliühpe“), „ailles de pigeon“ („tuvitiivad“) jms. Liigutused on lahutamatud nende pantomiimilistest tähendusest (sisust). Tantsija kannab ette oma ilutaotluse ajal ruumis-ajas organiseeritud puhta liikumise järjestuse, vaataja aga leiab seal lühkesti kaks žesti või žestide seeria, mis — võta või jäta — meenutavad talle üks „viha“, teine „linnu lendu“. Ta ühendab nad ning „saab aru“, et tantsija näitas talle „vihast lindu“. Kui need kujutlused ei ole nii kergelt ühendatavad, siis tantsust „ei saada aru“ (tants ei ütle midagi). Leidub muidugi alati läbinägelikke ning fantaasiarikkaid literaate, kes just selles näevad sügavusi — kui mitte lausa

metafüüsikat — ning kirjutavad sellest paksu raamatu. Sagedasti siiski tantsija juba ise „kujutab“ (väljendab, „ütleb“) midagi konkreetset oma tantsuga ning esimene kontsessioon pantomiimile on tehtud. Märksa „puhutama“ tantsu annab ükskõik millise teise eseme reeglipärane liikumine inimkeha asemel (näit. lainete mäng).

2) Miimika. Miimikaks nimetame näo väljendusliigutusi, tahaksin ütelda — näo pantomiimi. Just pantomiimi, sest ta näitab vastava isiku hingelist olukorda, sellest tulenenud tunge ning isiku suhtumist ümbrusele, sest ta on tihedasti seotud kogu keha tegevusliigutustega (vt. definitsioon). On ju olemas mõnesuguseid kunsttükke, mida vahest võiks käsitada näolihaste ja -naha puhta liikumisenähtena, ent keegi ei kasuta neid ei tantsimisel ega iseseisvalt — „näo tantsuna“. Samuti ei ole usutav, et need vigurid suudaksid väljendada erilisi sügavusi, nagu näiteks „jumaliku tunnetamist inimeses“, mis üteldakse olevat tantsu võimupiirides.

Agas kas kõneldes tantsust on üldse õigustatud peatumine miimikal? — On. Meil ei tarvitse just kaugele otsida minna, et leida tantsijaid, kes on võimelised pikki tantsu maha tantsima enam-vähem alatise asjalikult-tõsiselt, isegi pisut morniilmelise näoga — ka siis, kui on ilmne, et tantsitakse kas või näit. suurest rõõmusest („teeb justkui tükitööd“). Samuti leidub juhtumeid, kus kehaliigutustest ilmnev rõhutatud olek või kurbus on seotud kurikuulsa balletinaeraturusega. Vaataja leiab, et näoilme pole tantsuga kooskõlas. Tantsija miimikal on oma osa mängida tantsu esitamisel.

Kui oletada, et äsjamärgitud ebakõla põhjuseks on ainult joonte ning liikumise harmoonia puudumine — nagu arhitektuuri puhul fassaadi vahekorras temal leiduva ornamentikaga — siis võib see olla õige, aga on raskesti tõestatav. Seevastu, lähenedes asjale teisest küljest, on kohe selge, et näit. võidurõõmus nägu on vastolus ahastavate kehaliigutustega.

Näo mäng võib teatavale pigem neutraalsele liigutusele väljendusliku ilmet lisada, sellega tantsu mõjutades „pantomimiseerimise“ suunas.

3) Rekvisiit. Juhtub tantsu nii, et tehakse liigutusi, nagu oleks tantsijal käes (või kuidagi teisiti temaga ühenduses) mingi ese, siis on selge, et need liigutused on pantomiimilised — muidu oleks võimatu

esile kutsuda assotsiatiivset kujutlust kõne all olevast esemest. Kui aga säärane ese (või selle lavapärane imitatsioon tuuakse lavale, siis ometi on loomulik, et temaga seotakse liigutusi, mida ta funktsionaalselt või muuduga oma olemuselt tingib. Mõõka tarvitada lehvikuna on äärmiselt juhul mõeldav vahest ainult eksentrilises koomikas. On see ese seda laadi nagu Rosalie Chladeki „Tantsu keppiga“, siis „pantomiimi hädaoht“ muidugi puudub — aga niipea kui see kepp muuta jalutuskeppiks, vihmavarjuks või flöödiksi, ilmub „hädaoht“ jälle.

Rekvisiidi ja (mõnikord pantomiimi) sugemeid soodustava).

4) Kostüümi puhul on aga lugu õieti nii, et nende tarvituselevõtt ja iseloom on sagedamini tingitud koostaja poolt tantsule antud pantomiimilisest kallakust kui vastupidi. Juhtub ju kaunis harva, et üks või teine neist on koreograafile väljastpoolt ette kirjutatud (peamiselt teatritantsus).

5) Tantsijate arv. Tants võib pantomiimile läheneda ka soolona, ent tantsijate arvu suurenemine lisab uusi tegureid sellele kalduvusele. Juba paaritantsus tekivad kõigi ahvatlevate, ent hädaohtlike motiivide võimalused, nagu armastus (armumäng), võitlus, võistlus jne., mis annavad tantsule dramaatilise joone. Tantsijate arvu edasine suurenemine tantsunumbris muidugi ei kaota neid võimalusi.

Mulle võib ette heita, et käsitlen mõistet „pantomiim“ ebatavaliselt laias mõttes. Ning tõepoolest, definitsioonis antud „hingelise olukorra“ (osalt ka „suhte“) näitamine on õieti tantsu omadus. Aga need mõlemad nõuded tuleb siiski jätta ka pantomiimile, kui ei taheta viimast degradeerida kunstiliselt emillekski. Tantsu ja pantomiimi mõistete osalises katluses ju kõigi elloetletud nähtuste põhjus peitubki.

*

Puhta tantsu otsingul võib, eeltoodud tähelepanekuist järeldusi tehes, sattuda huvitavale tõigale: kuni tants püsib loomuliku liikumise piirides, on ta vaid suhteliselt pantomiimivaba; seepärast absoluutne tants peaks olema mitteloomulik, kunstlik liikumine. N.-n. balletitehnika, eriti oma virtuoslikumas osas, on seda. Akrobaatika samuti. Küsitavaks jääb ainult, kas selle kallaku konsekventse harrastuse tulemus rahuldab nii tantsijaid kui ka pealtvaatajaid enam

kunstilise saavutusena või tsirkusliku sensatsioonina (need kaks asja pole vist siiski sünonüümid kõigile, kuigi nad on seda paljudele).

Tegelikult hea tants ei ole kellelegi ainult „keha rütmiline liikumine muusika saatel või ilma“, nagu lakooniliselt väidab „Eesti Entsüklopeedia“, vaid ta ei karda omada ka „süzeed“, nagu pantomiim. Ainult tants on selle valikul ja käsitlusel enam lüüriline, pantomiim dramaatiline. Eeskirjadega neid omadusi rangelt lahus hoida ei saa. Iga tantsija või koreograaf ühelt poolt ning iga vaataja teiselt poolt otsustab, millal tants lakkab olemast tants ning muutub pantomiimiks (seega alaväärtuslikuks, eks ole?). Muidugi on arvamiste lahkuminekud vältimatud.

*

Prof. Sachsi*) teooriaga võib olla nõus või mitte, ent tema raamatuse koondatud materjalid ei jäta kahtlust, et tants ja pantomiim on geneetiliselt lahutamatud. Jättes kõrvale selle arenguloolise seose kirjeldamise esitan mõne üksiknähtuse, mis viib samale järeldusele.

Tähelepanu äratav näiteks, et Kaug-Ida tants on valdavalt suuremas osas vormiliselt kivinenud ja suuresti konventsionaalne pantomiim. Sealjuures pole ta, nagu aru saada võib, asjasse pühendatuile kaotanud oma pantomiimilist sisu. (Meile jääb see pantomiim aga küll tundmatuks kurtummade keeleks ega ütle midagi ka siis, kui abiks on võetud seletus programmilehel. Nähtud produktioonid on ka puhta ilu seisukohast kaunis ühetoonilised ning väheütlevad (Mena trupi etendused). Selle kõrval on samuti eksootiline Os-Ko-Mon mitmeti palju lähedasem (ja nauditavam), kuna tema tantsude pantomiim sisaldab väga vähe konventsionaalseid sümboleid (loomulik pantomiim). Mõlema näite puhul jätan kõrvale tantsijate oskuslike võimete küsimuse, samuti nagu selgitamata jääb ka tantsude autentsuse küsimus.)

Et pöörduda tagasi oma kultuuriringi, toon koorm tantsu nime (pealkirja), kõik ajakirja „Der Tanz“ ühest numbrist: „Liesbeslied“, „Jäger und Reh“ ning „Ruth sammelt Ähren auf dem Felde, erblickt Boas“ (sic!). Olgu tantsudega kuidas tahes, säärased pealkirjad vähemasti provotseerivad otsima neis pantomiimi. Sama ajakirja veergudel teisel konstateeritakse, et saksa tantsijad tõesti laenavad pantomiimilt oma mõjuvahendeid, et võimaldada ligipääsu tantsu sügavamaks mõistmiseks ning nautimiseks vähearenenud

publikule. Samas soovitatakse mitte kaotada silmist puhta tantsu õilsat sihti.

Meie aja suurim tantsuline triumf on olnud Pavlova „Surev luik“. Niivõrra kui on lubatav teiste kirjeldusist järeldusi teha, paistab selle mõju erakordne tugevus seisvat selles, mida võib nimetada pantomiimiliseks lisandiks tantsus (niihästi tantsu enese kui ka ettekande mõttes). Ükskõik, kas see oli siis lihtsalt surmaagooni (kunstiline kehastus või just luige surma kujutus).

Säärane lavakunsti vorm nagu ballett-pantomiim (tantsdraama, *ballet d'action* või veel teisiti) on küll võimalik ainult tantsu ja pantomiimi ligitõmbava ning segunemist soodustava affiniteedi tõttu. Sama teatrietenduse liik ongi, mis teeb tantsu ja pantomiimi vahekorra alati akuutseks. Sellest on lähtunud ka need suured reformaatorid (J. G. Noverre, M. Fokin), kellele ikka (ja õigusega) on ette heidetud, et nad „pantomimiseerivad“ tantsu ja pakuvad liig palju pantomiimi, liig vähe koreograafiat. Kuna aga säärased mehed on annud määratult värsken-davaid tõukeid stagneeruvale ning puhtas liikumises virtuoositsevale tantsukunstile, siis on põhjust pida pantomiimi selleks jõu ning värske reservuariks, kust tants aegajalt ammutab uusi mahlu, et mitte känguda ariidsesse formalistika-

Lähemal vaatlusel peaks selguma, et meil plastika üldnime all tuntud tantsuline liikumine seisab pantomiimile veidi lähemal kui ballett (nii vanemal kui uuendatud kujul). Mõõda minnes juhin tähelepanu sellele, et Labani kooli väljendusliigutuste põhialus, hoogude skaalad, on tuletatud pealetungi- ning kaitseliigutustest mõõgavõitlusel (aktiivsed resp. passiivsed skaalad).

Huvitav oleks selgitada ka küsimust, miks koomiline tants pantomiimile eriliselt vastutulelik on.

*

Nagu nähtub eespoolsest, riivab tantsu ja pantomiimi vahekorra selgitus tantsu sisu küsimust. Pantomiimilist sisu tantsus peetakse liikumiskunstile võõraste kirjanduslike mõjuvahendite tarvitamiseks, mida tuleb lugeda kui mitte lausa taunitavaks, siis kindlasti aknessuaarseks nähtuseks, millest on õigem loobuda. Ei pruugi siiski unustada mõningaid asja-olusid, mis räägivad selle tantsu omaduse poolt, õigustades seega naiivseks ning vähearenenud kunstimeele väljenduseks peetavat arusaamist tantsu sisust — toda mõnitatud laia massi vaatekohta.

Nii võib konstateerida, et rahvalooming ei näi omavat selgesti väljendatud puhta

*) Curt Sachs. — Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1933.

kunsti ideaale: tema muusikalise eneseväljenduse tähtsaks abinõuks on laul (sõna ja heli amalgaam), ta tantsib laulu saatel või isegi laudes (sõna, heli, liikumine) jms. Samuti on ju lugu ka individuaalse kunstiloominguga. Lavakunstid on ikka olnud haaravamaiks, ent ühtlasi „kombineerituimaiks“ kunstialadeks. Kui muusikast eraldada n.-n. vokaalmuusika ning ooper, kui heita üle parda sooloka koorilaul, oratoorium ja selle sugulusvormid, ooper ning programm-muusika, siis ei ole kindel, et sellega on midagi võidetud. Muidugi ei taha ma väita, et iga teos peab laskma end sisuliselt „ära seletada“ (keegi sakslane on osanud suure hulga Beethoveni kvartette viia ühendusse Shakespeare'i näidenditega). Ka maalikunsti nii mõnigi suurteos on selleks jäänud, kuigi omab jutustava sisu. Selle kõrval on abstraktne maal kui päris puhas värv ja joone kunst jäänud ikkagi vaid katsetuslikuks kurioosumiks. Ning ilukirjandus ise — oma tendentsiga teistel aladel kontvööraks olla — teeb sageli katseid visuaalsete muljete kirjeldamiseks ning tekitamiseks lugejas, ilma et talle seda suuremalt ette heidetak.

Kunstiteadus esteetikaga ning kunstide ajalugu räägivad ilmselti lahkuminevat keelt, kuigi esimene viimast kasutab oma töö alusena. Kunstiteadlane oma süstematiseerimise tarviduses püstitab norme ning ideaale, kunstnik aga oma väljendustungi psühholoogiliste aluste tõttu loob teoseid, mis ainult ligikaudu mahuvad eeskirjade raamidesse.

See, mis praegusel ajal kannab kunsttantsu nime, eeldab tingimata ka publikut — ta ei ole looming ainult endale, vaid ka teistele, võib-olla sageligi eeskätt teistele. Mispärast siis mitte väljenduda keeles, mis on arusaadav võimalikult suurele osale publikust.

On väga levinud vaade, et mida eksklusivsem on kunst, seda väärtuslikum, kõrgem, puhtam ta on. Kui teos leiab hindamist vaid väikesearvuliselt, valitud ringilt, siis ta „ei lasku laia massi maitsetasemeni“, vaid arendab selle massi maitset. Tõepoolest on nii mõnigi kauemat või lühemat aega tunnustamata looming lõppeks siiski tunnustuse leidnud — kas või pärast autori surma. Autor on olnud „oma ajast ees“. Teisest küljest aga näib, et kunsti (hea kunsti, kõrge kunsti) ning rahva vahel on juba ammu lõhe või pigem haigutav kuristik, mida lähema

mineviku (ka oleviku) teravalt individuaalstlik looming on veel tublisti suurendanud. Ja kuigi publik varem või hiljem „kunsti arengule järele jõuab“, siis on see ikkagi vaid teatav, suhteliselt küllalt väikesearvuline „publik“, mis kaugeltki ei moodusta rahvast. Ning siingi pole igakord selge, missugusel määral ses eliidis (kitsamas ja laiemas mõttes) leidub tõelist mõistmist, missugusel määral aga lihtsalt kultuurilist snobismi ning moeorjust. Pealegi, kui paljud kunstnikestki žongleerivad siira loomingulise tungi ning sensatsioonitekitava omapäratsemise vahemail. Rahvas, mass jääb aga sellest kõigest üsna puutumata.

Tantsijal või koreograafil pole kuigi palju aega oodata publiku järelejõudmist tema kunstiideaali tasemeni — mis siis imestuda, et ta sageli hindab enam mõistetavust ning läbilöövust kui puhtust (laitmatust esteetiliste normide suhtes). Kui see ühelt poolt on laskumine madalamale maitsenivoole, siis teisest küljest võib aga seda käsitada vaimse ülispetsialisatsiooni ning rafineerituse kõrgustikelt väljendusviiside loomulikkusele tagasi-pöördumisenä. Säärasest tarvidusest juhtub vist küll ka too võluvus, mille omavad paljude jaoks n.-n. primitiivid, ükskõik millisel kunstialal või millises kultuuris nad igakord pärinevad — nende juures pole side rahva hingega ning selle kaudu loodusega, maamullaga, veel kadunud.

Ei ole üleaarne tähele panna ka seda, et liikumiskunsti rakendus teatrietenduseks — tantsnäidend — võidab palju oma homogeensuselt, kui tants põhimõtteliselt ning rangelt ei hülga pantomiimi suuremeid.

*

Niisiis — asjatu on esteetilise purismi liialdamisega jätta end ilma endaväljenduse abinõust, mis tantsu praeguse suhtelise populaarsuse juures võib meid siduda suurte hulkadega lähemalt, ilma et tarvitseme seda teha ainult puhtkehalise osavuse ning tsirkusliku virtuositeediga (tahame ju siiski olla kunstnikud, kui lubatakse tantsijate kohta seda püha sõna tarvitada). Miski ei keela meid selle kõrval harrastamast ka päris „puhast“, oma sisult aga irratsionaalset ning „rasket“ kunsti, kuigi selles osas publikule ligipääs on enamasti märksa vaevalisem ning ebamäärasem.

Näitejuhtide ettevalmistusest



äitleja on etenduse süda, näitejuht etenduse aju. Temast oleneb ettekande pale. Võib öelda veel enamgi — näitejuhist oleneb kogu meie teatrikuultuuri loominguiline pale. Niisiis, näitejuhist oleneb meie teatri tulevik. Sellele küsimusele kahjuks ei ole veel pühendatud tõsist tähelepanu. Näitlejate järeelkasvu küsimus on juba korraldatud, näitejuhtide saamise küsimuses aga valitseb veel täiesti juhuslikkus.

Kuivõrd tähtsaks peetakse näitejuhtimise probleemi Nõukogude Liidus, näitab see, et eelmisel aastal kutsuti Moskvasse kokku üleliiduline teatritegelaste kongress, mis oli tervenisti pühendatud näitejuhtimise küsimusele. Selle kongressi trükitud stenogrammide kaudu on võimalik heita pilku niihästi kongressi töösse kui ka nendesse probleemidesse, mis on esile kerkinud teatrielus näitejuhatuse küsimuses. Huvitav on märkida, et paljude eluliste ja jooksva töö probleemide seas nimetatud kongressi referaatidest ja sõnavõttudest jookseb punase joonena läbi soov näha näitejuhte enam kvalifitseerituna niihästi kunstiliselt kui ka kultuuriliselt. Näitejuhile seatakse nõue, et tema peab olema oma alal kõrgema haridusega isik või sellele vastama oma teadmistelt. Näitejuht peab seisma vaimselt tasemelt kõrgemal kui temaga töötavad näitlejad, kuigi seda momenti ei tohi milgi kombel rõhutada. Näitejuht ei tohi „rõhuda oma autoriteediga“, vaid peab juhtima märkamalt, kuid kindlalt ja teadlikult.

Ulesseatud nõuded näitejuhi vastu on suured ja mitmekülgsed. Eeskätt peab näitejuht olema pedagoog, näitleja kasvataja ja tema oisekohone abimees kunstiloomingus. Kuna etenduse peateguriks on näitleja, on näitejuhi suhtes esimeseks ja põhiliseks nõudeks, et ta oskaks näitlejaga töötada tema osa kallal, püüdes kõigi oma pedagoogiliste võtetega avastada näitleja kõik võimed ja omadused, mis võivad kasuks tulla antud etendusele. Ta peab olema näitlejale kunstiliseks peegelduseks selles, mis on õige, mis vale, seejuures isiklikult püüdes varju jätta, et anda näitlejale võimalust tunda isikliku avastamise loominguilist rõõmu.

Selles peitub üks näitejuhi endasalgamise moment, mis on aga paratamatu töö resultaate huvides. Näitejuht peab ole-

ma ise hingelt näitleja ja olema suuteline kõiki tema poolt lavastatavaid osi läbi elama, kaasa põlema näitlejale loomingu protsessis, seejuures lahti ütlema näitlejale kuuluvast etenduse loomisrõõmust. Näitejuht, kes ei oska sellasel viisil näitlejatega töötada, ei ole näitejuhtpedagoog, vaid lavastaja, inimene, kes kõrvaltvaatajana oskab võib-olla suurepäraselt tõlgitseda ja analüüsida kirjan-dusteoseid ja kes sellasena oleks enimem tulusaks täienduseks või abiks tõelisele näitejuhile kui iseseisev töömees.

Kuid teisest küljest peab näitejuht olema külm analüütik ja kainelt orienteeruma lavastuse elementides. Ta peab omama laia silmaringi kirjanduse, ajaloo, kujutava kunsti ja muusika tundmises. Näitejuhil tuleb sageli iseseisvalt otsustada kirjaniku-autori tekstiga ümberkäimise kohta, ta peab oskama õigesti suunata vajalisele loominguile kaastöölisi, komponiste jne., mis kõik eeldab avarat orienteerumisvõimet. Edasi peab näitejuht olema teadlik psühholoog ja oskama orienteeruda ideoloogilistes küsimustes. Samuti peab ta põhjalikult tundma lavastuse tehnilisi vahendeid — valgustust, kostüümide ja dekoratsioonide valmistamist jne. Kuid tähtsaim, mida näitejuht peab omama, on — fantaasia. Ilma elava fantaasiata on näitejuhtimine võimatu ja selle puudumisel tuleks asjaomasel isikul sellest kutsust loobuda. Samuti peab näitejuhil olema tugevat kompositsioonioskust.

Eeltoodust näeme, et näitejuht peab omama rea loomupäraseid eeldusi ja suure teadmiste pagasi.

Samadele nõuetele peame meiega lähendamata oma soovid. Kuidas on kujunenud meil näitejuhi tee? Tavaliselt mõni suurema või väiksema staažiga näitleja kas huvist asja vastu või olude sunnil teeb algul mõne argliku lavastuskatse vanema näitejuhi kõrval. Ebaõnnestumisel loobub ta ise sellest mõttest või loobutakse temast kui mitte paljutootavast. Niihästi praktikant ise kui ka kõrvalseisjad tavaliselt ei võta kuigi palju arvesse, et see oli ettevalmistuseta õppetöö, mille äpardumine proovitööna on täiesti mõeldav. Selle asemel tehakse hävitavaid järeldusi selle isiku võimete ja ande kohta. Nii on tagasihoidlikult kadunud mitmedki katsetajad näitejuhatuse areeniit.

Debüüdi õnnestumise puhul aga vaadatakse näitlejale kui „tehtud mehele“ ja

ESTONIA

P. Tšaikovski ooper

„PADAEMAND“

Lavastus: E. Uuli, lavapildid -
V. Haas. Pildil - pastoraal



ESTONIA

Marcel Pagnoli komöödia

„ELUAABITS“

Lavastus: A. Särev, lavapildid
- A. Vahtramäe. Pildil - Cas-
tel (P. Pinna), Topaze (A. Lau-
ter), Suzy (A. Lepp)



ESTONIA

Marcel Pagnoli komöödia

„ELUAABITS“

Lavastus: A. Särev, lavapildid
- A. Vahtramäe. Pildil - Suzy
(A. Lepp), Topaze (A. Lauter)



siis ta liitlatakse kohe teatri jooksva töö protsessi. Säärast isikut hakatakse hoogsalt ekspuuteerima, ilma et keegi palju mõtleks ta endatäiendamise võimaluste, mida ta pärast esimesi õnnestumisi õigustatult vajaks. Nii on pidanud meie oludest väljakasvanud näitejuhid ise oma abi ja jõuga ennast vee peal hoidma, et kiiresti arenevas teatrikunsti-loomingus ennast kuidagi õigustada. Kandes suurt vastutust pole aga välist abi neile kustki võimaldatud. Mõnel üksikul on õnnestunud, pooleldi oma isiklikul nahal kokkuvõtteid tehes, saada lühema välismaareisi, ja see on ka kõik. Süstemaatilise näitejuhi-hariduse saamist pole kellelegi võimaldatud.

Nüüd, kus uute olukordade tõttu meie teatri arenguvõimalused on avardunud, tuleb näitejuhtide probleem tõsiselt päevakorda võtta. Meil töötab teatris rida näitejuhte, nende seas väga andekaid, kes kõik on praeguse tasemeni jõudnud oma isikliku energiaga. Nad kõik oleksid õnnelikud, kui neile loodaks võimalus oma teadmiste täiendamiseks, olgu see kas kodumaal kursuste või seminaride näol või, kellele keel takistus ei tee, komandeerimise näol Nõukogude Liidu keskustesse vastavate õppeasutuste juure. Suuremate kogemustega näitejuhti võib tõhusalt abistada ka kestvama õppereisiga teatud kindlate teatrite juure. Kuna näitejuhatuse-pedagoogiline külg on Nõukogude Liidu teatrite näitejuhtide töös eriti arenenud, oleks sellega tutvumine meie näitejuhtidele eriti tähtis, sest meie teatrite kaadreid arvesse võttes tuleb näitejuhtidel palju kasvatuslikku tööd teha.

Eripõhine on aga uute näitejuhtide kaadrite järelkasvu eest hoolitsemine.

Seni on ühe või teise teatri kunstilised juhid paratamatusest, jooksva töö sunnil, hankinud endile näitlejate seast näitejuhi kohusetähtsusi. Kuid isegi sel teel pole asi edenenu. Lihtsalt ei usaldada algajale jooksvat teatri repertuaari õppetööna praktiseerimiseks.

Edaspidi ei tohiks aga näitejuhtide järelkasvu küsimus oleneda üksikuist

teatreist. See tuleb samuti üldiseks asjaks teha, nagu seda on meil juba näitlejate ettevalmistuse küsimus. Kui meil ei ole oma oludes võimalik korraldada vastavat ettevalmistust, tuleks saata vajaline arv näitejuhi-kandidaate Nõukogude Liidu vastavatesse õppeasutustesse kestvatele õpingutele. Enne aga tuleks koostöötoimetada kandidaatide selektsioon.

Kust peaks neid kandidaatide valima? Loomulikult eeskätt näitlejate seast, kes on juba teatud aeg laval esinenud ja kelle teatrinärv on juba avastatud. Muidugi võib näitejuhi-kandidaatide leiduda ka mitte-näitlejate seas. On teada mitmeid silmapaistvaid näitejuhte, kes pole kunagi laval esinenud, kuid need on olnud ikkagi küllaldasel määral näitlejaomadustega isikud.

Kuid näitlejal, keda soovitakse näha näitejuhi-kandidaadina, peab endal olema suur huvi, sisemine kaldumus ning võimalused sellele kutsesele, vastasel korral on need õpingud raisatud aeg. Hiljututi kõneles mulle üks näitejuht avameelselt, et tema pole sugugi huvitatud näitejuhtimisest, sest see surmavat temas näitleja, kuna tema tungiks on ikkagi peamiselt isiklik esinemine, mitte teiste õpetamine. Loomulikult säärane isik, kes lavastab ainult olude sunnil, teeb seda tööd veendumuseta ja tal ei maksaks sellega edaspidi vaeva näha.

Miks paljud näitlejad pole huvitatud näitejuhi-kutsest, ongi vahest seletatav sellega, et näitleja võib oma loomingu resultaat nautida etendusel, teatriloomingu tähtsaimal momendil. Selles seisneb tema kunstniku-eneserahuldus. Näitejuht aga peab sel tähtsal momendil jääma varju ja passiivseks, kuigi ta oli etenduse kujundamisel kõige olulisem tegur. Publik pole tihti huvitatudki, kes on lavastuse autor, ja kogu tema poolehoid kuulub näitlejale. Sepärast pole ka imes, et näitlejat kisub enam lavale. Nii siis näitejuhil peab olema ennastsalgavat huvi endast anda kõik, ilma näiliselt vastutatu saamata, millist omadust peab evima ka noor näitejuhi-kandidaat.

Woldemar Mettus

„Mul on hea süda“

Hugo Laur Prohhor Hrapovina



ende meisterlikult joonistatud kujude hulka, mida näeme Maksim Gorki „Vassa Zelezovnis“, kuulub ka Prohhor Hrapov, Vassa vend, joodik ja liiderlik mees, nagu teda naiivselt iseloomustab ta õetütar Ludmilla. „Estonia“ lavastuses (näitejuht Andres Särev) mängis seda osa Hugo Laur. Püüame jälgida, kuidas ta seda tegi.

Tähtsaim, mis eelneb Prohhoril esimesele lavaletulekule, on see, et äärmiselt rikas Vassa sunnib oma meest, kes häbistava teo pärast peab minema kohtu alla, võtma mürki. Vassa ja ta mees Sergei on lahkunud mehe tuppa. Vassa viimaseid sõnu mingist „pulbrivõtmisest“ on kuulnud majateenija Liisa, kes on sisse astunud mõni hetk enne abielupaari lavalt lahkumist.

Nüüd ilmub tuppa Prohhor, kes on küll korralikult riides, aga siiski kogu oma välimusega jätab kuidagi äranäritud mulje. Juukseid on tal peas vähe ja need on hallid, pealagi aga on päris paljas. Üks juuksesalk eraldub jonnakalt ja kuidagi „artistlikult“ teistest. Käes kannab Prohhor suurt aidalukku, Liisal aga on kandikul veel terve rida kõiksugu lukke, milledega tegelemisega Prohhor veedab oma kõrtsiskäimise vaba aja.

Liisa on Prohhoril kahekordselt käes: esiteks peab ta tema ülesandel perekonnas täitma salakuulaja osa ja teiseks on ta Liisat sundinud endaga koos elama. Seepärast ongi Prohhoril-Lauri toon kaunis orjaperemehelik, kui ta kohe pärast lavale ilmumist teenijalt küsib: „Mispärast näi siin ragistasid?“ Liisa vastus pulbri kohta ei rahulda Prohhorit, kes teab, et Sergei Hrapov on „terve nagu kaamel“ ega vaja mingit pulbrit. Toorelt ta nimetab Liisat lolliks ja heidab talle ette, et ta midagi ei tea ega kuule. Misjaoks ta siis Liisale tegevast kingitust. Ja kui siis Liisa kurva etteheitena vastab, et varsti on Prohhoril kingitus kõigile nähtav, ta ütleb kerge-meelse endastmõistetavusega: „Parem mina kui Pjaterkin.“ (Teener: W. M.) Olles Liisat veel toorelt kohelnud, kuna ta on arvamusel, et see teda tahab pilgata, ta kihutab teenija viimaks toast minema. Üksi jäädes ta sirutub täies pikkuses, teeb mõned käigud põiki üle lava ja „laulab“ seejuures, täh. jurutab täie häälega mingit viisi, mis tal pärast ki korjub iga kord,

kui „laulmise“ vaim talle jälle peale tuleb. Nüüd Prohhor-Laur mõnuleb. Tal on väga hea olla, ta tunneb end artistina. Aga juba ta peab jälle kellelegi kallale tungima. Seekord on see ta õetütar Natalja, keda ta kahlus juuste pärast nimetab jenoveevaks. Natalja aga toob talle hirmsa teate: ta isa on otsustatud kohtu alla anda. Prohhor-Laur nagu kangestuks, ta ehmub ja tõsine ülimal määral, vaatab hetkeks Sergei Zelezovni toa poole, siis Nataljale otsa ja langeb siis istmele. Suure põlgusega ta kõneleb Zelezovnist, aga täis võltsimatut, kuigi naiivsena tunduvat uhkust on ta hää, kui ta ütleb: „Ja seai on need Hrapovid, põline aus suguvõsa!“ Siis aga ta väljendab põrutatult oma käesoleva hetke peamuret: „Oi, kus selle häbi ots!“

Jutuajamise arenedes Prohhor nimetab Vassat idioodiks seepärast, et ta läks Sergeile mehele. Natalja ütleb seepeale: „Aga teie ju ise sokutasite. Isa oli ju teie sõber.“ Meil, vaatajail on küllalt põhjust uskuda Natalja sõnu, aga Prohhor-Laur väljendab sel puhul äärmist imestust. „Mina?“ Kuidas võidakse üldse säärasele mõttele tulla! Jälle Laur ajab end sirgu, ja täis enesejumaldamist, mis on siiski segatuud teatava tagasihoidlik olla tahtva „asjalikkusega“, mis aga ei ole kaugel valevatsemisest, ta teatab meile: „Mina olen inimene... mitte siit maailmast.“ Ja veidi magusamaks läheb ta toon, kui ta aeglaselt ja kinnisilmi ning tagasivisatud peaga lisab: „Mul on hea süda.“ Kuidagi pehmelt ja nagu end vabandavalt ta ütleb: „Ma olen ju artist.“ Kogu seda repliiki saadavad äärmiselt väljendusrikkad käte- ja sõrmedeliigutused, mida Laur selles rollis tarvitab eriti ohrtrasti, iseäranis aga neis kohtades, kus ta end tunneb „artistina“.

Tuleb Vassa, kes saadab Natalja minema, aga selle asemele ilmub varsti Ludmilla. See paneb onu Prohhoril piinlikku seisukorda sellega, et ta oma poollapselikus naiivsuses ütleb Prohhorile, et ta on liiderlik ja Liisa rasedaks teinud.

Laur on väga koomiline selles käänlemises ja väänlemises, millega ta püüab ebameeldivast seisukorrast üle saada. Viimaks ta võtab laualt kandiku lukkudega ja põgeneb vasemale ettepoole tugi tooli, kus ta asub oma lukkude kallal nokitsema, neid puhastama jne. Osavõtmatult ta kuulab pealt paljukannatanud Vassa jutustust sel-

Iest, kuidas mees teda alandanud ja peksnud, et pärast seda ainult asjalikult kinнитada, et ta päästnud mitu korda oma õe kapten Zeleznovi käest.

Ja siis tuleb Liisa teatega, et Sergei Zeleznov on surnud. Prohhori see ootamatu sõnum lööb segaseks ja võtab ta jalad nõrgaks. Ta ei saa millestki aru. Aga kui tuppäänud Liisa viib jutu jälle tollele pulbrile, siis Prohhor äkki taipab, milles asi seisab, püüab aga seda kohe Liisa eest varjata. Laur haarab Liisal kõrist kinni ja raputab teda tugevasti. Ta hoiatab teenijat vihaseelt, et see ei hakkaks veel kord kõnelema pulbrist, ning paiskab ta siis eemale. Liisa lahkub. Vassa tuleb Sergei toast. Prohhor-Laur läheneb temale ja küsib põnevil oleva uudishimuga: „Tõesti ikka?“ Siis ta vaatab veel kord Sergei toa poole, on nagu segaduses, ei tahaks nagu süündinut ikka veel uskuda. Viimaks aga ta lausub luuravalt: „Mulle praegu Liisa ütles, sa olevat talle pulbrit...“ Seepeale aga, kuidas Vassa end eeskujulikult valitseb ja arstile asjalikult teatab mehe surmast, ta ütleb vaikes imetlusega: „Sangar oled sa, jumala eest!“

Teise vaatuse tegevus toimub mõne kuu pärast. Vahepeal on Liisa enese üles poonud. Ootamatult saab välismaalt Vassa minia Rahel, revolutsionäär, kes võis kodumaale tagasi tulla ainult illegaalsel teel. Rahel on tulnud oma poja järele ja toob Vassale teate, et tema haigel mehel, Vassa vanimal pojalt, ei ole enam kuigi kaua elada. Rahel kohtab ka Nataljat ja Ludmillat.

Raheli, Natalja ning Ludmilla seltskonda ilmub viimaks ka Prohhor. Ta on vestiväl, gitarr käes ning ta on tugevasti alkoholi mõju all. Ta „laulab“, kuni märkab Raheli. Rõõmsalt ta ütleb: „Aa, Rahel!“, et siis kohe üle minna jälle jorutavale laulule, millega ta pärib Rahelilt, kust ta on tulnud, ja talle komplimendi ütleb. Ta kerge meel kestab edasi, ja kergemeelse tooniga ta jutustab Rahelile ka Sergei Zeleznovi surmast. Päris ehtsa vaimustusega — millel ei ole küll erilist põhjust — ta kõneleb Raheli väikesest pojast Koljast. Aga äärmise põlgusega hääles ja kogu miimikas ta äkki konstateerib fakti, et seltskond joob teed. Lubab portveini tuua ja muutub sellest kõneldes otsekohe suureks asjatundjaks ning nautelejaks. Prohhor lahkub oma toa suunas, teele aga satub talle ette Vassa, kes kurjal aru pärib, mis on juhtunud klubis. Prohhor-Laur vastab täiesti süütult, et klubis olnud kakulus poliitilisel põhjusil, tema lõõnud ainult korra, ja vabastub siis jälle jorutades Vassast ja ta ebameeldivast küsimusist.

Naiste jutuaamine jätkub. Varsti ilmub

oma toast Prohhor, nagu ennegi vestiväl ja heas tujus. Kummaski käes tal on pudel portveini. Ta teeb Vassale pidulikult sügava kummarduse ja palub kostitamise luba. Selle saanud, ta paneb pudelid kirjutusaluale, istub ise selle kõrvale ja hakkab siis pudelid lahti korkima. Nende kapslid ta viskab laia žestiga vassema käega üle öla selja taha. Temale ei imponeeri sugugi Vassa teade, et kohtunik Melnikov on end sisse kirjutanud Vene Rahva Liitu. Väga valjusti ja hoogsalt ta deklareerib seepeale: „Mina olen telefoniraamatusse sisse kirjutatud ega uhkusta sellega!“

Vassale heliseb telefon, mispeale ta majast lahkub. Prohhor-Laur teatab kõigile rõõmsalt, et ta õde läks jõepoliitseile alkäämaksu andma. Ta tunneb end nüüd, pärast Vassa äraminekut, täiel määral peremehena ja ta tuju läheb veelgi paremaks. Seistes kaunis ebakindlalt jalul ta laulab oma igavesti korduval viisil:

„Oh, vala veli, vala veli
Ja tilgatumalt tühjaks joo!“

Eeesriie.

K o l m a s vaatus algab mõni tund pärast Vassa Zeleznovi lahkumist. Tema äraolek ja Prohhori peremeheks-olek on endid vahepeal tunda annud — toas ei ole enam kindlat korda. On juba paar tundi „pidutsetud“. Seltskonna meeleolu ei ole enam nii rõõmus kui eelmise vaatuse lõpus. Prohhor, kes istub laua taga sohvale, ei ole rahul sellega, kuidas teda „kiusab“ Natalja, kes ei taha uskuda ta linnaepa kohale kandideerimisest loobumise motiivide „õilsust“. Ta nimetab Nataljat pahaselt nõiamooriks ja sähvab siis veel kord kurjal ja mürgiselt: „Päris nõiamoor!“ Kuid ta ei püsi kaua halvas meeleolus, vaid tõuseb varsti laua tagant ja teeb ettepaneku kasutada perenaise äraolekut selleks, et korraldada väikest „kabareed“. Aga enne kui see mürgel algab, Prohhov ise viib jutu jälle Raheli pojale, kes talle väga meeldib. Kui Prohhor kuuleb, et Natalja annab Rahelile nõu poja ära varastada juhul, kui Vassa teda ei taha emale anda, ta esialgu ainult äärmiselt imestub. Aga siis talle tuleb äkki idee, et Vassale võiks mängida vingerpussi. Ta lubab Rahelile selleks oma ja Natalja kaasabi ning tükib oma abi pakkudes Rahelile nii lähedale, et viimasel vastik hakkab.

Tuleb Ludmilla poolt kutsutud teener Pjaterkin, kes peab osa võtma „kabareest“. Prohhor-Laur tutvustab teda laia žesti ja uhke paatosega, ütleb siis uljalt: „Aljoša, teeme „jumala linnukest!“ ning lisab kõrvalpilguga Rahelile vaikes irooniaga: „Välismaa tarvis, Euroopale, mõistad?“ Veel annab ta teeseldud tõsidusega



M. Gorki näidend „VASSA ŽELEZNOV“ Estonias. Pildil: Natalja (M. Leet), Prohhor (H. Laur), Pjaterkin (J. Koger)

kaasesinejaile viimased juhtnöörid ja siis algabki „kabareenumbrina“ „Kas on linnukesel muret...“ Prohhor-Laur laulab nagu ikka, väga süvenenult ja joobudes oma häälest, pea tagasi visatud ja silmad kinni. See kestab niikaua, kuni jälestunud Natalja oma kurinad vastu maad paiskab ja karjub: „Küllalt!“ Prohhor-Laur nagu ärkaks, ta ei saa millestki aru ja küsib nõutult ainult: „Mispärast?“, et siis lootusetult käega lüüa. Olles pikapeale toibunud ootamatusest, Prohhor läheneb Rahelile ja küsib ebameeldivat vastust aimates: „Ei meeldinud?“ ning ütleb siis Raheli eitava vastuse peale mitte just väga veendunult: „Sa ei tunne kunsti!“ Kui Rahel vastab: „Te isegi laulate väljakannatamatult!“, Prohhor veidi nagu solvuks ja kurvastuks, aga ta peab end siiski millegagi vabandama. Kuigi kurk on kuiv ja krigiseb, siis vähemalt hing on pehme. Seda ta ütleb suurima õrnusega enda suhtes. Siis aga ta sirgub uuesti, fõstab äkki häält ja pörutab Pjaterkinile vägeva paatosega peale: „Pjaterkin, mine välja, sa andetu mees!“, et siis peagu traagiliselt lisada: „Meie kunst ei meeldinud!“

Niisiis, „kabaree“ ei õnnestunud. Aga

Prohhor tunneb end ikka veel peremehe- na ja sellena kohustatud olevat oma külalisele midagi pakkuma. Ta läheneb Rahelile ja paneb talle ette tulla vaatama luku- kollektiooni. Rahel puikleb küll vastu, aga liigagar Prohhor-Laur võtab tal lihtsalt käest kinni ja sikutab teda oma toa poole. Rahel rabeleb suuri vaevu lahti, Prohhor vaatab talle hetke järele, lööb siis käega ja lahkub kiiresti oma tuppa.

Järgmist ja viimast korda Prohhor tuleb lavale juba pärast Vassa äkilist surma. Ta tormab ühes teistega sisse, vaatab kokkunenult ja hirmunenult tugitoolis lebava Vassa poole, ei lähene aga ise laibale, vaid ootab ära, mis ema juure läinud Natalja ütleb. Olles veendunud, et Vassa on tõesti surnud, ta sirgub ja väljendab pahaselt oma kartust, et jälle hakkab linn jahvatama, ning vannub seepeale. Natalja käseb teda vait olla, mispeale Prohhor-Laur toorelt kärgib: „Mis siin vait olla?“ Aga surnule ta enam ei mõtlegi. Tal on nüüd teine mure, sest ta pilk on langenud Annale, Vassa sekretärile. Kus on võtmed? (Rahakapi omad muidugi.) Ta tormab tagant Anna juure, kes seisab Vassa laiba läheduses, ja pärrib ahnelt ning toorelt:

„Noh, sina... ära piuksu... kus on seefi võti?“ Nüüd on Prohhor juba muutumas samasuguseks röövlomaks, nagu seda on kogu Hrapovite suguvõsa. Poolmehaaniliselt ta ütleb Annale oma jämedused, saab võtmekimbu, mille Anna on võtnud Vassa seeliktaskust, ja tormab rahakapi juure, pannes kiiresti Pjaterkini uksevalvuriks, et keegi ei pääseks sisse. Siis ta avab närviliselt rahakapi ukse ja hakkab sealt ahnelt raha otsima. Äkki aga talle tuleb uus mõte. Milleks kogu see ärevus? Suure rõõmuga ta konstateerib: „Ma saan ju nüüd alaealiste eestkostjaks“ — mis tähendab: „Kogu see raha tuleb niikuinii minu kätte.“ Uuesti ta märkab Annat, kes talle on pinnaks silmas, ja karjub talle toore võidurõõmuga: „Käi välja, Anna, spioon ja keelekandja niisugune!“ Anna ei taha kohe minna ja hakkab protesteerima, Prohhor-Laur tuleb seefi juurest ära ja saadab Anna väevõimuga toasti minema, tal energiliselt käe alt kinni võttes ja teda ukse poole tirides. Siis ta tuleb tagasi, näeb, et vahepeal on Pjaterkin läinud lahtijäänud rahakapi juure, tormab sinna, kihutab Pjaterkini minema ja hakkab siis jälle rahas sorima, seekorä kirjutuslaua juures. Tagant ilmub Rahel, kes nähes Prohhorit askeldamas, küsib: „Varastate seal?“, mispeale Prohhor-Laur solvumatult vastab asjalikult ning nagu endastmõistetavalt: „Milleks varastan? Ainult oma võtan.“

Hugo Laur Prohhor Hrapovina on „Vassa Zeleznovi“ koomiliseks võrtsiks, mis aeg-ajalt pehmedand ettekande masendavust. See on Hrapovite perekonna teine pale, ka mitte sümpaatlik, aga vähemalt teissugune, see on nii mõneski mõttes kontrastkuju oma ellusuhtumises raskepärasele, tõsisele ja vastuvaidlematult vägevalegi Vassaale.

Oma rolli viib Laur algusest lõpuni läbi talle omase järjekindluse ja stiilühtlusega. Joodikut usume tema Prohhoris ka siis, kui see on täitsa kaine.

Alles analüüside Prohhor'i osa me märkame, et see roll õieti ei ole kuigi suur. Vaadates Lauri lavalt me seda küll tähele ei pane. Laur oskab oma mängu kvaliteediga seda tasa teha, mida osa oma suuruselt jätab soovida. Igakorä, kui Laur lahku lavalt, me soovime oma sisimas, et ta võimalikult pea ilmuks jälle meie silme ette — ja seda hoolimata sellest, et tema poolt kehastatav tegelane ei ole iseendast kuigi sümpaatne. See on parimaks tõenduseks selle kohta, et Laur on inimkuju-tamise suhtes õigel teel.

Hugo Laur on meie teatri parimaid karakternäitlejaid ja karakterkoomikuidki. Ta viimaseil aastail mängitud osist meenuvad meile siin kõigepealt ta Seenetreial, ta Schroderus „Kohtunik Martas“ ja ta Kismarty „Ungari pruutidest“.

„Kohtunik Martas“ löi Laur vanast kohtunikust Schroderusest, sellest lihtsa keele ja kuldse südamega veidrikust, lavastuse kõige meeleejäävama kuju. Oli tore vaadata, kuidas ta oma sohval magas truu „nehoidja“ Jemiina kaitse all, ja veel toredam, kuidas ta olude sunnil pidi pikapeale virguma magusast pealelõunauinakust. Seenetreialit Hugo Laur esitas suure mõõdutundega, mida tuleb selle osa puhul eriti hinnata, kuna selles on paljugi, mis nagu iseendast meelitab ülepakkumisele. Kismartyna, selle saamatu maavanemana, kes peab nii palju sekeldama ebaprutidega, Laur paistis silma juba oma maskiga, nagu ta üldse on meister näojumestamise alal. Siin naeris publik juba siis, kui seasilmaline maavanem esimest korda lavale ilmus. Hästi tõi Laur selles osas välja kontrasti sõnakuuleliku tuhvli-all-olemise ja jõuetult-jõulise rüaskamise vahel, millega ta aeg-ajalt võis kergendada oma südant. Peagu kõige meeleejäävam aga oli see, kuidas Lauri maavanem püüdis pähe õppida tervituskõnet krahvile, kuidas ta higistas selle raske ülesande kallal ja kui ilmekas oli see tal eriti tumm-mänguna, nii ilmekas ja veenev, et see nii mõneski stseenis kippus tähelepanu tõmbama teisilt, parajasti teksti kõnelevalt tegelasilt.

Aga Hugo Laur võib väga hästi anda ka jubeid äratavaid kujusid. „Peer Gyntis“ ta mängis tunda matut Kaasreisijat oma toonilt nii mõjuvalt, et tahtmatult hakkasid üle vaataja selja jooksma hirmujudinad.

Oli aeg, kus Laur näis spetsialiseeruvat intrigaani-osal. Neist aastaist on eriti meele jäänud ta Jaago „Othellost“, milles oli tunda ehtsat, mitteteatraalset deemonlikkust, nagu üldse on ehtne kõik, mida Laur meile pakub.

Kõneldes Hugo Laurist me ei tohi unustada neid suuri teeneid, mis on temal kui ilulugejal. Sündigu see nüüd poodiumilt-lavalt või ringhäälingu kaudu, ükski teine meie näitlejaist ei pääse Laurile selles suhtes ligi. Ilulugemise alal on Hugo Laur meil seni ületamatu meister. Ei oska keegi nii nagu tema fraseerida, oma häält moduleerida ta kogu ettekandele anda seda plastilisust ning peagu käegakatsutavust, mis iseloomustab Lauri kui kunstilise kõne meistrit.

Gert Helbemäe

Nukuteatrietendusi vanas Tallinnas



allinnas asutatud Noorsooteater pühendab erilist tähelepanu ka nukuteatrile. Need, kes on tegelnud pidevalt laste hingeeluga, on pannud tähele, et nukuteater on väiksemale lapsele kõige omasemaks teatriliigiks, millega talle pääseb kõige lähemale.

Kuid nukuteater ei kütkesta üksi lapsi. On teada terve rida suurvaimu, kellele vaimustus nukuteatri vastu ulatus kõrge vanaduseni. Nii oli Goethe selle väikese teatri suur sõber, kirjutas nukuteatrile ka mitu näidendit. Koguni idee „Faustiks“ ta sai nukulavalt, kuna Fausti kuhu oli peagu 200 aastat nukulavade „naelaks“. Kirjanikest on end nukuteatri suhtes kiitvalt väljendanud Charles Dickens, Anatole France, George Sand, Theodor Storm ja palju teisi. Heliloojaist on nukuteatrile loonud muusikat säärased suurvaimud nagu Joseph Haydn ja Charles Gounod, olles ise suured nukuteatri pooldajad. Ning tänapäeval seisab Nõukogude Liidu Riikliku Kesknukuteatri teenistuses kolmkümmend näitlejat, neli näitejuhti-lavastajat, kakskümmend muusikameest — kokku üle kaheksa isiku, kuna etendusi antakse kaks korda päevas.

Kõik see näitab, et me ei tohi sugugi alahindavalt suhtuda tööka, et esimeseks teatrietenduseks, mida tallinlased nägid, oli nukuteatrietendus.

Keskaeg oli nukuteatri õitsenguajaks Euroopas, mis kestis XVIII sajandi teise pooleni.

Kust oli nukuteater tulnud Euroopasse? Kahilemata oli ta hälliks India, mille igivanades muinasjuttudes juba esinevad „elavad nukud“. Eriti omane oli nukumäng ka Hiinale. Nukumängu tundsid ka vanad greeklased ja roomlased. Aristoteles mainib „puust kujukesi, mida juhivad nähtamatud niidikesed“. Väga võimalik, et Euroopas tekkis nukumäng ka täiesti iseseisvalt.

Shakespeare'i ajal tekkisid mööda maad ringi rändavad kutselised näitetrupid. Arvurikka trupi matkamine oli kehvade liikusolude juures seotud suurte raskustega. Mida enam uusi näitetruppe juure sigines, seda kaugemale oldi sunnitud rändama uute tööväljade otsimise eesmärgil. XVII sajandil mõjus näitetruppidele laostavalt Euroopas mässanud 30-aastane sõda. Sõjaolukorras pakkus palju väiksema inimmaterjali koosseisuga nukuteatri

ühest kohast teise rändamine paremaid võimalusi. Esimesed nukumängu-rändtrupid jõuavad XVII sajandi esimesel poolel üle Rootsi tulles ka Tallinna ja Riiga.

Tallinna polnud tolle ajani külastanud veel ükski näitetrupp. Võib vaid oletada, et XVI sajandil leidsid linnas aset „vastlamängud“ teiste hansalinnade eeskujul, kuid neis esinesid asjaarmastajad, kellele näitekunstiga polnud midagi ühist, samuti nagu mitte turuplatsil turniire pidavail rüütleil. Russow märgib oma kroonikas, et a. 1536 Hermann von Brüggenei auks turul korraldatud turniiril sattusid aadlikud ja lihtsad linnakodanikud kadedusest vastamisi ning ainult suure vaevaga sai neid lahutada. See näitab igatahes, kuivõrd elati kaasa igasuguste vaatamängudele. Sama Russow märgib ka, et a. 1547 külastasid Tallinna köietantsijad, mille puhul Oleviste torni kinnitati köis, mille teine ots ulatus Toompeale. Köiel olevat veiderdajad pakkunud imeväärseid kunsttükke. Etenduse päeval olid kõik linnavaravad suletud peale Suure Rannavarava, mille kaudu rahvas pääsis etendusele.

See on üldjoontes kõik, mis tallinlased „näitekunsti“ alal olid näinud selle ajani, mil rändkomöödiand Jacob Wigandt esitas 26. jaanuaril 1630. a. oma palvekirja Tallinna raele. Võrdlemisi pikk palvekirja, mis säilitatakse Tallinna linnaarhiivis, on ainukeseks dokumendiks, mis võimaldab pilku heita Wigandti nukuteatrile ja tema repertuaarile.

Pärast viisakusavaldusi teatab Wigandt, et tema, võõras reisimees, teenib endale ülalpidamist võõrastes maades, linnades ja külates, mängides nii aadlike kui ka mitteaadlike ees. Seni pole talle mingeid takistusi tehtud oma „vaba kunsti esitamisel“. Ta on koguni neli korda mänginud Stokholmi kuninga ees ja saanud tunnustuse osaliseks. Oma nukkude iseloomustuseks mainib Wigandt palvekirjas, et nad ei tantsi mitte üksnes ilusasti ja pole riietatud uhkeisse rõivaisse, vaid mängivad koguni vaimulikku komöödiat. Säärane kunst ei ärata üksnes imetlust ja peleta igavust, vaid iga vaadleja tunneb sellest naudingut ja headmeelt.

Sellega oma tähtsust igapidi osavasti alla kriipsutanud, jätkab Wigandt, et ta selle linna auks on reisinud läbi pika tee ja tahab suurtest kuludest hoolimata ka

selle linna elanikkonnale ja raele anda etendusi, et pärast jällegi edasi reisida. Kartes nähtavasti, et raad võiks vahest talle peale panna suured maksud, kaebab ta, et on halva ilma tagajärjel kannatada saanud. Kuna Wigandt oma reisikavades tublisti hilinenud oli, siis tahtis ta Tallinnas anda etendusi ainult mõningaid päevi.

Peatudes kaval lubab Wigandt esitada tantsivaid nukke ja lood „Vooruslikust Susannast“ ja „Kahest Burgundia rüütlist“. Teine lugu jutustav sellest, kuidas „üks rüütel teise valelikult ja mõrtsukalikult surmab ja kuidas hiljem siis mõrtsukas Burgundia hertsogilt saab teenitud tasu“. Osava näietrupi direktorina lubab Wigandt „esitada veel paljugi muud ajaviitelist“.

Tallinna raad vaatas Wigandt'i palvekirja veel samal päeval läbi ja otsustas: „Talle olgu võimaldatud kolm päeva tegutsemist Püha Canuti Gildi ruumides, ent majavanematega leppigu ta maja üürilepingu suhtes ise kokku.“

Canuti Gildi maja asetses Tallinnas Laial tänaval, samal kohal, kus 1864. aastast alates asetseb sama gildi uus hoone. Wigandt'ile loa andmine gildimajas esinemiseks näitab, et tema nukuteater teenis kunstilisi huve selles ulatuses, nagu need tol ajal üldse võisid arvesse tulla.

Wigandt kuulus kahtlemata nukumängitajate tsunfti, millel olid oma seadused ja kombed. Nii pidi igal tsunfti liikmel repertuaar koos tehniliste märkustega peas olema. Pähe ei õpitud mitte üksikuid osi, vaid kogu näidend. Etendusel pidi iga truppi liige suutma mängida ükskõik missugust osa või asendada ükskõik missugust tehnilist jõudu. Neid nõudeid mittetäitjat ei loetud tsunfti täisõiguslikuks liikmeks. Näidendi üleskirjutamine oli keelatud. Isik, kes ennast tahtis pühendada nukumängule, pidi läbi tegema pika õppeaja, enne kui talle võimaldati kaasa mängida. Hoolika etenduse jälgimise kõrval korraldati õpilastele päris reeglipäraseid õppetunde. Meister istus õpilaste keskel ja retsiteeris tüki ette algusest lõpuni koos lisamärkustega. Tähelepanelikult kuulavad õpilased kõnelesid hääletult huuli liigutades meistri sõnu järele. Hoolimata ettevaatusabinõudest on siiski nukunäidendeid keskajast käsi kirjadena säilinud.

Wigandt'i poolt Tallinnas esitatud lugu „Vooruslik Susanna“ oli keskajal laialt

tuntud nukumäng. Sellest piiblis leiduvast vagajutust on teada XVI sajandil 16 dramatiseeringut. Ühes dramatiseeringus oli Susanna sõnavõtt enne hukkamist 32 lehekülge pikk. Lugu „Kahest Burgundia rüütlist“ on samuti keskajal tuntud ja ka sageli esitatud inglise komöödiante poolt. Burgundia hertsogi all on mõeldud 1467—1477 Franche-Comté's valitsenud Karl Julget.

Wigandt esitas niisis tallinlastele kava, mis kahtlemata neile valmistas „naudingut ja headmeelt“. Kõigepealt midagi harrast protestantlikele südameile, siis rüütlimäng, mida tunti juba turniiridelt turuplatsil, ja lõpuks midagi lõbusat. Arvatavasti esines ka mõni narrikuju. Peaasi aga oli, et head said tasu ja halvavad karistuse. Teist sihti ei osatud veel kunstile anda ega sellelt nõudagi. Kahtlemata äratasid tantsivad ja kõnelevad nukud juba ise keskaja inimeses suurt imetlust.

Sama sajandi teisel poolel külastavad Tallinna veel teisedki rändtrupid. 16. märtsil 1693. aastal saadab konsistorium koguni kaebekirja kubernerile, milles ta avaldab pahameelt, et näitlejatele on lubatud mängida Kristuse kannatamise ajal, ja nõuab keeldu. Et linnas elu-olu muutus sajandi lõpul halvemaks, sellest annab tunnistust rae protokoll 15. juulist 1699. aastast, milles tuuakse ette linnakodanike kaebusi, et rasketel aegadel võimaldatakse etendusi nukumängitajatele, kes raha linnast välja viivad. Kaebuste põhjal keelatakse nukumängitajate esinemised. Kui aga raad neile erakorralistel juhtudel mängimiseks loa annab, siis on nad kohustatud kaks või veel enamgi etendust andma vaeste heaks. Gildi ruume etendusteks enam ei lubata.

See rae otsus muudetakse juba teisel päeval linna kubeneri poolt ja gildi ruumid avatakse jällegi rändtruppidele. Aga kuna aasta hiljem puhkeb Põhjasõda, siis teeb see iseenesest lõpu igasugustele lõbustustele.

XVIII ja XIX sajandil annavad allakäinud nukuteatrite trupid etendusi ainult laatadel.

Viimaseil aastail on meil nukuteater jälle sammunud arenguteed. Nõukogude Eestis on loodud soodsad võimalused kunstilise nukuteatri sammumiseks tõusuteed ja iseseisvaks teatriharuks kujunemiseks.

TOOLISTEATER

B. Lavrenevi näidend
„MURRANG“

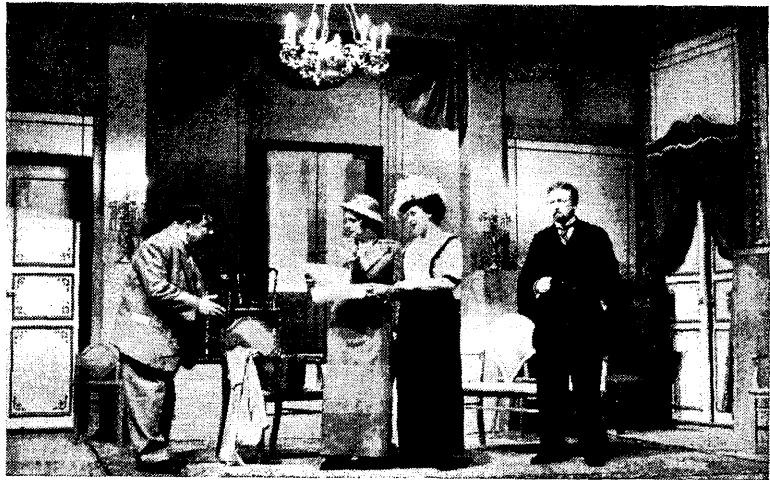
Lavastus: P. Põldroos, lavapildid - P. Linzbach. Pildil: Stube (E. Toona), Jartsev (V. Soosõrv), Polevoi (L. Mägi)



TOOLISTEATER

August Kitzbergi näidend
„LAURITS“

Lavastus: P. Põldroos, lavapildid - H. Tamm
Pildil: stseen I vaatusest



TOOLISTEATER

August Kitzbergi näidend
„LAURITS“

Pildil: III vaatuse koosolek



Stanislavski pärandus

Stanislavski esines kord ühe kindrali osas ja haaras kindla liigutusega ukselingi. Kuid see link oli katki. Ta peast võisid läbi joosta õige mõningadki mõtted: kas kutsuda appilavastaja või dekoraaator või rekvisiitor, kas tuua kedagi lavale, kel pole näidendis midagi otsida, ja seega rikkuda kogu etendus? Aga ta otsustas ruttu hoopis teisi: ta improviseeris kindrali osa, kelle ees on katkine ukselink. Ilma mingi karsituseeta, vilistades väikest viisikest asus ta lingi parandamisele. Seejuures iseloomustas ta kõiksugu väikeste varjunditega seda ennast tähtsaks tegevast, ülemuslikku võimukandjat ja ta edevust ning enesest lugupidamist, ta rahulolu pärast õnnestunud parandustööd, ja saavutas niisugusel viisil kunstilise loomingu haripunkti.

Niisugust suhtumist lavalisele äpardu-
sele ukselingi näol võiks ju kergesti liigitada nende loendamatu kogemuste hulka, mis on olnud küll igal näitlejal. Ja nende majal siis väita, et siin on tegu näitega, kuidas külma verrega saadakse üle loendamata paljudest sarnastest viperustest.

Kuid siin on siiski tegu mingi kõrgemaga kui vaid juhuse ja külma verrega, kuigi need mõlemad komponendid mängisid väga silmapaistvat osa. Siin on nimelt tegu Stanislavski kunstilise credo sisuga: olla ka näitelaval tõelisuse keskel ja ees.

Stanislavskist on kirjutatud nõnda palju, et me ju teame, kuidas ta järelejätmata püüdis tõelisuse poole. Me teame, et ta ei leppinud kulisside ja atrappidega, kuidas ta kasutas ikka õiget mööblit ja esemeid, seda mööblit, sohvaid ja toole, nõnda üles seadis, et nende publiku poole keeratud seljad andsid neljanda seina mulje. Et anda vene küla realistlikku impressiooni, moodustas ta pori papier maché'st, laterna magica kaudu saatis ta tuppa aknast mööduvate isikute varje, niisama nagu ka lillepottidel, akna-
raamid, eesriietel ei tohtinud puududa loomulikkust jäljendav varjud. Ja seda mitte vaid publiku pärast. Näitleja, nimelt näitleja, pidi ennast tundma tõelisuse viimse võimalikkuse keskel, et selles tõelisuses anda viimset tõenäosust.

Nagu siit näha, seadis Stanislavski ennast vastu neile, kes püüdsid uuesti elustada Shakespeare'i aja teatrit, millel puu-

du üldse kuliss ja milles rekvisiidid mängisid väga piiratud osa. Seda tuleb märkida lava suhtes. Mis aga puutub mängu, siis ei tunnustanud ta ka Goethe väidet, et kunst olevat nimelt seepärast kuust, et ta polevat loodus. Kui kunst pakub tõelisust, siis ei loe Goethe väide Stanislavski silmis üldse.

Tõelisuse ja tõe järelejätmatu eestvõitlejana on siis ka Stanislavski oma mängu ja oma teatri viinud aste-astmelt nii kaugemale, et ta on võinud maha jätta suure päranduse. Pole tähtis, et mitte vaid Stanislavski, vaid veel varem Antoine ja Meiningeni kool on vastu astunud rutiinile, valepaatosele, deklameerimisele, staarikultusele lavadel, sest see ei vähenda Stanislavski suurust. Oma raamatus „Minu elu kunstis“ ütleb ta küll sedasama, mis oli Antoine'igi põhimõtteks ja kunstiliseks usutunnistuseks, kuid ta läheb veidi teist teed. Kuna Antoine ei näinud ühki teist teed vabanemiseks igast rutiinist kui võtta oma näitetruppi näitlejaid, kes polnud näitlejad olnudki, kes olid vaevalt asjaarmastajadki, siis oli Stanislavski püüdeks vabastada kutselised näitlejad kõigist neist ebavoorusist, mis vähendasid ja võimatukski tegid kunstilise loomingu laval.

„Meie protestime,“ lausub Stanislavski oma raamatus, „vana mänguviisi vastu, väära paatose, deklamatsiooni, staarisüsteemi vastu, mis kahjustavad ansamblit. Meie võitleme iga liigse vastu teatris, tulgu see nähtavale kust tahes, mängus, lavastamisel, dekoratsioonides, kostüümides „interpretatsioonis“ jne. Stanislavski otsib teatris „tõelist elusat elu“ ja „vihakab teatris teatrit“. Millega ta muidugi tahab ütelda „teatraalset“.

Kuna ta seda oma credot kaitses algusest lõpuni, tuli tal endalgi võidelda rutiini vastu, mis tahtmata ja näitlejale endale tähelepandamatult vallutab ja viimaks võib minna luusse ja lihasse. Näitleja selle kõige kardetavama vastase, kunstivastase rutiini kohta ta kirjutab:

„Aegamööda omandasin ma ühe puuduva tunde mehaaniliste tunnuste mehaanilisel kordamisil. Et paista närvilisena ja ülepingutatuna, näitasin järske liigutusi; et paista naiivsema, tegin tahtlikult lapse-
likke silmi — väliseid nähtusi juba loiuks läinud tundmustest, elamuste järeleaimatud väljendusi, milledega ma seesmiselt enam kaasa ei elanud, ja tegutsemisi,

milledle mind ei kiskunud. Tegin endale harjumuseks igast etendusest teiseni kord kindlakstehtud tehnilist gümnaastikat mehaaniliselt ette kanda; näitlejate nii tugev musklimälu aitas kaasa ja kindlustas harjumust.“

Kuid sellest pidi lahti saama, see oli ju loomingu häving. Ja Stanislavski hakkaski endalt küsima, mis moel saadakse sellest lahti, kuidas vältida seda hingelist tardumust, mis on välise rutiini tulemuks. Kestis aastaid, kuni ta leidis vastused, esialgu küll vaid ühele küsimusele: milline on vahe rutiini ja loomingu vahel? Ja ta leidis, et vastamisi tuleb seada näitleja „kujutav iseteadvus“ ja „loominguline iseteadvus“.

Kuigi juba tunne, et väline mäng, rutiin on tardumine, harjumus, mis on kaugel loominguast, on viga, on tõke, kuigi juba see tunne osutab kogu küsimuse tuumale, siiski on ju teataval määral huvitav ka Stanislavski teoreetiline seletus, mis teda on viinud järgmisele astmele ja kogu küsimuse lahendamiseni.

Ta seletab nimelt nõnda, et „loominguline iseteadvus“ vabastab näitlejat sellest muskliharjutusest, mis tõkestab kunstipärast elamust. „Kujutav iseteadvus“ on Stanislavski definitsiooni järgi näitleja niisugune seisukord laval, kui ta „näitama peab, mida ta seesiselt ei tunne“. „Loominguline iseteadvus“ aga on seisukord, milles näitleja saavutab terve oma hingelise ja füüsilise mina täieliku kontsentratsiooni“.

See omalt poolt jälle on võimalik, kui näitleja on tingimustes, mis temale tagavad viimse niu töetruu ümbruse, s. o. laval dekoratsioon ja rekvisiit. See peaks olema viimistletud reaalsuse mõttes, kuigi ta on vaid „imazinaarne tõelisus“, kuid alles niiviisi peab Stanislavski võimalikuks peenusteni „sisse elada“ olukorda, milleks lava peab andma kõik eeldused.

Nende eelduste täitmise tõttu võis Moskva Kunstiteater lõpuks ka pakkuda viimistletud kunsti, võis kanda mõõda maailma laiaili loomingu, mis mõjus ilmutusena. Stanislavski näitlejad ei näidelnud enam, nad elasid, nii nagu seda nõudiski nende juht ja teatri novaator. „Neil etendustel peab näitleja, sügaval peituvat soont jälgides, olema — s. t. elama, tõesti eksisteerima.“ ütleb Stanislavski. Näitlejad pidid olema oma antava kaju „sees“.

Stanislavski on oma ideaali teostanud kahekümneviie-aastase raske tööga ja nüüpalju, kuipalju kunstnikud üldse jõuavad teostada oma ideaale. Temale endale võibolla on paljugi veel puudu jäänud, tema enese silmis jäänud poolleli või teostamata.

Kuid meil on alles kaugel ideaalini, mida tema on saavutanud.

Mida saaksime kõigest sellest, mida nõuab Stanislavski, rakendada meie oludes? Tarvitseme vaid mõelda neile mitu kuud kestvaile proovidele, mis olid tarvilikud selleks, et välja töötada näidendit viimsete peensusteni. Ei maksa vist sõnu raisata selle kohta, kui palju neelab vaatajaskond, kui palju tahab ta ikka uut ja uut, seedimata vana ja õieti nautimatagi täiel määral.

Kui me aga veel mõtleme täiuslikule stsenaariumile, situatsioonidele kohandatud ehtsamale mööblile, viimistletud kostüümidele, ajaloolisele tõetruudusele igas pisiosas, siis nagu tahaks kaduda lootsuksi.

Kuid me ei tarvitse unustada, et ideaal on õieti vaid püüdmine, et teda täielikult ju kunagi kätte ei saada. Teater võib ka siis veel olla elu, elu Stanislavski mõtteski, kui ta vahendite puudumise ikkagi püüab! Üles seades rangeid põhimõtteid à la Stanislavski näiteks rändteatrile või külalisetendustele osutuks esinemine hoopis võimatuks. Ei ole võimalik nõuda mõnelt väikelinna- või maalavalt mõnikord päris primitiivseidki rekvisiite või dekoratsioone.

Ja seega langeb ju siis õieti ka ära see täiuslik sisseelamine lavaolukorralisesse atmosfääri, mis võimaldab tippkunsti, loomingu harisaavutust lavadel, mis pole selleks loodud. Ja me küsiksime, kas on isegi meie suurimatel näitelavadel nii lähedale saadud nõuetele, mida on üles seadnud Stanislavski.

Ja kuigi mitte! Ainult väga vähesed meie vaatajaskonnas võivad olla veidi muigavalt šokeeritud, kui näiteks mõni kojadaam Napoleoni ajast esineks Maria Stuarti kostüümis või et Molière'i tegelased liiguksid ampiirmööbli keskel. Isegi neid ei leiduks palju, kes näeksid vana gootlase piibusuitsetamises midagi võõrastavat. Ja neilegi, kellele puutuvad silma niisugused anakronismid, võib hea kunst kõik tasa teha. Selles aga seisabki Stanislavski päranduse tähtsus, et ta kunstliku asemele asetab kunsti, harjumuse asemele tõelise läbielamise, realistliku tõepärasuse. Et ta hüljata käsib kõike, mis on liigne, mis on tehtud, mis on üles kruvitud, mis on deklamatsiooniloomuliku kõne asemel. Et ta käsib lahti saada rutiinist ja „vilunud“ võttest.

Niiviisi on Stanislavski pärandus toeks neile, kes kõnes ja kirjas, niikaua kui meil olemas on avalikku esinemist laval, vastu astuvad väärale paatosele ja nõretavale sentimentaalsusele, romantilisele forseerimisele ja väliste efektide püüdmisele.

Protsess on pikaldane, väga pikaldane, mis viib inimeste maitse nõnda kaugele, et nad oskaksid eritleda kunsti kunstlikust. Ikka tuleb juure uut vaatajaskonda noorte näol, alles primitiivse ning arenemata tajuga. Ja kuni need jõuavad sellesse ikka, kus Ibseni „Nora“ on arusaadav, mitte vaid „surmavalt igav“, siis ajaks voolab õige palju vett merre. Alati tuleb noorte ringist arvustajaid, kellele noorusvärskus nõuab vaid aktsiooni ja tugevamaid sensatsioonide, ja see vastastikune hõõrumine kunstilise lava ja kunsti-küpsuseta vaatajaskonna vahel raskendabki protsessi, mis peaks viima selle ideaali lähedale, milleni välja jõudis küll Stanislavski, kuigi ta seda vahest ise ei saanud tunnistada ideaali jäägita saavutamiseks.

Kuigi Schilleri arvates järeimaailm ei

punu näitlejale pärgi, siiski on seegi vaieldav ja vist ka mitte üteldud ses mõttes, et ühes temaga oleks kadunud ka ta töö. Kui Stanislavski ei oleks pannud oma pärandust paberile, siis oleks olnud teisi, kes oleksid tema nõudmisi kunsti suhtes edasi kannud maailma. Ja nad oleksid olnud maksvad samuti, sest et neis on mingi kõigile kunstimeelilestele inimestele otsekohe tajutav tõde, millele pole õieti tarviski põhjendusi. Näitleja aga, kes võtab need nõuded ja põhimõtted omaks, võib kindel olla, et ta ausalt täidab tema ande poolt temale pandud kohuse kunsti vastu. Ja tal on hinges veel suur paremuski teda arvustava obskuraandi ees: tema kunstimeel ja psühholoogiline vaist ülevad talle, kuipalju see teine üldse teabki, see aga laseb tal tollest teisest üle olla.

„Törksa taltsutus“ siin-seal

„Törksa taltsutus“ kuulub Shakespeare'i kõige mängitavamate komöödiade hulka. Me võime teda ka lihtsalt nimetada jandiks. Teose põhisüžee on väga lihtne: tõrges ja kibestunud Katariina, rikka paadualase Baptista Minola tütar, kes ei alistu kellelegi, taltsutub julge ja energilise Petruchio mõju all. Katariina ei osutu „naiskuradiks“, nagu teda nimetatatakse, vaid targaks, kenaks, malbeks ja huvitavaks naiseks. Selle kõrval jookseb kõrvalintriig — Katariina õe Bianca abiellumine noore Lucenzioga, kes on pääsnud Baptista majja õpetaja maski all ja kes oma teenrite abil veab ninapidi võistlejaid — Gremiot ja Hortensiot.

„Törksa taltsutus“ on küll mängitud väga suure menuga, aga kirjandusteadlaste ja -kriitikute arvamised tema kohta lähevad põhjalikult lahku. Niisugune kuulus mees nagu Archer nimetas komöödiat lihtsalt „vananenud narrimänguks“. Üks teine arvustaja jälle ütles, et kui temalt küsitaks, missugune Shakespeare'i lavateos võiks ta näidendite nimekirjast välja jääda, säärasel juhul tema ilma igasuguse kahetsustundeta hääletaks „Törksa taltsutuse“ mahakustumise poolt.

Olgu nüüd kirjandusarvustajatega kuidas on, aga publik, näitlejad ja näitejuhid on „Törksa taltsutusele“ ikka hästi suhtunud. Kuna komöödia seisab praec-

gu „Estonia“ teatri repertuaaris, vaatame veidi, kuidas teda on lavastatud siin-seal, kusjuures me kasutame ainult viimase viie aasta materjali.

1935. aasta sügisel „Törksa taltsutus“ hakkas suure menuga minema New Yorgis, kusjuures peategelasi mängisid säärasel kuulsused nagu Lynn Fontanne ja Alfred Lunt. Nende „Tõrges“ oli täiel määral jant, millest — pulmastseemis muidugi — võttis osa isegi ehtsaid liliputlasi. Et janti tehti kultuuriselt, seda tagab juba Guild-teatri hea nimi, kus „Törksa taltsutus“ tuli etekandele.

1937. aastal äratas suurt tähelepanu „Törksa taltsutuse“ lavastus Londoni New Theatre'i poolt. Näitejuhiks oli Claud Gurney, kelle lavastusele sai osaks väga suur menu, suurem menu kui ehk oleks saanud osaks Shakespeare'i teksti lihtsamale esitusele. Gurney on tekstiga teinud nalja, mis isegi lavastaja „hirmuvalitsuse“ ajal pani hämmastama. Nii laseb ta näiteks neljandas vaatuses pedandi osa kehastada eelmängu kangelase, Christopher Sly poolt, kellel pärast eelmängu komöödias enam midagi teha ei ole. Balletile annab Gurney nii palju ruumi, nagu peaks ta lavastama revüüd, mitte aga Shakespeare'i näidendit. Hõbusega, mis Petruchio ja Katariina viib ära pulmapeolt, tehakse palju nalja. Tal on neli inimjalga ja eri tants. Petruchiot mängis selles lavastuses Leslie Banks

ja Katariinat Edith Evans, kes mõlemad said väga kiita. Kiita sai ka Constance Cummings, kes mängis Katariinat 1938. aasta suvel Oxfordis vabaõhulaval. Üks arvustaja kirjutab tema kohta: „Nii mõnigi Katariina on raskepärane, peagu traagiline tülhark — nagu raskeristeleja, mis on võitlemas hirmsa tormiga. Constance Cummings aga on kerge ja siiski kohutav fregatt, kes sülgab tuld ja laseb lehvida suurepärasel lippudel.“ Aga suurimagi vihahoo ajal olevat nimetatud näitleja juures ikkagi paistnud läbi ta loomulik šarm.

Väga huvitava „Törksa taltsutuse“ lavastuse andis 1938. aasta sügisel Punaarmee Keskteater. Siin komöödia lavastaja lähtus sellest, et Shakespeare'i näidendis ei ole olemas taltsutajast Petruchiot ega taltsutatavat Katariinat, vaid et tema juures taltsutamise protsessi ajal Petruccio taltsutab iseennast, kuigi Katariinagi muutub teissuguseks. Katariina ja Petruccio saavad vastastikku teineteisest võidu.

Törksa taltsutamise protsessis ei võida mitte mehe toorus ja kangekaelsus, vaid siira ja kauni armastuse vägevus ja ilu. See on ehtne Shakespeare'i-teema. Me kohtame seda ka „Romeos ja Julias“, aga seal ta laheneb traagiliselt — väliste takistuste tõttu. „Törksa taltsutuses“ sääraseid väliseid takistusi ei ole. Selle armastuse võidu tõkestused peituvad siin kangelaste eneste iseloomudes.

Katariina peab jagu saama oma tõrkusest ja kibestumisest, mis teda takistavad elamast täit elu ja mis talle teataval määral on kaitsevahendiks omakasupüüdlilike inimeste vastu. Niipea aga kui Petruccio aistib, et ehtne armastus on väärtuslikum kui kõik rikkused — ja ometi ta oli Paadusse tulnud õieti ainult selleks, et saada rikkaks — siis temaski avalduvad ta sügava ja sisuka loomuse kõik head omadused.

Selles suunas liikusidki nimetatud rollide parimad tõlgendajad, mineviku kuul-sused Ada Regan ja G. Fedotova, Ludwig Barnay ja Salvini. Petruccio osa kehastajal peavad kogu aeg meeles olema Barnay sõnad, kes oli kaua aega Petruchiot kujutanud toorena ja isemeelsena: „Ma taipasin, et Petruccio jämedast käitumisest peab läbi paistma võitmatu headus ja kuum, ehtne armastus taltsutatava vastu.“ — Punaarmee Keskteater oli arvamisel, et renessansi ja Shakespeare'i vaimu võib leida ainult säärasest lavastusest, mis annab edasi ajajärgu elurõõmu, mahlakat olustikku ja selle ajajärgu inimeste suurt artistlikkust. See-

tõttu selles lavastuses suurendati teenrite arvu ja tehti neist üks komöödia peategelasi. Sellest tulenes terve rida intermeediime ja ootamatuid nalju, millede kandjaks olid teenrid.

Muret valmistas teatrile ka see, kas võtta „Törksa taltsutust“ situatsioon- või karakterkomöödiانا. Kui teater oleks vastanud küsimusele nii, et see on situatsioonkomöödia, siis ta oleks sellega „Törksa taltsutusele“ võinud läheneda ainult formalistlikult. Võttes teda aga ainult karakterkomöödiانا teater oleks sattunud konflikti komöödia suurepäraselt arendatud situatsioonidega.

Teater sai aru, et Shakespeare'i suurus seisneb selles, et ta hästi ühendab karakterkomöödiat situatsioonkomöödiaga. Ta kangelaste toredad iseloomud ilmnevad eeskujulikul väljatöötatud olukorris. Ja pühendades suurt tähelepanu Shakespeare'i kangelaste kujudele, teater samal ajal püüdis võimalikult arusaadavalt lähendada vaatajale kõik need ümberriietumised, pettused ja ninapidendamised, millelelt komöödia on nii rikas.

Punaarmee Keskteateris mängisid Katariinat Dobržanskaja ja Petruchiot Pestovskii. Armastuse võit, nagu märgib arvustus, pääsis Katariina juures paremini mõjule kui Petruchiol.

„Pravda“ arvustaja leiab, et nõukogude laval ei ole veel olnud Shakespeare'i-ettekannet, milles teenrid oleksid olnud nii elurõõmsad ja nakatavalt elurõõmsad kui „Törksa taltsutuses“. Iseäranis saab kiita Aleksandrovi Tranio. Üldkokkuvõttes mainitud arvustaja nimetab Punaarmee Keskteatri „Törksa taltsutust“ elurõõmsaks ettekandeks, mis on tulvil loovat fantaasiat ja õnnestunud ideid.

1939. aasta märtsis tuli „Törksa taltsutus“ uuslavastusele Ungari Rahvusteateris, kusjuures Petruchiot mängis tuntud Ferenc Kiss, Katariinat aga Ilona Tasnády. Tasnády olnud eriti hea üleminek, milles ta aegamööda muutub iseendaks, täh. armastavaks ja anduvaks naiseks.

Sama aasta aprillis kanti „Törksa taltsutus“ Shakespeare'i-pidustuste puhul ette Stratfordis — suure britlase sünnilinnas. Seejuures tuli lavale mitte ainult sageli ärajätav komöödia eelmäng, vaid ka anonüümse autori järelmäng, mille mõned arvustajad omistavad Shakespeare'ile.

1939. aasta mais esietendati „Törksa taltsutus“ Berliini „Theater in der Saarländstrasse's“. Mäng arenes poodiumil. Mööbli ja rekvisiitid tõid muusika saatel lavale statistid, osa mööblit lasti ka üllalt alla. Kogu jant oli tehtud klaanadiks, kus hüpatakse laudadele ja toolidele, riputakse võrede ja balustraadide küljes, kukutakse ja lüüakse uperpalli. Petru-

ehio aga istub hobuse seljas ja ei plak-suta ainult piitsa, vaid ka püstolit.

Eelmise aasta detsembris võttis „Tõrk-sa taltsutuse“ oma repertuaari ka Viini Josefstadti teater, kusjuures Katariinat mängis Paula Wessely, Petruchio ja Attila Hörbiger. Ka Paula Wessely vii-nud oma ümbersünni suurepäraselt läbi,

Hörbiger aga olnud viinipäraselt ar-mastusväärne kõige karedamagi dialoogi ajal. Osa arvustust protesteeris selle vastu, et lavastuse saateks kasutati Beethoveni muusikat, ja küsis õigusta-tult, mispärast ei tehtud kellelegi heli-loojale ülesandeks luua „Taltsutusele“ eri muusika.

Leningradi balletikultuur



elle pealkirja all on nõuko-gude teatriajakirja „Teatr“ käesoleva aasta 7. numbris ilmunud artikkel D. Talniko-vi sulest, mis peaks huvita-ma kõiki kunsttantsu-harras-tajaid. Refereerime seda all-järgnevalt.

Juba Puškin, Herzen ja Belinski juh-tisid omal ajal lähelepanu sellele, mil-line vahe on vene kultuuri kahe idee-lis-loomingulise keskuse. Moskva ja Pe-terburi, praeguse Leningradi, vahel. Moskva draamateater tervikuna võetult on ikka olnud tugevam Peterburi omast, seevastu aga kuulub esikoht balletikunsti alal vastuvaidlematult Peterburile-Leningradile.

Belinski nägi kahe vene pealinna „koolide“ ja kunstisüsteemide vahet sel-les, et Peterburi teater on esmajoones formaalse olluse väljendajaks. Moskva oma aga on emotsionaalsemat, loovamat laadi. Ballett muutus Peterburis kõigi teiste teatrikunsti alade „eestvedajaks“ juba Puškini ajal.

Omal ajal — ja see aeg ei ole meist väga kaugel —, leidis vulgaarsotsiolooge, kes avaldasid arvamist, et ballett on loomult kahekordselt formalistlik kunst ja et on tarvis „paljastada“ ning „võita“ kõiki ta ajalooliselt tekkinud ületama-tuid võtteid, ta klassilist keelt. Ei, bal-lett on ehne ja kõrge kunst, mis endas sisaldab vormi ja sisu ühtsust, oma materjali najal aga veenvamalt kui ükski teine kunstiala ilmutab tõde, et väljaspool vormi ei ole kunsti olemas. Ainult emotsioonide otsekohesusega, „in-tuitsiooni“ ja „hetkhingelise mänguga“ ei ole balletis midagi peale hakata. See-tõttu vormi kui niisuguse probleem mää-rab balletikunsti loomingulise kultuuri kõrguse ja tähtsuse.

Sellest tulenevad ka need otsingud, mis iseloomustavad Leningradi balleti elavat, loovat, vahetpidamata kasvavat organismi. Leningradi ballett on tantsu-

alaliste eksperimentide ja võitude pio-neer, nõukogude koreograafilise kunsti tõeline laboratoorium. Kui vaesena, võr-reldes tema keeva loomingulise eluga, tundub meile Moskva ballett! Leningradi balleti juures ei ole küll ka kõik vastuvõetav, nii mõnegi seiga puhul võiks vaieldä, aga kõik need eksperimen-did ja katsed panevad mõtlema, pane-vad kunsti edasi liikuma ja edasi kas-vama. See aga on peaasi.

Leningradi balleti ettekanded panevad küll vaidlema ühe või teise probleemi üle, mida võiks vahest teisiti lahendada kui see seal on sündinud, aga seejuures on ometi üks asi kindel: selle balleti tantsijate esinemised kannavad kõrge, suure tööga saavutatud kultuuri pitsrit. Koreograafia nõuab enam kui ükski tei-ne kunst ehtsat meisterlust, distsipliini, suurimad saavutused aga sel alal on Leningradi balleti päralt.

Selle kultuuri eest hoolitseb Leningradi Koreograafiline Kool, mis kaks aastat tagasi võis pidada oma kaheksa-aasta juubelit. Viimase kümne-viieteist-kümne aasta jooksul see kool on annud sääraseid kunstnikke nagu: Semenova, Ulanova, Dudinskaja, Vetseslova, Kiril-lova, Tšabukiani, Jermolajev, Sergejev.

*

Kaks põhitendentsi, kaks teed meie balletikunsti arengus ilmnevad Leningradi balleti töös. Ühe näiteks olgu „Romeo ja Julia“, teise omaks „Laurencia“.

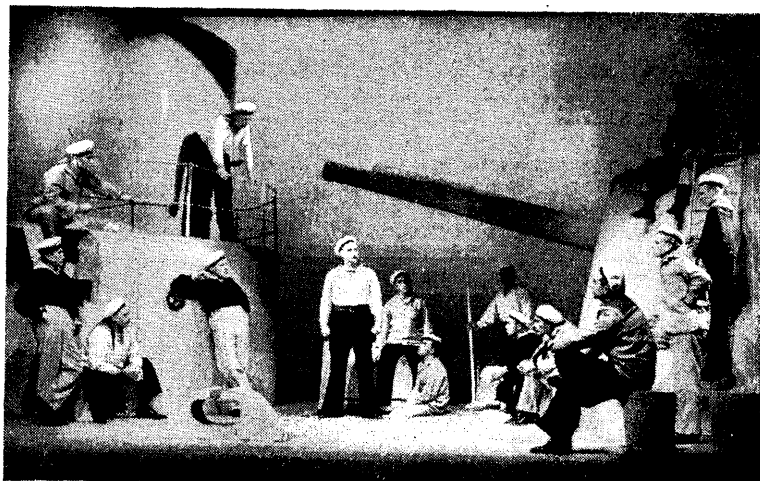
Leningradi balleti viimase aja lavastu-sist on kõige kaaluvam „Romeo ja Ju-lia“ — katse anda monumentaalset „bal-leti-Shakespeare'i“, balletinäidendit.

Ja just keerulise ning sisuka näi- dendina, mis on terviklik kõigis oma muusikalisis, lavastuslikes ning teisiski olluseis, ilmub meie ette „Romeo ja Julia“. Ta „mängib“ kõigi oma kompo-nentidega ega saa ta hindamisel piirduda ainult mõnedega neist. Ta menu on sün-

TOOLISTEATER

B. Lavrenevi näidend
„MÜRRANG“

Lavastus: P. Põldroos. Lavapildid:
P. Linzbach. Pildil: stseen ristlejäl



DRAAMATEATER

L. Tarmeli noorsoonäidend
„VANAISA JUTUSTUS“

Lavastus: A. Sunne, lavapildid:
P. Raudvee. Pildil: stseen I vaatusest



DRAAMATEATER

L. Tarmeli noorsoonäidend
„VANAISA JUTUSTUS“

Pildil: stseen III vaatusest



teetilise kunsti menu, ja selles mõttes ta on ebaharilik nähtus balletilaval.

Ebaharilik on see ballett ka oma autorite tähtsusest: libretto aluseks on Shakespeare, muusika on loonud nüüdisaja omapäraseimaid heliloojaid Sergei Prokofjev, välise vormistuse äärmiselt andekas ja kultuurne kunstnik P. Williams, lavastuse L. Lavrovski, tantsijate hulgas aga on säärane kunstnik nagu G. Ulanova. See on imposantne ja monumentaalne lavastus.

„Romeo ja Julia“ libretto ei ole kaugetki tavalise libretto laadi. Koreograafilisele ülesandele oleks vastanud Shakespeare'i süžee kõigi joonte koondamine keskele teemale — Romeo ja Julia armastusperipeetiale. Käesolev libretto aga peab ebatavalise täpsusega kinni Shakespeare'i tragöödia stsenaarist arengust. Ta mitte ainult peatub korduvalt teisejärguliste episoodide juures, vaid annab neile sageli suurendatud tähtsust, nii et selle all mõnikord kannatab peateema. Seetõttu vaatajale, kes ei tunne või ei mäleta Shakespeare'i teksti, ettekannet läbib tegevus läheb sageli kaduma, eriti esimeses pooles.

„Normaalse“ balletilibretto seisukohalt on siin äärmiselt palju liigset ja säärast, mida balletikunsti vahenditega on raske väljendada. Neile, kes ei tunne Shakespeare'i ega loe kavalehte, jääb arusaamatuks Capulettide ja Montecchide perekondade vaheline vaen. Arusaamatuks jääb ka hertsogi nimel väljapandava käsu sisu (ei või ju vaataja seda lugeda kui filmi vahepealkirja), samal ajal aga Romeo maapakku saatmine ja kõik selle tagajärjed tulenevad sellest käsust. On selge, et Julia Lorenzo kongis tahab end pistodaga tappa, aga arusaamatuks jääb, mis pudelikese munk talle annab. Tinglik pantomiimilis-illustratiivne žest (Lorenzo tõmbab käega ümber näo ja suleb silmad, näidates mürgi toimet) ei suleta kuigi palju. Üldse kogu see lugu uinutavast joogist, sellest tulenev traagiline arusaamatus, näiliselt surnud ja maetud Julia surnuist ülestõusmine — kõik see on keeruliseks mõistatuseks vaatajale, kes ei tunne juba enne teatri-minekut kõigi nende sündmuste omavahelist seost.

Nagu näeme, ei ole terve rida — mõnikord tähtsaidki — episoodide laval leidnud õigustust ja vastavat lahendust, varjates seega ettekande põhijooni. Aga nähtavasti Shakespeare'i stsenaariumi täpne jälgimine, koreograafilise kunsti spetsiifilisuse unustamine, draamalava seaduste kohaldamine „tummale“ balletikunstile jne. tulenesid soovist luua ballettnäidendi

eriline žanr. Sellest aga tekkis, nagu luigeja kindlasti juba on võinud veenduda, terve rida raskusi.

Edasi. Tantsus on võimalik väljendada Printsi armastust luige-neiu, Don Quijote armastust oma südame valitu vastu, Romeo armastust Julia vastu, ja nende teemade balletilise lahenduse spetsiifiliseks keeleks on tantsu keel. Aga kas on võimalik tantsuliseks teha Shakespeare'i kogu draama selle renessansi ja keskaja vahelise võitluse, kahe perekonna vaenu, tülide ja kahevõitluste ning Verona tänavakommetega? Kas on võimalik tantsus näidata „amme“ ja „varahommiku“, Tybalti, Mercutiot ja Lorenzot, mitte ainult emotsioonide, vaid ka iseloomude ja Shakespeare'i sügavate ideede kogu keerulist maailma? On arusaadav, et Leningradi teater, püüdes luua „Shakespeare'i-ballettnäidendi“, ei tahtnud selle ülesehitamisel lähtuda ainult selle novelli süžeelis-emotsionaalsest skeemist, mis oli Shakespeare'i tragöödia aluseks ja mis, nagu me teame, kergesti võiks olla „normaalse“ balleti-stsenaariumi aluseks. Aga kas „kogu“ Shakespeare'i saabki anda koreograafilise kunsti vahenditega? Kas ei nõua juba balleti kui niisuguse žanri ise teema erilist kitsendamist, selle lahenduse erilist iseloomu?

Mis on Shakespeare väljaspool oma sõna, dialooge ja monolooge?... Juba teksti hävitamine üksi pidi kitsendama ülesandele ulatust — tragöödia edasiandmiseni üksnes tegevuse ja emotsioonide kaudu. Sest just neid suudab tantsu keel väljendada. Näib, et seda teed mööda, täh. arvestades balleti spetsiifilisust niihästi libretto, muusika kui ka lavastuse suhtes, on käinud Vigano, too kuulus itaalia ballettmeister, kes esimesena a. 1818 tõi lavale balletilise Shakespeare'i — „Coriolanuse“ ja „Othello“.

Ülesande, mille endale võttis „Romeo ja Julia“ lavastaja L. Lavrovski, on teist laadi. Ta ise määratleb seda erilises deklaratsioonis kui püüdu edasi anda „mitte ainult tragöödia üldist mõtet ja hoiakut, vaid ka Shakespeare'i maailma luulerikust“, kusjuures Romeo ja Julia kuulsad stseenid-monoloogid, mis on „täis kirge ja mõtet“, ei oleks lavastaja silmis ainult „süžee luukereks, mis hoiab koos divertismendilisi tantse“. Shakespeare'i „mõtteid“ on muidugi võimatu „tantsutada“ ehk tantsuks teha ja nende balletiliseks väljenduseks on tarvis leida teisuguseid vahendeid.

„Tegevustantsu“ Lavrovski iseloomustab õigesti kui värvikat ning temperamentset ja kui „dramaatilise ahela mõõ-

dapääsmatult tarvilist lüli“. Aga „tegevuslikkuse“ mõistesse ta toob ennekõike ebatantsupärase olluse.

„Tõesti dramaatiline tants“, kirjutab Lavrovski, „hõlmab tingimata ka pantomiimi.“ Aga asi ei seisne „Romeos ja Julias“ faktiliselt mitte ainult „hõlma-mises“, vaid tantsu enda selle olluse „äravahetamises“.

„Riskeerides — nagu Lavrovski ise üles tunnistab — saada süüdistatud ebatantsupärasuses ja püüdes järjekindlalt tantsu tõelise dramaatilise sügavuse ja konkreetse poole“, Lavrovski teeb kõiksugu liigutusi, žeste, miimikat — seda, mida üldiselt iseloomustatakse kui pantomiimi — mis on põhilised sõnalavastuses. Ta seletab, et „mitte küllaldasel määral hinnatavast“ ja seepärast ka „halvasti koheldavast“ pantomiimist saadakse „valesti“ aru kui „näitleja sõnu saatvate žestide ülekandmist sõnalavastusest balletti“. „Tõeline pantomiim“ ei olevat lisa- või illustratiivne ollus, vaid „teatrietendus, milles mõte, tundmused ja kirk leiavad väljendust keha liigutuses ja žestides“. „Ballett, eriti aga traagilise-sisuline“ ei või Lavrovski arusaamist mööda rahulduda tantsuga (kuigi me tunneme ka traagilisi tantsu, näit. „Esmeraldas“ või „Giselle'is“), vaid „nõuab õilistatud, plastilist ja üldistatud pantomiimi, mis tõuseb tantsulisuse ni, moodustades selle kõrgeima väljendusliku olluse“.

See mitte just väga uus Noverre'i „tegevuslikkuse“ motiveering on meie viimaste aastate praktikas viinud sellele, et niihästi „Bahtšissarai purskkaevus“ kui ka „Kaukasuse vangis“ on eemaldatud tantsudest. Tantsu „dramaatilise“ mõtestamise nimel tantsu enda vastu sihitud „võitluse“ idee on end tunda annud isegi klassilisis lavastuses. Aga kuipalju on seeläbi „Luigejärve“ uues Leningradi lavastuses kaotanud esimene pilt, kus tantsiv prints pandi uimastavalt romantiliselt liikuma mööda lava, käes üks E. T. A. Hoffmanni teoseid, istuma pingile ja mainitud raamatut lugema ning läbi elama! Ja seda nimetati balletiks, kuigi see — arvestamata kõike muud — ei olnud absoluutselt kooskõlas Tšaikovski muusikaga.

Lavrovski ei julgenud siiski oma balletti toetada ainult ülalnimetatud „kõrgeimale väljenduslikule ollusele“. Ta mahutas oma lavastuspartituuri veidi möödapääsmatult tarvilist tantsu ja põhjendas seda isegi „tantsu pantomiimiga ühtesulatamise vägeva paratamatusega“ selleks, et väljendada „Shakespeare'i kangelaste kire ja mõtte sügavust ning

nende lausungite pingulisust“. Tõepoolest aga me ei näe „ühtesulatamist“, vaid ikka sedasama pantomiimi, millele on lisandatud tantsuliigutuste üksikuid olluseid. Seda Lavrovski võtab kui „tantsulis-plastilist“ vormi. Just nimelt pantomiimis ta näeb Shakespeare'i sõnale „tummal“ laval vastavat ekvivalenti.

Shakespeare'i järgi Juliet võlub Romeo hääl. Balletmeister tõlgib selle episoodi pantomiimi keele: tantsu ajal langeb mask Romeo näolt ja Julia vaimustub selle ilust. „Pantomiimilise tantsu rütm vaheldub ja muutub laiaks adagioks, mis ongi Romeo ja Julia vastastikuse lähene-mise alguseks“. See on üks ettekande väheseid tantsulisi momente. Aga pärast adagiot ilmub Tybalt ja järgnev stseen, mis Lavrovski kinnitust mööda areneb „tervikuna Shakespeare'i teksti järgi“, läheb juba puhtpantomiimilise tegevuse-na. Romeo ja Julia laulatuse stseen, mis on lavastuse õnnestunuimaid ja omapäraseimaid, näib olevat lahendatud „puhtpantomiimiliselt“, kuigi Lavrovski teda arvab „tantsulis-plastiliseks“. Kogu „tants“ väljendub selles, et Julia, keda liigutavalt kehastab Ulanova, läheneb varvastel altariile ja, tardudes arabeski, kummardub aeglaselt krutsifiksi ette. Aga kas see tõepoolest on tants või ainult selle lõpuni kandmata „loode“? Kõik on lahendatud skulptuursuse, barreljeefse, plastilise, staatilise vormi põhimõttel. Ja ainult esituse dünaamika annab selles tardunud vormis edasi seestmist liikumist, edasipüüdmist, tungi.

„Romeos“ ei ole kaugeltki niipalju „puhtantsulisi stseene ja lihtsalt tantsu“, nagu see lavastajale näib. Nende arv on faktiliselt äärmiselt piiratud, põhitantse aga „õigustatakse“ lavastuses loogiliselt, mitte tinglik-koreograafiliselt. Säärased on tantsud Capuletti poolt korraldataval ballil, Julia kerge ja elav tants (Juliale on lavastuses antud kõigest kaks-kolm variatsiooni), Julia väljendusrikas tants Parisega, kus ta automaatselt, tühja hingega kordab oma tantsu Romeoga. Säärased on tüdrukute, trubaduuride ja rahvatantsud.

Romeo tants Julia laibaga ei ole loomulikult tants, vaid väga efektne, monumentaalne ja plastiliselt väljendusrikas pantomiim. Üldiselt aga Lavrovskil kui ballettmeisteril-koreograafil ei ole seda teravust ja ideederikkust, algupärasust ja värskust, mis teda iseloomustavad kui režissööri ja mis on nii omased Tšabukiani kui ballettmeisteri kunstile. Lavrovski ja kogu ettekande keeleks, mis, muide, vastab ka Prokofjevi muusikale,

on — pantomiim. Kogu teine akt, kahevõitluse stseen, lavastuse finaal — õine matuserongkäik, omaste jumalagajätt, Julia ärkamine ja Romeo laiba nägemisele järgnev surm pistoda läbi — kõik see on puhas „tumm draama“, mitte aga balleti. Ettekande kui terviku žanri võiks ennekõike määratella kui „mimodraamat“.

Loomulikult säärane tantsu talle oma-seilt kõrgusilt allaviimine nõrgendab ettekande kui terviku aktiivsust. Mitte pan-

tomiim, vaid tants on balletikunsti kõige kõnekamaks ja väljendusrikkamaks olluseks. Ta annab liigutustele mahlakamat „kolmemõõtelisust“ kui pantomiimi „graafilised“ jooned, tal on teatraalset dünaamikat, emotsionaalsust, ta nakatab vaatajat, kisub teda kaasa. Võib-olla sellega seletub see jahedus „Romeo ja Julia“ publikupoelses vastuvõtus, mis oli suureks kontrastiks vaatajate tormilisele reageerimisele läbinisti tantsulisele „Laurenciale“.

Felix Moor

Ilmeka lugemise aluseid



enne kui asume vaatlema ilmeka lugemise kunstilisi aluseid, ei saa me vaikides mööda minna sellest tehnikast, mille abil ilmeka lugemine teostub. Iga lugeja peab meelles pidama, et kõnetehnika, mis hõlmab diktsiooni, ortofooniat ja hääleseadet, on kunstilise ehk ilmeka lugemise ilmingimatuks eelduseks. Seda peame meenutama eriti seepärast, et kiindudes proosa või luule esitamise kunstilisse külge, tehnilised nõudmised kergesti võivad asetuda teisele plaanile. Muusikakunstis on igapäevaseks tööks, et näit. hea viiuldaja või hea klaverimängija peab harjutama iga päev. Ükski kunst pole mõeldav meisterlikkuset. Goethe ütleb: „Igale kunstile peab eelnema teatav mehaaniline oskus.“ Lugemiskunstis me aga sageli mõtleme veel, et võime kõik usaldada „inspiratsiooni“ hoole. Näitlejate-lugejate suust kuuldu ütlused „küll õhtul tuleb“, „litsume talendiga“ jne., peaksid vist küllaldaselt iseloomustama ja alla kriiputama seda arvamist.

Tuleb alati mees mees pidada, et puudulik tehnika pidurdab saatuslikult ilmeka lugemise kunstilist külge. Mis kasu on sellest, kui mõni lugeja-näitleja „tunneb kõik läbi“, kui ta nutab „verepisaraid“ jne., sealjuures aga tema väljendusvahendid on puudulikud ja koolitamata, ning just viimase asjaolu tõttu ettekanne ei pääse tarvilisele mõjule. Muidugi, me peame teadma, et ainult tehnikaga, ilma meisterlikkuset, me ei saavuta palju. Teisest küljest eeskujulik tehnika ja meisterlikkus ei ole veel piisavad tõeliseks kunstiks. Selleks peab olema veel talenti ehk annet.

Kuulus Nõukogude Liidu deklamatsioonipedagoog prof. V. K. Serježnikov

seab oma raamatus „Sõna muusika“ tõelisele lugejale-kunstnikule järgnevad tingimused:

1. ta peab sündima erilise psühhofüüsilise konstitutsiooniga,
2. ta peab sündima teatava füüsilise konstitutsiooniga,
3. ta peab laitmatult omandama kõnetehnika,
4. ta peab teoreetiliselt ja praktiliselt omandama kõne-muusika reeglid,
5. ta peab saama laialdase eelhariduse (eriti kirjandus-kunstilise ja ühiskondliku),
6. ta peab arendama loominguulist kujutusvõimet,
7. ta peab arendama oma tahet, eriti võimet teisi mõjutada.

Ärgu need tingimused veel kedagi kohutagu. Kunstilisi võimeid saab arendada. S. Šervinski ütleb, et kunsti suhtes täiesti „andetuud“ inimesi on võrdlemisi vähe.

Seades endale ülesande kunstiliselt esitada proosat või luulet me peame kindlaks tegema oma suhtumise teosele. Selleks peame aru saama, et kirjanduslikku teost koostavad mitmesugused elemendid ei ole üksteisega sugugi juhuslikus seoses.

Tekib küsimus, kas lugeja ehk esitaja tahe peab või kas ta tohib sattuda vastollu teose andmetega.

Kui mõista kunstilist teost mitte mehaaniliselt, saab olla ainult üks vastus: selleks, et esituslik tulemus oleks ülimalt efektn, ei tohi esitaja tahe olla vastollu teose andmetega.

Tõsi, üht ja sama teost võib tõlgendada mitmeti. Eri maailmavaatega, eri ajastu inimesed võivad näha teatud teoses hoopis midagi muud kui teise ellusuhtumisega ja teiste põlvkondade liikmed. Lõp-

peks oleneb ju väga palju ka esitaja resp. lugeja isiklikest andeist.

Niisiis, teose lahtimõtestamise küsimus on tihedas seoses esitaja tõlgendamisprobleemiga. Igas teoses peitub mitmesuguseid tõlgendamisvõimalusi. Kirjanudulik teos on omaette maailm, ja esitaja, astudes sellesse maailma, märkab seal ennekõike seda, mis on temale arusaadav, omane, lähedane ja huvitav. Heites pilku teatriajalukku näeme, et peaaegu iga Shakespeare'i kuju on võimaldanud kuulsale näitlejale kõige mitmesugusemaid tõlgendamisi. Tarvitseb vaid mõelda Hamletile. Seda äärmiselt ammen-damatut kuju on kehastatud kõigis varjundeis heroilisusest neurasteelisuseni, kusjuures nad ikkagi on jäänud tõelisiks, usutavaiks Hamleteiks. Mida avaram, painduvam on teos, seda suurem vabadus jääb esitajale-kehastajale; temal kujuneb teose või üksikkuju oma kontseptsioon, ja ta usub, ta peab uskuma, et see kontseptsioon (s. t. kunstiteose või -kavandi intuiitiivne tajumine) on õigem ja kõigist eelmisest rikkam. Mida originaalsem on esitaja lähenemine teosele, mida teravam on tema vaatevinkel, seda värs-kemad ja huvitavamad saavad ta tõlgendamise jooned. Siinjuures ei tohi aga unustada, et teost ei saa alistada kunstli-kule plaanile, mis ei tugine teose lahti-mõtestamise alustele, mis ehitub tahtmul-sel meelega esile tõsta mõnd kõrvalist asjaolu või, mis veel halvem, püüdleb anda talle võõrast või vastandähendust.

Mõnele esitajale võib tunduda, et olles kaotanud positsiooni, mis lubab neile teost tõlgendada oma fantaasia tahtel, nad sellega satuvad ebaväärikasse, alis-tatud seisundisse. Neile võib näida, et nad on sunnitud orjalikult kummardama autori põrmu või autoriteeti. Need mõt- ted võivad häirida mõistust ainult nii- kaua, kuni esitaja pole tunnetanud, et kunstiline teos pole juhuslik, vaid orgaa- niline tervik. On ju õige, et teatav alis- tumise, õigemini küll loomuliku sõltuvu- se element teosest jääb, kuid selles pole ju midagi kibestavat: esitaja-tõlgendaja jääb ikkagi esitajaks-tõlgendajaks.

Muusikakunstis sellastes algelistes fõkspidamistes keegi ei kahtle. Vaevalt küll kellelegi tuleks mõttesse mõnd lüü- rilist intermetsoit esitada heroilise palana või E. Aava „Sigtuna lahingut“ psühho- loogilise etüüdina.

Tegelikus elus võime sageli kohata sel- laseid „tõlgendajaid“, kes põevad mingit „originaalitsemiss“ tõbe. Neil on esikohal mure, et esitatu ei saaks nii nagu teistel. Seda võime tähele panna isegi sellaste näitlejate-lugejate juures, keda oleme harjunud pidama „suurteks“. Tõeliselt

suurtele loovatele isiksustele võib sellane psühholoogia olla ainult võõras. Nende ainsaks ja põhiliseks lähtekohaks on eel- kõige — teose maailma lahtimõtestamine.

Tõsisemat laadi on juba teine kartus: kui üks teos on mitme esitaja poolt üht- viisi mõistetud ja lahtimõtestatud, kas see ei tingi esituses ühekülgust?

Säärane kartus peaks paika vaid sel juhtumil, kui esitajad oleksid mehhanis- mid, mitte inimesed. Kahe elusa inimese ettekanne tahestahtmata on erinev, sõltuvalt tõlgendaja „minast“, hoolimata sel- lest, et mõlemad lähtuvad ühest ja sa- mast ideelisest positsioonist ja et mõle- mad ühtviisi mõistavad antud teost. (Se- da muidugi neil juhtumeil, kui meil on tegemist tõeliste loovate kunstnikega, mitte aga imitaatoritega või n.-n. „hingesugu- lust“ evijatega).

Eeltoodud tõika me võiksime võrrelda ühe ja sama natuuri üheaegse maalimisega mitme kunstniku poolt. Võrreldes nende lõuendeid märkame, et iga maal- ing on realistlikult usutav, kuid samal ajal on ühel vähe sarnasust teisega.

Kuidas me peame siis lähenema tekstile?

Enne kui me teksti ette kan- name, peame seda mõistma, sel- lest aru saama. See nõue võib tun- duda oma lihtsuses naiivsena. Kuid vaad- delgem seda pisut lähemalt.

On ju päris selge, et iga enam-vähem haritud inimene, lugedes üht või teist autorit, saab aru tema teoseist. Kuid tihti see arusaamine jääb pinnapealseks, kuigi mõteldakse, et kõik peaks olema üdini selge. Sellane arusaamine on tihti aga näiline. Kõigi varjundite, suhtlemiste, vahekordade, loogilise ehituse ja lugema- tute detailide mõistmine pealiskaudsel lugemisel võib vaevalt teostuda. Isegi teose ideeline külg võib käest libiseda. Teosega pealiskaudsel tutvumisel võib esitajal kergesti silmapaari vahele jääda, ütlemes, kas või varjatud sarkastiline vär- ving. Ta on valmis kõike esitama „puhta kullana“, kuna aga teos on immutatud ironiaga. Tõeliselt esitajal peab olema aga igakülgne arusaamine. Näiteks võta- me stroofe Johannes Barbaruse luuletus- est „Maja tellingites“, millede pealis- kaudsel lugemisel loogiline sisu võib jääda segaseks.

„Alles kui nood akende tühjad orbiidid klaaside läikega täituvad, alles kui säriseva hakkavad pliidid, rasvas road praaduvad — räituvad, —

siis me alles otsime ruumidest hinge, haarames valgustusestraatide üle maailma seat lainetava pinge kaudu vallutat laiuskraadide...

kui katusel kikikõrvu kuulab antenn, kui inimesed üles-alla on liikvel, ise rõõmsad, et katuserenn sügisvihma neil' kaela ei kalla.“

Kui me tutvume mõne teosega, me peame temasse suhtuma kui tervikusse. Kunstiline tervik omalt poolt vajutab pütseri teose igale osale, kõigile tema elementidele.

Antud teose kunstiline tervikulisus ja ta ideeline sisu põhjustavad meie huvi, meie valiku. Kandes ette mõnd teost me sellega lülitume tema ideede kandmisse — pärast nende murdumist meie „minas“.

Pala ettekandmisel peab olema esitaja esimeseks mureks teose sisusse tungimine ja teose kui terviku õige tajumine. Sellest, kuidas esitaja tajub kunstilist tervikut, sõltub ettekande õige toon kõigis selle osades. Ettekande üldine toon, ettekandja suhtumine tekstile kajastub kõigis osades, kõigis detailides ja kindlustab ettekandele ta kunstilise usutavuse.

Selleks, et me kunstilist teost ei tajuks kõverpeegli, et teose ideelisest sisust valesti aru ei saadaks, on tarviline teose igakülgne lahkamine. See analüüs olgu esimese saadud mulje kontrollimiseks. Sageli võib juhtuda, et esimene mulje osutub ekslikuks, et oleme teosest valesti aru saanud.

Me ei tohi usaldada esimest muljet, ainult igakülgsest, objektiivsest analüüsist tulenevaid järeldusi.

Säärast igati analüüsitud teksti võime pidada „esituslikult“ mõistetuks ja ta ideelist sisu selgitatuks ning kontrollituks.

Loomulikult analüüsi praktikas vilunud meistritele on paljugi „käegakatsutav“, tuntud, teatud ja nagu iseendast juba arusaadav. Seepärast aga ei saa veel eitada analüüsi vajadust üldse. Algajale on soovitatav mitte liialt detailiseerida analüüsi, vaid piirduda esialgu kõige olulisema kindlakstegemisega. Meisterlikkuse arendes süvenegu ka analüüs.

Analüüsimisele asudes me peame eraldama igas teoses kolm sisu: loogilise, kujutava ja vormilise sisu.

Vaadeldgem kõigepealt esimest.

Sõna on mõtte kandja. Ilma mõtteta ei oleks saanud sündida sõna, ilma sõnata poleks saanud avalduda mõte. Kui me näeme teksti, s. t. sõnade ühikuid mitmesuguseis kombinatsioones, siis me näeme märke ühendeid, mis annavad edasi mõtete süsteemi. Kui loeme teksti, me loeme mõtteid, mõtteid aga tajume, kui hääldame sõnu. Sõnad, millel puudub mõte, jäävad häälikute ühendeiks, kui nad lakkavad olemast sõnad. Oma dü-

naamikas sõnade ühikud alluvad mõtete käigule, mille avastamisega me selgitame endale kõne loogilise sisu. Rõhutame, et me just avastame mõtete käiku, kuid mitte nendele suhtumise iseloomu teoses.

Normaalselt on igal lausel oma dünaamika, mis allub loogilisele rõhule ühel sõnal.

Näit.: „Kus te olete, mu sõbrad?“

Lauses võib olla veel kõrvalrõhk, kuid pearõhuks jääb ikkagi ainult üks, mis nagu moodustab lause tipu.

Ainult erandjuhtumel, kus mitu sõna moodustavad ühe terviku, annavad ühe kujutelmale, asetuvad rõhud võrdselt kõigile sõnadele lauses.

Näit. „Ära hõiska enne õhtut!“

„Ära kiida päeva enne õhtut!“.

Harva võib olla lauses, või lausestikus, kaaks või rohkem ühejoolist tippu.

Näit. A. H. Tammsaare „Kõrboja peremehest“:

„Esimest korda läks Villu ilma püsita niioelda asja pärast kõndima, läks mõõda põllupeenraid, läks mõõda aiaääri, läks mõõda kesapäldu, läks mõõda väikest võserikku jne.“

Kui me kõneleme lausete tippudest, siis on meil õigus kõnelda ka nende „tõusudest“ ja „langustest“.

Näit. A. Gailiti „Toomas Nipernaadist“:

„Ning kui Kadri küpsetab ahjutäie saia (1. lause), käsib Meos Martin oma perenaiele küpsetada vähemalt kaks (2. lause), kui Kadri teeb kalkunite paarile lõpu (3. lause), veristab Meos neid vähemalt kolm (4. lause), kui Kadri paneb kollasesse saia kaks naela rosinaid (5. lause), arvab Meos, et tema kollane sai tahab vähemalt kümme naela samasuguseid rosinaid (6. lause).“

Pandagu tähele, et lausestikul on oma üldine tõus ja langus ja pealeselle veel igal lausepaaril oma tõus ja langus.

Siinjuures peetagu aga silmas, et loogilise sisu tipud ei tarvitse igakord ühte langeda meloodiliste tippudega.

Igas lauses süntaktiliselt omavahel tihedalt seotud sõnad ühenduvad gruppideks. Ainult lühikesed laused võivad enesest kujutada üht sõnalist tervikut. Lause eraldamine sõnade gruppideks teeb loogilise sisu ja süntaktilise struktuuri eriti selgeks.

Näit. Joh. Barbaruse luuletusest „Vastu tulevale 3“:

„Ei/ mu vaim pole keeletu,/ tumm/
läheneb jälle kui kahurite trumm/
väljal lamab inimene/ — haavatu raske/
hüüan siis kõigile:/ „vennad,/ ärge laske!“/
Kuigi end veendumuste ohvriks nii toon:/
karika mürki,/ nagu Sokrates,/ joon./



VANEMUINE

Pagnoli-Nivois' komöödia
 „KUULSUSE MÜÜJAD“

Lavastus: A. Mering. Pildil:
 stseen III pildist



VANEMUINE

L. Rahmanovi näidend
 „RAHUTU VANADUS“

Lavastus: K. Aluoja. Pildil:
 stseen II vaatuses



VANEMUINE

J. Offenbachi operett
 „ORPHEUS PÖRGUS“

Lavastus: P. Varandi, lavapildid:
 A. Lepik. Pildil: stseen V pildist

Ja ma otsin, / oma silmade luupidega /
päisel päeval, / kui Diogenes, / tõde...
Ümber — / Ruum otsatu / meetrite
kuupidega, /

ja Aeg pole sugugi sõbralik, / — öde: /
kuna mõök pole palmioks . . . / Mürsud
ja täagid /
ähvardavad hävitada / vaimu ülejäägid /
jne.“

Kunstilise loomingu protsessis, kui autor kirjutab oma teost, sünnivad teksti „luustik“ ja „lihased“ üheaegselt, ühes lahtumatus protsessis, nagu loode emahihus. Ent kui me läheneme valmis organismile — loogiliselt väljendatud lausele —, siis peame oskama eraldada tema „luustikku“ „lihaseist“. Esitaja peab oskama täpselt väljendada lause „luustiku“, peab oskama edasi anda esitatava fakte. Alles hiljem tulevad juure need momendid, mida näitlejad on harjunud nimetama „värvideks“.

Kokku võttes: jäägu lause „Enne kui me teksti ette kanname, peame seda mõistma, sellest aru saama“ näitlejaile-lugejaile juhtlauseks kogu eluks. On halb, kui selle hülgame, lootes ainult oma „artistlikkusele“. Kui esitaja võib vääralt tõlgendada üht lauset, kui ta mõnikord võib eksida üksikkuju iseloomustamises, siis ta pole ka vaba säärestest valeotustest terviku kontseptsiooni suhtes. Viimane aga viitab juba kunstilisele „katastroofile“.

Kujutava sisu juures me pikemalt ei peatu, kuna sellest oli üldjoontes juttu eelmises artiklis „Imekas lugemine ja lugeja“. Lisame seal juba üteldule ainult niipalju, et kui loogilisest sisust me peame aru saama, siis kujutatavat sisu me peame kujutlema. Ainult läbituntud, individuaalne kujutelm hakkab ettekandes elama täisväärtuslikku elu, saab tarvilise elulise soojuse. Kujutus täidab meid erutusega, mis võib olla niisama terav kui vahetu maailma tajumine. Selles erutuses esitaja leiabki ühe oma loominguilisest rahuldusist.

Asudes vaatlema vormilist sisu peame meenutama, et sõnakunst, nagu muusikagi, teostub ajas. Kõik kirjandusliku teose vormilised elemendid avalduvad ettekandes ajas. Näitleja-lugeja peab algusest peale harjuma mõttega, et ta kogu oma elu peab töötama ja looma ajalises kestuses. Sel alusel tal peab arenema maitse aja suhtes ja tundlikkus tema voolusele.

Igas sõnas me peame eraldama tema dünaamikat ja foonikat. Sõnade helilise olemuse hõlgamine paljastab esitaja kurtust ja alandab inimkõne värikust.

Iga üksiku sõna dünaamika oleneb rõhust ja kvantiteedist.

Sõnad on lause lülid. Igal sõnal on oma dünaamika, igal lausel — oma. Me nägime juba, et loogiline sisu moodustab lauses „tõuse“ ja „langusi“. Sellest lause saab oma dünaamilise käigu, dünaamilise suuna, nagu ka iga sõna üksikult. Nagu me kuulatleme sõna helilist dünaamikat, nii peame kuulatlema ka kogu lause, siis lausestiku dünaamikat, kuni selgub terviku raskesti tabatav dünaamika. Selle dünaamika moodustavad peale rõhkude veel lausete meloodiline kõver ja tempo mitmekesisus.

Rõhutamised ja rõhutamatused, olles omavahel mitmesuguseis ühendets, võivad asetuda tekstis ebakorrapärases järjekorras, kuid võivad ka moodustada ridu, milledest avaldub teatud korrapärasus, s. t. et rõhutamised teatava ajavahemiku järele korduvad. See kordumine ongi, mida me otseses ja kitsas tähenduses nimetame rütmiks.

Analüüs näitab, et igal kirjanikul on oma enam või vähem väljendatud rütm. See oleneb ühe-, kahe-, kolme- või mitmesilbilistest sõnadest, lühemaist või pikemaist lauseist jne. Me võime saada langevaid, tasakaalus või tõusvaid lauseid, kus korrapäraselt või ebakorrapäraselt vahelduvad tõusud ja langused, kiire või aeglase tempoga, pikemad või lühemad laused või nende osad. Kõik see oleneb lauses ühendatud sõnavarast.

Sõna individuaalsete omaduste karakteristikaga saab veel selgem, kui dünaamilistele momentidele lisame juure foonilised momendid. Vaevalt keegi hakkab ümber lükkama seda, et mitmesugused häälikud keeles mõjuvad eri viisil.

Eks mõju meie l hellitavalt, paitavalt, õrnalt, naiselikult. Kuulakem H. Visnapuu värse:

„Sina oled imeline talleken, Malleken!

Sina oled imeline lilliken, Tilliken!

Tilli-illi, lilli-line lilliken, Illiken.“

Mis on eelneval l-il ühist sünge u-ga, millega M. Under oma luuletuses „Kontvõoras“ taotleb hirmu- ja õudusetunnet.

„Ma tulen, ma tulen, tee lahti uks!

Ei aita siin nuuksumine, ei luks. —

Ma tulen, ma tulen, tee lahti uks!

Olen mure, eks näe, kes ei alistuks. —

Su kamber kui mu enese pesa mul tuntu:

Tulen päeval või keskööl — murran sisse kui hunt. —

Ma tulen, ma tulen, tee lahti uks!

Olen mure ja teen su õnnetuks“ jne.

Kas ei ole i pisut terav, torkav, salvav? Näit.: irvitama, itsitama, kiljuma, kil-

kama, piiksuma, piinama, sisistama, viirastuma, hirmutama jne.

Jälgige energilist k-d M. Underi luuletuses „Sügismaru“.

Kuulete, kuidas nüüd märatseb maru ja murrab, mühiseb metsasid mööda ja vilistes ladvus. kohutab kurjasti hirmunud lindusid pesas, karustab kadaka käharaid, kolletand põõsaid, kriimustab karjamaa konarlist, künkalist pinda, kitkub ja katkub veel viimaseid külmetand lilli, hullab ja möllab ja tantsib ja ulub kui hunt üle nurme“ jne.

Muidugi saab säärane häälikute iseloomustamine olla vaid subjektiivset laadi. Kuid fakt jääb faktiks: iga häälik mõjub isemoodi. Lisame sellele veel, et paljudes sõnades on jäljendatud helisid. Näit.: tuul ulub, vares kraaksus, lõõõritab, lammast määgib, kägu kukub jne.

J. Semper läheb onomatopöas (loodushelide jäljenduses) õige kaugele.

Näit.: „Piirat ma õitsevaist ümber ülastest, rinnuni lopsaka lehtede vahel, mille ladvult haljana sajab muusikavihma rütmika tilku: Loglobliüüdi gii gii viliküüt viuhüüt torogeogeo bii bii tiu tiu tirigüüt bibigööök bibigööök tsiut tsiut vrlt vrlt öö gee giits.“

Kõik autorilt antud helilised momendid, nagu onomatopöa, assonants (sõna algul ja sees korduvad täishäälikud), alliteratsioon (sõna algul ja sees korduvad kaashäälikud) jt. leidku alati esitaja sõbralikku tähelepanu.

Teose vormilisse sisusse kuulub ka tema süntaktiline ühtlus, lausete stiil. See võib olla lihtne, võib aga olla ka väga keeruline. Mõned kirjanikud teatavasti teoseis eelistavad lühikesi lauseid, mis annab stiilile erilise kiire, energilise, mõnikord ruttava, mõnikord tormava, rahutu iseloomu. Seevastu teised tarvitavad pikki ning keerulise ehitusega lauseid, lausetikke, mis teevad stiili perioodiliseks, laineliseks, aeglaseks, tasaselt voolavaks, rahulikuks. Süntaktiliselt konstruktsioonilt lihtsa, selge, ülekujumatu stiili eeskujuks on Fr. Tuglase lause. Joh. Semper iseloomustab Fr. Tuglase stiili „Meie kirjanduse teedes“ järgmiselt: „Paistab, kui oleks kirjaniku ideaaliks meie aja printsiip: võimalikult vähese energiaga võimalikult palju ära ütelda.“ Tuglase fraas kõlab nii:

„Tumerohelised ja jändrikud kastanid olid üleni õites. Mustade oksade vahel liuglesid kollased liblikate parved. Põõsaaluse kopitanud mulla lõhn laius maad mööda nagu karm.“ („Liivakelast“.)

A. Gailliti stiili võiksime iseloomustada kui rütmistatud proosat. Näit. „Toomas Nipernaadist“:

„Jõe kääruks hakkasid tiirlema rägapardid. Soo poolt kostsid veetallaja kaeblikud huikamised. Saabus õhtu, tuhmunud taevas süttisid tähed. Tuuled peatusid lõõtsutades, põõsad langesid longu, kostus vete müha ning lindude kirglik vile.“

A. H. Tammsaarele on omane perioodiline stiil. Võtame näite „Kõrboja peremehest“:

„Villu keerutas nüüd Kõrboja perenaist ennastki tema toodud laternate ja kirevate tulede ringis, keerutas teda teist



ENDLA

K. Trencvi näidend „LJUBOV JAROVAJA“. Lavastus: E. Lemmiste. Pildil: Jarovoi (P. Ruubel), Ljuba (A. Villmann)

kordagi, keerutas, nagu polnud teda õhtul veel keegi keerutanud. Villu sai hooesse, Villul tõusis tuju, Villusse hakkas hull uimastus, nii et ta tantsis, hüppas ja trampis nagu meeletu. Ei ta hoolinud teistest, ei ta hoolinud enam suurt sellestki, kellega ta tantsis, ta tantsis, ta tantsis ainult ja kriiskas vahetevahel, nagu oleks ta mõni metslane, kes kuulutab tantsul oma sõjakisa, oma võitlushimu. Villu tantsis pillimehe väsinuks, Villu tantsis tantsumuru lagedaks, sest Villul kardeti, kui ta nõnda tantsis.“

Eelmisele kontrastiks on lapidaarne stiil, millest näite toome M. Metsanurga novellist „Jumalata“:

„Vaaren kargab välja. Väljas suveõõ hämarus. Vahi hüüd. Kaks pauku. Vaaren lendab edasi. Veel kaks pauku. Kära, kisa, hüüded, paugud...“

Vaaren lendab edasi. Selja taga müdin. Paugud, kisa, hüüded: „Põgenevad! Võtke kinni! Metsa poole!“ jne.

On vist ilma pikemata selge, kuidas süntaktiline ehitus peab kajastuma lugeja ettekandes. Oleks liigne enam-vähem üksikasjaliselt osutada neid võimalusi, mida pakuvad stiilivõtted. Vaid üks on oluline: lugeja peab tähelepanelikult suhtuma kirjandusliku teose nendele külgedele ja ettekande jaoks sellest tegema vastavad järeldused.

Olulise tähtsusega on ka sõnade asetused. Iseasi on ütelda:

...Punane koer jookseb...
 või ...Koer punane jookseb...
 või ...Jookseb koer punane...
 või ...Jookseb punane koer...
 või ...Koer jookseb punane...
 või ...Punane jookseb koer...“

Igal toodud lausel on oma varjund, oma dünaamika. Sellest siis: kui mõni stiilivõte on teatavale autorile või teosele iseloomulik, siis ärge jäägu see esitajal silmapaari vahele.

Stiilivõtete tähtsa osa moodustavad troobid (s. o. poeetilise mõtlemise väljenduse kujud). Kuna nende kunstiline tähtsus on äärmiselt suur, peab lugeja neid tundma. Olgu siin toodud näide ainult kõige tarvitavamast troobist — metafoorist (s. o. ühe asja või nähtuse tähendus pannakse teisele).

„Mu üle käib kui koidu valevus,
 kui silman sinu juuste kuldset krooni;“

Näen valgeil kätel kurbi
 sinisooni —

Mind põlvili veab valus
 hardumus.“

Kui nagu liblik hõljub naeratus
 Sul ümber huuli purpurise
 mooni
 Ning looritab su palge nukrus-
 jooni,
 Siis tean: mu hinges nutab
 armastus.“
 (Marie Under.)

Õpetuse troopidest lugejad leiavad vastavatest käsiraamatutest. Siin me tahsime vaid tähelepanu juhtida nende tähtsusele. Stilistika on tihe mets, milles isegi eriteadlased on mõnikord raske orienteeruda. Lugeja ärge ainult kartku seda tumedat metsa, vaid püüdku temast läbi pääseda. See teeb ettekande läbimõtelduks ja täisväärtuslikuks.

Analüüsinud teose loogilist, kujutatavat ja vormilist sisu, me lõppeks jõuame peamise juure.

Iga mõte iseloomustub sellest suhtumisest, millega ta on esitatud.

Võtkem lihtne lause: „Vihma sajab.“ Kui palju varjundeid võib saada, vastavalt sellele, kuidas me lausesse suhtume! Esiteks ta võib olla lihtsaks konstateeringuks. Kuid ka siin on juba suhtumine: objektiivne ja erapooletu. Kui selle lause ütleb tütarlaps, kes just kasvatses jalutama minna, muutub objektiivne suhtumine subjektiivseks: „Ah, kui kahju! Vihma sajab...“ Kui aga põllumees nurmel tunneb oma käele langevaid esimesi vihmapiisku pärast pikka pööda, saab lause teissuguse värvingu: „Jumal tänatud! Ükskord ometi! Vihma sajab...“ Jne. Kui juba säärane lihtne, vaid alusest ja öeldisest koosnev lause võib evida nii palju varjundeid, mis siis veel kõnelda keerulisemaist lauseist!

Sellest siis on ka arusaadav, et „alltekst“ (Stanislavski termin) on antud tekstist tähtsam, sest ilma temata jääb tekst mõtestamata. Töö allteksti kallal omab põhjapanevat tähtsust. See pole aga igakord kerge. Et töö oleks viljakas, peab esitaja pea olema õigel kohal. Lugejad tihti pöörduvad nõuandjate poole, näitlejad meelsasti kasutavad näitejuh-tide juhiseid sellepärast, et nad ise põevad mingit „mõtlemislaiskust“. Kõiksugu tehnikaid õpitakse: hääle-, hääldamis-, kõne-, keha- jne. -tehnikat, ainult mõtlemistehnikat mitte.

Näitleja või lugeja, saanud uue osa või teksti, peab ennekõike mobiliseerima kogu oma mõtlemisaparaadi jõud. Kui on antud kümme rida, ta peab neile juure mõtlema sada rida, et siiralt aru saada, mida nende kümne reaga on tahetud ütelda. Siis alles esitaja saab aru, et sõna valitsemine on ka tehnika, et on olemas mõtlemistehnika. Näitlejatele ja luge-

RAKVERE TEATER

Tammsaare-Särevi

„PÖRGUPÕHJA UUS VANA-
PAGAN“

Lavastus: J. Talpsepp, lavapildid:
H. Linde. Pildil: Jürka (Sulev
Saarup)



RAKVERE TEATER

Tammsaare-Särevi

„ANDRES JA PEARU“

Lavastus: J. Talpsepp, lavapildid:
A. Samet. Pildil: Indrek (P. Pril-
lup) ja Andres (A. Tammaru)

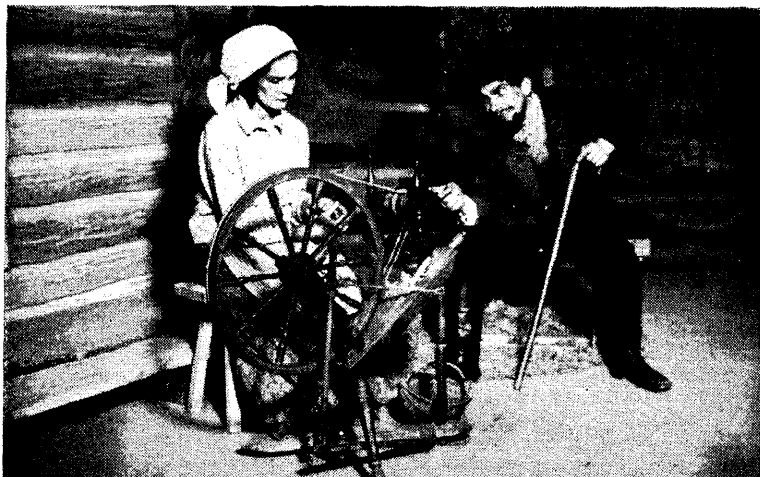


RAKVERE TEATER

Tammsaare-Särevi

„ANDRES JA PEARU“

Pildil: Krõõt (E. Rootalu) ja
Pearu (J. Talpsepp)



jaile on põhiliseks eelduseks — oskus mõelda.

„Allteksti“ osa eri teostes on väga erinev. Mida rikkalikum on teos, seda suurem on ka alltekst. Mida faktilisem ja objektiivsem on tekst, seda väiksem on alltekst. Nõndanimetatud protokollilisel kõnel alltekst üldse puudub. Kuid lugeja peab välja töötama ka säärase teksti esitamiseks vajalise abso-luutse objektiivsuse, sest lugeda ilma

tunneteta, ainuüksi piirdudes loogikaga, on ka kunst.

Õige suhtumine kõige loomulikumalt määratleb ka teose tõlgendamise.

Sellega ring sulgub. Igakülgselt aru saanud teosest, me naaseme täisvarustuses selle juure, millest algasime — teose terviku ja ideelise sisu juure. Mida arukam, andekam ja kultuursem on esitaja, seda vähem tekib tal lahkuminekuid esimese ja viimase mulje vahel.

Azerbeidžani teater



oline Tulede Maa — see on Azerbeidžan.

Juba ammusest ajast ta on seisnud suurte rahvasterändamiste teel. Vägeva lainena rullusid temast üle julma Džengiskhaani „sadakonnad“ ja Tamerlani väed. Khaanide ja bekkide hobuste kabjad tal-lasid ta mägiaasu ja nurmi. Tsaarikindralid ja kasakaohvitserid peksid nuutidega Azerbeidžani külade sõnakuulmatuid elanikke. Nobelid, Mantaševid, Tagijevid imesid ta mulla verd — Apšeroni naftat. Intervendid okupeerisid selle maa linnu. Mussavatistide (mussavat = azerbeidžani kodanluse ja mõisnike erakond) natsionalistlikud jõugud jätsid samuti oma jälgi sellele teele. Usund kägistas niihästi mehi kui ka naisi. Isäranis naisi.

Orgudes kiusati taga muusikatki ja laulu. Laul, mille olid loonud ašug'id — rahvalaulikud —, põgenes mööda mägi-redu Karabahhi harjadele, loomakasvatajate karjamaile, tööcate põllumeeste kü-ladesse, aednike ja viinamarjakasvatajate juure. Orjastatud ja rõhutatud Azerbeidžan kodus rahvajuttude lillelist vaipa, luues unustamatuid eepilisi lehekülgi.

Alles hiljuti, enne Suurt Revolutsiooni, kiusati Azerbeidžanis taga rahvusliku teatri kunsti, rahvuslikku laulu. Tagakiu-sajaiks olid bekid-feodaalid, miljonärid-naftatöösturid, administratsioon ja reakt-siooniline vaimulikkond. Palju kibedusi ja pettumusi tuli neil aastail üle elada rahva andekal pojal, Uzëir Hadžibe-kovi, esimese azerbeidžani ooperi — „Leili ja Medžnun“ — loojal, praegusel ordenikandjal, NSVL rahvaartistil ja NSVL Ülemnõukogu saadik. Tagakiusa-miste osaliseks sai tol ajal ka Ševket Mamedov, azerbeidžani naislaulja, kes on nüüd samuti ordenikandja, NSVL rahva-artist ja Azerbeidžani Ülemnõukogu saadik.

Ševket Mamedov on esimene azer-beidžani naine, kes julges (a. 1912) esine-da laval. Pärast etenduse lõppu ähvardati teda tappa, honorar aga, millega noor näitleja lootis oma muusikalist haridust täiendada, võeti rikaste naftatöösturite „heategeva“ seltsi poolt ära. Päästes oma elu Mamedov oli sunnitud Bakuust põge-nema ilma pennita.

A. 1908 oli Bakuus „Leili ja Medžnuni“ esietendus. Teade sellest levis kulutulena. Vaatajaid tuli ümbruskonna küla-dest, tuli kaugest Nuhhast, Šemahhast, Handžist ja Lenkoranist — kes jalgsi, kes ratsa.

Azerbeidžani rahvas kogus ja rohken-das hoolega oma eepose aardeid, hoidis nagu oma silmatera vaese ašugi laulu, karjaste luulelisi improviseeritud viise. Suure lootusega andsid isad seda edasi oma poegadele.

Suur Oktoobrirevolutsioon täitis rahva sajandeid elanud lootused. Laia jõena voolas Azerbeidžani küladesse ja linna-desse uus, nõukogude kultuur, sünnitades loomingulist vastuvoolu.

Ašugide laule omal ajal ei kirjutatud üles — neid hoiti sugupõlvede mälus. Azerbeidžanil ei olnud noodistatud muu-sikat — „muham'ide“ kummalised koos-kõlad olid kunstiesemeiks, mida valdasid ainult üksikud muusikamehed. Tunti ainult üht häält — tenorit. Sääraste pilli-de nagu tar'i, kemantšá, zurná, saz'i ja kurinate tarvitamisel ei tuntud triost suuremaid ansambleid.

Noore nõukogude kunsti ülesandeks jäi koguda kõik rahvaloomingu laialipaisatud pärlid — üles märkida ašugi inspireeri-tud laul, noodistada kütkestav viis, pan-na koor ja orkester mitmehääliselt hel-lisema. Selle ettevõtte tipuks oli a. 1924 ooperi „Šahsenem“ loomine R. Glière'i poolt, kelle „Punane moon“ on meilgi hästi tuntud.

Glière'i töö oli suur, revolutsiooniline tähtsus. Ta aitas kaasa azerbeidžani muusika keerulisest sümfonismist osakssaaamisele. Azerbeidžani heliloojad Uzëir Hadžibekov ja Muslim Mahometov järgnesid oma kolleegi eeskujule. Kasutades rahvaloomingu aardlat, nad lõid ooperid „Keroglõ“ ja „Nargiz“. Need silmapaistvad teosed on tulvil eepose kangelasikkust ja folkloori, neis on palju rahvuslikku koloriiti.

*

Esimesed azerbeidžanikeelsed näidendid kirjutas eelmise sajandi neljakümnendail aastail M. Ahundov. Need tõlgiti vene, pärsia, inglise, prantsuse ja saksa keele.

19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse azerbeidžani kirjanduse areng toimub näitekirjanduse kasvu tähe all. Vana Azerbeidžani parimad kirjanikud pöörduvad dramaatilise loomingu poole, üha enam rikastades azerbeidžani teatri repertuaari. Andekas näitekirjanik Nadžafbek Vezirov tõlgib azerbeidžani keele A. Tolstoi „Joann Julma surma“. Samuti tõlgitakse Shakespeare'i „Othello“ ja „Hamlet“, Gogoli „Revident“, H. Heine „Almansor“, Schilleri ning Voltaire'i draamasid jne.

1905. a. revolutsioon annab azerbeidžani teatrile uut jõudu. Lihtsatel poodiumidel (teater ei saanud riiklikku abiraha) lähevad suure menuga A. Ahverdovi, Suleiman Sani Ahundovi ja Džalil Mamed Kulizade näidendid.

A. 1908 Džalil Mamed Kulizade, kasutades Nikolai Gogoli teemat, lõi teose, mis kuulub azerbeidžani näitekirjanduse parimate hulka — „Olülär“ („Kooljad“). See näidend tungib suure, pärast Ahundovit mitte enam nähtud kirglikkusega kallale islamismi tugelele ja selle sambaile — vaimulikkonnale —, paljastades nende pettusi, valevagatsemist ja parasitlust. Kultuuri suhtes mahajäänud, patriarhaalse maa tõlleaegseis oludes „Olülär“ kõlas vägeva üleskutsena otsustavaks võitluseks vana maailmaga, üleskutsena eduks, õigluseks, võitluseks demokraatia eest.

Sesse ajajärku kuulub ka azerbeidžani ooperiteatri tekkimine. A. 1908 oli Uzëir Hadžibekovi ooperi „Leili ja Medžnun“ esietendus. Selle ooperi süžee on võetud 16. sajandi suure azerbeidžani kirjaniku Mahomet Fizuli' eeposest. Fizuli värsse ja gaseele laulavad ašugid veel praegugi.

Ooperil oli menu. Tiivustatuna lootusest ja armastusest oma rahva vastu Uzëir Hadžibekov lõi rea uusi muusikateoseid. Nende hulgas on ka kaks lõbusat operetti: „Aršin mal alan“ ja „O ol-

masun bu olsun“. Loodi ooperid „Asli ja Kerem“, „Šahh Abbas ja Huršud Banu“ jt.

Uzëir Hadžibekovi esimeste „muusikadraamade“ ajalooline roll oli väga tähtis. Nad olid nii-ütelda Azerbeidžani ooperikultuuri aluspõhjaks. Teater hakkas noori jõude tööle kutsuma, andekaid iseõppinud lauljaid, rahvapillimängijaid jt. Uzëir Hadžibekovi teoste najal kasvasid Azerbeidžani parimad kunstilised isiksused, iseäranis Hussein Kuli Sarab, kes omal ajal oli kivimurrutõeline, nüüd aga on Azerbeidžani NSV rahvaartist, ordenikandja ning Azerbeidžani Ülemnõukogu saadik.

Niihästi azerbeidžani sõnalavastus- kui ka ooperiteater kasvasid ürgselt, väljastpoolt tuleva abita. Sageli nad pidid vaesuses vaevlema. Rikkad keeldusid toetamast rahvuslikke teatrikollektiive. Asjaarmastajad näitlejad olid sunnitud ise laiali kandma plakateid ja mööda linna müüma pääsmeid. Oma viimase rahaga näitlejad tüürisid ettekandeiks hoone, ja seejuures nad sageli nälgisid.

*

1920. a. 28. aprillil Azerbeidžanis toimus sotsiaalne revolutsioon. Sellest ajast peale azerbeidžani rahva kunst löi igal alal täiel määral õitsetele.

13. jaanuaril 1921. a. luuakse valitsuse otsusega kaks uut teatrikollektiivi — „Satiiri ja agitatsiooni teater“, mis esineb azerbeidžani ja vene keeles. See teater lavastab lühikesi agitatsioon-näidendeid. Luuakse uus stiil — revolutsioonilise teatri stiil. Selle teatri roll azerbeidžani lavakunsti üldises arengus, selle võitluses kodanlike traditsioonide vastu on väljaspool vaidlust.

Ühel ajal revolutsioonilise „Satiiri ja agitatsiooni teatriga“ loodi Azerbeidžani Akadeemiline Draamateater. Esimest korra avanes azerbeidžani näitlejatele võimalus hirmuta homse päeva pärast täiel määral pühenduda armastatud asjale, loominguilisele tööle azerbeidžani teatrikunsti kallal. Suure menuga teater lavastab azerbeidžani kirjanduse klassilisi teoseid — Mirza Fatali Ahundovi „Hadži-Kara“, Džalil Mamed Kulizade „Olülär“, M. Ahverdovi teoseid. Samuti lavastatakse Shakespeare'i tragöödiad, Schilleri „Röövlid“, Gogoli „Revident“, Molière'i komöödiad jne.

Algas azerbeidžani kunstiteatri suur tõus. Noil aastail ilmub andekas näitekirjanik Džafar Džabarlõ isikus, kes oma näidenditega loob uue etapi azerbeidžani teatri arengus. Oma silmapaistvaid teoseid Džabarlõ kujutab meisterlik-

kult azerbeidžani tõelisust. Selle kirjaniku viieteistkümnendaastane töö viib „Aidõn'ist“ „Jašar'ini“. Džabarlõ suri a. 1934.

Azerbeidžani Draamateatri lavale ilmub noil aastail uus töölisnäitekirjanik Mirza Ibrahimovi isikus, kes nüüd on ordenikandja ja NSVL Ülemnõukogu saadik. Tema loodud on „Hajat“, milles autor kujutab kolhoosliku ehitustöö võite ja paljastab maski taha peitunud vaenlaste kontrrevolutsioonilisi mahhinatsioone.

Pärast „Hajat'i“ Ibrahimov kirjutas näidendi „Madrid“, milles ta kujutab hispaania rahva vaprat võitlust maailmafäšismi vastu.

Nüüdisajal azerbeidžani teatrite repertuaar rikastub nõukogude näidendite läbi. Nii on kirjanik Samed Vurgun kirjutanud kaks näidendit — „Hanlar'i“ ja „Vahif'i“. Suleiman Rusta'mi sulest on ilmunud näidend, mis on pühendatud rahvakangelasele Katšak Nebi'le.

Praegu on Azerbeidžanis kaheksateist riiklikku teatrit, mis mängivad azerbeidžani keeles. Pealeselle on Bakuus, Kirovabadis, Nahitševanis ja teistes azerbeidžani linnades riiklik vene draamateater, samasugused armeenia ja juudi teatrid, noorteteater, nukuteater jne.

On loodud ja töötama pandud azerbeidžani riiklik teatritehnikum, mis valmistab näitlejaid mitte ainult Azerbeidžani, vaid ka naaberriikide teatrite tarvis.

Lõpuks veel mõni sõna R. Glière'i ooperi „Šahsenem“ kohta, mis oli suurimaks sündmuseks azerbeidžani organiseeritud muusikaelu esimese kümne aasta kohta. See ooper on andeka helilooja suure ja pideva töö vilj. Glière hakkab „Šahsenemi“ looma a. 1924, kasutades azerbeidžani rahva riiklikku loomingut, ta vanaaegseid laule ja meloodiaid. Suuresti abistasid teda seejuures Azerbeidžani rahvaartistid — ooperilaulja Džabar Karagõ, näitleja Kurban Prižov ja NSVL rahvaartist Ševket Mamedov.

„Šahsenem“ põhjeneb populaarse azerbeidžani muinasjutu „Ašug Harib“ süzeel, milleks on vaese ašugi Haribi armastus rikka feodaali tütre Šahsenemi vastu. Glière'i „Šahsenem“ on inspireerinud paljusid heliloojaid ja äratanud nende loomingulist entusiasmi.

1938. a. aprillis oli Moskvas azerbeidžani kunsti dekaad, mis oli õieti küpsuseks kunstilis-muusikalisel alal. Eksam sooritati hiilgavalt. Azerbeidžani Ooperi- ja Balletiteatritele annetati Lenini orden. Ordeneid sai ka viiskümmend azerbeidžani kunsti meistrit.

Hanno Kompus

Kujutav kunst ja näitleja



õigi aegade kunstiteosed ei ole ainult naudingute vahendajad, vaid ka tunnetuste ja teadmiste allikad. Alahindamata esteetiliselt elamus, mida näitleja kogeb kujutava kunsti teoste vaatlejana nagu iga muugi inimene, elamus, mis aitavad kaasa vastuvõtuvõime erksusele ja nõtkusele, mis rikastavad meie vormi ja värvi kujutelmi, tahaksime järgnevate ridadega tähelepanu juhtida sellele, et tunnetused ja teadmised, mida võime ammutada kunstiteostest, on seda laadi, et nad just näitleja kutsetöös on otseselt rakendatavad, jah, et nad on lavainimesele mitmeti asendamatuks abimaterjaliks.

Lavalooming näitab konkreetset inimekuju ta konkreetses ajaloolises ümbruses. Et seda võida, seks vajatakse andmeid ja teatmeid. Nii tarvilised ja hinnatavad kui ongi kõik kirjalikud materjalid ses suhtes, eelistab lavainimene neile vist küll kujulisi materjale; kirjeldusi, kui täpsed

nad ka on, võib siiski vääralt mõista ja tõlgitseda, kuna piltlik kujutus, vahetult silmaga tajutav, on vaieldamatu, kõigiti ühtviisi mõistetav ja kohuslik eeskujuna, mille najal kontrollime oma järelekujundust.

Nüüd võidakse ütelda, — kuigi ma ei usu, et mõtleb näitleja seda teeb, — et see, mida saame ammutada piltlikust kujutusest, on vaid andmed ümbruse, rõivastuse ja juuste- ning habemekandmise moe kohta; niisiis andmed, mis on tähtsad dekoratorile, kostümeerijale, grimmeerijale. Ent näitleja ei seisa ega tegetse ainult dekoratsiooni ees, vaid dekoratsiooni sees, ei tõmba ta kostüümi ainult selga, vaid ta kannab seda, ei torgata talle parukas ainult pähe ja habe ette, vaid kogu ta nägu peab saama palgeks, milles peegeldub teatud aeg ja sellele omane vaim. Dekorator peab lavale ehutama õige ruumi kogu sisustusega, aga näitleja peab teadma, kuidas selles olla, kuidas

UGALA
E. Tammlaane näidend
„RAUDNE KODU“
Lavastus: A. Viir. Pildil: stseen
I vaatusest



UGALA
Furmanovi-Lunini näidend
„TŠAPAJEV“
Lavastus: E. Tinn. Pildil: stseen
4. pildist



UGALA
Arbuzovi näidend
„TANJA“
Lavastus: E. Tinn. Pildil: stseen
7. pildist



end hoida, kuidas kõndida, kuidas istuda, — see polegi nii välispidine, mäletades, kui tihedas sõltuvuses on „hoiak“ ja „toon“! Rekvisiitor peab andma õiged esemed, aga näitleja peab oskama neid õigesti käsitleda. Kostümeerija annab õige peakatte, aga tervitusžesti sellega teeb näitleja ning ta peab selle muidugi õigesti tegema. Parukad ja habemekarvad tulevad grimeerija ladudest, ilme aga näitleja näolt, ja ta peab tulema seesugusena, nagu ta on olnud eri rahvustesse ja eri ajajärgudesse, ühiskonna eri kihtidesse kuuluvate inimeste nägudel.

Muidugi pakuvad ajaloolised, kultuuri-loomised ja etnograafilised muuseumid seal, kus nad on, ehtsaid, reaalseid esemeid nii kuidas nad säilinud. Ent kujutelmi nende ansambleist, nende suhteist ruumi ja inimesega vahendavad siiski vaid pildid, kujutava kunsti teosed eri stiilperioodidelt: need dokumenteerivad niihästi oma ajajärgu asikultuuri, — välis- ja sisearhitektuuri, ruumide korras- tust, rõivastust, tarberiiustu, — kui ka kombeid, tööd ja muid iseloomulikke toi- minguid, üldse inimeste hoiakuid, tegu- moodi ja ilmet.

Sageli on need just väiksemad teosed ja vähem kuulsad meistrid, kes meile niisuguseid dokumente on talletanud. Näitleja kunstiajaloo stuudium, kui ta sellest tahab saada praktiliselt rakendatavaid teadmisi ja kujutelmi, ei tohi järelikult piirduda ainult suurmeisterite ja tähtteoste tundmaõppimisega, vaid peab haarama ka perifeeriatesse. Meie kujutelmad näiteks Vana-Egiptusest oleksid äärmiselt ühekülgsed, kui me neid toidaksime ainult hieraatiliste vaaraode ja nende naiste kolossaalfiguuride imetlemisega ning jä- taksime kõrvale hoopis profaansemad, kuid selle eest hulga elulähedasemad hauamaalingud, mis sageli kujutavad ter- veid tööprotsesse algusest lõpuni väga mitmesugustelt tootmisaladelt, või samuti haudadesse kaasapanud samateemalised väikesed, žanrilised, paljufiguurilised puu- skulptuurid. Antiikse Greeka igapäevane tõsielu jääks meile samuti tundmatuks, kui me tegeleksime vaid jumalakujude ja olümpiavõitjate ideaalfiguuridega, unustades vaasimaalid, milledes rullub lahti meie järjest suuremasse hämmas- tuse sattuvate silmade ees kogu vana- greeka elu piltentsüklopeedia, stseenid tegeliku elu kõigist võimalikest situatsioonest, samuti kui stseenid antiikselte teat- rilavalt. Samataolist, samuti üllatavalt ulatuslikku pilku vana-ruuma ellu saame heita sarkofaagide ja haudmälestiste rel- jeefide või Pompei seinamaalide kaudu. Keskaegast peale kujuneb niisuguste tõsi-

elu dokumentide rikkalikumaks leiupai- gaks gravüürikunst, puulõigete ja vask- uurendite tohutud kirju maailm, olugi et ka n.-n. kõrge kunst, eriti keskajal ja varase renessansi ajastul, küll raamatu- miniatuuris, sageli ka altaritahvlitel, ei keeldu elulähedast inimkujutusest, mis XVII sajandi Madalmaade n.-n. väi- kemeistrite žanrimaalis tõuseb iseseis- vaks maalikunsti haruks, mis enneole- mata ulatuses hõlmab mitmepalgelist pro- faanset elu, eriti just ka n.-n. väikeste inimeste elu maalilises kujutuses. Me ei hakka siin loetlema nende väikemeistrite nimesid, — nad leiduvad valikuna igas kunstiajaloo õpikus, kõik need Brouwe- rid ja Ostaded, Jan Steenid ja Teniersid, kellede talupojad ja väikekodikandikud on saanud nende kaudu ajaloolisteks. Nime- taksime siiski veel vähem tuttava Abra- ham Bosse nime, kelle miniatuuride ja gravüüride sarjad on külluslikuks spet- siaalallikaks patritsiadi päris intiimse koduse elu tundmaõppimiseks, sellal kui prantsuse alal hämmastavalt mitmekül- gne ja viljakas Jacques Callot graveerib vasele kogu oma eluküllase kaasaja ka- valeeridest laadaveiderdajateni. Kui jõu- line ja hoogus on XVII sajandi hoiak ja žest võrreldes XVIII sajandi buduaarse galantse värvilise gravüüri väsinud kõ- digaga! Ja kuidas reageerib sellele Suure Prantsuse revolutsiooni aegne karika- tuur!

Kõnelemata eksootilistest erikultuuri- dest, nagu islami ja india maailm, Hiina ja Jaapan, mille tegelikku palet saame lähemalt silmitseda jällegi miniatuurides, siidimaalides, värvipulõigetes, s. o. suure offitsiaalse kunsti perifeeristes, kuid intiimsetes kaasharudes, ja mis näitlejale, kes satub vajaduse ette pakkuda lavalt kujusid neist kaugeist maailmest, on õieti ainsaks allik- ja eeskujumaterjaliks, — peaks eespool toodud põgusaistki märk- meist euroopa kunstiajaloo alalt järeldu- ma, et näitleja, kes sihhib teadlikkusele ja meisterlusele, ei saa teisiti, kui peab sobitama üsna intiimseid situhteid kujuta- va kunsti ja selle ajalooga.

Niisuguse intiimse tutvuse sobituse kes- tes, olgugi see sihitud esijoones teoste süzeelisele, esemelisele küljele, ei saa tu- lemata jääda hetk, kus probleemiks ker- kib eri ajajärgudele omane stiil. Kunsti- ajalooa pidevalt tegutseja ei saa küsi- mata olla, miks stiilid vahelduvad, kas ja kuidas nad on seoses oma aja muude nähtuste ja oludega, majanduslike, ühis- kondlike, poliitiliste, vaimueluliste suhete, sõltuvuste ja tingimustega. Ta hakkab stiilis, teatud ajajärgu n. ü. üldnimetajas, nägema kajastust tolle aja üldolukorrast,

elulaadist üldse, hakkab stiilis nägema tõlgitsust ajale omasest väimsest hoiakust, hakkab hindama seda hoiakut kõige olulise ja määrava sünteesina ja stiili selle sünteesi nägeliku kehastusena konkreetsetes kujudes ja kujutustes, millele ilme ühemõttelisena ja üldkehtivana avaldub just nende vormiliste ja värviliste kujundusvahendite kaudu, mis üht või teist stiili iseloomustavad ja teda muu-

dest stiilidest eraldavad. Selles kunsti-ajaloo uurimise järgus jõuab tähelepanelik vaatleja välispidiste, aksessuaarsete elementide tunnetusel olu ja tuuma tunnetusele, talle avanevad suurte meistrite ja tähtteoste geniaalsus, haaravus ja sügavus. Nüüd ei tähenda kunstiajalooliste tunnetuste praktiline rakendus lavatöös enam paljast jäljendust, vaid tõelist, süvenenud ja mõistvat järeloomingut.

Voldemar Kuljus

Žesti lavalisest kasvatuses

Delsarte'i süsteemi järgi



is teha laval kätega, kuhu need panna — nii hädaldavad pahatihti inimesed, kes astuvad esimesi samme laval. Ei ole aga palju tulu abitust nõuandest, et hoidke neid „vabalt“, või „ärge nendega vehelge kui veskitiibadega“. Käsi on keha väljendusrikkaim liige, mille hoiakus või liigutuses on, mida õpetada konkreetset ja detailset, ilma et tarvis oleks varjata oma nõutust üldsõnaliste nõuannetega, mis midagi ei ütle. Mis teha kätega? Määratu küsimus. Ise otsustage, mis on tarvis teha nendega antud juhul — selles käsitelus selgitab Delsarte, mis kätega saab teha. Ja nimelt on juttu käe hoiakust, kuna liigutuste vaatlus kuulub dünaamika valda.

Käsi jaguneb kolme suuremasse ossa: õlast küünarvarreni, küünarvarrest randmeni ja randmest sõrmeotsteni. Vaadeldagem neid eraldi.

1. Käsi on sirge, küünarvart mitte painutada, käe alumine osa ei tule arvesse.

Normaalses grupis on kaks varianti: käsi sirutatakse kas ette või küljele. Kui tõstate käed õla kõrgusele ja langetate nad siis puusadele, joonestate vertikaalseid poolringe rinna tasapinnal, käte vedamisega külgasendist ette sooritate horisontaalse poolringi ja viimasest saate viia nad veel üles perpendikulaar-sesse asendisse. Käte kõrgus 0—45 kraadini (K—N) väljendab rahulikkust, 45—90 kraadini ekspansiivsust (N—N) ja üle 90 — eksaltatsiooni (E—N).

Kontsentriselises grupis annab rinnale tõstetud käsi kolm järgmist momenti: küünarvars puusa kõrgusel — K—K — väljendab mõtlust või ootust; rinna kõrgusel (N—K) — kõl-

belist võitlust, ja lauba kohal (E—K) — kartust ning näo kaitset.

Kui käsi on tõmmatud eemale kehast ja nimelt taha, moodustub žestide ekstsentriline grupp. K—E's ei ole käsi kaugel ja küünarvars käib vastu keha, see näitab kartust ning alandlikkust; järgmises astmes (N—E) käsi surutakse pooleldi vastu keha ja pooleldi taha — kitsendus; väga tugevasti taha ja kehast eemale veetud käsi (E—E) väljendab kirge ja hoogu.

II. Küünarvarrest randmeni.

Küünarvarres käsi paindub. Kujunev nurk võib olla tõmp, täis või terav.

Igaüks neist nurgist annab käe asendile oma värvingu. Ja see värving ei peegelda nüüd inimese enda seisundit, vaid ta suhet teisele asjale. Tõmpnurgast hoovab sooja tunnet, terav näitab kinnist, kitsendatud olekut, kuna täisnurk on külm ning ametlik. Ei ole tarvis hakata moodustama seekord üheksatabelit — igaüks võib ise täiendada eelmist tabelit, s. o. käe suuna ja kõrguse kombinatsioone küünarvarre nurkade tähendusega ja nõnda moodustada uusi erivarjundeid, mida tuleks arvult juba kolm korda rohkem. Ent sellega pole haaratud veel kõik võimalused: käsi võib teha ka pöördliigutusi, ja see võime lisab jälle uusi kombinatsioone. Sirutage käsi ette: peopesa allapoole — K-asend; pöörake peopesad üllespoole (nagu luku lahti-tegemisel keerates võtit), saate E-asendi; viimaks sundige kätt sooritama veerandringi: peopesa sissepoole — asend N. Kõigi õla ja küünarvarre võimaluste korrutamine annab resultaadinna 243 käehoiakut. A. Giraudet esitab oma raamatus nende asendite terve tabeli; see „sugupuu“ täidab 6 lehekülge.

Alljärgnevalt ütleme mõne sõna küünarvarre mõttest. Delsarte leidis, et tundmuse väljendus lähtub õlast, kus ta on emotiivses olekus, siirdub küünarvarde, kus ta esineb afektiivses olekus. Ja teisel: küünarvars läheneb kehale seoses alandlikkusega ning kaugeneb temast seoses kõrkusega. Väljenduslikkuse kolme peaorgani hulgas vastab õlg Elule, kuna näitab tundmuse astet (kvantiteeti) ja mitte laadi (kvaliteeti); käsi sõna kitsamas mõttes, nagu allpool näeme, on Mõistuse organ; küünarvars aga on Tundmuse väljendaja. Ainult küünarvarre liigutusega näitate, mis laadi tundmus liigutab teie kätt. Tõstke üles käsi täisnurka painutatud küünarvarrega — keegi ei taipa, mis teie hingel lasub; kuid, kergitades rinna kõrguseni, lõdvendage küünarvars või tõmmake veel rohkem koomale (teravnurga alla), — kohe on selgesti näha teie altruistlik või egoistlik meelsus ja kavatsus. Küünarvars on tundmuse rööpaseadja.

Õlg on Elu näitaja; ilma temata me ei saa teha ühtki „elulist“ liigutust: ei tõsta, visata ega raiuda. Kui selge ka ei oleks küünarvarre liigutuse eesmärk, see liigutus on siiski nõrk ja tundel puudub tihedus ilma öla osavõtuta tunde väljendamisel. Teie sülelts jääb lõdvaks, kui tugevasti te ka küünarvart painutaksite: te peate teda tõstma, s. o. kasutama öla abi. Kuid ilma küünarvarreta ei saa te üldse emmata, küünarvars on „käte hing“. Käed, mis on ette sirutatud, kusjuures aga õieti küünarvart ei ole näha, väljendavad kõneleja tundeid, määramata ta vahakorda teisega. See on vaid füüsiline kutse, pimedat kobav žest. Ülestõstetud käed on kõlblat iseloomu ja väljendavad inimese sisemist ärevust, kuid ei ilmuta ärevuse laadi, ja inimese seisund on jällegi sõltumatu teisest inimesest. Laialilaotatud käed aga näitavad küünarvarre pesa, — see on Elu, tahte žest. Tema näitab inimese suhet teisesse, kas „tule mu rinnale“ või „kao mu silmist!“. Me ei unusta muidugi, et juttu oli hoiakust ja mõttest.

III. Randmest sõrmeotsteni.

Siit algab alles n.-n. päriskäsi, mis omab iseseisvat tähtsust väljenduslikkuse avaruse ja jõu mõttes. Tema kohta võiski ütelda Cresollius: *Sine manu eloquentia nulla* („Ilma käeta ei ole mingit kõnekust“). Üleminekuomendina mainiksime käte ristaseid: A. Käed risti, üks rusikas nähtaval, küünarvarre pesas, teine peidetud; B. Sama, kuid sõrmed lahti kistud; C. Käed lapiti üle rinna, keskmiste sõrmede otsad öla all. Esimene, kontsent-

riiline, puhk näitab tagasihoidud viha ja meelepaha; teine, normaalne, väljendab imestust ühenduses protestiga, kuna kolmas, ekstsentriline, kujutab vaimset koondumist, harrast mõtisklust.

On teada, et iga arenemine läheb seestpoolt väljapoole: tüvi, oksad, lehed, õied — ja mida kaugemal keskkohast, seda keerulisem, seda peenem, seda õrnem see on. Võrrele ühtlasi: korpus, õlg, küünarvars, käsi. Oma sisemaailma püüab inimene kanda looduslikku ümbrusse kogu väljenduslikkuse pärja, lõpmata keerulise relva — käe kaudu. Muude kehaosade liigutused täiendavad kõnet, käed aga kõnelevad ise. Käsi suudab imetlustäratavalt palju, ent imelikum on siiski, kui vähe ta tegelikult täidab. Inimesed on lasknud minna roostesse selle sätendava relva, meie sõrmed on tõmbid ja tuimad kui puupulgad. Kuipalju leidub meie hulgas neid, kes oskavad sõnadeta kutsuda, hoiatada, tõrjuda, õnnitleda? Meie käed mitte ainult ei „valeta“, nagu ütlevad muusikud, vaid kordavad, käivad peale tüütuseni. Ei ole kombeline ja mõeldav, et segab end jutu vahele inimene, kes ise keelt ei valda. Niisugust peent arusaamist ei osutata aga käekeelse suhtes.

Õlg, nagu mäletate, oli Elu; küünarvars — Tundmus. Ent ainult käe (s. o. n.-n. „päris käe“) kaudu me võime mõista, missugune mõte või otsus saadab seda tundmust, — kas anda või võtta, kutsuda või peletada. Käsi on selles kolmikus eeskätt Mõistuse organ.

Et vältida nüüd andmete asjatut kordamist siin, palub nende ridade kirjutaja lugepeetud lugejaid uuesti lugeda oma eelmisi artikleid tähtsuse järjekorras: 1. — „Teater“ 1940 nr. 3; 2. — „Teater“ 1939 nr. 6 ja 3. — „Teater“ 1939 nr. 7. Neis artiklis arendatud mõttekäike on autor põhjendanud näidetega just käežesti alalt, analüüsides päris käe kolmiku — peopesa, käeselja ja sõrmede tähendust ning ülesandeid ja tuues esimeses artiklis illustatsioonina Delsarte'i üheksaliikmelise käetabeli („Teater“ 1940 nr. 3, lehekülj 95).

Jääks üle vaid täiendada neid seletusi mõningate väärtuslike näpunäidetega, mis on pärit suure žestiõpetaja kogemustist.

Labakäsi ühes peopesaga on eluenergia näitleja. Seda aga ei peeta silmas ja paljud näitlejad liialdavad „vedela käe“ mänguga, märkamata nähtavasti, et see võtab mängult jõu ning annab talle mingi haiglaselise mannetuse ilme. Muidugi võib ka terve inimesel teinekord käsi rippuda. Aga millal? Siis, kui ripub terve käsi — õlast sõrmeotsteni, — rippugu ka labakäsi. Nõjatute näiteks tugitooli seljale, — las' ri-



KANNEL

Tammsaare-Särevi
 „PÖRGUPÕHJA UUS VANAPÄGAN“

Lavastus: F. Pettai, lavapildid:
 J. Randoja. Pildil: stseen 3. pildist



KANNEL

Hergeli-Litovski draama
 „MINU POEG“

Lavastus: F. Pettai, lavapildid:
 J. Randoja. Pildil: stseen 2. pildist



KANNEL

Hergeli-Litovski draama
 „MINU POEG“

Pildil: stseen 5. pildist

pub käsi. Kui aga panete küünarvarred tooliseljale, nii et nukid moodustavad nurgad ja käsi satub juba perpendikulaarsesse asendisse, on selge, et niiviisi ta „rippuda“ ei saa. Tuleb meeles pidada, et rippuvad käed on mõtetelaokuse, saamatuse, tahtpuuduse tunnuseks. Ei tohi pidurdada korpusest ja läbi öla lähtuvat eluenergiat randmes, — las' voolab edasi ja tõstab labakäe. Rippuvad labakäed painutatud küünarnukkide juures — see on koera mood ja omane idiotidele. See on kui öis, mille kael kuivab. Seda on valus vaadata.

Võiksime heita veel ühe kõrvilpilgu üksikute sõrmede tähendusele.

Käesoleva süsteemi esimeses artiklis (nr. 3 — 1940) me kirjeldasime põidla mõtet ja võimeid. See sõrm osutus küll kõige elulisemaks, kuid mõistusevääsemaks sõrmeks. Mõistuse lemmikorganiks sõrmede seas on nimetissõrm. Juba ta nimi vihjab millelegi, mis põidlal puudub. Selle iseseisvaima sõrme läbi käivad käsud, keelud, ähvardus. Põidlagi saab näidata ainult üle öla selja taha. Ent seegi žest on sihitud ainult kohale, mitte esemele. Üldisemat näpunäidet on raske kujutella, see ei vasta küsimusele „mis“, vaid ainult „kus“ ja pealegi ainult suunda näidates. Michelangelo seinamaalil Sixtuse kabelis detailil „Inimese loomine“ on väga huvitavalt esitatud looja ja inimese sõrmede suhe: looja põial on tugev, ekstsentriline, täis elu, täis tahet; loodu oma alles kõverdatud, eluta; nende nimetissõrmede vastastikune lähenemine näitab jumaliku mõistuse ülekanne inimesele.

Sõrmedel arvutatakse. Kuidas näidata 1? Nimetissõrmega? Ei, sest ülestõstetud nimetissõrmel on muidki tähendusi: näpunäited, ähvardus, käsklus... Et näidata 1, tuleb tõmmata käsi rusikasse ja sirutada välja põial. Aga 2? Kas lisada põidlale nimetissõrm? Saame hargi, mis pöördliigutusega tähendab kõhklemist: „võib nii ja naa“. Visake rusikast välja nimetissõrm ühes kolmandaga — see oleks 2. Neile lisage põial, saate 3. Kõik sõrmed peale põidla annavad 4 ja viimaks kõik viis ongi 5.

Kokkupandud käed pakuvad kolm varianti: 1. Sõrmed risti, peopesad vastamisi — K — anumine. 2. Sõrmed välja sirutatud, peopesad koos — N — hardus. 3. Sõrmed risti, peopesad teineteisest eemal — E — meeleheide. Kolmas variant kujuneb seda väljenduslikumaks, mida madalamale langetate käed; pea hoidke püsti.

Ristatud käed. 1. Käsi käel, ülemise sõrmed alumise peopesas, ülemise

peopesa alumise käe seljal — K — mõtisklus. 2. Peopesa peopesal, põial põidlal — N — jõuetus. 3. Ülemine haarab alumist randmest; alumine rusikas — E — kõhklemine.

Artiklis „Õige žest“ (v. „Teater“ 1939 nr. 7) rõhutasime, et žest käib enne sõna. Ent pole siiski liigne lisada, et ägedas kõnehoo mõlemad lähenevad teineteisele ja langevad ajaliseltselt ikka rohkem ühte. Kuid vaevalt juhtub, et žest sõnale järgneb, olgu vahest endavalitsemise kaotanud joodiku või hullumeelse juures. Siiski, teatavat liiki küsimused võivad tingida niisugust vastuoksumust, näiteks: „Noh, mis sa selle kohta ütled?“, kus hilinenud žest (käed peopesadega ülespoole, lahus) aga asendab nagu oodatavat vastust: „Eks ole, mitte midagi.“ Delsarte nimetatud momenti ei maini, kuid Volkonski arvates see vääriks siiski tähelepanu.

Sulades ühte sõnaga žest kujuneb nagu sõna rõhutamiseks, pannes viimase kursiivi. Ning oluliseks osutub siin liigutuse teatava momendi ühtesattumine sõna teatava osaga. Nimelt on käe žestis oma kulminatsioonipunkt — see on eriline, lõpuliigutus, mille sooritab päriskäsi, tänu oma iseseisvale pöördliigutusele randmes. See eriline, kerge, väikese raadiusega liigutus annab žestile lõpliku täpsuse, ja inglased nimetavad teda „žesti lõögiks“. Tema peab ajutiselt tingimata ühte langema rõhutatava sõna rõhuga silbiga. Seda reeglit tuleks pidada silmas eriti koomiliste osade juures.

Käsi ning iseäranis sõrmed pakuvad rikkalikku, kuigi komplitseeritud materjali žesti uurimiseks. See on ikkagi tänuväärne töö, ja me lisaksime Cresolliuse latinakeelsele tunnistusele veel juure Seneca siira imetluse: „*O digitum multum significantem!*“ („Oo paljutähenduslikku sõrme!“)

Jalga de semiootiliseks iseärasuseks on, et nende mõte selgub alles nende vastastikusest ühendusest ja suhtest. Ühel jalal ei ole iseseisvat tähendust. Kuigi vanemais teatrikunsti „õpikuis“ ei tahetud jalgadest üldse midagi teada (Burlakov — 1886: „Jalad aga ärgu tulgu üldse kõne alla!“) ja kuigi teatavas mõttes nad jäävadki sulase ossa, omavad nad otsese füüsilise ülesande kõrval kaunis suurt tähtsust inimese suuna määramisel: nemed on suhte näitajad — on muidugi vahe, kas inimene seisab või jookseb, kuid olulisem on veel, kas ta jookseb inimese poole või inimesest eemale. Volkonski võrdleb jalgu prepositsiooniga grammatikas. See on muidugi nende dünaamiline

tähendus. Ent siinkohal vaadeldgem nende seisuasendeid, s. o. staatilist lähendust.

Inimene seisab, istub või on põlvili: nii jaguneksid need asendid kõigepealt, mida võime pidada ka jaotuseks E, N ja K-le. Jalga, millele tugineb keha raskus, kutsume najajalaks (tugevaks), teist aga vabaks.

I. Seisuasend.

Alaasendite kategooriad olenevad eeskätt sellest, kas inimese kaal toetub tagumisele jalale, eesmisele või mõlemale (kontsentriiline, ekstsentriiline ja normaalne). Igaüks nendest annab omakorda kolm varianti.

Seisuasend annaks järgmise üheksa-tabeli:

A. Najajalg taga: a. najajalg painutatud, vaba sirutatud välja — KK — imetus, õudus, prostratsioon; b. najajalg painutatud puusas, vaba painutatud või visatud üle teise — NK — mõtisklus; c. najajalg sirutatud välja puusas, vaba sirutatud välja — EK — väljakutse.

B. Mõlemad jalad tugevad: a. jalad koos — KN — nõrkus, püsima-tus, alandlikkus; b. jalad laiail — NN — purjus olek, tasakaal, heaolu; c. jalad lahus, üks ees, teine taga — EN — kõhklemine.

C. Najajalg ees: a. najajalg välja sirutatud, vaba painutatud ja peagu samalt joonelt juhitud kõrvale (põlvest) — KE — ootus, üleminekuseisund, värvitu olek; b. najajalg välja sirutatud, vaba painutatud — NE — eksaltatsioon, ekspansiivsus; c. najajalg kas välja sirutatud või painutatud, sõltuvalt keha hoiakust (kallakust) ettepoole, vaba sirutatud väga tugevasti tagasi — EE — kirm, puhang.

II. Põlveasend.

Siia kategooriasse arvatakse ka lamamisasend või poollebamine küljeli, kuna seda võib vaadelda põlvitamise lõpuastmena, maale lähenemise mõttes. Tuleb tugeada maapinnale sama käega, kummal küljel lamate. Najajalaks loetakse see, mis on maas. Liigid kujuneksid siis järgmiselt: küljel — kontsentriiline, mõlemal põlvel — normaalne, ühel põlvel — ekstsentriiline.

Tabel:

A. Küljeli: a. pealmine, vaba jalg välja sirutatud, alumine najajalg kõveras, põlved puutuvad kokku — KK — täiesti löödud; b. mõlemad jalad kõveras — NK — löödud; c. alumine, najajalg kõveras, varbad pealmise väljasirutatud jala reie all — EK — roomav asend, kaotus lootusega.

Märkus: Viimasest EK seisundist on aga võimalik ka üleminek lootuse asemel

KK-sse, s. o. täielikku kaotusse; sõltub järgnevast liigutusest, ka pea hoiakust, ent siingi võetagu arvesse, et surmaeelseid sõnu võib hääldada ka püstipäi ja viimse pingega.

B. Mõlemal põlvel: a. keha toetub kandadele, sääred ja reied terava nurga all — KN — lootusetus; b. sääred ja reied täisnurga all — NN — alandus; c. sääred ja reied tõmpnurga all (kummardus maani, nagu surutud kätele) — EN — alistumus, kuulekus.

I. Ühel põlvel: a. Keha najajala kannal, vabast jalast tõmpnurk — KE — kaitse; b. vaba jalg tõmpnurga all — NE: värvitu olek; c. tagumine, najajalg väga väljasirutatud tõmpnurga all; esimene teravnurga all tagumise jala hoiaku tõttu — EE — pealetung.

III. Isteasend.

Istuvate jalgade asendid on sarnased seisvate omadega, nende eks- või kontsentriilises sõltub najajala asendist — ees või taga; normaalsus — raskuse võrdsest toetamisest mõlemale jalale. Nende tabel oleks niisugune:

A. Najajalg taga: a. najajala kand veidi kergitatud, vaba jalg on välja sirutatud ja toetub kannale, nina püsti — KK — prostratsioon; b. najajala kand veidi kergitatud, vaba jalg täisnurga all, teisest veidi ees või üleegi visatud — NK — mõtisklus; c. najajalg — kand veidi kergitatud, vaba välja sirutatud, jalalaba lapiti — EK — väljakutse.

B. Mõlemad jalad tugevad: a. jalad koos, mõlemad labad lapiti — KN — alandlikkus; b. jalad laiail samal joonel, mõlemad lapiti — NN — heaolu; c. jalad laiail, üks ette, teine taha, mõlemad lapiti — EN — kõhk-lus.

C. Najajalg ees: a. najajalg, laba lapiti, terava nurga all; vaba jalg ninal ja teise jala keskjoonel — KE — üleminekuseisund; b. najajalg — nagu enne, vaba — põlvega veidi teise jala otsa taga; — NE — ekspansiivsus, eksaltatsioon; c. najajalg — nagu enne; vaba sirutatud väga taha, põlv teise kanna joonel, ninal — EE — kirm, puhang.

Muidugi on selge, et üksikute pooside psüühiliste vastete määramisel ei tule mõelda, nagu jatkuks jalgade asendite võtust nende „kaunima keele“ mõistmiseks. Et kui soovid kujutada näiteks väljakutset, sead jalad nii, ja asi on küps. See peab kõik sündima seoses terve keha miimikaga. Kui kujutate väljakutset, aga jalad unustasite ära, saab mulje paratamatult poolik ja puudulik. Ainult terviklus annab pildile siiruse; osalisus on aga teesklev.

Esietendusi eesti teatris

20. detsembrist 1940. a. kuni 1. veebruarini 1941. a.

Teater	Teose nimetus	Lavastaja	Esietenduse aeg*)
ESTONIA	„Tõrksa taltsutus“ — Shakespeare'i komöödia	A. Särev	22. dets. 1940.
	„Kalurineiu“ — P. Ardna ja I. Truupõld'i operett	A. Lüüdik	9. jaan. 1941.
	„Emä“ — M. Gorki, A. Särevi dramatiseering	A. Särev	31. jaan. 1940.
VANEMUINE	„Vaikne Don“ — Dzeržinski oper	E. Uuli	30. dets. 1940.
	„Möök väravas“ — M. Raud'i näidend	K. Ird	7. jaan. 1941.
	„Tartuffe“ J. B. Molière'i komöödia	K. Aluoja	15. jaan. 1941.
	„Esmeralda“ — Glière'i ballett	I. Urbel	30. jaan. 1941.
ÜHENDATUD DRAAMA- ja TOOLIS- TEATER	„Juno ja Paabulind“ — S. O'Casey draama	R. Tarmo L. Kalmet	21. dets. 1940. 5. jaan. 1941.
	„Põhjas“ — M. Gorki näidend	P. Põldroos	9. jaan. 1941.
	„Kahe isanda teener“ — C. Goldoni komöödia	E. Toona	23. jaan. 1941.
	„Möök väravas“ M. Raud'i näidend		
ENDLA	„Tanja“ — Arbutzovi näidend	V. Laason	26. dets. 1940.
	„Corneville'i kellad“ R. Planquette'i koomiline oper	E. Lemmiste	20. jaan. 1941.
UGALA	„Minu poeg — minister“ — O. Bira-beau komöödia	A. Viir	26. dets. 1940.
	„Kontsert“ — A. Faiko näidend	E. Tinn	23. jaan. 1941.
NARVA TOOLIS- TEATER	„Viimnepäev“ — L. Škvarkini komöödia	V. Rimski	4. jaan. 1941.
	„Sinine veri“ — E. Kulp'i ja A. Kelleri operett	A. Keller	9. jaan. 1941.
	„Rahva poeg“ — J. Germani näidend	A. Garin	18. jaan. 1941.
	„Hariduse vill“ — L. Tolstoi näidend	A. Tšarski	21. jaan. 1941.
	„Merepojad“ — H. Anto draama	A. Lääne	25. jaan. 1941.
	„Ideaalne mees“ — O. Wilde'i komöödia	A. Tšarski	29. jaan. 1941.
KANNEL	„Vassa Železnov“ — M. Gorki näidend	F. Pettai	21. dets. 1940.
	„Käabuste riigis“ — A. Rahula lastenäidend	F. Pettai	29. dets. 1940.
	„Kirsiaed“ — A. P. Tšehhovi näidend	F. Pettai	25. jaan. 1941.
VALGA TEATER	„Mees merelt“ — A. Mälgu näidend	A. Piller	29. dets. 1940.
	„Uus maja“ — A. Bulgakovi komöödia	A. Piller	19. jaan. 1941.
	„Minu poeg“ — S. Hergeli ja O. Litovski draama	A. Piller	26. jaan. 1941.

*) Esietenduste aegades on muudatused võimalikud. Kuressaare teatrilt ei ole mingeid andmeid saadud.

Võib tõmmata teatavad paralleelid jala ja käe vahel. Ka jalal on oma õlg — puus; puusast põlveni — Elu organ: teemata ei saa me käia, tõusta, laskuda, joosta, hüpata. Põlv ja põlvest jalalabani võrdub küünarvarrele ja on Tundmuse organ: me painutame põlvi kuulekuse märgiks, kõrkuses sirutame välja ja lugu-pidamatuses vibutame jalga. Jalalaba on Mõistuse organ. Imelik, eks ole? Ent siiski inimene jalakannaga väljendab oma kannatamatust, käsib, kutsub kor-

rale, lööb takti. Ja sellegi organi mõis-tuslikumaks osaks jäävad varbad, sõr-med „vähemad vennad“. Jalataid on, nagu peopesagi, jalalaba eluorganiks. Aja-lugu tunneb juhtumeid, kus invaliidsuse korral astuvad varbad sõrmede asemele ja sooritavad oma uut osa eeskujulikult. Näi-teks lugu kätetust maalikunstnikust César Ducornet'st. Nii pole põhjust ala-hinnata jalgade missiooni ja võimeid. Süsteemi semiootiline osa on lõ-pule jõudnud.

Uut nõukogude näitekirjandust

„Feldmarssal Kutuzov“, Vladimir Solov-jevi värssnäidend 5 vaatuses, 12 pildis.

See häis värsses kirjutatud näidend sobib ettekandeks ainult suurimale teatreile. Selles on 35 nimeliselt loendatud tekstiga tegelast, kelledest väga suur jagu, näit. nimiosaline, Napoleon, keiser Aleksander I, Barclay de Tolly, Bagration, sir Robert Wilson, Murat, partisanipealik Davõdov jt, nõuab kehastamiseks esmajärgu-lisi näitlejaid. Peale nimeliselt loendatute aga on veel rida teisi tekstiga tegelasi ja rahvast. Nõudlik on näidend ka lava-piltide ja osalt kostüümidegi suhtes.

Näidend on huvitav algusest lõpuni. Selles on palju värskust ja kõik tegelased on antud väga selgete joontega, ühtlasi aga ka küllaldaselt määral plastiliselt. Lugeja-vaataja peatähelepanu koondub loomulikult Kutuzovi kujule, keda vene rahvas ise Napoleoni vastases sõjas tahtis näha ülemjuhataja kohal, nii et Aleksander I teda selleks nimetaski.

Kutuzov tõuseb VI. Solovjevi kujutusele meie silma ette äärmiselt reljeefselt. Me peame ühes autoriga armastama ja austama seda suurt „kõhklejat“, kes töötas kõige enam siis, kui ta laskis kõigile jutulesoovi jaoks öelda, et „feldmarssal magab“, kes julges taganeda ning taganeda, kuigi ta erilised ihkased pealetungi — kes patriootilisil, kes isiklikel motiividel, kes hoopis teiste huvides.

„Te võitu otsite, ma otsin temast mõtet“.

nii ütleb Kutuzov kõigile neile „ründajale“ — ja tal on õigus. Suurimaks valuks Kutuzovile on see, et Aleksander I ei pea kinni oma lubadusest võidelda ainult niikaua, kuni vene maapinnal ei ole

enam ühtki vaenlast, vaid peaaegselt inglaste pealekäimisel — „Püha Alliansi“ huvides jätkab sõda ka väljaspool vene piire, mistõttu hävib palju inimesi. Viimases — Kutuzovi surma — stseenis Aleksander palub Kutuzovilt andeks. Feldmarssal vastab oma viimse jõuga:

„Ma, keiser, andestan — ei iial Venemaale!“

Selle hirmsa, aga teenitud hukkamõistu-ga Aleksander I poliitikale näidend lõpebki.

Palju tähelepanu pühendab autor liht-rahvale ja selle isamaalisusele. Lihtrahva esindajaist paistavad silma iseäranis nais-kangelane Nastja, kes partisanisõjas on mehe eest väljas, ja ta vana isa Jegor, kes prantslaste poolt hukatakse see-eest, et ta käsu kohaselt süütab oma kodu-küla.

Näidendis on ka huumorit. Partisani-salga ülem allpolkovnik Davõdov antakse kolme kindralmajori poolt kohtu alla see-eest, et ta on vallutanud Rovno linna, kuna seda ometi oleks pidanud tegema üks neist kindraleist. Et pääseda teenima-tust karistusest Davõdov palub Kutuzo-vit, et see nimetaks teda kindralmajoriks — siis oleks ta „võistlajate“ auahnus rahuldatud.

„Lado Ketshoveli“. G. Nahhutsrešvili ja B. Gamreli näidend 3 vaatuses, 8 pildis.

See kahe gruusia autori huvitav näidend, mis on vene keele tõlgitud Savla Soslani' poolt, mängib käesoleva sajandi esimesil aastail ja viib meid Tbilisisse ja Bakuusse. Lado Ketshoveli on tuline re-volutsionäär, keda me näidendi esimeses pildis näeme juhtimas Tbilisi hobusetram-mi-teenijate streiki 1. jaanuaril 1900. Me

näeme ka, kuidas Ladost noore Stalini tahtmist mööda peab saama kogu Taga-kaukaasia töölislükkumise ühendaja, elame kaasa sellele, kuidas „Sosso“ Stalini algatusel asutatakse gruusiakeelne illegaalne ajaleht „Brdzodia“ („Võitlus“), näeme, kuidas poliitiline politsei meeleheitlikult püüab Ladot tabada ja kuidas see talle viimaks õnnestubki. Viimases pildis aga näeme Lado reetlikku tapmist sama poliitsei poolt, kes teitsi ei osanud jagu saada sellest julgest ja tsaarikorrale väga kardetavast mehest. Lado isikus me tutvume silmapaistvalt ideelise revolutsionääriga, kes teab, mida ta tahab saavutada ja kes oma eesmärgi poole sammub julgelt ning otsustavalt. Seejuures ta pole kuiv fanaatik, vaid tal on palju huumorimeelt ja näidendis kuuleme sageli ta naeru.

Lado ja noore Stalini („Sosso“) kõrval on näidendis terve rida huvitavaid tüüpe, suuremalt jaolt gruuslasi. Loomulikult esineb siin ka poliitsei „nuhke“ (Gorozi) ja nõrga iseloomuga töölisist äraandjaid, kes ähvarduste mõjul asuvad poliitsei teenistusse (Gabo Niblašvili). Näidend on läbinisti huvitav ja kohati oma situatsioonelt väga põnev. Dialoog on väga elav. Esimene (streigi) ja viimane (Lado surma) pilt nõuavad tavalisest suuremat lava. Tegelasid (pisitegelased ühes arvatud) on üle neljakümne. Mänguline külg ülesaatuid raskusi ei paku.

Uhevaatuslikke

„Sooja tuulega.“ V. Potemkina komöödia.

See on küll pigemini jant, aga seda võib anda ka komöödiiana, kui ära jätta mõned autori poolt ettenähtud liialdused.

Alles mõni kuu tagasi abiellunud Liisa, kelle mees, tüürimees Juri, viibib kaugesõidul, on endale külla kutsunud oma parajasti puhkusele viibiva noorusõbra, lenduri Saša Karassiku, kelle selt sis ta veedab lõbusasti päevi. Liisa läheb linna kvassi tooma. Saša läheb end karastama duši alla, ja nüüd ilmuvad ootamatult Juri ja ta sõber Kostja, kes on samuti tüürimees. Varsti nad avastavad neile tundmatu lenduri olemasolu, mis neile ei paku kuigi suurt rõõmu. Tuli-vihane Juri lahkub majast, tehes sõbrale ülesandeks pärida Liisalt seletust. Kõik selgub iseandast, kui viimaks duši alt ilmunud Saša osutub naislenduriks. Kostja toob Juri tagasi, ilma et ta sõbrale lähemalt seletab, milles asi seisneb, ja

pärast koomilisi arusaamatusi mees ja naine leiavad teineteist jälle.

„Sooja tuulega“ on väga elavalt kirjutatud. Situatsioon on hea, aga ka tegelaste iseloomud on antud reljeefselt. Väga koomiline oma püüdes saada jagu armukadedusest, sellest „sünnimärgist uue inimese psühholoogia“, on Juri.

„Sooja tuulega“ on lõbus lugeda ja koomiliku mängu juures peaks olema veelgi lõbusam seda vaadata. See oleneb aga suurel määral Saša osa kandjast. Ei ole naisnäitlejal kerge kõnnaku ja välimuse ning häälega imiteerida täiskasvanud meest. Nii võib kergesti juhtuda, et jandikese vaataja saab liig vara teada, et Saša on naine, mistõttu teatav osa nauudingut loomulikult läheks kaduma.

„Kahjulik iseloom.“ S. Vetlugini komöödia.

See komöödia viib meid huvitavas keskkonda — Kubani kasakate juure, mängides nüüdisajal ühes kolhoosis. „Kahjulikuks iseloomuks“ nimetatakse naabrite poolt vana kasakat Kuprijan Jus'i, kes ei ole just kõige tulisem nõukogude-korra pooldaja. Peale selle ta kuidagi ei taha nõustuda sellega, et ta poeg Pavel abielluks naabri Ustin Moloka tütre Tamara, kes teda suu sisse ja selja taga nimetab „kontraks“, täh. kontrerevolutsionääriks, missugune „aunimi“ vanale Kuprijanile sugugi ei meeldi. Tamara aga on agar ja ettevõtlik neiu, agar ka agitatorina ja kõiksugu ürituste algatajana. Ta uusimaks ettepanekuks on see, et iga kolhooslane kinkigu mõned oma tööpäevad kolhoosi nende perekondade heaks, kellele isad ja pojad on sõjaväeteenistuses. Ühes nii mõnegi teisega on selle ettepaneku vastu ka vana Jus. Aga kui tema, kes kunagi ei loe ajalehte, siiski kord võtab lehe kätte ja sellest loeb, et piiril valitseb rahuolu olukord, ja taipab, et võib-olla tuleb võitluses vaenlasega valada verd, et võib-olla ta poegki, kes teenib piiriväeosas, võib saada surma, temas ärkab kollektiivtunne ja ta ühineb innukalt Tamara ettepanekuga. Tamara aga võidab teiseski asjas — ta võib Paveliga abielluda.

Komöödia tegelased on autori poolt väga kujukalt antud, nii mõlemad kangeid jooke armastavad ja nüüdisaja noorsugu arvustavad vanamehed, tragid Tamara ning Pavel ja väsimatu latatara Odarka, kes teab ja mõistab iga asja — peale peasja. Dialoog on elav ja värvikas. Raskusi võib tulla tõlkega — vähemalt läheks kaduma palju peenusi ja erinüansse.

„Talendid sügavusist“. Jevgeni Janovski komöödia.

Sel lühikesel komöödial — ettekanne ei kesta arvatavasti üle kahekümne minuti — on kõigest kolm tegelast: provintsiteatri kunstiline juht, teatri administraator ja Marusja. Marusja ongi peategelane, aga kunstilisel juhilgi on küllalt suur roll, administraatoril ainult mõned laused.

Marusja on lihtne tüdruk maalt, kommunistlik noor ja kolhoositar, kelles on ärganud kirg teatrikunstis vastu, kuna ta oma kodukohas on menuga mänginud — iseennast. (Nii vähemalt seletab talle juht.) Teatri juht ei ole huvitatud Marusja võimeist, see aga käib nii energiliselt peale, et juht talle viimaks määrab etüüdi — kujutagu Marusja varast, kes näppab kirjutuslaual lebava väärtusliku kuldkella, aga tehku ta seda nii, et juht peab uskuma. Marusja on selle ettepane-

ku üle äärmiselt pahane, loeb end solvatuks ja alandatuks, noomib ja sõimab juhi läbi ja lubab teda viimaks tooliga maha lüüagi, nii et juht surmahirmsu põgeneb kappide vahelisse vaheesse, kuhu talle järele lendavad lauait võetud raamatud.

Viimaks Marusja on läinud — aga läinud on ka juhi kuldkell... Juht oma vihas päris määratseb, on minestusse langes ja palub administraatorit helistada miilitsasse. Seal aga ilmub Marusja tagasi, käes kuldkell ja küsib: „Noh, kas uskusite?“. Juht võtab Marusja vastu teatri juure kuuluvasse teatrikooli.

See vana teema uus variatsioon on väga lõbus ja pakub suurepäraseid mänguvõimalusi iseäranis naaivitarile. Teksti tõlkimine jäägu hea rahvakeeletundja hooleks.

(Kõik teosed on ilmunud „Iskusstvo“ väljaandel.)

Loetut — nähtut — kuuldut

Kurtummade draamateater — see nimetus ei tundu päris harilikuna. Aga meie es on Aviahimi nimelise klubi saal, mis on üleni täidetud vaatajatega — Moskva tehaste ja asutiste kurtummade tööliste ja teenijatega. Siin on inseenere, konstruktoreid, leidureid, teadustöölisi, kõrgemate õppeasutiste ja tehnikumide üliõpilasi, stahhaanovlasi. Ränk füüsiline puudus ei takista neid töötamast, õppimast, elamast täit elu.

Kurtummade Isetegev Teater, mis eksisteerib juba umbes kaksikümmend aastat, on selle silmapaistvaks näiteks. Isetegeva teatrikollektiivi liikmed on kõik, alates kunstilise juhiga ja lõpetades rekvisiitoriga, kurtummad. Näitlejad kõnelevad tinglikku miimilist keelt, kasutades kurtummade aabitsat. Tõlk loeb näidendi teksti saalis istujaile normaalse kuulamisega vaatajaile, nagu lahti šifreerides miimika tinglikku keelt.

Aviahimi nimelises klubis kurtummade teater esitas Arbuzovi „Tanjat“. Teatrikollektiivile, kelle näitlejad töötavad Moskva tehaseis ja asutisis, õnnestus luua teravikuline ja huvitav ettekanne. Kollektiivis on palju andekaid inimesi. Iseäranis paistab silma nimiosa täitja V. Antipova. Hoolimata väljendusvahendite spetsiifilisest piiratusest Antipova lõi Tanjast haarava ja plastilise kuju. Näidendi tegevuse arenedes Tanja laulab. Hea maitse, takti ja seesmise rütmiga Antipova esitab miimiliselt häällaulu ja laulu täis liigutavat õrnust sõprade koosviibimisel. Hästi mängib V. Zvorõkin, kelle käes on Hermani osa. V. Zvorõkin on kunstnik kutselt, olles ühtlasi ka näidendi lavastajaks ja näitejuhiks. Hästi on A. Glagolevil, ühe kurtummade näiteringi juhatajal, õnnestunud vana juudi episoodiline roll.

Massistseenid on täiel määral õnnestunud.

Kurtummade Isetegev Teater valmistub praegu ette külaskäiguetendusiks, mis on ette nähtud Leningradis, Sverdlovskis, Ufas, Tšeljabinskis. Ettekandele tulevad „Vassa Zeleznov“ ja „Platon Kretšet“.

+

Vist ainult vähesed „Teatri“ lugejad teavad, et Charles Dickens on avalikult esinenud mitte ainult oma teoste suurepärase lugejana, vaid ka näitlejana.

Huvi teatri vastu ärkas Dickens juba varakult. Ta võttis osa asjaarmastajate etendustist, töötas palju enda kui näitleja kallal ja sai Covent Gardeni teatri

juhatuselt koguni ettepaneku astuda selle truppi koosseisu. Aga läbirääkimisteks määratud päevaks ta jäi haigeks ega saanud teatrisse ilmuda ja ta debüüdist kutselisel laval ei saanudki asja. Dickens heitis näitlejamaski ajutiselt maha, võttis jälle sule kätte ja hakkas ajalehereporteriks ning parlamendistenograafiks. Armastus lava vastu temas siiski ei kustunud.

Juba pärast „Pickwicklaste klubi“ ilmumist Dickens astus truppi, mis mängis Portsmouthis, hiljem aga „Davenporti näitlejate“ kollektiivi, millest ta pärast kirjutas huvitavaid lehekülgi.

Teatrikirg ei jätnud Dickensit maha ka siis, kui ta sõitis Ameerikasse. Olles saanud teate, et Montrealis hakatakse teatriasja korraldama, ta ruttas sellest osa võtma: aitas teatrit oma nõuga, valmistas talle ise dekoratsioone, režisseeris ja mängis rea rolle. Suurima menu osaliseks sai näitleja Dickens Snowbiltoni osas näidendis „Pärast kella kaht hommikul“.

Ameerikas saavutatud lavamenu kinnitas veel enam Dickensi usku oma teatrivõimetusse. Pärast Londonisse tagasitulekut ta organiseeris truppi, mis sai varsti tuntuks ja mida nimetati „hiilgavaiks rändnäitlejaiks“. Viie aasta jooksul see truppi andis etendusi Londonis ja teistes Inglise linnades. Need etendused said publiku suure huvi osaliseks. Kõige menukamaks lavastuseks osutusid Shakespeare'i „Windsori lõbusad naised“.

Üks lavatöölaine, kes väga hindas Dickensi näitlejavõimeid, sai kuidagi teada, et ta lemmik jagab oma aega teatri ja kirjanduse vahel. Ta muutus kurvaks ja ütles Dickensile: „Niiüd hakkasite jälle raamatuid kirjutama, aga see on ometi suureks kaotuseks teatripublikule!“

A. 1850 Dickens ja ta sõber Bulwer asutasid ühes Collinsiga kirjanduse ja kunsti ringi. Selle ringi poolt korraldati rida etendusi, millede sissetulekud läksid puudustkannatavate kirjanike abistamisfondi. Ringis Dickens suure menuga mängis peaosis kahes Collins'i näidendis.

A. 1858 Dickens lõplikult tõmbus tagasi lavategevusest ja esines sellest ajast peale ainult oma teoste lugemisega, mida olid alati jälgimas hiiглаhulgad.



Üieksümneaastaseks sai sel aastal tuntud NSVL rahvaartist S. Mihhoels, kelle kuningas Leari loetakse nõukogude teatrikunsti üheks suurimaks saavutuseks. Mihhoels on näitleja, kes alatasa otsib ja ei rahuldu kunagi. Ta on samavõrra silmapaistev traagiliselt ja koomiliselt osis ja ta oskab haruldaselt selgejooneliselt kujutada kõigest rahvustist ja sotsiaalseist kihtidest inimesi.



Sandro Moissi surmast on niiüd juba möödunud enam kui viis aastat. Moissi, kelle oli teinud kuulsaks Max Reinhardt, oli Hamleti, Osvaldi (Ibseni „Kummitustest“) ja Fedja Protassovi (Tolstoi „Elavast laibast“) huvitavamaid kehastajaid. Kuidas see kuulus näitleja töötas, sellest ta kõneles a. 1914 „Teatraljnaja Gazeta“ kaastöölisele:

„Tänuükemaiks rolleks näitlejale on need, mis on loodud Schilleri ja Shakespeare'i poolt... Ma ei ütle midagi moodsa repertuaari vastu, aga ma arvan siiski, et uusim — see on Shakespeare. Muide, eelmisel aastal mul oli suur menu Tolstoi „Elavas laibas“. See tuleb sellest, et Tolstoi on suur kirjanik... Üksik vaataja võib olla ebaintelligentne, isegi rumal, aga publik tervikuna ilmutab üllatavalt õiget instinkti. Publik nõuab näitlejalt enam tundmust kui mõistuslikkust. Vaatajad tulevad minuga kaasa ainult siis, nutavad minu poolt laval loodava kuju pärast ainult siis, kui ma ise kodus olen nutnud inimese pärast, keda ma laval kujutan. Aga laval ma ei muta kunagi rolli pärast...“



Kolmkümmend viis aastat tagasi alustas oma esimesi ringreise mööda Venemaad huvitavaim ja teeneterikkaim vene rändteater, milleks on Gaideburovi ja Skarskaja Rändteater. Teatri repertuaar koosnes peamiselt klassilisist näiden- deist. Eesotsas seisis Ostrovski: juba esimese hooaja jooksul kanti teatris ette kümme selle näitekirjaniku teost. Oma esimese kümne tööaasta jooksul aga teater andis enam kui kolmkümmend Ostrovski lavateost, mängides pealeselle veel Gorkit („Väikekodan-

lased“), L. Tolstoid („Pimeduse võimused“), A. Tolstoid (triloogia), Tšehhovit („Ivanov“, „Kirsiaed“, vodevillid), Gogolit, Suhhovo-Kobõlinit, aga ka Molière'i, Beaumarchais'd, Shakespear'e'i, Schillerit, Byronit, Goethet, Hauptmanni, Ibsenit ja Sudermanni.

Etenduste ajal kasvatati vaatajaid: peeti sissejuhatavaid kõnesid, ei lastud kedagi pärast kella saali, korraldati ankeete publiku arvamise teadasaamiseks jne. Teater rändas mööda kogu Venemaad, külastades isegi Habarovskit ja Vladivostokki.

+

○ skar Homolka, omaaegne Viini näitleja, kelle nimi ei ole tundmatu meiegi teatrihuvilistele ja kes nüüd juba üle aasta töötab Ameerika Ühendriikides, on kirjutanud näidendi, mille peategelaseks on maalikunstnik Vincent van Gogh. Näidendi sündmustik algab a. 1888 ja lõpeb kaks aastat hiljem van Goghi surmaga. Üheks „Vincent'i“ tegelaseks on Paul Gauguin.

+

Ü äga humoorikalt jutustab oma kogemustest „sveteatri“ alal ameerika kooliõpetaja Edna Pettigrev. Anname selle loo edasi tublisti lühendatult:

Sel suvel paluti mind kaasa teha kohalikus sveteatris, kus teatavasti — nagu harilikult sveteatris — mängivad ainult asjaarmastajad. Nähtavasti mingi arusaamatuse tõttu paluti mind avanüidendi juhatamist enda peale võtta. Säärast elamust ma soovin igatlehele. Vähemalt kord elus peaks igauks ühe näidendi lavastama. Kui te seda teete, te võite läbi elada kõiki tundmusi, mis võivad inimkonnal olla. Te võite isegi hulluks minna, aga et teil igav hakkaks, seda ei ole karta.

Pärast seda, kui olin esimese näidendi lavastanud, paluti mind kaasa mängida. Kuna ma olen loomult malbe, pomisesin, et ma ei saa mängida. Aga mulle kinnitati, et ma peaksin suurepäraselt mängima. Endamisi oli mul sama arvamine. Kõige enam mõjutas mind selles suhtes aga teatri direktor, kes ütles, mina olevat just see tüüp, keda ta vajab. Olin väga meelitatud — kuni sain teada, et mul tuleb mängida mingit naishulgust.

Hakkasin oma osa õppima. Igale vastutulijale ma pakkusin oma tekstiraamatut: „Palun, kontrollige mind, kas ma juba oskan oma rolli!“ Kõik mu tuttavad hakkasid minust eemale hoidma. Kõige dramaatilisemaks ma muutusin siis, kui olin ükski uitamas mööda maad. Nii mõnigi lehm kokkus surmani, kui ma talle kallale tungisin hiiudega: „Ja sina julged mind süüdistada Johni tapmises!“

Ja siis algasid lavaproovid. Veel nüüd ma hakkain värisema igakord, kui pean mööduma teatrist. Näitejuhul oli minu pärast palju muresid. Kõige enam ta kartis, et ma end ossa sisse elan. Näidendi teksti järgi šeriff pidi minu käest võtma revolvri ja mind põlvedele sundima. Aga kuna mina olin tugevam, ei annud ma revolvrit oma käest ja surusin šeriffi maantee tolmu.

Viimaks tuli esietendus, mis mul on meeles ainult nagu läbi udu. Kui ma mõnelt sõbralt küisin, kuidas ettekanne õieti toimus, ta püüab võimalikult ruttu üle minna mõnele teisele teemale.

Selgesti mäletan ainult seda, et ma kuidagi ikka saabusin lavale. Keegi ütles minu teksti. Arvatavasti oli see etteütteleja. Ja siis tuli šeriff lavale. Ma olin nii kokkumad ta grimmist, et nüüd vallandusid minugi keelepaelad. Nüüd kõnelesin minagi laval — šeriffi teksti.

Ettekanne näis süiski meeldivat — vähemalt rahvas naeris väga palju. Ja veel praegugi näitavad lapsed tänaval minule näppudega ja sosistavad täis aukartust: „Seal läheb too naishulgus!“

+

T untud inglise näitleja Flora Robson, keda meie kinokäijad mäletavad nii mitmestki filmist, jutustab nüi mõndagi huvitavat oma lavakarjäärist. Menu kutseelises teatris ta saavutas võrdlemisi hilja, kuigi ta töö teatrikunsti alal algas väga vara. Flora Robsoni isa oli meremees, kel oli palju kunstilisi kalduvusi. Kuna ta neid oma kutse tõttu ei saanud rahuldada, ta hoolitses selle eest, et vähemalt ta

viiest tütest saaksid kunstnikud. See läks talle ka korda. Väikesele Florale, kui see oli saanud viieaastaseks, ta ütles ühel ilusal päeval: „Sina peaksid minema lavale!“ Flora ise ei olnud seni selle probleemiga kuigi palju tegelnud. Ta isamajja toodi õpetaja, kes pidi hoolitsema ta dramaatiliste annete arendamise eest. Pärast seda Flora astus Londoni Dramaatilise Kunsti Akadeemiasse, mille ta lõpetas väga hästi. Esinema ta hakkas Oxfordis — väga väikese palga eest. London ei pühendanud talle kaua aega mingit tähelepanu. Koha peal Flora sai küll häid arvustusi, aga see oli ka kõik. Londoni teatridirektorid ei olnud huvitatud uute annete avastamisest ega tulnud ükski neist vaatama, kuidas mängivad Oxfordi teatrinoored. Sama saatus sai aga osaks praegu nii kuulsale näitlejale nagu seda on John Gielgud, Raymond Massey, Elissa Landi ja Robert Donat, kelledega Flora noil aastail esines ühel ja samal laval.

Häda seisnes peaaegselt selles, et noil päevil Flora oli liig noor karakterosade mängimiseks ja mitte küllalt ilus romantiliste peaosade kehastamiseks. Ta kaotas mõneks ajaks julguse ja läks neljaks aastaks tööle vabrikusse. See oli üks neid vähe- seid käitisi, kus tööliste eest hoolitseti eeskujulikult. Nende tööst pingutatud närvide rahustamiseks — nii kõlas ametlik põhjendus — ehitati väike teater, mida varsti hak- kas juhtima Flora Robson. Töölistest asjaarmastajatega ta lavastas nii mõnegi näi- dendit. Aga tahtes ise esineda ta tundis süiski igatsust kutselise lava järele. Nii siis ta andus jällegi päris-teatritööle — palga eest, mis oli poole vähem kui see, mida ta oli saanud vabrikus. Viimaks hakati teda tähele panema, kutsuti Hollywoodi ja New Yorki. Nüüd ta on kuulus näitleja, aga oma vabrikuteatri aega ta meenutab ikka suure heameelega.



Toimetuselt

Seitse aastat tagasi kutsuti ellu ajakiri „Teater“. Eesti teater, selle vaatajas- kond ja üldse teatrihuviliste ringkonnad olid juba sel määral arenenud, et nad tundsid tarvidust eriajakirja järele. Seda lünka „Teater“ püüdiski täita.

Seitsme aasta jooksul „Teater“ on oma kirjutustes ja piltides valgustanud meie teatrielu ja selle probleeme, on avaldanud artikleid teatrisse puutuvailt üld- ja erialadelt, on eriaartikleis ja erinumbreiski pühendanud oma huvi eesti teatri lähemale ja kaugemalegi minevikule, on oma lugejaskonda süstemaatiliselt tutvustanud teistegi maade teatrieluga.

Kui „Teater“ on suutnud seitse aastat püsida soliidisel tasemel, siis see oli või- malik ainult lugejaskonna ja kaastööliste kõrgstihinnatava kaasabi tõttu. Võtku nad kõik vastu ajakirja toimetuse siiraim tänu!

Käesoleva numbriga „Teater“ lõpetab ilmumise. Ta järglaseks saab ajakiri „Teater ja Muusika“, mis hakkab ilmuma jaanuaris.

Uuel ajakirjal on uutes, eesti nõukogude oludes hoopis avaramad ülesanded, võimalused ja väljavaated kui need, mis olid ta eelkäijal.

„Teater“ soovib „Teater ja Muusikale“ südamest jõudu ja menu ta vastutusrik- kas töös meie, ENSV teatri- ja muusikakultuuri ja ühes sellega ka meie suure kodu- maa, NSVL, hüvanguks.

„TEATRI“ TOIMETUS.

Vastutav toimetaja: Ed. Reining. Tehniline toimetaja: W. Mettus. Korrektor: K. Sijagin. Kaas: V. Haas. Ladumisele an- tud 20. nov. 1940. a. Trükkimisele antud 7. jaan. 1941. a. Paberi formaat: 18 1/2 x 26. Trükipoognate arv: 3 3/4 poognat. Trükikoha tellimisenumber 4644. MB — 2716. Trükikoda Kommunist, Tallinn, Pikk 2, 1941. a. Tiraaž 1300 eks. Üksiknumber 50 kopikat. Eesti Näitlejate Liidu väljaanne Tallinnas 1941.

Театральный журнал „Театр“ № 80 на эстонском языке

12. jaanuaril

**kõik saadikute valimistele
NSVL Ülemnõukogusse!**

**Kõik hääled kommunistide ja
parteiitute bloki kandidaatidele!**