



T E A T E R

WILLIAM SHAKESPEAREI

kolmesaja seitsmekümne
viienda sünniaasta
tähistamiseks



*Others abide our question. Thou art free
We ask and ask — Thou smilest and art still,
Out-topping knowledge
/Matthew Arnold/*

NR 4
A P R I L L — M C M X X X I X

UNITED BALTIC CORPORATION, LTD.

158, Fenchurch Street, London, E. C.

Owners of

ANGLO-BALTIC LINE

maintaining a regular Mail, Passenger & Cargo Service
between

LONDON

and

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

All steamers fitted with refrigerating machinery of
Lloyd's highest class

TALLINN TO HULL AND LONDON

every WEDNESDAY

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

and to the main Provincial towns, also to:
ANTWERP, BRUSSELS, DUNKIRK

and to

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

For particulars regarding freight-rates etc. apply to:

UNITED BALTIC CORPORATION
(ESTONIAN AGENCY — R. KINGHORN)

TALLINN, Pärnu mnt. 10

Tel. 444-34



TEATER

WILLIAM SHAKESPEARE'İ

kolmesaja seitsmekümne
viienda sünniaasta
tähistamiseks



*Others abide our question. Thou art free
We ask and ask — Thou smilest and art still,
Out-topping knowledge
/Matthew Arnold/*

NR 4
A P R I L — M C M X X X I X

SISU:

	Lhk.
1. Eduard Reining – Saateks	123
2. Gyles Isham – Shakespeare'i sünnipäev	125
3. Harald Vellner – Shakespeare ja ta aeg	126
4. Tiit Reimari – Shakespeare Lääne-Euroopa lavadel	139
5. Eduard Reining – Shakespeare eesti teatrilavadel . . .	145
6. Ants Oras – Ääremärkus Shakespeare'i puhul . .	164
7. Hugo Reiman – Sugemised Shakespeare'i lavakujude karakteroloogias	170
8. Jacques Henri-Robert – Kaitsekõne leedi Macbethile	176
9. Paul Pinna – Shylock lavakujuna	179
10. Erich R. Sarv – Shakespeare'i moderniseeritud lavas- tusist	183
11. Woldemar Mettus – Moderniseeritud Shakespeare eesti teatrilaval	186
12. William Tyrone Guthrie – Old Vic – Shakespeare'i teater Lon- donis	192
13. Rasmus Kangro-Pool – Ketserikke mõtteid Shakespeare'i puhul	193
14. Paul Sepp – Shakespeare'i tähtsus lavapedagoo- gilises töös	198
15. Eduard Lemmiste – Töö Shakespeare'iga provintsiteatri laval	200
16. Ben Iden Payne Shakespeare'i festivalid Stratford- upon-Avon'is	201
17. Loetut-kuuldut Shakespeare'ist	202
18. Shakespeare'i erinumbri välismaa kaas- töölised	205
19. Notes of the History of Estonian Theatre and Synopsis of the Shakespearean Special Number (Märkmeid eesti teatri ajaloost ja kokkuvõtte Shakespeare'i- erinumbri sisust)	206
20. Toimetuselt	208
Kaas ja tiitelleht – Karl Taev'ait	

T * E * A * T * E * R

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE AJAKIRI



Shakespeare'i loomingu üldisemat puudutamist ja järgnevate materjalide tutvustamist meie ajakirja erinumbri näol põhjustab esmajoones selle suure inglase 375. sünnipäev k. a. 23. aprillil. Kuid suure draamakirjaniku tähtpäev satub suurtes joontes kokku mitme Shakespeare'i nimega seotud tähtpäevaga eesti teatri ajaloos. Pieteeditunne ikka elavate draamade looja vastu täieneb tunnustusega eesti teatri pioneeri-taotlustele ja leiuga eesti näitelava ühe klassilise kuju varajase kaotuse puhul. Viiskümmend aastat on sellest, kui Shakespeare esmakordselt esines eesti laval. Juba viiekümne aasta eest esitati Tartus „Veneetsia kaupmees“, esimene pääsuke, mis ei tähistanud küll veel kiipset teatrisuve, kuid süiski oli varakevade esimesi kuulutajaid. Ning varsti on möödas kakskümmend viis aastat kurvast tähtpäevast — Theodor Altermanni surmast. Kuid Th. Altermann oli jõudnud oma kiire elu lõpp-aastail anda Othello ja Hamleti, mallele võis rajada edaspidise osasamise Shakespeare'i vaimust eesti kunstiteatris. Suure draamaklassiku sünnipäeva ja eesti lavaklassiku surmapäeva tahab see number mälestada.

Suur William, suure rahva vaim (Gustav Suuts), on seotud eesti teatriga lähemalt kui ükski teine klassik. Kui kakhekümne viie-aasta eest, 1913. aastal, „Estonia“ uus, võimsate vormidega teatrimaja oli valminud, ei võinud olla uue maja avamisel paremat valikut noore kunstiteatri küpsustööks kui Shakespeare'i „Hamlet“. See oli „Hamlet“, mille järgi „Estonia“ teater ja üldse eesti teater võidi kuulutada oma tasemelt euroopaliseks, üldtunnustatud kunstisaavutuste suuteliseks. Ühke jõupingutus, mis oli avaldunud uue teatrimaja püstitamises, leidis väärilise kaaspingutuse „Hamlet“ esitamises.

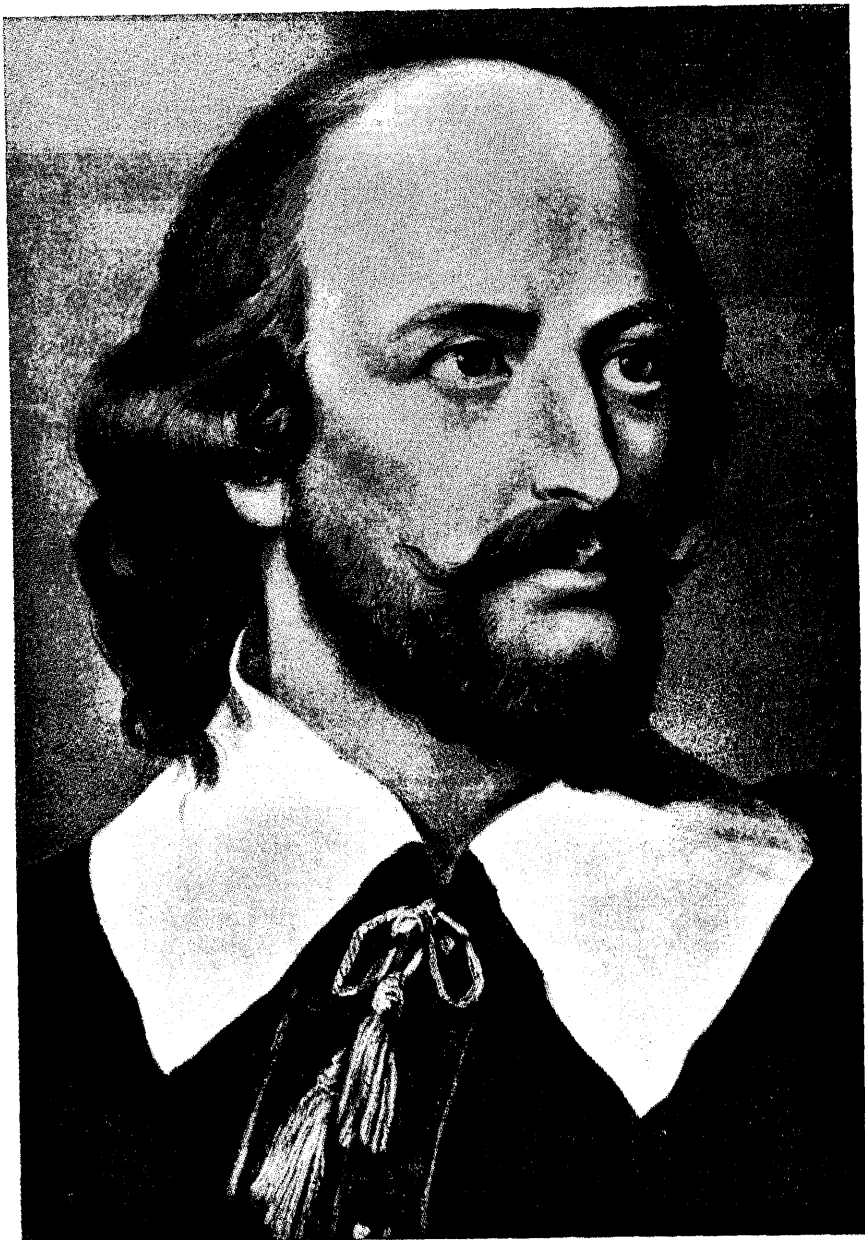
Juba selle faktiga Shakespeare on saanud eesti teatri lahutamatuks osaks. Järgnevad 25 hooaega on näidanud: iga nõudlikum teater on jõudnud ühtlasi tähelepandavale kunstitasemele kui ka haaranud publikut kassa elama Shakespeare'i-lavastustega. Eesti teatrite viimaste aegade repertuaaris on Shakespeare'il vääriline koht.

Kuid teatrite Shakespeare'i-harrastusega ei ole sammu pidanud trikitud paber. Küll on rida Shakespeare'i draamasid A. F. Pombach-Kaljuvalla, Anna Haava, Mihkel Jürna, Mihkel Reimani ja kõige enam Ants Orase tõlkes ilmunud. Viimane on Shakespeare'i mõistmist ja nautimist suuresti soodustanud veel valimiku sonettide tõlkimisega. Erilist tähelepanu on Shakespeare'i tõlgete avaldamisele pööranud Eesti Kirjanduse Selts. Kuid Friedebert Tuglase essee 1920. a. on ikka veel ainsaks raamatukujuliseks käsitluseks Shakespeare'ist. Pidasime oma kohuseks eeskätt Shakespeare'i draamade lavastuslikke saavutusi lähemalt tutvustada Shakespeare'i rohkearvulistele sõpradele nii sõna kui pildi abil.

See hea tahtmine ei olnud ainult ajakirja toimetusel ja väljaandjal. Seda võimaldas kirjutuste autorite huvi asja vastu. Kolm autorit Inglismaalt, suure Williami kodumaalt, Gyles Isham, William Tyrone Guthrie ja Ben Iden Payne vahendavad teiste seas suure draamakirjaniku saavutusi Eestile. Toimetus on nii välismaa kui ka koduseile autoreile tänulik selle kaastöö eest.

Kui see ainelistel võimalustel püüratuse tõttu tagasihoidlik mälestusväljaanne suudab eesti Shakespeare'i-kirjanduses olevat lünka pisut täita, Shakespeare'i sõpra rahuldada ja nende sõprade ringi ehk laiendada, oleme sügavasti rahuldatud. Sest J. Miltoni sõnadega tahame öelda meiega Shakespeare'ist:

„Thou, in our wonder and astonishment,
Hast built thyself a live-long monument.“



William Shakespeare

WILLIAM SHAKESPEARE 23. IV 1564 - 23. IV 1616

Shakespeare'i sünnipäev

„Teatril“ kirjutanud Gyles Isham Londonist



ui William Shakespeare'i ristimispäev — 25. aprill 1564 — ja ta sünnipäev — 23. aprill — ei oleks nii selgesti sisse kantud Stratford-upon-Avon'i kogukonnaregistrisse, võiks arvata, et need daatumid on mõne hilisema ajaloolase poolt nende sobivuse tõttu valitud: 23. aprill, püha Jüri, Inglismaa kaitsepühaku päev, Inglismaa suurima kirjaniku sünnipäevaks! Shakespeare on paljudes ridades märkinud oma armastust Warwickshire'i kevade vastu, aastaaja vastu, millele langeb ta sünnipäev.

Palju ta sonette ja varajasi näidendeid „lõhnavad aprilli ja mai järele“, et tarvitada ta enda sõnu. Maaelu-pilte tuli loomusunnil ta huulile kõigis ta teoseis — ta Warwickshire'i nooruspäevade mälestustena. Võib-olla on linnas kasvanud inimesel raske tabada laulu helisid, mis „karjuse kõrvale on kaunikõnalisemad kui loolaul, kui nisu on haljas ja kui ilmuvad viirpuu pungad“.

Tänapäeval teater ja selle töö näivad olevat täiel määral ilma „mullalõhnata“, näivad tegelevat ainult tolm, värvid ja terava valgustusega eesriide taga, kuna siinpool eesriidet valitsevad keskküte, pehmed istmed ja linlasist pealtvaatajaskond. Shakespeare'i ajal ei olnud see nii. Isegi viiskümmend aastat pärast Shakespeare'i surma, kui Pepys kirjutas oma päevaraamatut, oli Inglismaal ainult kaks linna, millede tänavailt ei olnud võimalik näha rohelisi nurmi — Bristol ja London. Shakespeare'i teater oli taeva poole avatud; ta pealtvaatajaskonnale kirjaniku armastus maaelu vastu ei tekitanud ebamugavust; ega igavustunnet, sest noil päevil olid isegi Londoni rahvarikkad tänavad ainult kiviviske kaugusel rohelistest nurmedest ja nende vahelistest radadest.

Inglismaa teatreist, kus Shakespeare'i loomingut esitatakse pidevalt ja kuhu publik läheb kuulama ja vaatama ta näidendeid, pühitsevad kaks 23. aprilli kui suurt pidupäeva: Stratfordi Mälestusteater einega ja paljude kõnedega, millelele järgneb ühe Shakespeare'i vähemtuntud tüki ettekanne, ning Old Vic — pika katkendite eeskavaga, mida esitavad teatri trupi praegused ja endised liikmed. Neid elamusi ei unusta kergesti ükski näitleja, kes on neid jaganud pealtvaatajatega.

Olen sageli mõelnud, et Shakespeare tunneks suurt imestust nende iga-aastaste pidustuste ja loomulikult ka oma üldise kuulsuse puhul. Ta kaasnäitlejad John Hemyng ja Henry Cundell, kes pärast ta surma avaldasid ta näidendite foolioväljaande, et, nagu nad ütlesid, „hoida elava nii väarika sõbra mälestust“, võisid vaevalt ette näha seda, et enam kui kolmsada aastat pärast seda see mälestus ei ole mitte ainult elav, vaid et seda austatakse nende tuhandete poolt, kes nüüd pühitsevad „Shakespeare'i sünnipäeva“. Kindlasti ei ole ühegi mehe mälestusele, kelle elu üksikasjad on nii vähe tuntud, saanud osaks nii suur poolehoid kui Shakespeare'i omale. Palju õpetlasi on püüdnud seletada Shakespeare'i imelikku tahteavaldust ta testamendis, millega ta oma naisele pärandab oma „headuselt teise sängi“, ja paljud on püüdnud rekonstrueerida kirjaniku kodust elu. Säärased ettevõtted on harilikult asjatud. Shakespeare elab oma loomingus. Nagu seda ütleb Milton värssides:

„Thou, in our wonder and astonishment

Hast built thyself a live-long monument.“

(„Meie imestuseks ja hämmastuseks / sa oled ehitand endale eluaegse ausamba.“)

Aga iga näitleja armastab kujutella, et legaadiga, mille Shakespeare testamendis määras oma „seltsimeestele“ Burbage'ile, Hemyng'ile ja Cundell'ile, ei pärandanud mitte ainult neile midagi, vaid kõigile oma seltsimeestele. Ükski elukutse, mis on tootnud Shakespeare'i taolise mehe, ei tarvitse kunagi karta kohtlaste põlgust ega juhuslike olluste pilget. Shakespeare ardis oma seltsimeestele testamendi, mis on palju tähtsam kui need mõned šillingid, mis ta neile pärandas leinasõrmuste ostmiseks, testamendi tolle nõuande näol ühele näitlejale „Hamletis“ — „loodusele peeglit silme ees hoida“ —, sest selles lihtsas eeskirjas sisalduvad näitlejale seadus ja prohvetid.

Shakespeare ja ta aeg

1.



uroopas oli 15. sajandi lõpp ja 16. esimene pool suurimaid murdeajastuid. Terve maailm avanes Euroopale. Vätkiirelt järgnesid üksteisele uute maade avastamised: 1486. aastal sõitis Diaz esimese eurooplasena ümber Healootuse maanina, 1492. a. maandus Kolumbus Ameerika saartel, 1497. a. jõudis Sebastian Cabot Labradori, astudes seal Ameerika mandrile, 1500. aastal leitas Cabral Brasiilia ning lõpuks 1519.—1522. a. sõitis esmakordselt ümber maakerä — s. o. Hispaaniast Hispaaniasse — Magalhães. Martin Behaimsi „maagöün“, s. o. esimene gloobus a. 1490, mis välja naerdi kui haiglase aju sünnitus, oli võitnud aukoha.

Enne neid suuri avastusi oli Euroopa kultuurmaailma ettekujutus maailmast ja elust maa peal looritud müstikaga. Mida kujutas see pind, mille asuti ja mis peitus Euroopa randu uhtuvate vete taga, seda ei teatud. Võib ette kujutada, missugune revolutsioon sündis inimeste mõttemaailmas, kui selgus, et materia, mille inimkond asub, omab kindla kuju ja et on olemas maid, mille elu ja loodus erineb sellest, mida senini tunti, ning milles peituvad rikkused, mille pärast on omavahel aastasadu peetud veriseid võitlusi, ja pealegi need rikkused on kergesti omastatavad. Iga laev, mis tuli kaugelt randadelt, tõi enesega kaasa uudiseid, mitte ainult ainelisi uudiseid, vaid ka vaimseid. Need Euroopa rahvad, kes esimesena kokku puutusid uue maailmaga, tundsid end maailma peremeestena. See ootamata ruumitunde laienemine sünnitas ka hinge-ruumis põhjaliku muudatuse. Hakati mõtlema, arvestama ja ka elama hoopis teistes dimensioonides. Mida aju ei suutnud tajuda, seda tajuti tunnetega. Varisesid kokku vanad autoriteedid, terve rida teadusharusid ja filosoofilisi süsteeme oli uppi löödud.

Samal ajal, kui Euroopa rahvaste ruumimõistes oli tekkinud peadpööriv murrang, sündis see ka Euroopa vaimumaailmas. Trüükikunsti arengus avanesid hulkadele vaimuelu varaaidad. Uued ideed levisid nüüd kiiremini ning kutsusid esile segadusi kivinenud mõttemaailmas. Ühe sajandi jooksul oli Euroopa muutunud täiesti uueks. Keskaeg oli kokku varisenud. Selle varemotel hakkas öitsema uus elu, mis ammutas oma jõudu antiikaja vaimsest loominguist. Algas uuestisünd kunst ja kirjanduse, mõtteteaduse ja teaduse õitsenguga. Iga päev avastati midagi uut, mitte ainult maailmaruumis, vaid ka vaimuelu aladel. Ja kõike seda neelati ahnelt ning kõigele sellele elati kaasa täie südame ning hingega.

2.

15. ja 16. sajandi murdeajale Euroopas elasid kõige intensiivsemalt kaasa merede-äärsed rahvad nagu hispaanlased, portugallased, prantslased ja inglased. Need rahvad on jätnud ka tol ajal sügavaimaid jälgi Euroopa kultuuriajalukku. Murdeaja suurhumanist Erasmus Roterdamus, kes umbes 1500. aasta ümber elas lühemat aega Inglismaal, kirjutab tolaegse Inglismaa kohta: „Sa küsid minult, kas ma armastan Inglismaad. Kui sa mind veidike usaldad, siis usalda mind ka nüüd — miski ei ole senini mu peale nii hästi mõjunud. Siin on hea ja terve kliima, nii palju kultuuri ja õpetlikkust, ja mitte juuksekarva lõhkiajaval ja banaalsel kujul, vaid sügavat, eksaktset ning klassilist nii ladina kui ka greeka haridust, nõnda et seetõttu, mida ma kõik siin näha saan, ei igatse ma enam Itaalia järele. Kui ma oma sõpra Colletit kuulan, siis tundub nagu kuulaksin ma Platot ennast. Ja keegi ei ole osanud looduse õrnusi nii esile tõsta kui Thomas Morus.“ See, mida kirjutab tolaegne suur võitleja ja vanade tõekspidamiste lõhkuja Inglismaa kohta, oli veel suuremal määral maksev Prantsusmaa, Itaalia ja Hispaania kohta, kus kultuurielu oli veelgi intensiivsem kui poolbarbaarsel ning taltsutamatul saarel.

Kui terve maailm oli avanenud Euroopale, algas Euroopa rahvaste vahel võitlus avastatud maade omandamise pärast ja õiguse eest neid eksploateerida. Maadeavastamise ajajärk avaldas suurimat mõju Inglismaal. Saarerahvana ei olnud inglastel enne seda mingisuguseid väljavaateid oma mõju laiendamiseks Euroopa mandril, Kondenseerunud energia otsis aeg-ajalt väljapääsu siseheiltuses. Uute maade avastamisega sai uinuvaid jõude rakendada ja juhtida tegevusse kaugel randadel. Kuigi oli avastatud maid, mis oma suuruselt ja rikkuselt ületasid mittevõrra Euroopa, jäid nad siiski lühikesse aja jooksul kitsaiks võistlejale varade ahnitsemisel. Inglismaa rivaaliks merel ja uute maade eksploateerimisel oli tolle aja võimsaim mereriik Hispaania. Nende

kahe vahel algas võitlus, mis lõppes võitmatu Hispaania Armaada purustamisega. See hiilgav poliitiline võit tõi pöörase tõusu Inglise majandusel. Inglismaa pani tol ajal aluse oma praegusele impeeriumile ja meredevalitsemisele. Kõigest maailmakaartest hakkas Inglismaale kokku voolama rikkusi. Ingliseid ei rahuldunud ainult teiste poolt rajatud teedega, vaid otsisid ise ka uusi. Nad avastasid mereteed Põhja-Venesse, tungisid Kesk-Aasiasse, Vaikse mere saartele, Venemaa südamesse ja Arktika jääväljadele kuni eskimoteni. Lühikese ajaga endine põldu hariv ja karja kasvatav maa muutus kaubandus- ja tööstusmaaks.

3.

Tol ajal, mil Inglismaa sai suureks, või õigemini oli suureks kujunemas, ja mil koos ta riikliku võimu ja majandusliku jõu kasvamisega ka vaimne elu lõi õitsele, nägi maailmavalgust William Shakespeare, kelle dramaatiline looming kujundab endast maailma kirjanduses kirjandusliku mälestussamba, mille suurust ja hiilgust ei suuda vähendada ja tumestada ka suuri sündmusi ja tegusid unustav Aeg.

William Shakespeare sündis 1564. aastal väikeses Stratfordi linnas Avoni ääres. Oma kodulinnas saatis ta mööda nooruse kuni 21. eluaastani. Ta õppis kohalikus ladina koolis. Abiellus 18-aastaselt. Salaküütmise pärast oli ta sunnitud põgenema Londonisse. Oli kutsariks esimese Londoni teatri ehitaja ja omaniku Burbage juures. Seal puutus ta ka kokku esmakordselt teatriga ja näitlejatega ja peagi astus ta ka ise teatri teenistusse näitejuhi abina. Siitpeale algas Shakespeare'i karjäär ka näitekirjanikuna. William Shakespeare'i olemasolu, tema isiku ja elukäigu kohta on olemas mitmesuguseid eri arvamisi. Seepärast ei taha ma ka siinkohal laskuda William Shakespeare'i eluloo üksikasjade kirjeldamiseks (pealegi ei ole see nende ridade ülesanne), kuna William Shakespeare'i isik avaldub pealegi kõige kujukamalt ta loomingus: Shakespeare pidi olema oma aja haritumaid mehi Inglismaal, kelle eruditsioon äratab imetlust veel tänapäev.

Kui William Shakespeare lõi oma draamad ja komöödiad, oli Inglismaa tõusmas oma poliitilise ja majandusliku võimu tipule, kuid inglise rahva üldkultuuriline areng ei suutnud sammu pidada materiaalse arenguga. Kui me William Shakespeare'i loomingut mõista ja nautida tahame, siis peame kõigepealt selgusele jõudma, missuguses atmosfääris ta oma teosed lõi. Selles peitub William Shakespeare'i loomingu mõistmise võti, William Shakespeare'i kangelaste ellusuhtumine, nende kuriteod ja nende käitumine. Nende kõneviis ja nende teod on meile praegu sagedasti mõistatuseks, isegi nende kirg, nende armastus ja nende viha ei suuda meid kaasa elama panna. Kuid Shakespeare'i aegsele inimesele ja isegi hilisemaegsele oli kõik see mõistetav ning hulga lähedasem. William Shakespeare oli suur realist, et meie aga tema realismi alati ei taju, siis ainult sellepärast, et ta sündis ja elas ligi 400 aastat tagasi ja et ta oli tolleaegse Inglismaa laps.

4.

Inglastel oli juba keskajal Euroopa sõjakaima rahva kuulusus. Juba roomlased püüdsid tuua Inglismaale oma kultuuri, kuid Rooma ekspansioon varises kokku saare-rahva ürgse enesealhoiu jõu ees. Normannid vallutasid Inglismaa, kuid nad sulasid kokku maarahvaga. Mandri peenutsev kultuur kattis inglasi ainult õhukese välise korraga. Seiklejatena ja sõjameestena jäid inglased veel 16., 17. ja isegi 18. sajandil toorejoolisteks ja raskepärasteks. Inglise igapäevane elu oli karm ja mugavuseta. Voodi ja padi olid vähe tuntud, magati puupingil, puupakk pea all, söödi ja joodi palju, kuid korraltult. Kahvli aset täitsid viis sõrme. Rõhitused söögi ajal oli hea toon. Pesu pesti loomasõnnikuga, sest seep oli kättesaadamatu luksus. Kuningas Jakob ei olevat kunagi oma käsi pesnud. Ka rahva lõbustused olid toored: harrastati mitmesuguseid võistlusi, nagu kinniseotud tiibadega elavate kukkede õhkupildumist, kes püüti kinni lennut terava odaga jne. Julm oli ka kurjategijate karistamise viis. Maharaiutud kurjategijate pead pandi avalikkusesse kohtadesse rahvale häbistamiseks ja teotamiseks. Üks saksa reisijaid oli 1592. aastal Londoni sillal üles lugenud 34 maharaiutud pead. Surmanuhtlust jagati ohtralt. Surma ei mõistetud mitte ainult vargaid, valerahategijaid, vaid ka nõidu. Nagu Inglise ja ka välismaa vaatlejad on võinud tähele panna, on surma mindud julgelt ja isegi rõõmsalt. Selle kohta ütleb Harrison („Elizabethan England“): „Meie rahvas on vaba, uhke, julge ja ei ole kokkuhoidlik elu ega verega, ta ei või sellepärast lubada, et teda koheldakse nagu kelmi ja orja.“ Kaklused tänavatel olid igapäevasteks nähtusteks.

Ka Inglise õukonna kombad polnud kultuursemad. Isegi kuninganna kohtles oma kodakondseid toorelt. Kes talle ei meeldinud, sellele süilitas ta näkku või rebis juus-

test, isegi Leicesterile oli ta annud mööda kõrvu ta tõstmisel krahviseisusse. Sõim õukonnas oli igapäevane nähtus. Samal ajal, kui ülalt alla valitses kometes toorus, algas eriti Elisabethi ajal, mil Inglismaa jõukus kasvas nagu veerev lumepall, pöörane uhkuse tagaajamine. Tooniandjaisid olid itaallased ja prantslased, kes järele aimates idamaade luksuslikku elu kandsid seda pseudo-elukultuuri laiali mööda Euroopat. Hingeliselt veel poolmetslane ning jõhker merekaru, kuid väliselt puuderdatud, värvitud ja lõhnav ning kõnes peenutsev frant — see oli tolleaegne murdeajast ülejõudnud londonlane. Ei värvitud ega lõhnaõlitanud end ainult naised, vaid ka mehed. See moe tagaajamine ulatus ülalt alla ka keskkihtideni. Sellest välisest hiilgusest hoolimata jäi aga inglane siiski inglaseks.

5.

Londonis oli tol ajal umbes 300.000 elanikku. Ei elatud siis ka nii kinniselt nagu tänapäeval. Klubi ja kodu asendasid tänav ja kõrts, kus mööda saadeti vaba aeg. Rahvas harrastas igasugu vaatamänge, rongkäike, sõjaväe paraade ja ka lihtsalt kaklusi. „Suurtükide mürin ja trummipörin paneb kiiremalt tuksuma inglase südame. Rahvas tuleb kokku huljana, sest nad on ateenlastest ahnemad kuulama uudiseid ja vahtima igasuguseid rumalusi,“ tähendab rändur Morrison 1592. aastal. Ka inimesed ise olid tol ajal lihtsamad ja otsekohesemad. Ei kardetud sõnu, vaid iga asja nimetati julgelt õige nimega. Tol ajal võis eraelus näha ja kuulda rohkem kui tänapäeval. Uhes tolleaegses reisijuhis võõramaalastele määratud kahekõnes võõrastemajas, kus võõras küsib toatiidrukult, kas voodi on hästi üles tehtud, vastab see: „Jah, sir, linad on puhtad ja voodi on pehme.“ Seepeale peab vastama reisija: „Tiri mul püksid jalast ja soojenda voodi. Lase eesriie alla ja, mu armas, suudle mind, siis tuleb parem uni. Täna sind, kallike.“ Suudlemine oli siis igapäevane toiming, mida ei häbenetud sooritada võõraste ees. Erasmus tähendab ühes oma kirjas sõbrale, et kuhu sa ka ei lähe, igas majas võetakse vastu ja saadetakse võõras ära suudlustega. Suudeldakse ka tänavail. Ühe sõnaga, kuhu sa ka ei lähe, pole muud kui suudlused. Üks greeka rändur jälle imestab, et Londonis võib mees suudelda iga vastutulevat naist.

Et pilt Shakespeare'i aja vaimust oleks enam-vähem täieline, siis peab ka tähendama, et inglased olid tol ajal väga ebausklikud. Usk nõidusesse, alkeemiasse ja tarkusekivisse valitses kõikjal. Kui kuningannal valutas hammas, siis ei kutsutud arsti, vaid kutsuti astroloog. Veel kuni 18. sajandini, see on kuninganna Anna valitsemiseni, valitses inglise kuningakojas komme korraldada haigete arstimise tseremoniaid, mis seisid selles, et palvetavate vaimulikkude ja arsti juuresolekul haigele riputati kaela siidlinni otsas raha ning kuninganna puudutas oma käega haiget kohta, sest rahvajutu järgi pidi Inglise valitseja puudutusel olema terveksstegev võime. Rahvas uskus tol ajal igasuguseid imetegusid ja ta ettekujutuses oli kõikjal haldjaid ja häid ning kurje vaime. Tolle aja inglasi ümbritses ebaus salapärase maailm. Kuna inglane uskus igasugu imetegusid ning ebaloomulikkude jõudude olemasolu, siis olid ta ettekujutuses äsjaavastatud maad täidetud salapärase olevuste ja eluga. Julged meresõitjad ja maadevõitjad ning kaupmehed, kes oma rännakutelt tagasi jõudsid kodumaale, jutustasid otse uskumatuid lugusid võõrastest maadest, kus nad olid kokku puutunud ebamaiste olevuste ja inimestega. Kõik need jutustused olid nagu marjaks inglase fantaasiale. Kõik see kajastus ka tolleaegses kirjanduses.

6.

Kui me nüüd William Shakespeare'i teostest loeme kõiki neid nõidade ja vaimude tembutusi, ta kangelaste kõrgelennulisi arutlusi ja ilukõnet ning mõnikord kuidagi ei suuda mõista ta kangelaste tegusid, siis ärgem olgem kurjad kirjanikule, ärgem naergem üleolevalt ta lapsikusi. William Shakespeare oli oma aja laps, ja kui suur realist kujutas ta elu nii nagu see oli tol ajal. Ei tohi ka unustada, et Shakespeare ei kirjutanud oma draamasid, komöödiaid ja tragöödiaid mitte lugemiseks, vaid mängimiseks teatrilaval, kus arvustajaks ja hindajaks oli lai rahvamaas, kes siis nagu tänapäevalgi tahtis näha end, oma elu, oma mõttemaailma, oma unistusi ja oma hingeelamusi kajastamas laval. Kui meie aga lähemalt analüüsime William Shakespeare'i kangelaste tegusid ja nende tõukejõude, siis ehk leiame, et Shakespeare on paremini kui ükski teine kirjanik suutnud tabada inimeste üldinimlikke jooni ning neid kehastada oma lavakujudes, ja et ka tänapäeva inimene on jäänud samaks, ainult ta teod on aja jooksul muutunud kultuursemaks. Kuid üks tänapäevagi kultuuri võõba alt purska välja jõhkralt ürgse jõuga kired ja loom inimeses paljastab jälle oma nägu. Muidugi oli kõik see Shakespeare'i ajastul ainult igapäevane elu.



Rändnäitlejad Inglismaal XVII sajandil

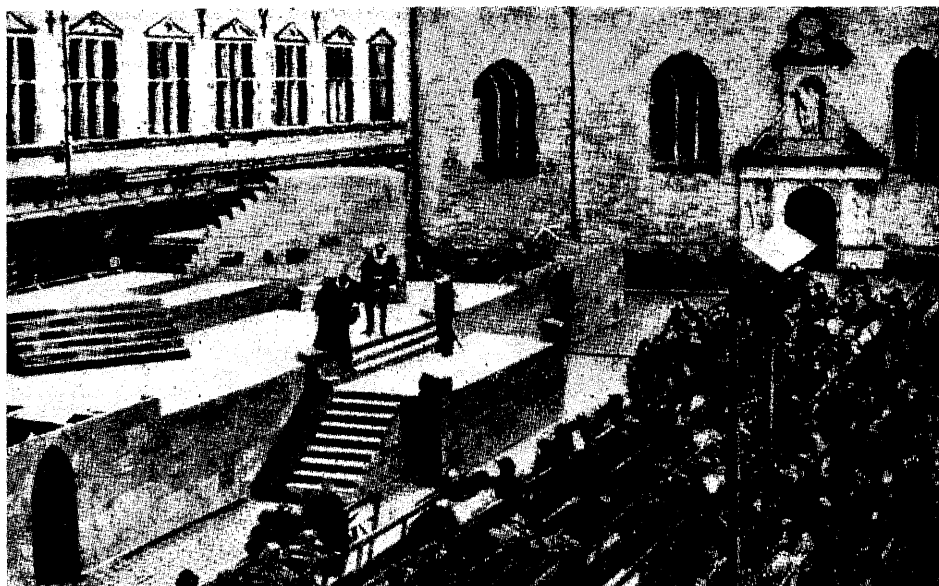
Tagaplaanil, turuplatsil, platvormlava, millel käib näitemäng täies hoos. Umber lava seisab publik. Pildi järgi aastast 1676

Shakespeare'i aeg oli täis dramaatilisi elamusi. Kuningatroonilt tapakirveni oli ainult üks samm, — tähendab üks Shakespeare'i biograafe. Et Elisabethi ajal ja Elisabethi eelsel ajal, mil uute maade avastamisega pääsesid valla uinunud ürgsed loovad jõud, tõusis inglise kirjanduses domineerivale kohale dramaatiline vorm, mille hiilgavaimaks esindajaks on William Shakespeare, see on loomulik nähtus. Kui elu ümberringi oli dramaatiline, täis poliitilisi ja usulisi pöörded, intriige ja tapmisi, siis pidi kõik see kajastuma ka säärases luulevormis, mis vastas oma ainele. Ei tohi ka unustada, et rahva enamus oli tol ajal kirjaoskamatu ja triikitehnika madala seisu tõttu oli raamat hulkadele kättesaadamatu. Teatri vaatajateruumi oli juurepääs avatud nii ülemale kui ka alamale kihile ja näitlejate suu läbi löi luuletaja otsese kontakti oma foorumiga. Et inglane armastas vaatamänge, nagu paraade ja kaklusi, igapäevases elus, siis sai temast ka tuline teatriharrastaja. Kuid inglasele ei olnud vastuvõetav klassiline draamavorm, ta nõudis midagi elulähedasemat. Kui näiteks Prantsusmaal klassiline tragöödia purustas iga-sugused sidemed rahvateatriga ja klassiline draama jäi aristokraatia nautida ning rahvateater pidi otsima ulualust laada palaganitelkides, siis Inglismaal sulasid need kaks vormi pikkamööda üheks ning omandasid Shakespeare'i ajal täiusliku kuju. Prantsusmaal sündis üleminek uuele vormile alles Louis XIV ajal järsku, revolutsioonilisel teel, Inglismaal see sündis aga evolutsioonilisel teel...

7.

Shakespeare'i uurija venelane V. K. Müller tähendab ühes oma teoses: „Inglise draama 16. sajandil oli keeruline nähtus. See oli nagu katel nõiaköögis, kus oli segamini keemas eri liiki ravimeid: vanaaegne moraliteet, keskaegne müsteerium, rahvalik jant, Seneca tragöödiate õudus ja veri, ümbertehtud Plautuse ja Terentiuse komöödiad, itaalia pastoraal, dramaatilisse vormi kujundatud mineviku kroonika, poolromantilised lustmängud, milliste ained olid ammutatud itaalia novellidest, ja lõpuks ka veel hispaania dramaatilise kooli keerulised intriigid.“ 16. sajandi lõpul see pulbitsev dramaatiline vormide segu hakkas rahunema ning eluõiguse sai Shakespeare'i, Marlowe' ja teiste loomingu kaudu küpsenud inglise rahvaliku draama vorm. Inglise teatreis võistlesid üle saja aasta kaks kooli või voolu: rahvalik ja õukondlik-akadeemiline — klassiline. 16. sajandi algul tekkis inglise õukonna juures lõunapoolsete naabrite eeskujul n.-n. klassiline teater, mille repertuaar koosnes peamiselt Seneca tragöödiast ning Plautuse ja Terentiuse komöödiast. Tolleaegne tuliseim klassilise ja teadusliku teatri pooldaja Sir Ph. Sidney võitles kogu jõuga hulkade poolt armastatud rahvaliku draama vormide vastu. Tema kriitika rahvusliku draama kohta annab ka prima kujutluse selle laadist. Ph. Sidney ütleb ühes oma kirjutuses: „Lava peab kujutama ainult ühtainust kohta ja kõige pikem aeg kahe tegevuse vahel ei või olla rohkem kui üks päev, nagu seda nõuab Aristoteles ja terve mõistus. Kuid mida näeme meie? Palju tegevuskohti ja palju päevi. Kord on tegevus Aasias, kord Aafrikas, kord paljudes teistes väikestes riikides, nii et kui näitleja tuleb lavale, siis peab ta jutustama, kus ta viibib, muidu jääks sisu arusaamatuks. Veidi hiljem näete samas kohas kolme daami, kes jalutavad mööda lava ja korjavad lilli, ning sa pead ette kujutama, et see on aed. Edasi peab samas kohas juhtuma laevaõnnetus, ja kui te ei suuda ette kujutada, et hetke eest oli siin kaljurahn, olete ise süüdi. Siis tuleb samale lavale jälk koletis, kes purskab suitsu ja tuld, ja õnnetud vaatlejad peavad ette kujutama, et laval on koobas, lõpuks tormavad lavale kaks vaenulist sõjaväge ning kolm-neli mõõka ja kilpi peavad kujutama lahinguvälja. Kui vastik on see tervele mõistusele. Kunst õpetab hoopis teisiti ning vanad eeskujud tõendavad ka seda ning isegi kõige halvemad itaalia näitlejad ei tee sellaseid vigu. Me komöödiandid arvavad, et naeruta ei saa olla naudingut, kuid nad eksivad tõsiselt.“ Edasi võrdleb Ph. Sidney inglise rahvalikku draamat halvastikasvatatud tütreaga, kelle halvad kombad heidavad varju ta emale — poeesiale.

Klassilise draama teadus nõudis igalt näitemängult, et see pidi endast kujutama ajas ja ruumis tervikult ning pidi olema Seneca tragöödiate eeskujul jaotatud viide vaatusesse. Laval ei tohtinud olla üle kolme isiku korraga ning lavakeel pidi olema kauniskõne, stiilne ja peen. Rahvalik draama, mis oli kujunemas igasuguste muude draamavormide sugemete kokkusulamisel, ei tunnistanud ei aega ega ruumi ega muid antiikdraama eeskirju. Kuna rahvadraama hakkas ikka enam leidma poolehoidu hulkades, siis lubas isegi klassitsismile lähedalseisev Ben Jonson enesele mõningaid vabadusi. Klassiline teater ja klassiline draama suruti peagi tagaplaanile, kui Londoni teatreid hakkasid varustama rahvaliku vormi pooldajad noored autorid Shakespeare, Marlowe, Kyd jt. Nende edu oli seda suurem, et klassilise draama kõrval harrastati õukonnas ja aristokraatias endiselt pastoraalide ja pantomiimide etendusi ning iga-



„HAMLETI“ ettekanne Helsingõri ajaloolise Kronborgi lossi õues Londoni Old Vic teatri poolt 1937. a. Lavastus — W. T. Guthrie

suguseid vabalt instseneeritud jante maskiballidel. Neil etendusil esinesid ka naised maskides ja kõneldi koguni, et kuninganna Elisabeth olevat kaasa teinud mõned sää-
 rased jandid. Et neid elemente aga klassiline draama ei tunnistanud, vaid seevastu
 rahvadraama nad üle võttis, siis lõi see ka soodsa pinna viimase tunnustamisele õu-
 konnas. Rahvalikule draamale andis erilise külgetõmbejõu see, et see vastupidi klas-
 silise draama reeglile hakkas tooma tegevusse ikka enam ja enam rahvalikke ja
 ka kodanlikke elemente. Klassilise poeetika seadused lubasid kasutada kangelas-
 teks ainult kuningauid, kuningannasid, väejuhte jne. Ka lavakeel muutus värskemaks ja
 loomupärasemaks. Realismi taotlemise ja koomiliste efektide esiletõstmise otstarbel
 hakati kasutama ka murdeid ja žargooni. Ent see suur murdeaug Inglise poliitilises
 ja majanduslikus elus noorendas inglise ülemkihti altpoolt ülespoole ja selle tagajärjel
 ei jäänud õukond isoleerituks rahva elust, vaid võttis veel rohkemal määral osa rahva
 muredest, rõõmudest ja lõbudest. Säärases õhkkonnas oli muidugi ka väga soodus
 pind uue dramaatilise vormi arenguks, mille hiilgavaimaks esindajaks tollest ajast on
 William Shakespeare oma loominguga.

Kui tänapäeva autorid kurdavad, et näitejuht on võõriti lavastanud nende teose või
 on valesti tõlgitsenud selle ideed ning näitlejad ei ole küllaldaselt tabavalt kehastanud
 nende kangelasi ning on nende elumused kahvatult edasi annud, siis me tunneme kaasa
 autorile ja otsides ta teoseist varjatud väärtusi leiame ka ise, et teater ei ole seisnud
 oma ülesande kõrgusel. Shakespeare oli näitleja, näitejuht, teatriettevõtja ja kirjanik —
 seega saajaprotsendiline teatriinimene. Missugused tunded võisid küll temal olla, jälgides
 mõne oma lemmikteose ettekannet tolaeagse näitekunsti tasemel? Näitlemiskunst ei
 võinud siis kõrge olla. Teater oli alles noor ja publiku kriteerium nõrk. Shakespeare'i
 ajal koosnes Londoni teatri näitlejaskond keskmiselt 10—15 näitlejast. Kui näidendis
 oli tegelasi rohkem, siis tuli mõnel näitlejal täita mitu osa korraga. Ühe Heywoodi
 komöödia esilehel on märkus, et seda komöödiat võib ette kanda ka ainult 11 näitlejat,
 tegelasi selles komöödias on aga 21. Kolmele näitlejale on ta koguni ette näinud neli
 osa. Tähtsaimateks ampluaadeks on koomikud ja noored naised. Naiste osades esi-
 nesid inglise teatreis kuni 1660. aastani ainult mehed. Noorte naiste osi täitsid mitte
 veel murdeikka jõudnud 13—14-aastased poisikesed. Kõiki noid kauneid Shakespeare'i
 naisekujusid nagu Ophelia, Cordelia, Desdemona jt. kehastasid keskaja inglise laval
 mehed. Kuidas Shakespeare'i ajal näideldi, selle kohta annab ilusa kujutluse ja ka krii-
 tika teatristseen „Hamletis“. Creizenach („Geschichte des neueren Dramas“) iseloo-
 mustab tolaeagseid tunneteavaldusi laval nii: ahastust kujutades heitis näitleja lavale

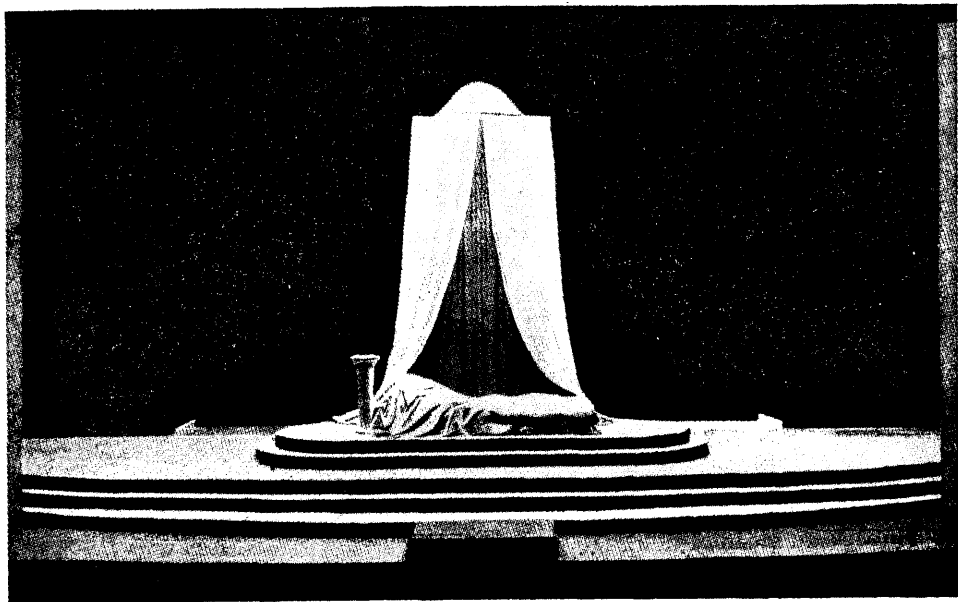
plikali, rebis oma juukseid ja aeles ning viskles nagu krampides; ristamisi rinnale pandud käed pidid tähendama sügavat melankooliat või rahulolematust. Miimika ja žest olid tugevasti rõhutatud. Laval valitses toores naturalism. Tapmistseeni ajal kandis näitleja, kellele näitemängus pistoda rinda pisteti, põues põit, mis oli täidetud punase vedelikuga. Kui Macbeth ilmus Duncani toast lavale pärast mõrtsukatööd, siis olid loomulikult ta käed värvitud punaseks. Traagikute ülesanne ei olnud mitte kerge. Et tolleaegse, loomult toorevõitu, publiku heakskiitu võita, pidid nad oma tunded esile tooma ebaloomulikult forsseerituina. Tolleaja kuulsaim traagik Burbage osanud ebaloomulikult õudset häält teha dramaatilisematel silmapilkudel. Niisama liialdatult esinesid ka koomikud. Nende ülesanne laval oli aga kergem, sest koomik ja klaun on alati olnud inglise teatripubliku pailasteks. Shakespeare'i-aegsed inglise koomikud olid saanud oma kooli enamikult Itaalia commedia dell' arte's. Nad olid väga head improviseerijad ning seetõttu ei pidanud kinni autori tekstist. Koomikuil oli igasuguseid võimalikke ja võimatuid võtteid publiku naerunärvide köhitamiseks. Veel 19. sajandi algul üks hauakaevajaist „Hamletis“ võttis enne tööle asumist seljast terve tosina kampsuneid.

Me võime juba ette kujutada, missugune oli mängustiil Shakespeare'i-aegsel laval. Kangelaste hingeliste elamuste kunstipärasest tõlgitsemisest või lavakujude loomisest tänapäeva nõuete kohaselt ei võinud siis juttugi olla. Shakespeare ise oli suur realist, kuid vaevalt sai ta nõuda, et mäng oleks realistlik ja mõõdukas. Ta oli jõudnud oma loominguks ette oma aja teatrit ja muidugi ka publikust. Kui silmas pidada noid ääremärkusi, mida Shakespeare teeb terves reas oma teostes liialduste kohta laval, siis peab küll tunnistama, et Shakespeare teatriinimesena oli niisama suur kui näitekirjanikuna, aga mis aitas ta kriitiline meel, kui aeg nõudis näitlejailt liialdusi.

8.

Kuigi aeg 16. sajandil oli Inglismaal väga soodus nii vaimse kui ka majanduselu tõusuks, ometi ei olnud roosidega üle külvatud inglise teatri ja draama loojate elutee. Dramaatilisel teosel, pealegi kui see ei olnud kirjutatud puht klassilises vormis, ei olnud kirjanduslikku ega kunstilist väärtust tolleaegsete autoriteetide silmis. Oxfordi raamatukogu asutaja Th. Bodley loobus vastu võtmast oma raamatukokku näitemänge, nimetades neid lihtsalt prahiks. Tolleaegse vaate järgi võis kirjanik saavutada surematuse poeemi, soneti või oodiga, kuid ei iialgi draamaga. Näitemänge lasksid trükida kirjanikud ise, pühendades neid mõnele võimukandjale, et saada mõni nael erakorralist tulu. Heywood, kes oma sõnade järgi 1633. aastal, vähe aega enne surma, oli kirjutanud 220 näitemängu, polnud ühtki neist avaldanud trükis. Näitekirjaniku leib oli teenitud hügiga. Honorare makseti keskmiselt 6—7 naela näitemängu pealt, ainult Shakespeare'i teatrilise tegevuse lõpu ajal tõusis see 20 naelani, juure arvatama benefisse, milleks oli teine või kolmas etendus ja mille tulu, maha arvatud kulud, kirjanik endale sai. Samal ajal, kui näiteks Thomas Heywood sai ühe oma parema teose eest tasu ainult 3 naela, läks samas näitemängus mängiva naiskangelase kostüüm maksma 7 naela 13 šillingit. Et näitemängude kirjutamine oli vähe tasuv, siis olid kirjanikud sunnitud neid nagu käisest raputama. Beaumont kirjutas oma kuulsa komöödia „Knight of the Burning Pestle“ kaheksa päevaga. Paljud kirjanikud kirjutasid kahasse või tarvitasid abijõude. Et teatrid pidid sageli oma repertuaari vahetama, siis kirjanikel ei olnud aega valida teemast, vaid tehti ümber vanu ja varastati ainet, kust aga sai. Elisabethi ajal oli terve kari suureandelisi näitekirjanikke peale Shakespeare'i, nagu Green, Marlowe, Fletcher, Beaumont, Kyd ja teised, kuid nende loominguks on vähe jälgi järele jäänud, sest käskkirjadena hävis see teatri arhiivides ja teatri ettevõtjate kolkikambreis. Suurem osa Elisabethi-aegsete kirjanikkude loominguks hukkus teatri „Fortuna“ põlemisel 1621. aastal ning 18. sajandi keskel ühe kirgliku käskkirjade koguga koožitüdruk küttis peremehe äraolekul ahju ja kaminat Elisabethi-aegsete suurmeisterite käskkirjaliste teoste ainukeste eksemplaridega. Ainult juhuse tõttu pääses umbes 20 Shakespeare'i teost hävimisest, kuna ta kaks kolleegi oma sõbra mälestuseks avaldasid need trükis 1623. aastal, vähe aega pärast kirjaniku surma.

Shakespeare'i-kaanonisse kuulub ametlikult 37 näidendit, millest osa on kindlasti kirjutatud teiste autoritega koos ja osa põhjeneb vanemal näidendil, mis Shakespeare on töötanud ümber. Nende seas on kümme näidendit inglise ajaloost, üksteist tragöödiat, millest viis on antiiksele teemale, siis kaksteist komöödiat ja neli n.-n. „romantilist näidendit“ ehk „romanssi“ (kuulsaim viimastest on „Torm“). Säärane on tavalisim praegune liigitus. Sealjuures „komöödiaks“ nimetatakse Shakespeare'i-aegse kombe järgi näidendeid, mis ei lõpe sangari surmaga, kuigi nad midu vastaksid nüüdsele draama mõistele, nagu näiteks „Veneetsia kaupmees“.



„OTHELLO“ Saksa Riigiteatris Berliinis 1921. a.

Lavastus - L. Jessner, lavapildid - Pirchan

Lisaks kirjutas Shakespeare veel kaks pildirikkas, ornamentaalses stiilis antiiksisulist poemi „Venus ja Adonis“, „Lucretia“ ning 154 sonetti. Viimased kuuluvad osalt ta parimate teoste hulka, osalt käsitelles hiilgava kujukuse ja vaimukusega tolle aja iseloomustavaimaid lüürilisi ja maailmavaatelisi motiive, osalt aga ilmsesti väljendades ka autori enda reageeringuid isiklikesse elamuisse, kuigi dekoratiivselt-traditsiooniline sõnastus ei luba mõlema kategooria vahel tõmmata kuigi kindlat joont. Pealeselle on omistatud Shakespeare'ile veel mitmesuguseid muid lava- ja luuleteoseid, millede autoorsus on aga vägagi küsitav.

9.

William Shakespeare ei olnud mitte ainult kirjanik, vaid ka näitleja ja lavastaja ning teatriettevõtja. Inglise teater oli siis veel noor ja seepärast polnud ka näitlejate elu kerge ning Shakespeare'il tuli võita suuri raskusi enne kui ta hakkas nägema paremaid päevi. Näitlejate majanduslik seisukord oli siiski veidi parem kirjanike omast. Näitlejaid oli kaht liiki: ühed töötasid teatris kaasa osanikena ja teised olid vabapalgalised. Viimased said tasu nädalas 5–8 šillingit, teised said aga osa ka teatri puhaskasust. Nii näiteks sai Shakespeare teater „Globe'is“ ühe kümnendiku kasust ja teater „Blackfriars'is“ ühe seitsmendiku. Näitlejatega sõlmitud lepingud sisaldasid aga õige drakoonilisi tingimusi. Ühest 1614. aastast säilinud dokumendist selgub, et näitleja oli kohustatud maksuma järgmisi trahve: 3 šillingit, kui ta jäi hiljaks etendusele, 20 šillingit, kui ta ei ilmunud etendusele, 10 šillingit, kui ta oli purjus ja 40 naela, kui ta omandas mõne kostüümi või eseme teatri garderoobist.

Näitlejate hulgas oli ka rohkesti alaealisi. Neid ekspluateeriti rängalt. Teatrite ettevõtjad ja isegi näitlejad andsid neid laenuks teistele ja neid koguni müüdi ning osteti. Säärase alaealise näitleja hind oli 8–40 naela. Õiguslikult oli näitleja ori. 1572. a. seaduse järgi näitlejad kuulusid hulkurite kihti ja neid ähvardas võllas ning „parema kõrva rauaga põletamine“, kui nad ei suutnud tõestada, et kuuluvad mõne lordi või mõne teise võimukandja, kes ei ole vähem kui paruni seisuses, teenijas-konda. 17. sajandi algul, see oli veel Shakespeare'i tegevuse ajal, mitmed teatrirahastajad Londoni kõrgema seltskonna hulgast, püüdes näitlejaid välja aidata nende häbitavast seisukorrast, hakkasid välja andma erilisi kaitsekirju, millega näitlejad said endale vaba liikumisõiguse. Kui 1600. aastal Shakespeare'i näiteseltskond võeti kuninga kaitse alla, hakkasid nad isegi kroonult saama tasu: nad said kaks korda

aastas 4 yardi punast kalevit mantliks ja veerand yardi sametit mantlikraeks. Muidugi ei olnud kõigi Shakespeare'i-aegsete näitlejate majanduslik seisukord ühesugune. Nii nautis kuninganna lemmiku krahv Leicesteri kaitse alla kuuluv näiteseltskond, kes hiljem tüötas ka Shakespeare, mitmesuguseid eesõigusi. Puritaanlane Gosson („The School of Abuse“) nimetab neid isegi karskeiks, mõistlikeks, hästi haritud kodanikeks, kes elavad ausat perekondlikku elu ning kel on hea nimi naabrite hulgas. Peagu igal näitlejal oli oma väike kõrvalteenistus. Ta oli samal ajal käsitööliseks või kaupmeheks või tegutses mõnel muul vabakutselisel alal. Riik suhtus siiski teatrisse ja näitlejaisse teatud poolehoiuga ja andis tõhusat tuge teatritele ja näitlejatele võitluses puritaanlusega. 16. sajandi lõpul hakkasid puritaanlased nõudma teatrite tegevusvabaduse piiramist, etenduste keelamist pühapäevadel ja nendele eelnevail päevil jne. Teater ja näitlejad jäid siiski võitjaks ning alles 17. sajandi keskel õnnestus puritaanlastel lämmatada Elisabethi ajal õitsemä lõõnud teatrielu kogu Inglismaal.

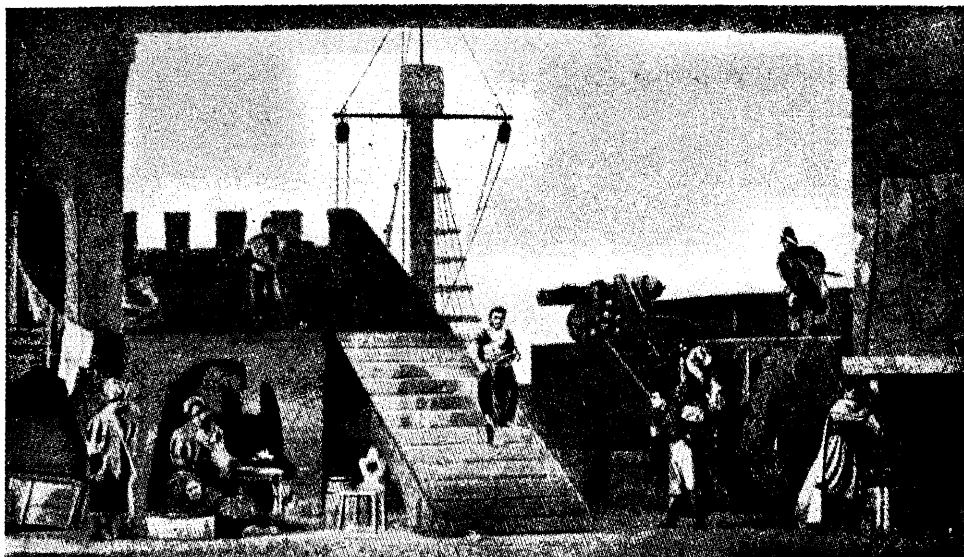
*

Näitekirjanik Shakespeare oli teatavasti ka teatridirektor ja näitleja. Teatridirektorist autorina ta kirjutas näidendeid, mida ta võis oma teatris ette kanda, ja näitlejast kirjanikuna ta lõi oma kolleegidele tänuilike osi. Ameerika professor Thomas Whitfield Baldwin koguni tuletab kogu Shakespeare'i loomingu „ta teatriseltskonna organisatsioonist ning personaalist“ ja ta näitlejaist seltsimeeste kunstilisist tarvidusist. Kuigi puhtakujulised filoloogid ei taha sellega kuidagi nõus olla, on selles mõttes väga palju tervet ning elulähedast. Jälgime nüüd kokkuvõetult Baldwin'i mõttekäiku.

Hemmings ja Condell, Shakespeare'i trupi seniorid, kes a. 1623 andsid välja oma „mii väärrika sõbra ja seltsimehe“ näidendid, andsid meile edasi ka kahekümne kuue tema teoseis esinenud peanäitleja nimed, kahjuks sellele midagi juure lisamata. Nii nad talitasid kombe kohaselt, mis juba kahekümne aasta jooksul oli üha enam sisse juurdu- mas, — trükitud tekstiraamatuis, nii-nimetatud „quarto'des“, nimetati peaosade kand- jaid, ilma et sealjuures siiski oleks öeldud, mis osas nimelt keegi oli esinenud. Juba vara tegi teadus kindlaks, et see nimekiri nähtavasti ühendab trupi vanemaid ja noore- maid liikmeid, mis on ka arusaadav, kuna nimekiri käib enam kui kolmekümne aasta kohta (umbes 1588—1623), mille jooksul loomulikult pidi toimuma personaali värs- kendusi.

Trupi suuruse kohta me saame andmeid kuninglikest patentidest ehk luba- ning kaitsekirjadest. Vanim patent, aastast 1593, käib viie mehe kohta. See trupp, mis 1594. a. peale on lord Chamberlaini kaitse all, kasvab seitsmeks, üheksaks ja viimaks, nüüd juba kuninga enda kaitse all, kaheistkümneks meheks. Peale täisõiguslike näit- lejate olid Shakespeare'i trupis ametis veel „üüritavad“ ja „õpilased“, viimased kõige- pealt naisosade täitmiseks, kuna alles Charles II ajal võisid lavale ilmuda naised.

Millistel „ampluaadel“ pidid näitetrupis tingimata olema oma esindajad, sellele vihjab Hamlet: „Kes kuningat (king) mängib, olgu tervitatud; tema majasteedile maksan oma maksud; vahva rüütel (adventurous knight) asugu tööle oma mõõga ja kilbiga; armas- taja (lover) ei pea tasuta ohkama; naljataja (humorous man) lõpetagu oma osa rahuli- kult; narr (clown) ajagu naerma need, kel kopsud ärevil, ning neiu (lady) õelgu vabalt oma arvamise, või salmid jäävad lonkama.“ See on täpselt Shakespeare'i näiteselts- konna „stocki“ koosseis William Kemp'iga mitte ainult kogu Londonis, vaid ka üle Inglismaa piiride tuntud klaunina, Thomas Pope'iga rüütlina, John Hemmingsiga nalja- tavana, Augustin Phillipsiga armastajana ja George Bryaniga kuningana ja noobli isan- dana. Igal neist pealiikmeist oli üks õpilane, nii et trupil oli ka viis tegelast naisosade (armastajad, toaneitsi, ema ja koomiline vanamoor) esitamiseks. Alguses seisavad esi- plaanil koomikud. Neile kirjutab Shakespeare oma esimesed naljamängud õueluuletaja John Lyly veidi piinatud maneeris: „Asjatu armuvaev“, „Võidetud armuvaev“, „Eksi- muste komöödia“, „Mõlemad Verona aadelmehed“. Alles siis, kui trupp a. 1590 saab kahekümne-aastases Richard Burbage'is juure näitleja, kes kohe Henry V-na võib publikut ja kes esimese järgu kangelasena, kangelasliku armastajana ja karakterinäit- ljana saab kõigi järgnevate Shakespeare'i näidendite peaosade kandjaks, alles siis, kui trupp William Sly's leiab „pealekäiva“ armastaja, William Shakespeare'is kõrgemast soost vanemate härrade esitaja ning Henry Condell'is nooremate meesosade kandja — alles siis ta võib asuda traagiliste ülesannete kallale. Paljulubavalt arenevad ka nais- osades „õpilased“ Cooke ja Tooley, Goffe ja Eccleston, Gilburne ja Ned (Edmund Shakespeare?). Shakespeare kõigepealt kohandab trupile rea vanemaid näidendeid Marlowe', Kyd'i ja Greene'i hirmutragöödiade laadis: „Henry V“, „Romeo ja Julia“, „Henry VI“, „Titus Andronicus“, „Hamlet“ (selle esimeses redaktsioonis), „Richard III“.



„OTHELLO“ Moskva Väiketeatris 1935. a.

Lavastus - S. Radlov, lavapildid - V. Bassov, Othello osas A. Ostužev

Ta muretseb aga ka koomikuile uusi menuseid „Armukadeduse komöödias“, mis on „Windsori lõbusate naiste“ esimene redaktsioon, ja selle esimese ajajärgu meistriteoses „Suveöö unenäos“, kõige kaunimas pulmapidumängus, mis võib-olla kunagi on tulnud lavale, ja ühtlasi lõbusas kontrastmängus „Romeo ja Julia“ traagilisele armupimestusele.

Täiel määral välja arendatud on üheksa-mehe-süsteem 1594. a. sügisel, kui trupp asub jäävvalt Londoni ja kui ta ettekanded — talvel Cross Key's, suvel Theatre'is, 1597. a. oktoobrist saadik Curtaintheatre'is — saavad üha suurema menu osaliseks, ka õukonna poolt. Meeleldi nähtud naljamäng „Asjatu armuvaev“, mis pidevalt seisab mängukavas ja millel alguses on ainult viis kandvat meesosa, viiakse nüüd uute osade abil Burbage'ile (Berowne), Phillipsile (Holofernes), Slyle (Longaville) ja kolmandale koomikule Cowleyle (Dull) üheksa-mehe-seisule. See Richard Cowley, kes võeti truppi Bryani asetäitjaks, ilmub varsti upsaka ja totaka teenri või täispuhutud ametniku Kemp'i kõrval Silence'i, Gobbo, Dull'i ja Verges'i osades või paksu, söömisk- ning joomisvõimelise „rüütel“ Pope'i kõrval Roberti, Sampsoni, Williami, Kaampöse või Slenderina ja kutsus, niipea kui ta lavale ilmub, oma äärmiselt kõhna kujuga välja naerutorme. Bryani vanemad riigimehed lähevad nüüd üle Condellile ja naisosadest väljakasvanud Alexandre Cooke'i asemele, kes seni mängis kuninglikke naisi, astub nüüd uus talent, hea lauluhäälega Wilson; õpilase Tooley asemele, kes mängis šaržeeritud vanu naisi, nagu amme „Romeo ja Juliast“, astub nüüd samu osi mängiv Crosse. Et kuninganna Elisabethi poolt soodustatud komöödiate kõrval, nagu „Põikpea taltsutus“, „Veneetsia kaupmees“, „Asjatu armuvaev“ (uues redaktsioonis), „Palju kära ei milledki“, „Nagu see teile meeldib“, „Mida soovite“, ilmuvad ka suured „hissooriad“: „Kuningas John“, „Richard II“, „Henry IV“, „Henry V“, „Romeo ja Julia“ (uues redaktsioonis) ning „Julius Caesar“, see tõendab, kuidas Shakespeare'il talle külgesündinud näitekirjaniku peene haistmismeelega oma seltsimeeste talendi avaruse suhtes läheb korda neid viia järjest suuremale saavutusile nende kunstis.

Varsti pärast seda, kui trupp 1599. a. kevadel oli rentinud äsja ehitatud Globe-teatri, läks Kemp jälle „kunstireisile“ välismaile ja tema asemele võeti Robert Armin. See oli laulurikas „kibe narr“, kes teravalt otsustas maailma ja inimeste kohta ja kelle kujuderida ulatub Touchstone'ist Trinculoni. Thomas Pope'i asemele, kes nähtavasti lahkus lavalt liig suure paksuse tõttu, näib olevat astunud Lawrence Fletcher, keda aga ta seltsimehed ei ole võtnud Shakespeare'i näitlejate nimestikku. „Rüütel“ Phillips suri a. 1605, kusjuures Coffe'ist ei saanud talle väärilist järeltulijat, nii et ta juba 1603. a. asendati John Lowini poolt, kes aga klaunitsemisel püüdis teravamata karakterikujundamise poole ja oli väga tarvitata tubli või reetliku sõjamehena, humoristliku või

kavala kelmina, kusjuures ta mängis Claudiust, Falstaffi, Jagot, Jachimot, Autolycust, Calibani ja Henry VIII. Tema kõrval ilmuvad Cooke teise kavalerina ja Tooley, kes aga nähtavasti ei täitnud seda, mida ta alguses näis töotavat. Nüüd juba kahteistkümne-mehe-eesile viidud näiteseltskonnas on tõsiseloomulisi näitlejail suur ülekaal koomikute üle. Õpilane Wilson mängib sügavtraagilisi armastajaid — Opheliat, Desdemonat, Isabellat, Gonerili; ta seltsimees Edmans võimunaisi — Reganit, leedi Macbethit, Kleopatrat; kolmas õpilane, Rice, aga koomilisi vanamoore, nõidu ja kupeldajaid. Niisiis mitte ainult tragöödia („Hamlet“, „Othello“, „Timon“, „Lear“, „Macbeth“, „Antonius ja Kleopatra“), vaid ka komöödia („Lõbusad naised“, „Mõõt mõodu vastu“, „Lõpp hea, kõik hea“, „Pericles“) muutub „kibedaloomuliseks“, tähendab, mitte Shakespeare'i hingelise tumestuse, vaid ta trupi muutunud koosseisu tõttu.

1609. a. sügisel trupp kolib üle Blackfriars-teatrisse. See oli enne seda olnud asukohaks ühele neist lastetruppidest, „Children of the Revel“, kelledega Shakespeare riidleb „Hamletis“. Shakespeare'il tuli teataval määral kohaneda selle teatri publiku maitsega, pakkuda talle muusikat, laulu, tantsu ja „vaatemänge“. Likvideeritavast lastetrupist võeti üle kaks armastatud noort näitlejat — William Ostler 1605. a. surnud Phillipsi asetäitjaks, kel tuli mängida veidi ägedaid ja vägivalda armastavaid kuningaid nagu Cymbeline'i, Polixenest ja Alonsot, ning John Underwood, kes tuli 1608. a. surnud Sly asemele, et mängida armunud noori printse nagu Florizel ja Ferdinand. Nende kõrval mängisid naised: Sands — üllaid kujusid nagu Cordelia, Helena, Marina, Virgilia, Imogen, Hermione ja Katarina, ning Robinson, kelle erialaks olid armastusväärsed tütarlapsed nagu Diana, Perdita, Miranda, Anne Bullen (Anna Boleyn). Tõusmist muinasjutu ja ime maailma „Cymbeline'is“, „Talvemuinasjutus“ ja „Tormis“, samuti üleminekut „spektaakelnäidendile“ „Henry VIII-s“ ja „Kahe aadelmehes“ ei tule seega sel määral panna kirjaniku „selginenud vanadusemeeleolu“ arvele, kui just väliste olude arvele, milledega trupil tuli kohaneda, et saavutada seda, mis on iga tubli teatriettevõtja eesmärgiks ja mis „Hamletis“ öeldakse selge sõnaga, nimelt — „mõnd aega näidendiga teenida raha“.

Baldwini teoorias võib ju olla nii mõndki hüpotettilist, ta mõtte tuum aga on kahtlemata õige. Suhtugu filoloogid sellesse, kuidas neile meeldib, igale teatriinimesele aga on Baldwini teooria vähimalt peajoontes täiel määral vastuvõetav.

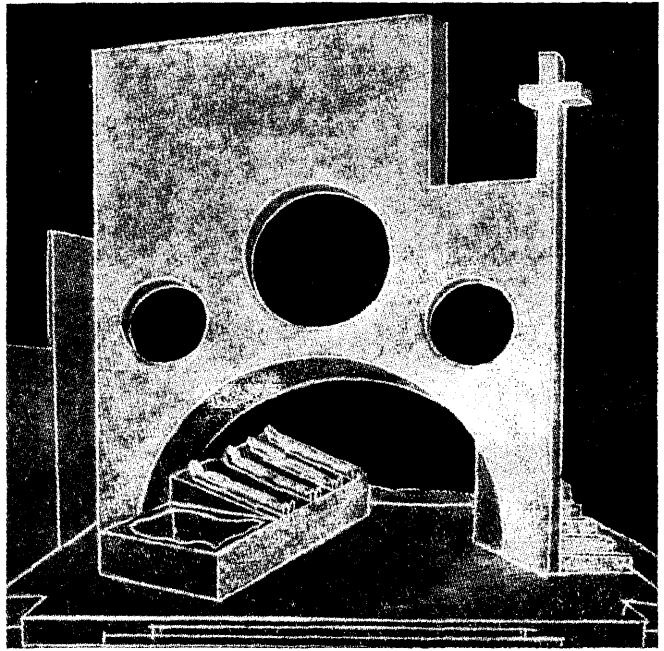
10.

Et Inglise kirik ja alalhoidlik Londoni kodanlus nägi hädaohtu uues tõusvas teatri vormis vagale elule, siis Londoni lordmayer ja salanõukogu püüdsid kõigest jõust pidurdada teatrite arengut. Tagakiusamiste tagajärjel hakkasid teatrid otsima endale ulualust linnaosades, kus oli otsustav sõna öelda riigil või mõnel teatriharrastajal võimukandjal. Otsustava pöörde tõi inglise teatri arengusse esimese alatise teatrimaja ehitamine. Tolleaegse Londoni kirdepoolsele äärelle avarale põllule, kus lehvitas oma tiibu kolm tuuleveskit, püstitas James Burbage, elukutselt puusepp, esimese teatrimaja, kus hakkas etendusi andma lord Leicesteri näiteseltskond. Koht oli õnnelikult valitud: siin veetsid Londoni elanikud oma puhkeaaja sportides ja korraldades rahvamänge. Seda esimest teatrimaja, mida nimetati „The Theatre“ nimega, kasutati ka tsirkuseks ja palaganiks. Kaks aastat hiljem ehitati samasse kohta veel teine teater „The Curtain“. Hiljem siirdus teatrite ehitus Themse soisele lõunakaldale, kus asusid ka avalikud majad. Siia ehitati 1587. aastal teater „Roos“, 1595 „Luik“ ja 1599 „Gloobus“ jne. Maa-ala, kuhu tekkis teatrilinnaosa, kuulus Winchesteri piiskopile. Kuigi kirik oli teatri vaenlane, ei saanud kirikumehed siiski keelduda tulusate ettevõtete rajamisest oma maal. Et sügisel ja talvel oli näitlejatel ja rahval tülikas käia üle jõe teatris, siis lõpuks avas Burbage otse Londoni südames St. Pauli kiriku läheduses ühes vanas kloostris teatri. Elu selles n.-n. „Blackfriars“ teatris ei olnud mitte kerge, sest kuni ta lõpliku hävitamiseni käis kibe võitlus teatri olemasolu pärast puritaanlastega. Londonlaste suurt huvi teatri vastu tõendab kõige paremini see, et 1629. aastal oli Londonis alati teatreid umbes 17.

11.

Ja missugune oli toleaeagne teatripublik? Rahvahulgad, kes olid harjunud nau-tima toorevõitu lõbustusi, mõõganeelajaid, tulesööjaid, köietantsijaid ja klaunide tem-butusi, nõudsid umbes samalaadset ka teatrilt. Näitlejate mäng pidi olema teatraalsem kui teatraalne. Sellest on ka tingitud need lugematud koomilised vahemängud ja tondilood Shakespeare'i teostes. Tänu oma geniusele Shakespeare ei laskunud labasustesse, vaid ta suutis teatraalsed elemendid nii liita kõige muuga, et nad tun-

„HAMLET“
Rahvusteateris Prahlas 1926. a.
Lavastus — K. Hilar, lavapildid —
W. Hoffmann



duvad usutavaina ja loomulikena. Londoni teatrite publikuks ei olnud ainult liht-
rahvas. Leidus muidugi teatreid, kuhu aristokraatia hea meelega ei tulnud, kuid
siiski suuremates ja põremates teatrites käis ka õukond ja jõukam klass. Neil olid
varutud loozid, mis olid eraldatud muust publikust, kuna alumisel röödul võttis jälle
aset jõukam linnakodanlus. Lihtrahvas istus või koguni lamas parteris. Nagu täna-
päeval, oli ka siis teater kohaks, kuhu mindi ennast näitama ja teisi vahtima. Teater
oli seltskondliku kokkusaamise koht, kus peale muu võis vabalt ja häbenematult oma
tundeid avaldada. Kiitust ja lauitust avaldati kõva häälega, hauguti koertena, määgiti
ja tehti kassi häält. Tuju aitas muidugi tõsta viini ja õlu, mida müüdi teatris ühes
õunte ja pähklitega. Pähklikoored tõusid teatrisaalis koguni põlvini, — tähendab keegi
kaasaegne. Näitlejaile hüüti vahele, anti õpetusi ja aidati ka teoga kaasa. Skandaalid
olid igapäevased nähtused. Eriti rasked olid näitlejaile päevad suurte pühade ajal ja
vastla ajal. Kui pühadetujus publik täitis teatrisaali, ei olnud näitlejad enam pere-
mehed näitelaval. Nad pidid mängima seda, mida nõudis publik, aga mitte seda,
mis oli välja kuulutatud. Ja kui publiku poolt etenduse ajal tellitud näitemäng mõnele
ei meeldinud, siis tuli jällegi otsast uut alustada. Kui aga näitlejad ei olnud nõus
rahuldama publiku soove, siis hakkasid lendama lavale toolid, telliskivid, puuhald,
õunad ning kõik, mis kätte juhtus. Ja et publiku hulgas oli mitmesuguseid spetsialiste-
käsitöölisi, siis oli peagi kogu lava oma seadeldistega ning ka osa teatrimaja lammu-
tatud. Ei siin aidanud enam vaimukad proloogid ega epiloogid, vaimud ja tondid ega
narrid ning harva läks korda säärasel juhul rahvast rahustada. Oli ta oma hävitustöö
teinud, tormas ta tänavatele ja puistas avalikke maju ning lõpuks algas massiline
lööming tänavail.

Tolleaegseist teatrikombeist võib parima ettekujutuse saada Londoni kohtu arhiiv-
materjalide hulgast. Hulk juhtumeid, mis leidsid aset teatris või laval, oli hiljem
kohtu lahendada. Tüüpiline on juhus, mis sündis 1583. aastal kuningliku näiteselts-
konna esinemise ajal. Näitemäng oli alanud, kui ilmus keegi gentleman ja tahtis pile-
tita pääseda vaatlejateruumi, lubades alles hiljem tasuda piletiraha. Kassapidaja aga
ei lasknud meest saali. Tekkis rüselus. Näitlejad, kes olid juba täies mänguhoos,
nähes lavalt, et kassahoidjal läheb räbalasti, katkestasid kahekõne, haarasid mõõgad
ning tõttasid kolleegile appi. Peagi oli lava näitlejatest tühi, sest nad ajasid taga
põgenevat sissetungijat, nende kannul ka osa publikut. Oli see vahejuhtum lahendatud,
jätkus etendus. Peamiseks vaenlaseks näitlejatele oli parter. Seal kakeldi etenduse ajal,
mängiti hasartmänge, jorutati laulu ja ahviti järele näitlejaid. Kui kära läks liig suu-

reks, siis tehti laval vaheaeg, ka kõige dramaatilisemal kohal. Muidugi näitlejad ei lahkunud lavalt, vaid nad ootasid kannatlikult, millal publik annab mahti mängu jätkata. Näitlejaile oli üldiseks reegliks mitte taganeda ja ükskõik mis juhtub, mitte karta, vaid kui olukord nõuab, siis vastu hakata. Oli ka juhtumeid, kus näitlejate elu sattus tõelisse hädaohtu ning politsei pidi teatri oma kaitse alla võtma. Nii 1622. aastal piiras sajameheline käsitööliste sellide jõuk „Punase Härja“ teatrit, et kätte maksa näitlejale, kes oli üht selli haavanud.

See ei olnud ammu, kui idealiseeriti Elisabethi-aegset teatripublikut ja nähti temas jõudu, kes oma poolehoiu ja Shakespeare'i loomingut sügava mõistmisega tiivustas kirjanikku looma oma geniaalseid töid. Webster tähendab tolealeegse publiku kohta õige mürgiselt, et teatrikülastajad tuletavad meele neid harimatuid eesleid, kes ei küsi raamatukauplusest mitte häid raamatuid, vaid ainult uusi. Shakespeare on ise oma teostes annud õige hukkamõistva otsuse kaasaegse publiku kohta. Ta ironiseerib selle publiku üle ja pilkab teda. Ühes oma sonetis võrdleb ta end narriga, kes odavasti müüb seda, mis talle on kõige kallim.

12.

Majanduslikule ja vaimsele öitsengule, mille ajal tekkis ka inglise teater ja mil Shakespeare lõi oma surematud teosed, järgnes peagi reaktsioon. Ootamata sülle langenud rikkustega harjuti. Ühiskonnas tekkinud liikumine oli võtmas kindlaid vorme ning teater, mis vallutas meeli oma uudsusega, ei olnud enam päevasensatsiooniks. Ka teatri arengus sündis pööre. Lihtrahvas, kelle maitse määras mängustiili ja repertuaari, tõrjuti pikkamööda välja teatrist ning stiili määras vahepeal jõukaks saanud väikese vaimse pagasiga kodanlus ja õukond. Pärast Shakespeare'i surma algas teatri langus. Inglise teater polnud veel surnud. Tal olid veel kõik teed lahti uute vormide otsimiseks, kuid lõpliku hoobi sai ta oma vanalt vaenlaselt — puritaanlikult liikumiselt. Puritaanliku parlamendi otsusega 2. septembrist 1642. aastal suleti kõik teatrid, et „hoida maad Jumala karistusest“. 17. juuli 1647. aasta seadusega anti õigus kohtunikele vangistada iga isik, kui selgub, et ta on näitleja. Algas teatrite lõhkumine. Üksteise järele hävisid Shakespeare'i-aegsed teatrid. Teatrite tagakiusamine kestis 1642.—1660. aastani. See oli raske katsumisaeg inglise teatrirahvale, kus nii mõnigi kaotas oma pea tapakirve all. Inglise teatrirahvas ei loobunud aga võitlusest märatseva puritaanlusega, vaid juba 1660. aastal algasid teatrid Londonis uuesti oma tegevust. Seega algas ka uus peatükk inglise näitekirjanduse ja teatri ajaloo. Näitlejad võitsid puritaanlased, — tähendab üks Shakespeare'i uurijaist.

Olen püüdnud anda linnulennulist kujutlust ajast, mil elas ja töötas William Shakespeare. Usun, et need read aitavad kaasa suhtuda tema loomingusse veidi teisiti kui seda teeme koolitarkuse seisukohast lähtudes. Et mõista Shakespeare'i, peame tundma seda aega, mil ta elas ja lõi, ja peame ka olema teadlikud neist tingimustest, milledes tal tuli töötada. Siis omab väärtuse ka see liigliha, mis nüüd ta teoseis häirib meid oma mõttetuse või lapsikusega. Kuid lõpuks ei ole tähtsad ta loomingus need pisiasjad, vaid ta imetlemisväärne inimestetundmine ja inimhinge kõige õrnamate värinate esiletoomine oma kangelastes. Nagu teised renessansiaja suurmeistrid, nii on ka Shakespeare pakkunud omal alal ainult täiuslikku, mis jääb püsima igaveseks ajaks.



Tiit Reimari

Shakespeare

Lääne-Euroopa näitelaval

Puritaanlik revolutsioon asetas 1648. aastal Inglismaal igasuguse teatrimängu keelu alla. Kui mõni teater jättis selle varemkuulmata keelu tähele panemata, siis järgnesid sanktsioonid: teatrihooned lõhuti maha, mõnikord juuriti hoone alusmüüridki välja. Uus kord, rajatud kristlikule maailmavaatele, mitte enam laiskleva aristokraatia, vaid juba säästliku algelise kodanluse kantud, ei vajanud teatrit. Ei vajanud muidugi ka Shakespeare'i kui senise teatri paratamatut osa.

Revolutsioonile järgnes varsti restauratsioon ja nüüd hariduseta puritaanlik kodanlus tegi tööjaotuse aadliga, jättes viimasele kõik esinduslikud kohad võimu juures ja leppides ise ainult majanduslike tegevusaladega. Restauratsioon tõi tagasi hoovikombed ja avas uuesti ka teatri. Shakespeare võis jälle lavale astuda, olgugi uuendatult ja moonutatult.

Shakespeare'i-aegse teatri lavastusliku lihtsuse asendas nüüd dekoratiivne toredus ja sellega koos sisu tühisus. Ka Shakespeare'i enese teosed ei pääse sellest „ajavaimust“: „Macbeth“ esineb ooperina ja „Torm“ muusikalise balletina. Et „Hamlet“ tekstis kipub tõsiseks minema, lisati sinna kergemaid vaheldusi. Nii kolmanda vaatuse järele esitati draamaga mitte kuidagi ühenduses olevaid tantsunumbreid. Uus aristokraatia hindas vaheldust enamgi kui endine.

Uute maitsete nõudel hakkas 18. sajandi algusest peale ilmuma Shakespeare'i draamade uusi redaktsioone, „suffloöriredaktsioone“, mis kohaldasid draamasid kaasaegse publiku maitsele. „Kuningas Leari“ lõpp oli liig süinge, see tehti õnnelikuks: kuningas jääb ellu, Cordelia abiellub Edgari-ga. Võidi näha tüüpilises prantsuse salongülikonnas Coriolani, kes deklameeris oma osa suure paatosega. Naiskangelane ilmus näitelavale määratu šleppiga ja ta traagika tundelisimaiks väljendajaiks osutusid šleppi kandvad paazid, kes pidid juba ette taipama, kui kiireid liigutusi ja mis suunas nõuab teatud situatsioon. Shakespeare'i narr pagendati lavalt ja „madalaille“ naljadele ei võimaldatud enam pääsu lavale. Shakespeare tehti ümber prantsuse korrapärase draama, hoovi pseudoklassilise draama, eeskujudel.

Nii kestis, kuni prantsuse pseudoklassika mõjude vastu astus suurte võimetega näitleja ja teatridirektor David Garrick (1716—1779).

Garrick tõi uuesti Shakespeare'i draamadesse psühholoogiliselt põhjendatud inimkuju, hävitas näitelavalt võltspaatose ja deklameerimise ning pani aluse kujude individualiseerimisele. See oli psühholoogilise realismi lavaletoomine Shakespeare'iga ühenduses ja sel oli määratu mõju mitte ainult Inglismaal, vaid ka Prantsusmaal ja Itaalias, mida Garrick käis külastamas. Diderot ülistas Garrick'it kui uue, õige kunsti avastajat. Garrick'i esinemistest on säilinud kõige täpsemad kirjeldused Lichtenberg'ilt (Briefe aus England, 1775). Lichtenberg kirjeldab eraldi iga sõrmeliigutustki teatud teksti juure. — Kuid hoolimata pöördest lavalises tõlgitsuses, mängis Garrick ikka veel moonutatud tekstide järgi ja kohendas isegi tihti draamasid. Nii oli veel kaua pärast Garrick'it tarvitusel „Romeo ja Julia“ tekst uue lõpuga: Julia ärkab hauakambri just sel ajal, kui Romeo on müürki joonud, kuid mürk ei ole veel mõjunud. Julia rõõm ja Romeo ahastus paisuvad sügavaks dramaatiliseks stseeniks ja Romeo sureb Julia käte vahel.

Garrick ei taotlenud Shakespeare'i ajaloolist mõistmist, ta mõistis viimast väljaspool ajalugu, üldnimlikult. Macbeth'ina esines ta oma aja salongülikonnas, ainult Hamlet'i jaoks ta võttis tarvitusele „erapooletu“ musta ülikonna valge kraega, laia kübaraga ja hispaania mantliga ning loobus kuhu esitamisel parukast.

Garrick'i uuenduse järele oli teiseks tähtsaks saavutuseks Shakespeare'i esitamine Saksamaal.

Juba Inglise revolutsiooni ajal kolis inglise näitlejaid Saksamaale ja siis Saksamaa sai esmakordselt näha barokkstiilis esitatud Shakespeare'i. Kuid need rändnäitlejad püüdsid kõrvale heita kõik raskema, et aga näidendit igale arusaamisele lihtsustada. Kui „Hamletist“ olid kõrvale jäetud kõik filosofoferivad kohad, siis muutus draama ise üsna tavaliseks kättemaksudraamaks, kus esmajoones võis huvitada tapetute arv.

18. sajandi teisel poolel tekkis Lessing'i Herder'i ja Goethe mõjul suur Shakespeare'i harrastus, mille üheks viljakaks näiteks on Goethe Götz von Berlichingen kui Shakespeare'i draamatehnika ja inimese-

mõistmise otsene istutamine saksa kirjan-
dusse. Näitelavale tõi aga Shakespeare'i
Saksamaal väljapaistev näitleja Fried-
rich Schröder (1780—1843), kes lõi ka
Shakespeare'i-näitlejate koolkonna. Saksa
„torm ja tung“ leidis Schröderi lavastustes
adekvaatse väljenduse. Oli Goethe öelnud:
„Loodus, loodus, miski ei ole lähemal loo-
dusele kui Shakespeare'i inimesed“, siis
Schröderil Shakespeare'i inimesed osutusid
nende võimsate individuaalsete mässude
kandjajaks, mida avaldas samal ajal saksa
tõusva kodanliku klassi kantud kirjandus.

Kaasaegne ümbrus sundis Schröderit küll
nii mõnigi kord muutma Shakespeare'i
teksti: „Othello“ esimesel etendusel Ham-
burgis lõppes draama autori teksti koha-
selt — Othello kägistab Desdemona. Ham-
burgi seltskond oli selle üle pahane: sellast
toorust ei olnud näitelaval veel nähtud;
näitelaval oli nähtud seni ainult õilsat tap-
mist — möögaga. Ajalehed tõid pörutavaid
sõnumeid linna auväärsete daamide enne-
aegseist sünnitusist selle pörutava lõpu tõt-
tu. Juba teisel etendusel oli draama lõpp
muudetud: Desdemona jäi ellu. Ja ta jäi
ellu järgmise sajandini.

„Hamletis“ püüdis Schröder ka nagu Gar-
rick esitada õrnatundelise, peent, mõtlejat
ja kirglikku mässajat, kuid jättis ära draa-
ma traagilise lõpu. Kuninga tapmise järele
mürgitatud kuninganna tunnistab oma pattu
ja kahetseb seda; ta palub andestust Ham-
letilt, kes äsja on leppinud Laertesega.
Hamlet lõpetab draama repliigiga: „Mu
vaene emal! Kõik, kes te seisate mu ümber
kahvatanud nägudega, tardunud hämmas-
tusest ja värisedes koledest, olge tunnis-
tajaiks minu ja Daani riigi vahel, sest teie
kätte annan ma oma au ja kohtumõistmise
enese üle.“

Saksa teatris sai valdavaks Hamlet'i sen-
timentaalne kuju. Kuulus näitleja Brock-
mann tegi Hamletist õieti noore Wertheri,
samade sentimentaalsete joontega. Kui
Brockmanni Hamlet ütleb: „Lähem palve-
tama“, siis tõstab näitleja käed taeva poole,
teeb suure pausi ja saali haarab palvetus-
hardus. Näitlejal on vöö vahel rätik ja sel-
lega ta pühib voolavaid pisaraid. — Sajandi
lõpus märgivad arvustajad „Hamlet'i-pala-
vikku“ kogu Saksamaal.

„Wilhelm Meisteri õpiaastais“ Goethe näi-
tab, kuidas näitelavaliselt vilets rändtrupp
tõuseb kõrgele, tutvudes Shakespeare'i
draamadega. Selles romaanis on kujutatud
ühtlasi saksa teatrikultuuri arengulugu 18.
sajandil Shakespeare'i tähe all.

Kuid Goethe ei piirdunud „Hamlet'i-pala-
vikuga“. Ta leidis Shakespeare'is vormihar-
moonia, mis osutas Shakespeare'i kujuta-
tud kirgede üldnimlikkust. Goethe käsit-
luses Shakespeare'i kangelastele omistatud

„tormi ja tungi“ mässulised püüded on
mööduvad; Shakespeare'i terviklikud ja
harmoonilised inimesed osutuvad lähedas-
teks Goethe kui klassiku loodusele, mida
ta nägi antiikuse uusaegse mõistmise abil.
Samal ajal, kui Saksa romantikute idealist-
lik esteetika haarab Shakespeare'i, lähendab
Goethe viimast antiikmaailmale. 27 aasta
jooksul, kui Goethe juhtis Weimari teatrit,
lõi ta Shakespeare'i uue klassilise mõist-
mise.

„Hamlet'i-palavikku“ Prantsusmaal ei ole
olnud. Prantsuse pseudoklassiline teater
ei tunnustanud Shakespeare'i. Alles 18. sa-
jandi lõpus senise korra lagunemine ja
seega seniste maitsete hävimine võimaldab
Shakespeare'i pääsu näitelavale. Kuulus
F. J. Talma (1763—1826) esitab „Ham-
letit“ (1794) ja „Othello“ (1803). Talma
taotleb prantsuse klassitsismi ühendamis-
t Shakespeare'iga, ta annab Shakespeare'i
draamadele suurejoonelisuse ja sangarlik-
kuse tõlgituse, millega ta tasandab teed
ka uue impeeriumi poolt nõutavale lava-
stiilile. Stendhal annab Talma mängust sel-
geima iseloomustuse: „Hoolimata ta karmi
hääle intonatsioonist ebameeldivast maneeri-
kusest, millega ta pööras labakäsi välja-
poole, igauks, kes Prantsusmaal tahaks
kaasa elada „Hamletit“ kolmanda vaatuse
kõrgele tragismile või „Andromahhe“ vii-
maste vaatuste ilusatele stseenidele, ei saa
vältida Talma'd.“ Teisedki kaasaegsed
rõhutavad Talma poolt kujutatavate Shake-
speare'i kangelaste suurt sangarlikkust ja
haaravust, millega Talma lõi revolutsiooni-
perioodi klassika näitelaval.

Inglismaal omandab sajandivahetusel
John Philip Kemble (1757—1823)
prantslaste Shakespeare'i-käsituse suure
paatose ja sangarliku stiili lavaletoomisega,
monumentaalse žesti ja rõhutamisega.
Kemble'i juures märgatakse Talma tundu-
vat mõjutust. Ta lavastas 37 Shakespeare'i
draamat ja kontrollis hoolega seniseid
tekste, kuid loobus ometi originaaltekstide
tarvituselevõtust.

Sajandivahetuse klassitsism rõhutas küll
Shakespeare'i kujude üldlaadi, sangarlik-
kust ja üleolekut erandolukordadest, kuid
omistas kujudele jällegi kunstlikkust, arut-
levat ratsionaalsust ja sagedasti liialdatud
stiliseerimist. Juba Goethele on iseloomus-
tav, et ta ei suutnud taluda amme ega
Merkucio kujusid „Romeos ja Julias“. Ta
oli veendunud, et Shakespeare hävitas traag-
gilise faabula nende koomiliste kujude esi-
letoomisega. Goethe ei hinnanud kontraste,
millela aga Shakespeare'i draama ei saagi
püsida.

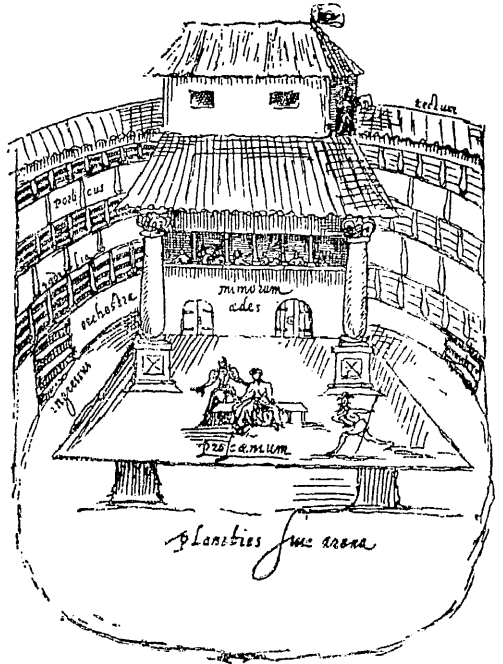
Ei Talma ega Kemble jõudnud Sha-
kspere'ile päris lähedale. Esimesel oli
laval prantsuslik Shakespeare ja Talma

oli oma suure loominguga eeskujuks Kemble'ile. Viimase suurimaks taotluseks oli katse ühendada võimsaid kirepuhanguid Shakespeare'i mõistmise arutleva põhilaadiga.

19. sajandi alguse romantism suurendas huvi Shakespeare'i vastu mitmel maal. Saksamaal tegid L. Tieck'i ja Schlegel'i tõlked Shakespeare'i kättesaadavaks. Shakespeare omandati romantikas, Prantsuse revolutsioonis puhkenud ideede valgusel. Tieck oli mitte ainult tõlkija, vaid ka uurija, eriti Shakespeare'i draamide lavalis-arhitektoonilise külje uurija. Kotzebue koolkonna poolt rajatud väikekodanlik näitelava püüti välja tõrjuda esmajoones Shakespeare'i abil. Tieck algatas algupärase dekoratsioonideta lava nõude Shakespeare'i draamide jaoks. Novellis „Der kleine Tischler“ (1836) arendas Tieck üksikasjaliselt „Kaheteistkümnenda öö“ lavastuse mõtet ilma dekoratsioonideta. Potsdami hooviteatris tal õnnestus lavastada „Suveöö unenägu“ (1843) teatud määral sobivalt nende ideedega. K. L. Immermann rajas Düsseldorfis erilise lava Shakespeare'ile, esitades „Kuidas teile meeldib“ (1833 kuni 1835). Selle lavastusega Immermann alustas ansambli-mõtte, vastukaaluks seniste külastajate-solistide ainumääravusele.

Saksa romantikute ideoloogiline reaktsioon feodalismi kasuks katkestas ka nende Shakespeare'i-harrastused. Edaspidi Shakespeare'i komöödiad peetakse „puhta rõõmu komöödiateks“, luulevabaduse mänguks, mis loob meelevaldset ilumaailma. Shakespeare'i tragöödiat mõistetakse erandisiku tragöödiana, mis satub kokkupõrkesse ümbruse reaalsusega ja otsib lahendust ühenduses lõpmatuse ja teispoolsusega. Sellega oli antud realistlikule Shakespeare'ile uus, romantikuile vastav, mõtestus.

Romantikaeepohhi suur traagik Ludwig Devrient (1784—1832) ühendab Shylocki ja kuningas Leari käsitluses ümbruse poolt rõhutatud isiku protesti ja ühtlasi selle protesti ärevat jõuetust. Rõhutatakse Hamlet'i lõhkkäristatud hinge ning passiivsust, näitleja rõhutab Shakespeare'i kujude kirglikkust, kuid ei taba



SHAKESPEARE'I-AEGNE TEATER

Ülal: hollandlase De Witt'i joonis, kes külastas Londonis 1596. a. „The Swan Theatre'it“. Joonis ei ole arvatavasti küllalt täpne üksikasjus, kuid näitab selgesti teatri keskel asetsevat platvormilava ilma dekoratsioonideta ja galeriidega publikule ümber selle. Arvatavasti ei saanud galeriid ulatuda nii kaugele taha, nagu siin märgib joonis. All: Londoni „Red Ball Playhouse“ XVII sajandi algul. See pilt täiendab eelmist joonist. Ka siin asetseb lava teatri keskel, on näha publikut selle ümber ja taga. Pange tähele rippuvaid kandelaaibreid kütäladega ja lavapõranda valgustus



DAVID GARRICK

(1716–1779), kuulus inglise näitleja ja teatridirektor, kelle Shakespeare'i-lavastused said kuulsaks üle maailma. Pildil: Garrick Shakespeare'i büsti kõrval

nende renessansiinimeste tahtepingutust ega iseloomu terviklust. Sellane lõhki-kärastatud Hamlet jääbki kauaks saksa intelligentsi sümboliks ja Ludwig Börne võis selle põhjal anda otsuse: Hamlet on Saksamaa.

Schilleri idealismi vaimus tõlgitseti siis Shakespeare'i Saksamaal. Konstateriti autoril keskaegset elementi, olgugi et sellest keskaegsest toorainest Shakespeare oli ehitanud renessansi teosed.

Veel enam avaldus Shakespeare'i romantiline tõlgitsus inglise näitelaval. Edmund Kean (1787–1833) andis oma kujudes individualistliku protestikisa välguvalgusel. Küll on Kean'i geenius tunnustust leidnud oma aja suurteilt. Byron leidis ta mängust „elu, loodust ja õigust, liialdamata ja vähendamata“. Stendhal leidis Edmund Kean'i mängus traagilise mõiste parima vaste. „Tragismi, nagu mina seda mõistan, olen leidnud Kean'il ja jumaldan teda. Nagu praegu näen enda ees Richard III-t ja Othello't“.

Kirgede kontrast ja jämedajooneline huumor Kean'i mängus tegid kontrastidele ehitatud Jago ja Shylocki kujud hoopis reljeefsemaks kui Macbeth'i või Romeo kujud. Kaju omapärane väljatöötamine, teravmeelne improvisatsioon ja terav rõhutamine, hästivalitsetud kirgedeskaala, elav ja detailiselt joonistatud miimika — kõik see moodustas Kean'i võimete kogu, mis vallutas kaasaegseid. Need omadused näitavad kujude sisemist rahunust, kirepinget, mis ei mahtunud kaasaegse Inglismaa kodanliku heaolu raamidesse. Kean muutus „mitteinglise“ näitlejaks Inglismaal. Omapärasused viivad sinna, nagu ütleb Tieck, et ta esitusse tungib „pöördeid ja hüpeid, mida osa ega autor kuidagi ei põhjusta“.

Ka prantsuse romantikute võitlust klassika vastu peetakse Shakespeare'i tähe all. Kuid Shakespeare esines selles võitluses harva, ja ikka moonutatud tekstiga. Alfred de Vigny' head tõlked („Othello“, „Veneetsia kaupmees“) jäid laval tarvitamata. Heine kõneleb õigustatult oma aja prantslaste võimetusest mõista „vaimustatud ööbikulaulu“ Shakespeare'i komöödiates. Théophile Gautier, kurtes 1846. a. Shakespeare'i puudumist teatrite repertuaaris, kirjutab: „Vaene suur Shakespeare! Meie laulumängudest, tragöödiatest ja muusikast rumaldunud tsivilisatsioon ei suuda enam taluda su teoseid, mis on teravad maitset, originaalsed, ammutamatud oma mitmekesisuses.“

Hippolyte Taine'i teooria sotsiaalsest miljööst, materialistlikult põhjendatud realism, tungis 19. sajandi keskepaigast alates kõigisse kunstidesse, ka teatrisse. Realistlik teater tekkis sajandi keskel Inglismaal ja tungis varsti mandrile. Saksamaal populariseerisid näitelava realismi eriti meeninglased.

Realism tähendas ka Shakespeare'i uut mõistmist.

Inglise näitleja-näitejuht W. Ch. Macready (1793–1873) kuulutas, et ta esitab Shakespeare'i „from the text“, originaalteksti järgi ilma lisanditeta. Ta asetas esmajärgulised näitlejad osadesse, mida seni oli peetud kõrvalosadeks, ja ülendas seega need osad peaosadeks. Ta tõi uuesti Shakespeare'i narri näitelavale ja restaureeris seega Shakespeare'ile iseloomuliku koomilise ja traagilise kontrastsuse, mida oli kaua ignoreeritud. Kuid Macready tarvitas suurt ja efektset koori ning liikuvaid dekoratsioone, arvestamata küllaldasel määral dekoratsioonide ja kostüümide ajaloolisust.

Charles Kean (1811–1868), suure romantilise traagiku Edmund Keani poeg, asetas, vastuoksa, pearõhu Shakespeare'i draamade ajaloolise raami kujundamisele.

Kümme aastat (1850—1860) lavastas ta Londonis Shakespeare'i teoseid. Eeskätt kroonikalisi draamasid lavastades muutis ta need deklameerimisobjektidest elavaks tegevuseks. Massistseenide lavastajana esitas Ch. Kean esmakordselt „Veneetsia kaupmehes“ karnevali, siingi pakkudes kontrastseid pilte. „Talvemuistendi“ programmisaates põhjendas ta tegevuse viimist antiikmaailma. „Suveöö unenägu“ esitati Vana-Greeka linnas. Ajalooline motiveering muutus Ch. Kean'il ülitähtsaks. Bulwer-Lytton'i ajaloolised romaanid ja Ch. Kean'i lavastused täiendasid üksteist ajaloolises täpsuses.

Seda Shakespeare'i mõistmist levitas oma eeslinnateatris Samuel Phelps (1843—1862) hoopis laiemale publikule.

Küllastuste kaudu avaldas Phelps oma mõju ka Saksamaale. Ta oli tihti Ch. Kean'i võistleja, kuid täiesti samast mõttevallast. Mõlemad mängisid originaaltekstide järgi, olgugi et nad tegid lavaliselt vajalisi kärpeid. Jah, kärped võtsid Ch. Kean'il vahel koguni poole tekstist!

Nende jälgedes käis hiljem — alates 1878. aastast — John Henry Irving (1838—1905), esitades tehniliselt täiuslikke ja toremaid Shakespeare'i lavastusi, tarvitades nii valgusefekte kui ka kunstnike abi. Kuid Bernard Shaw'l on omajagu õigust väita, et Irving ei ole midagi teinud draama heaks, ainult on moonutanud moest minevat Shakespeare'i. Väliselt uhke lavastuse juures oli Irving'i esitusess Hamletil ainult ebaharilik kirg Ophelia vastu ja Macbeth oli neurasteenik, keda saatus tõukas roimadele.

Inglismaa kõrval ka Saksamaa realistlik teater osutas väga suurt tähelepanu Shakespeare'ile. Juba enne meeninglasi Franz Dingelstedt (1814—1881), kasutades Macready ja Kean'i kogemusi, esitas Weimaris Shakespeare'i draamade tsükli. Ka temal esines ooperlik toredus ja arheoloogiline täpsus. „Suveöö unenägu“ esitati Sürakuusi amfiteatris. Dingelstedti lavastustes oli esikohal optiline külg.

Meeninglaste realistlik teater asus „Julius Caesari“, „Veneetsia kaupmehes“, „Kaheteistkümnenda öö“ ja „Talvemuistendi“ tõlgitsemisele suure kirjanodusliku tundlikkusega. Ansambli tugevus oli üks meeninglaste tugevaimaid külgi. Teksti läbitöötamise põhjalikkusest annab mõninga pildi „Julius Caesari“ ettevalmistamine: selle kallal töötati kaks aastat antiikse Rooma ajaloo eriteadlaste juhtimisel. „Veneetsia kaupmehes“ on juudi ghetto kujutatud detailselt ja ülirealistlikult ja seega on loodud miljöö kontrast viienda vaatuse karnevalile sillal. Massistseenid, nagu „Talvemuistendi“ lõikuse-



MAX REINHARDT

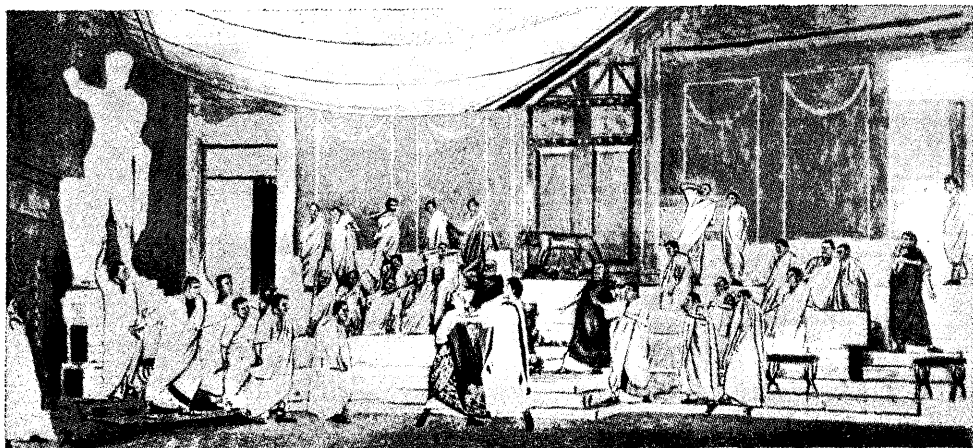
* 1873. a., maailmakuulsusega näitejuht ja Shakespeare'i lavastaja. Töötab praegu Ameerikas

püha ja „Julius Caesari“ mõned stseenid, üllatavad elavuselt. „Veneetsia kaupmehes“ Shylock kutsub kohtustseenis publiku aplausi esile, omandades üldise poolehoiu kui rõhutatud ja õigusteta elemendi esindaja.

Meeninglased oma liigse butafooriaga varjutused teatud määral Shakespeare'i teksti ja kujusid. Kuid nende julgus lavastamisel osutas läbimurdvat mõju Shakespeare'i realistliku mõistmise soodustamiseks mitmel maal.

19. sajandi kodanlik realism puhtal kujul ei osutanud näitelaval ometi suurt püsi. Sajandivahetusel tungis symbolism koos impressionismiga näitelavale uusi efekte saavutama. Vanad romantika ideed mängisid uuenduse põhjendusena oma osa. Shakespeare'i uues mõistmises ja uutest lavastustes on käesoleval sajandil tähtsaim osa Max Reinhardt'il (s. 1873).

Max Reinhardt'i lavastus „Suveöö unenägu“ (1905) vastas ehk kõige enam Théophile Gautier' omaaegsele nõudele: „Tegelased ei kuulu ühessegi epossi, ei kuulu ühelegi maale. Neile ei jää külge teetolmu kübetki.“ Max Reinhardt'i lavastus rõhutas luulelist muinasjutulisust, ebareaalsust. Realistliku maailma ilusaimad osad olid reprodutseeritud näitelaval,



„JULIUS CAESAR“ — Moskva Kunstiteatris 1904. Lavastus - V. I. Nemirovitš-Dantšenko

kuid neile oli antud võluv ja imeväärne meeleolu, mida soodustas ka uus pöörd-lava. Titania pulmarongi tulekul hakkasid kolmemõduliste puude salgas liikuma päikesehelgid. Muusikaline ja dekoratiiv-ne rütm satuvad kokku ning ühendavad näidendi kõiki osi. Impressionistlike kunstnike abi tarvitamine ja hoidumine liigest butafooriast aitasid vallandada päris-Shakespeare'i meeleolu.

Järgmisil aastail Max Reinhardt lihtsus-tas dekoratsiooni. Shakespeare'i hakati esitama kardinatega laval; „Kuningas Lear“ asetati väljapoole aega ja ruumi; dekoratsiooniline ornamentika esitas barbaarsust, kuid laval esinev „mäng sur-mast ja armastusest“ kuulus 20. sajandisse. Selles liürilises mõistmises muutus „Hamlet“ ka sellase suure näitleja, nagu Alexander Moissi (1879—1935), tõlgitsusel nukraks looks olemise sihitusest neurasteenilise Hamleti arutlustes.

Max Reinhardt'i teatris töötasid suured näitlejad (Bassermann, Moissi, Schild-kraut j. t.), ta teater pääsis mõjule, Reinhardt hoidis alles elujaatava käsituse ega langenud sümbolistliku pessimismi ohvriks.

Kaugemale kui Max Reinhardt läks Gordon Craig (1848—1928) Shake-speare'i mõistmisel ja tõlgitsemisel. Oli Moissi Hamlet neurasteenilise, muutus Craig'i Hamlet müstiliseks. Lavaliselt väga efektne ja mõjuv Gordon Craig ei vast-tanud Shakespeare'i realistlikule iseloo-mule.

Max Reinhardt'i ja Gordon Craig'i saa-vutustele on rajatud enamik sõjajärgseid Shakespeare'i lavastusi, peale muude ka Jessneri ekspressionismi taotlev Shake-speare'i tõlgitsus (Richard III) Saksamaal.

Kõik need tooniandvad maailmavaateli-sed ja kunstilised voolud, mille taustal me

lähemalt vaatlesime Shakespeare'i loomingu käekäiku Lääne-Euroopa lavadel, kajastu-sid muidugi ka Venemaal, kus esimene teater asutati 1756. aastal. Kuigi esimene Shakespeare'i-lavastus anti õige pea („Richard III“ 1759), jäi Sumarokovi-aegne teater prantsuse pseudoklassika mõju alla järgmise sajandini. Uheksateistkümnnes sa-jand märgib vene rahvusliku teatri tõusu, andes suuri näitekirjanikke ja näitlejaid, kelle repertuaaris seisis väärikal kohal Shakespeare'i teosed. Eristat tähelepanu on Shakespeare'i harrastusele pöördud Nõu-kogude valitsuse ajal. Venelased peavad Shakespeare'i tundmist põhjapanevalt täht-saks nii näitlejale kui ka näitekirjanikule. Kui näitlejale Shakespeare'i looming pakub ainulaadseid võimalusi ta ande igakülgeks arendamiseks, siis näitekirjanikule annab tutvumine Shakespeare'i töödega eeskuju täisvereliste ja psühholoogiliselt usutavate lavakujude loomiseks. Nõukogude valitsu-se ajal on lavastatud üldse 14 Shakespeare'i teost, nende hulgas meil mängimata näiden-did: „Richard III“, „Mööd mõõdu vastu“, „Lõpp hea — kõik hea“, „Julius Caesar“, „An-tonius ja Kleopatra“, „Henry IV“ ja „Wind-sori lõbusad naised“. Praktilise töö kõrval on venelased pöörnud suurt tähelepanu teoreetilistele uurimistöedele, püüdes anda uusi, täpseid ja moonutamata tõlkeid ning kõigiti arendada Shakespeare'i mõistmist. Tänapäeva Nõukogude teater omab rea silmapaistvaid Shakespeare'i lavastajaid ja ta lavakujude meisterlikke kehastajaid.

*

Shakespeare on jäänud kõigi maade teatreile ja näitlejatele suurte annete proo-vikiviks. Alles Shakespeare'i lavaletoomine tähendab suuri lavavõimeid ja Sha-kespeare'iga algab ka eesti teatri uus ja viljakas periood.

Eduard Reining

Shakespeare eesti teatrilaval



esti lavakunsti alged (vähesed juhuslikud erandid välja arvatud) on juurdunud Tartu eesti seltsis „Vanemuine“, saanud siit hoogu ning kasvanud üle oma aja esimese eesti kutselise teatrini. „Vanemuise“ teatri esimeste avalduste juures on õhutajaina ning otseste kaasaitajaina seisnud säärased ärkamisaja suurmehed nagu J. V. Jannsen, C. R. Jakobson, F. R. Kreutzwald, J. Hurt, H. Rosenthal ja tähtsaimana luuletaja Lydia Koidula. Lydia Koidula, saanud ergutust oma kauaaegsele mõttele — luua eestikeelne teater — Soome Rahvusteatri asutamisest Helsingis 1869. aastal, riskeeris esineda Tartus jaanipäeval, 24. juunil 1870. a. oma näidendiga („Saaremaa onupoeg“) ja oma näitetrupiga. Seda päeva loomegi eestikeelse teatri sünniajaks. Esimene „Vanemuise“ teater, n.-n. „Koidula teater“, korraldas oma tegevust puht-asjaarmastuslikul alusel, kandes algul Jannsenite perekondliku ürituse ilmet, kuid saades juba alguses väga populaarseks. Selle teatri iga oli lühike: nelja aasta pärast trupp lõpetas oma tegevuse seoses Koidula abiellumisega ja siirdumisega Kroonlinna, veel enam aga alatise publiku ja vajaduse puudumise tõttu eestikeelse teatri järele. Lydia Koidula lahkumisega ei lakanud aga teatritegevuse harrastamine „Vanemuise“ seltsi juures. 1872.—1878. aastani on tähtsaima eestvedajana tegutsemas „esimene tõeline eesti näitejuht“ fotograaf Reinhold Sachker, kes 1878. a. lõpul omakorda maad pidi andma esimesele eesti kutselisele teatriinimesele August Wierale (1853—1919). Wiera juhtimisel elaski vana-Vanemuise teater üle oma esimese suurema õitseaja, mis rahvamasside maitsele vastu tulles läks kunstiliselt tähtsusetut teed, kuni uus aeg sellest üle kasvas ja eesti kunstiteatri loomise tegi paratamatuks.

Sachker-Wiera teatri tegevuse peab tunnistama omast kohast siiski väga huvitavaks ja elavaks ajaks eesti lavakunsti ärkamisteel. Selle teatri repertuaar koosnes peamiselt vähelauludega jantidest, operetidest, koguni laadateatri tasemeni laskuvast eeskavast rohke kära ja müraga (rahvapeod), kuid mängiti ka mõningaid tõsisid tükke, ja mis peasi — publikut oli Wieral palju. August Wiera, resp. „Vanemuise“, näitetrupi kandvamad jõud olid järgmised, peagu kõik käsitöölise hulka kuuluvad, isikud: Emilie Allik (Läte), Anna Alt-Jakobson, Karl Birkhan, Sophie Birkhan, Erni Jaanijärvi, Aleksander Jöger-Steinert, Amalie Konsa, Adolf Laas, Ludvig Menning, Aleksander Mägi, pr. Napp, Marie Urm, Konstantin Nikolajev-Mihaila, Elise Tõnisson, August Puna, Julie Rebane-Muide, Jaan Reimann, Marie Reinberg, Reinhold Sachker, Anna Techner-Herter, Hugo Techner, Anna Teder, Gustav Traugott, Karl Triipus. Näitejuhtidena tegutsesid aastate vältel A. Wiera juhatusel Hugo Techner, Karl Birkhan ja Aleksander Jöger. Suuremate näidendite etendustel ulatus tegelaste arv viiekümneni, vahel isegi üle selle. Aastate jooksul omandas Wiera tegevus teatud süstemaatilise suuna, mis andis ettevõttele juba mõningal määral kutselise teatri ilme, olgugi et näitlejaskond koosnes asjaarmastajast, kuid kes said tasu punktirahade alusel.

Eespool tähendasin, et Wiera teatri repertuaaris oli harva ka mõni kunstiväärtuslikum teos. Nii etendati 3. märtsil 1885. a. Goethe draama „Muhamed“ (tõlge J. Bergmannilt), mis ei aratanud aga kuigi suurt tähelepanu võrreldes laulumängudega. „Eesti Postimehe“ rahvast noomiva märkuse järele (kes kõige liigutavamatel ja haledamatel kohtadel olevat naernud ja irvitatud) oli „Muhamedi“ laval esitamine siiski teatavaks sündmuseks. See oli tõsisem lavastuskatse, millele järgnesid järgmisil aastail uued katsed sama tükkiga, kuid juba suurema kordaminekuga.

24. jaanuaril 1888. a. annab Wiera teater oma esimese Shakespeare'i-lavastuse. See on näidend „Venedigu linna kaupmees“, mille näitejuhina toimis Hugo Techner, kes elab praegu kõrges vanaduses Tartus.

„Venedigu linna kaupmehe“ ettevalmistamisele pöördi tavalisest rohkem tähelepanu ja hoolt. Tehti rohkem ja põhjalikumaid proove, valmistati tükkile sobivad uued riided ja dekoratsioonid maalisk. V. Rosenberg, kes seda kunsti Moskvas oli õppinud. Osaliste loetelu me ei hakka siin üksikasjaliselt ära tooma, selle leiavad lugejad soovi korral esimese etenduse kuulutuselt (vt. lhk. 111). Märgime vaid, et varjunimede all (nagu see sel ajal oli kombeks) esinevad tuntud isikuist kirjanik Eduard Vilde (hr. Leidenau — Antonio osas), kirjanik K. E. Sööt (hr. Mängula — Venedigu linna kohtuniku ja Tubali osades) ja Karl Birkhan (hr. Wander — Shylocki osas).

„Venedigu linna kaupmehe“ ettekanne leidis selleaegses ajakirjanduses elavat vastukõla. „Postimees“ nr. 11 — 1888. a. kirjutab: „...mängiti esimest korda „Venedigu linna

kaupmeest“, mis mitmesuguste raskuste ja takistuste peale vaatamata nõnda ütelda õige keskmist viisi läks. Saal oli osavõtjaid tublisti täis. See on tunnistuseks, et ka meie rahvas klassikalisi näitemänge heameelega vaatab.“ Ning „Olevik“ märgib (nr. 4 — 25. I 1888): „Etendamine läks kenasti. Saal oli inimesi täis. Kiiduväärt oli vaatajate vagune olek“.

Üksikasjaline arvustus „Venedigu linna kaupmehe“ ettekande kohta ilmus „v. P.“ sulest „Postimehes“ nr. 15 — 4. II 1888. a. ning on põhjust arvata, et selle varjunime all peitub kas teose tõlkija Jaan Parve ise või temale lähedal seisnud isik. See kirjutus on mitmeti huvitav. See ei ole mitte ainult esimene ulatuslik ja süstemaatiline teatriarvustus, mis meil ajakirjanduses on ilmunud, vaid see sisaldab mõtteid ja nõudeid, mis kõlavad värskeina ja ajakohaseina veel tänapäevalgi. Avaldame selle arvustuse seepärast peagu täieliselt, kohendades veidi vaid kirjaviisi (mida on muide tehtud ka teiste samaaegsete sõnumite tsiteerimisel).

„Et Eesti näitlejad ja näitelavad oma kunstiosavuses veel mitte teiste haritud rahvastega ennast ei või kõrvu seadida, siis on sellest kuulsast näitetükist mitmed rasked kohad pidanud välja jääma ja mitmed ümber muudetud. Lugejatele tähendame, et Shakespeare enamasti kõik oma tükid on kirjutanud luulekeeles ja et neid siis, kui nad samas vormis ümber saaksid pandud, väga raske oleks näidelda. Eestlaste seas ei ole nende ridade kirjutaja teada mitte nii osavaid näitlejaid, kes ettelugemiskunstis kuskil täie osavusega oleksid ette astunud. Päälegi peame mõtlema, et just sarnaste tükide luulelist keelt, nagu neid ilmakuulus Shakespeare kirjutas, vähema osavusega näitlejail täie mõnuga võimatu on ette kanda. Sellepärast on tükk jutustamise keelesse ümber tehtud, ainult mõned ilusamad kohad, nagu kastikese valimine ja Porzia kosimine, on luulekeelsesse jäetud ja pääle selle vaatuste lõpud riimidesse seatud, nagu algustükiski seisab. Aga kahetsedes pean siin nimetama, et needki lühikesed deklamatsioonitükid väga kehvasti ja ilma mõnuta ette kanti. Kaks näitlejat (Bassanio ja Porzia) oleksid oma osad muidu õige hästi ette kannud, kui nad oma häält natukene enam oleksid muutnud (Variation der Stimme). Nüüd oli aga kõnetoon enamasti ikka ühesugune ja üksluine. Iseäranis Porzia avaldas osavat näitlejanna andi ja sellepärast ärgu ta pahan-dagu, kui ma õrnasti ta külge olen puutunud. Näitleja hääel peab tõusma ja vajuma nagu järvepind, peab valu ja kurbust avaldama, peab oma mõju abil inimese loomu saladusi ette tooma ja näitama rõõmu ja lusti. Siis alles mõjub ta inimese kohta tarvilise väega, meelitab ta huultele naeru ja silmadest pisarad välja. Kui aga seda ei sünni, siis jääb päältvaataja külmalt ja üksluiselt oma kohale istuma ja hakkab ehk viimati haigutama. Iseäranis on seda vaatemängude juures karta nagu „Venedigu linna kaupmees“ seda on. Kui sarnaseid tõsiseid mängutükke halvasti ette kantakse, siis kaotab tükk oma tähtsuse päältvaatajate kohta. Kas „Venedigu linna kaupmehe“ kohta ka seda võib ütelda, jäägu siin nimetatamata; nagu näha, olid päältvaatajad tüki näitlemisega keskmist viisi rahul. Muudkui „Vanemuise“ näitemängude juhatajatele peaks meeldetuletuseks seda nimetama, et sarnaste tähtsamate tükide osade äraajutamise juures hoolsam peaks oldama ja osasid niiviisi ära jagama, et nad mängija iseloomuga kokku sünnivad. Kõigil pole mitte andi igas asjas näidelda. Nii olid Aragoni ja Marokko prints'i osade näitlejad loomuvastased; nendel puudus kõigiti printslik olek ja kõnetoon. Ja just nende osad olid luulekeeles kirjutatud. Porzia kaaslane Nerissa mängis oma osa õige loomutruult ja taast saab vististi edaspidigi osav näitlejanna. Kõige suuremat osavust avaldas aga juut Shylock. Ta mängis õige loomulikult. Vaatlejad olid temaga täiesti rahul. Läbis-tikku ütelda, läks tüki ettekandmine mõlemal kordadel keskmist viisi. Soovida oleks aga tungivalt, et suuremate ja raskemate tükide näitlemiseks rohkem ettevalmistamise aega võetaks ja rohkem proovisid või harjutusi tehakse. Seda võime juba julgesti siis loota, kui seda tükkii tulevikus veel mängitakse, mil näitlejad oma osadega rohkem harjunud. „Vanemuise“ seltsile aga soovin õnne, et ta tublide tükide ettekandmisega hakatust on teinud. v. P.“

Lühemaid arvustuslikke märkmeid „Venedigu linna kaupmehe“ ettekande kohta teeb ka „Olevik“ (nr. 5 — 1. II 1888), öeldes pärast sisu kirjeldamist: „Mängimine läks lüübikaudu hästi. Juut Shylock oli kõigiti ahne ja halastamatu südamega. Porzia hea, Nerissa ka, ehkki esmakordselt laval. Jessikast võib saada hea näitleja, prints'i osade kandjatel puudus prints'i olek ja kõne. Kuid paremini võib tulla järgmine kord.“ „Viru-lane“ (nr. 5 — 25. I 1888) soovib „Vanemuise“ seltsile õnne, et „ta näitemängu asjas jälle nii tähtsa sammu on astunud, kuna „Venedigu linna kaupmees“ seisab auga maailma-kuulsuses, ja nagu Shakespeare'i teosed kõik, nii avaldab ka see näitemäng rohkesti tegevust ja suurt vaimurikkust“.

Näitemängu-Ohtu

Vanemuise seltsi saalis Tartus.

Pühapäew Januarikuu 24. päeval 1888.

!Mus!

Siimek forda:

!Mus!

Venedigu linna kaupmees (Der Kaufmann von Venedig.)

Naatemäng viies järgus.

Shakespieri järel Eesti näitealale toimetanud J. Vartu. Näitepühk: hra Techner.

Osakised:

Venedigu linna kohtunik	hra Mangula
Marste prints	hra Jodger
Kirvaleni prints	hra Käne
Antoni, Venedigu linna kaupmees	hra Videman
Kastani, tema sõber	hra Lehner
Solotino	hra Kärn
Solotino Antonio sõber	hra Kärn
Orsiano	hra J. Vartu
Corrado, Nephila armastus	hra Aug. Wirtz
Schjolo, juut	hra Wambler
Tubol, juut Schjolsti õde	hra Mangula
Jug Gode, Schjolsti teener	hra Ross
Miana Gode, Nigi õde	hra Kollala
Enrico Venedigu linna kaubit	hra Käne
Remardo, Miana teener	hra Käne
Kalshakar, Vargia teener	hra Koppil
Borgio, rüütlis püüdjajõu	hra Käne
Nephila, tema teistlane	hra Käne
Nephila, Schjolsti tütar	hra Käne

Venedigu linna senatorid, kahtlomeetrid ja teised kaastule. Teendris.

Wangulokki: Oskat Statias, Venedigu linna, õhtu Belinondis, Vargia mõisat.

Telesse tüükis on näitejatele need ja kohalikud riided valmistatud.

Piletite hinnad: Esimaste 75 kop., 1. plats 50 kop., 2. plats 40 kop.
3. plats 30 kop.

Piletid on kaupme ja pühapäew Dievita kontorist ja näitealalt kell 1/27. Saabit kassa juures laada.

Sakatus kell 8 õhtul.

Seltsiõis.

K. Käne, Tartu, 1888

Esimese eesti keeles etendatud Shakespieri'i näidendi kuulutusleht

(Eesti Rahva Muuseumi kogudest)

„Venedigu linna kaupmehe“ teise etenduse kohta kirjutab „Postimees“ nr. 21 — 21. II 1888. a.: „Mäng ei saanud just kõige paremini etendatud, mis küll sellest tuleb, et näitlejaid sagedasti vahetatakse, osalt jälle sellest, et mängijad oma osasid küllalt hästi kätte ei õpi. Niisama ei ole näitlejate tegumood tihti kohased ja loomulikud. Näituseks ei pidanud Jessika mitte nii ühetooniliselt oma armukesega rääkima ja Porzia mitte nii külmavereliselt Antonio õnnetut saatust pealt kuulama. Kõige paremini mängisid hr. Wander Shylocki ja neu Erny Nerissa osa, siis hr. Techner Bassanio, Laur Graciano ja neu Lenau Porzia osa. Rahvast oli kaunis rohkesti.“ Nähtavasti kohanesid näitlejad hiljem teose laadiga, sest kolmanda etenduse kohta viiakse märkida „Postimehes“ nr. 29 — 8. III 1888. a.: „Mineval pühapäeval mängiti mitmepoolse soovi peale „Venedigu linna kaupmeest“ kolmandat korda. Mängimine läks nüüd paremini kui paaril esimesel korral, sest et mõned mängijad olid uued ja et nad tüki sisu ja loomuga rohkem tuttavaks olid saanud. Osavõtmine oli väga elav. Kõige paremini mängisid Shylock, Porzia, Bassanio, Nerissa j. m. m.“ Sama etenduse kohta kirjutab „Olevik“ nr. 10 — 7. III 1888. a.: „Etendus läks hästi korda. Juut Shylocki etendaja hr. Wander sai rohkesti kiitust.“ Teise ja kolmanda etenduse puhul olid teatud tegelaste koosseisus mõned muudatused: A. Wiera asemel esines Lorenzo osas hr. Kalju ning kolmandal etendusel toimus näitejuhina E. Wander-Birkhan.

Ka teose kirjanduslik külg leiab „Venedigu linna kaupmehe“ puhul ajakirjanduses üksikasjalist hindamist. Tõlke valmistas Jaan Parv, sünd. 16. IX 1867. a. Kanepis, õppinud sealses kihelkonnakoolis ja Võru kreiskoolis. J. Parvi oli kirjanduslike huvidega, avaldas ajalehis luuletusi J. Endla nime all ning 1886—1893 tegutses Tartus ajakirjanikuna. Suri 17. X 1899. a. Loosi vallakirjutajana. „Venedigu linna kaupmehe“ tõlge on tehtud saksa keelest, kusjuures seotud kõne asemel on kasutatud proosat. Teatavasti ei olnudki tol ajal nõudeks tõlkeid valmistada algkeelest. Pearõhku pandi keele ladususele, kuna säärast kirjanduslaadi kultiveeriti J. V. Jannsenist saadik dr. K. A. Hermanni, A. Grenzsteini j. t. poolt.

„Postimees“ nr. 49 — 29. IV 1888. a. avaldab G. Öiis'i (Gustav Wulff) sulest pikema kirjandusliku arvustuse, mis algab sõnadega: „Kuulsamatest näitekirjanikest on kuulsaim Shakespeare. Lessing, Herder, Goethe on tunnistanud Shakespeare'i luuletajate kuningaks.“ Pearõhk arvustuses on asetatud tõlkeküsimusele ja siin avaldab autor mõtteid, mis mitmeti on huvitavad kuulda tänapäevalgi, kuna Shakespeare'i tõlkimise probleem tekitab nüüdki vaidlusi ja erinevaid seisukohti. Rõhutades, et viiejalgne jamb ei sobi eesti keele, kuna see teeb värsid nagu lonkavaiks, ütleb G. Öiis - G. Wulff:

„Teiseks peame tähendama, et Shakespeare'i näidendite keel mitte tema oma kohane ei ole, vaid selleaegne teatrikeel, milles ka teised temaaegsed kirjanikud on kirjutanud. Nende teoste kirjanikkude töid lugedes näeme, et seal ka seesama rääkimise viis, krüvitud keel ja mõnikord kõnekäänudki leida on. Nii oli kord sel ajal saanud moeks ja selle moe alla pidid kõik kirjanikud oma pään painutama, oli see neil suur või väike. Tundjad lugejad aga, kui nad seda viisi ka ei laida, ei pea tast ometi suuremat lugu, vaid vaatavad tema nagu välise koore peale, mis selle aja nõuete järele nii olema pidi. Neis kohtades aga, kus täis Shakespeare ette astub, kus ta meile oma kõige suuremad saladused ilmutab, raputab ta ka selleaegse moeks saanud teatrikeele maha ning ta mõtted ilmuvad nii lihtsalt ja loomutruult, et need meid magusa värisemisega täidavad. Ja niisugustes kohtades on Shakespeare ka koguni teine ja tõlkija ei saa neid kohti meile ilmaski õieti ümber panna, kui ta sääl Shakespeare'i mõtteid lonkavate värsijalgadega järele tahab jooksta. Ka saksa keeles, kus jamb on nii omane ja ammu ju kodanik, — ei, pailapse õiguse pärinud —, ei ole need kohad kuulsamate kriitikute järele algupäralistega üheväärilised. Ja Shakespeare'i saksa keele tõlkijad olid kuulsad kirjanikud A. W. Schlegel ja L. Tieck! J. Parv on talitanud õieti, kasutades lihtkeelt.“

Teiseks Shakespeare'i lavastuseks Wiera-aegses „Vanemuises“ oli komöödia „Kangekaelse taltsutamine“, mille esietendus oli 8. oktoobril 1889. a. Näitejuhina toimus siin Konstantin Nikolajev-Mihaila, kes esines ka Petruchio osas ning kelle osavõtt on kuulutuses eriti alla kriipsutatud: „Hr. Mihaila lahkel kaasmängul“.

„Postimees“ nr. 116 — 10. X 1889. a. kirjutab selle etenduse kohta: „Pühapäeval etendati „Vanemuises“ „Kangekaelse taltsutus“ ta täies mõnus. Osad olid, nagu „Vanemuises“ ikka, sündsasti ära jaotatud ja tükk toodi nii kõigiti loomulikult ette. Iseäranis kiitust teenis Petruchio osa etendaja, aga ka teistes ei jäänud ühtki soovida.“ Samas numbris on avaldatud ka väljastpoolt, nähtavasti „Vanemuise“ seltsi lähikonnast, saadetud kirjutus, milles öeldakse: „Selle näidendiga on eesti näitemängu kunst tubli sammu edasi astunud, veel rohkem aga „Vanemuise“ selts. See näidend on teistes keeltes väga palju kiitust ja osavõtmist leidnud, iseäranis just selle pärast, et ta väga rohkel moodsul



AUGUST WIERA

(1853 - 1919), eesti esimene kutseline teatritegelane, juhtinud Vanemuise teatri tööd 1878 - 1906. Wiera-teatris etendati 1888. a. esmakordselt Shakespeare'i eesti keeles

(Foto Heino Vaksa teatrimuuseumi kogudest)



HUGO TECHNER

*28. VI 1863. a., Wiera-aegse Vanemuise kandvamaid näitlejaid ja näitejuht. Techneri lavastatud on 1888. a. esimene eesti keeles etendatud Shakespeare'i näidend „Venedigo linna kaupmees“

(Foto Heino Vaksa teatrimuuseumi kogudest)

rahvale tõsist õpetust pakub. Nüüd on ka „Vanemuise“ seltsil korda läinud seda kuulsat Shakespeare'i tükki eesti keeles etendada.“ Pärast seda, kui pikalt ja laialt on kirjeldatud „Kangekaelse taltsutuse“ sisu, hinnatakse näitlejate mängu järgmiselt: „Osad olid kõik osavate näitlejate käes: Katarina osa etendas tuttava osavusega näitlejanna neiu Erny, Petruchio osa tuttav näitejuht hr. Mihaila, kuna Lucentio osa hr. Techner ja Bianca osa neiu Jung etendasid.“ Lõpuks tähendatakse, et selle õhtu sissetulek läks näitelava suurendamiseks.

Pikem arvustus „Kangekaelse taltsutamise“ kohta ilmus ka „Olevikus“ (nr. 42 — 16. X 1889. a.), kus muuseas Katarina osa etendaja neiu Erny kohta öeldakse, et ta „seda nii etendas, et seal enam midagi soovida ei jäänud. Kõige rohkem, mis meil neiu Erny juures meele järele on, on ta kõne, selge ja arusaadav nii hästi kõige suuremas ärrituses kui ka kõige vaiksemas tasaduses — viimse silbini puhas ja kõlav. Seda soovime mitmele teisele eeskujuks“. Petruchio osa mängija Mihaila kohta tähendatakse, et „ta teenis ära oma krooni, mida talle jäetakse. Vana Baptista (hr. Muru) kohta ei ole muud tähendada, kui et näovärvija temaga liiga oli teinud“.

„Kangekaelse taltsutamise“ tõlke kohta on kuulutus öeldud: „W. Shakespeare'i järele eesti näitelavale toimetanud „Vanemuise“ etteütleja Joh. Tõnnisson“. Johannes Tõnnisson oli tartlane, lihtsa töömehe poeg. Saanud kohaliku kreiskooli hariduse, oli ta pikemat aega linnaarsti juures velskriks ja kantsleiametnikuks. J. Tõnnissoni huvitas seltskondlik elu „Vanemuises“ ja ta oli seal pidevalt tegev — küll näitelava juures kirjandusliku abijõuna, küll pikki aastaid „Vanemuise“ seltsi juhatuse liikmena (K. E. Sööt'i andmeil). Ka J. Tõnnissoni tõlge on tehtud saksa keelest ja selle kohta ütleb eelmainitud „Oleviku“ arvustaja: „Üldse on Shakespeare'il palju sündsast nalja, mis eestikeelses tükis osalt puudus, osalt teisiti oli seatud. Nagu sellest (rätsepa stseen — E. R.) ja mitmest muust kohast näha, ei ole „Kangekaelse taltsutamine“ mitte Shakespeare'i enese, vaid ühe Karl Wittmanni järele ümber pandud, kes meistri tüki küll näitelava tarvis ümber on teinud, aga igas tükis paraku mitte õnnelikult.“

Nende kahe näidendiga piirdub Shakespeare'i loomingut esitamine eesti asjaarmastajalikus teatris Wiera-aegse „Vanemuise“ poolt. Oleme tahtlikult peatunud üksikasjalisemalt nende kahe esimese näidendi lavalise teostamise ja kirjanduslike hinnangute vaatlusel, kuna need küllaldase selgusega peegeldavad selleaegseid teatritöö olusid ja

Shakespeare'i-lavastusi Eestis 1888—1939

The Plays of William Shakespeare in Estonia 1888—1939

Esietenduse aeg The Date of the First Night	Teose nimetus The Title of the Play	Lavastaja Directed by	Peaosalisi The Main Players
„VANEMUINE“			
24. jaanuaril 1888	„Venedigu linna kaupmees“ „Merchant of Venice“	Hugo Techner	Shylock — C. Birkhan Porzia — Lenau
8. oktoobril 1889	„Kangekaelse taltsutamine“ „Taming of the Shrew“	Konstantin Nikolajev-Mihaila	Petruchio — K. Nikolajev- Mihaila Katarina — Erny
4. novembril 1926	„Veneetsia kaupmees“ „Merchant of Venice“	Woldemar Mettus	Shylock — R. Ratassepp Porzia — M. Türk
13. oktoobril 1927	„Põikepa taltsutus“ „Taming of the Shrew“	Woldemar Mettus	Petruchio — Ed. Türk Katarina — M. Türk
6. septembril 1928	„Hamlet“ „Hamlet“	Woldemar Mettus	Hamlet — J. Pöder Ophelia — I. Suvorov-Suvero Kuninganna — L. Reiman Kuningas — Ed. Türk
1. veebruaril 1930	„Macbeth“ „Macbeth“	Woldemar Mettus	Macbeth — Ed. Türk Leedi Macbeth — L. Reiman
9. septembril 1930	„Suveöö unenägu“ „Midsummer Night's Dream“	Woldemar Mettus	Puck — I. Suvorov-Suvero Oberon — H. Pillar Titania — O. Teetsoff
4. oktoobril 1932	„Mida soovite“ „Twelfth Night“	Woldemar Mettus	Olivia — L. Reiman Viola — O. Teetsoff Malvolio — Ed. Türk Narr — H. Pillar
23. veebruaril 1935	„Kuningas Lear“ „King Lear“	Rudolf Ratassepp	Lear — R. Ratassepp Narr — A. Kargaja
„ESTONIA“			
1. septembril 1910	„Othello“ „Othello“	Karl Jungholz	Othello — T. Altermann Desdemona — N. Pinna Jago — P. Pinna
31. augustil 1911	„Kuningas Lear“ „King Lear“	Karl Jungholz	Lear — P. Pinna Narr — J. Parmi
24. augustil 1913	„Hamlet“ „Hamlet“	Karl Jungholz	Hamlet — T. Altermann Ophelia — E. Villmer Kuningas — P. Pinna Kuninganna — B. Kuuskemaa
31. augustil 1919	„Suveöö unenägu“ „Midsummer Night's Dream“	Karl Jungholz	Puck — H. Gleser Titania — N. Pinna Oberon — H. Müller Pyramus — E. Kurnim
9. septembril 1923	„Hamlet“ „Hamlet“	Karl Jungholz	Hamlet — A. Lauter Ophelia — E. Villmer Kuningas — S. Lipp Kuninganna — B. Kuuskemaa
12. märtsil 1924	„Othello“ „Othello“	Ants Lauter	Othello — A. Lauter Desdemona — E. Villmer Jago — H. Laur
1. septembril 1926	„Venedigu kaupmees“ „Merchant of Venice“	Paul Sepp	Shylock — H. Paris Porzia — E. Villmer Jessica — M. Parikas

6. märtsil 1928	„Nagu see teile meeldib“ („Arm- ja narmäng“) „As You Like It“	Ants Lauter	Rosalinde — E. Villmer Orlondo — E. Ende Narr — H. Laur
24. septembril 1929	„Torm“ „The Tempest“	Ants Lauter	Prospero — A. Sunne Ariel — H. Gleser Miranda — M. Parikas Tipsutai — H. Laur Stephano — P. Pinna
15. septembril 1935	„Mida soovite“ „Twelfth Night“	Priit Põldroos	Viola — M. Parikas Olivia — E. Villmer Malvolio — A. Lauter Hertsog Orsino — K. Karm
17. mail 1936	„Palju kára ei millestki“ „Much Ado About Nothing“	Priit Põldroos	Beatrice — M. Parikas Benedict — A. Lauter Claudio — A. Eskola
9. aprillil 1937	„Veneetsia kaupmees“ „Merchant of Venice“	Priit Põldroos	Shylock — P. Pinna Porzia — E. Villmer Jessica — M. Leet
17. septembril 1937	„Suveöö unenägu“ „Midsummer Night's Dream“	Ants Lauter	Puck — R. Aarma Titania — E. Villmer Oberon — J. Koger
„DRAAMATEATER“			
26. märtsil 1924	„Macbeth“ „Macbeth“	Paul Sepp	Macbeth — Ed. Türk Leedi Macbeth — L. Reiman
„DRAAMASTUUDIO“			
30. oktoobril 1926	„Palju kára ei millestki“ „Much Ado About Nothing“	Ants Lauter	Beatrice — L. Lasner Benedict — E. Nerep Claudio — F. Moor
„RÄNDTEATER“			
20. aprillil 1927	„Kuningas Lear“ „King Lear“	Paul Sepp	Lear — R. Ratassepp Narr — C. Jasmin
„TOOLISTEATER“			
26. novembril 1936	„Othello“ „Othello“	Andres Särev	Othello — A. Särev Desdemona — L. Reial ja L. Römmer, Jago — O. Põlla
24. veebruaril 1938	„Romeo ja Julia“ „Romeo and Juliet“	Andres Särev	Romeo — H. Maldre Julia — H. Raa
„ENDLA“			
20. novembril 1926	„Hamlet“ „Hamlet“	Ants Lauter	Hamlet — A. Lauter Ophelia — I. Suvero Kuningas — A. Teetsov Kuninganna — E. Kalbus
24. septembril 1938	„Suveöö unenägu“ „Midsummer Night's Dream“	Eduard Lemmiste	Puck — R. Teder Oberon — E. Aare Titania — M. Mikk
NARVA TEATER			
6. septembril 1931	„Othello“ „Othello“	Eduard Lemmiste	Othello — F. Malmsten Desdemona — A. Ulm Jago — A. Berger
„UGALA“			
4. veebruaril 1939	„Othello“ „Othello“	Eduard Tinn	Othello — Ed. Tinn Desdemona — T. Kukkk Jago — J. Ots

teevad mõistetavaks raskused, mida tuli tol ajal ületada, et suuta esitatudki kujul Shakespeare'i teostega välja tulla. Wiera-aegse teatri ettevõtte on seda enam hinnatav ja allakriipsutamist vääriv, et möödus üle kahekümne aasta enne kui Shaksepeare uuesti pääsis eesti lavale. Sedapuhku juba kutselises teatris, Tallinna „Estonias“.

2.

Eesti kutselise teatri sünnipäevaks loetakse teatavasti 13. augusti 1906. aastal, millal „Vanemuise“ uues hoones anti uue „Vanemuise“ kutselise näitetrupi poolt Karl Menningi näitejuhtimisel A. Kitzbergi „Tuulte pöörises“. Pisut hiljem toimus samal aastal kutselise teatri avamine ka Tallinna „Estonias“ Paul Pinna ja Theodor Altermanni inukal algatusel ja juhtimisel.

Menningi-aegne „Vanemuine“ jääb esimeseks eesti süstemaatiliseks teatristuudioks, mille aupaistet aeg aina suurendab. See oli realistlik teater nii repertuaari kui ka näitlemise laadi poolest ning oma kõrgtaseme saavutas ta viimaseil aastail enne maailmasõda. Menning ja Kitzberg — need nimed tähistavad eesti uueaegse kunstiteatri siindi ja eesti teatri klassikat. Shakespeare'i teoseid Menningi-aegses „Vanemuises“ ei etendatud.

„Estonia“ kutseline teater vanas majas töötas küllaltki intensiivselt ja suure omavahelise seltsimehelikkusega, ent ilma kindlamate kunstiliste juhusteta. Teatrit tehti niioeldad „igas suunas korraga“, püüdes vallutada publikut. Tänu mitmete näitlejate andekusele see õnnestus. Kui 1909. a. sügisel „Estoniasse“ tuli veel Karl Jungholz-Noorlein, kes omas tolle aja kohta üsna tugeva lavakooli (olles õppinud Berliinis Reicheri ja Brahm juures ning töötanud Tartus „Taaras“ ja „Vanemuises“), algas ka siin Jungholzi ja Altermanni juhtimisel süstemaatiline töö. Selle töö üheks väikeseks avalduseks oli traditsiooni loomine — avada „Estonia“ hooajad klassilise teosega. Alates iseseisvuse aastait on sobivail juhtumeil klassiline näidend asendatud algupärase teosega.

Esimeseks Shakespeare'i-lavastuseks eesti kutselises teatris oli tragöödia „Othello“ „Estonias“ 1910/11. a. hooaja avamiseks Karl Jungholzi näitejuhtimisel. Siitpeale läheb juhtiv osa Shakespeare'i teoste lavaletoomises „Estonia“ kätte ja käesolevas vaatluses me püрдume peaaesjalikult „Estonia“ lavastuste üksikasjalises eritlusega. Teiste teatrite juures on Shakespeare'i teoste esitamine kannud ikka teatavat juhuslikku ilmet, olenevalt juhtide kunstilise maitse ja orientatsiooni kallakust. „Estonia“ lavastuste üksikasjaline vaatlus on muide tingitud veel asjaolust, et „Estonias“, kui maa suurimas ja esinduslikemas teatris, on Shakespeare'i lavastused saanud viimistletuima ja eesti teatri taset soodsaimalt demonstreeriva esituse.

Peamiseks põhjuseks, miks Shakespeare'i asju ei lavastatud Tallinnas varem, oli sobivate tõlgete puudumine. Need tõlked, mille järgi Tartus mängiti, olid teatavasti kõik tehtud proosas ja võrdlemisi algeliselt. Raskemad kohad olid välja jäetud ja tõlkijad olid oma maitse kohaselt lisandusi teinud. Kadunud Andres Pert, üks tähelepanavamaid teatripioneerid Tallinnas, kes töötas oma trupiga siin a. 1893—1897, üritas lavastada „Veneetsia kaupmeest“, kuid tutvunud Wiera-teatri tõlkega, loobus oma kavatsusest. Sobiva tõlke saamiseks pöörduis Pert siis kirjanik Bornhöhe (Ed. Brunbergi) poole, kes aga nõudis tõlke eest 200 rubla ja tõlkimiseks aasta aega. Sellega Pert ei riskinud ja nii jäigi asi soiku (A. Trilljärve andmeil). „Othello“ esimene tõlge, mille järgi „Estonia“ tegi oma lavastuse, oli tehtud Heino Anto ja Aleksander Trilljärve ühistööl saksa keelest ning oli võrreldud ingliskeelse originaaliga Joh. Tomsoni poolt.

Lähemaid andmeid Shakespeare'i lavastuste kohta eesti teatrilaval leiavad lugejad tabelit lhk. 150 ja 151, misparast me edaspidi ei märgi teose esietenduse aegu ega lavastaja ja peategelaste nimesid, kõik sellekohased andmed leiduvad tabelis.

„Othello“ lavastuse arvustus K. A. H(indrey)lt algab humoorse konstateeringuga, et „tähelepanuvääriv oli eisel etendusel, et Shakespeare ennast mitte nii kergesti surnuks ei lase lüüa, ehkki ta meie näitelaval saab raskesti kannatada. Tema geenius helgib ikka veel päris jõurikkalt...“. Märkides, et „raskused „Othello“ etendada tulevad peaaesjalikult ikkagi sellest, et meie näitlejail kaks elementaarasja puuduvad: hinge maksmapanemine rutiini asemel ja keel“, ütleb K. A. H. Altermanni kohta: „Härra Altermann oli Othello osas esimestes vaatustes üks imelik segu Othellost ja kõikidest nendest ohvseridest ja bonvivaanidest, keda ta alati on etendanud. Mõõduka mängu tõttu võis ta iseäranis viimastes vaatustes teatavat mõju avaldada. Ei olnud sugugi halb.“ Paul Pinna kohta tähendab sama arvustaja: „Härra Pinna andis Jagole natuke koomilist värvi; üleliigset miimikat tarvitades sattus ta sagedasti sellest piirist üle, mis traagilist koomilisest labutab.“ Netty Pinna (Desdemona) juures häiris arvustajat magus, maneerlik kõneviis, muidu oleks kuju läbisegi väga hea olnud. Umbes samu mõtteid avaldab ka „Tal-



LIINA REIMAN

leedi Macbethi osas Draamateatris 1924. a.



ERNA VILLMER

Opheliana „Hamletis“ Estonias 1923. a.

linna Teataja“ teatriarvustaja „—e“ (nr. 165 — 3. IX 1910), tõstes eriti välja Paul Pinna ja Altermanni mängu. Ka näitejuhi K. Jungholzi töö leiab arvustajate poolt tunnustava hinnangu.

Järgmise, 1911/1912. a., hooaja avatenduseks on Shakespeare'i „Kuningas Lear“. „Tallinna Teatajas“ nr. 198 — 1. IX 1911. a. ütleb arvustaja „—el“: „Nagu tüki kesk-kohas seisab Lear, nii seisis mängu keskkohas Lear'i osa etendaja Paul Pinna. Temal oli jõudu suuri tundmuse avaldada; iseäranis mõjuv oli stseen öösel nõmmel tormi käes. Onnestunuks võiks pidada ka lõppstseeni.“ Ettekandega ja lavastusega jääb arvustaja üldiselt rahule. „Päevalehes“ nr. 199 — 2. IX 1911 märgib arvustaja „c—“: „...selles osas võis Paul Pinna kord uuesti oma täit temperamenti ja annet ilmutada... Kui tükk üldse nõnda hea mõju jättis, siis suurelt osalt küll hea juhatuse tõttu. Härra Jungholz on „Kuningas Leari“ ettetoomisega näidanud, et isegi meie „Estonias“ näitelavaliselt midagi teha võib, kui tööd ei kardeta ja püsvust jätkub.“ Lisame juure, et esietendu-sel oli saal tulvil, nii et paljud läksid ruumipuudusel tagasi.

Põhjapanevalt pöördeliseks sündmuseks oli „Estonia“ uue teatrimaja avamine 24. augustil 1913. aastal. Nüüd võidi meie suurimas linnas hakata arendama eesti lavakunsti hoopis parema enesetundega ja suuremate nõuetega. Repertuaar ei olnud enam piiratud algelise näitelava poolt — juba see ainus asjaolu sundis näitlejaid ja näitejuhte suurendatud tööpinglele.

„Estonia“ uue teatrimaja avatükiks oli Shakespeare'i „Hamlet“ K. Jungholzi näitejuhtimisel Theodor Altermanniga nimiosas. Dekoratsioonid olid R. Nymanilt. Pakuti seega klassilises draamas parimat ja suurimat. See oli õieti esimene tõsiseltvõetav ja kunstiküpses ettekandes pakutud Shakespeare'i-lavastus eesti kutselises teatris ja see-pärast ei ole huvitusetä lähemalt kuulata, kuidas hindas seda ettekannet tolaeagne arvustus.

„Tallinna Teatajas“ nr. 194 kirjutab Ed. H(ubel): „Hra Altermanni Hamlet oli enam seksuaalne kui intellektuaalne, meie arvamise järele liiga vähe intellektuaalne. Sel-

lest tema Hamleti naiselik pehmus, naiivsus, sentimentaalsus, unistav õrnus ja kaebamiste halelik toon. Shakespeare'i Hamlet, filosoofi kalduvustega, mõtlev, juurdlev, üleüldistav, kes üksikutest juhtumistest üleüldisi järeldusi teeb, konkreetsetest asjadest abstraktsete mõtete peale pöördub, oleks vististi enam intellektuaalsena võinud esineda. Hra Altermannis oli enam Romeot kui Hamletit. On arvatavasti õige oletada, et säärane Hamleti interpretatsioon, missugust hra Altermann pakkus, mitte vahest niipalju teoreetilisest Hamleti probleemi arusaamisest ära ei olenenud kui näitleja hingeliste omaduste laadist. Seda peab aga peaosas mängija kiituseks ütleva, et ta oma osa algusest otsani ühtlaselt ja kindlalt läbi viis, ta ei otsinud ega kobanud, ta näis oma seletusviisi peale kindel olevat ja oli oma osa peensusteni haruldase hoolega välja töötanud.

Väga palju läks peaosast suuremale jaole kuulajatele kaduma. Enam kui kusagil mujal näib Shakespeare Hamleti süü läbi oma südant kergitavat, aforismid elufilosoofiast sajavad igas etteastes; need on huvitavad iseenesest; küllalt on juba sellestki, et nad kuulaja kõrva ulataksid, nad pakuvad nõnda palju mõistusele, et koguni eksitav, võõrastav on, kui neid rikkalikult tundmustega nüansseeritult pakutakse, nagu seda hra Altermann paiguti tegi. Ja peasi: vähem võnkumist piano ja forte vahel, et midagi kirjanikust kuulajale kaduma ei läheks, kuigi selle läbi näitleja kunstist mõni peensus peaks kaduma. Hamlet avaldab mõju juba rahuloldava ettelugemisegi juures.

Neiu Villmer oli Opheliast õrna, otse eetrilise olevuse stiliseerinud. See oli nimelt stiliseeritud Ophelia, temas olid kirjaniku poolt tähendatud omadused liialduse piirini (aga mitte liialduseni) viidud ja kõik, mis reaalne ja maine, ära jäetud.

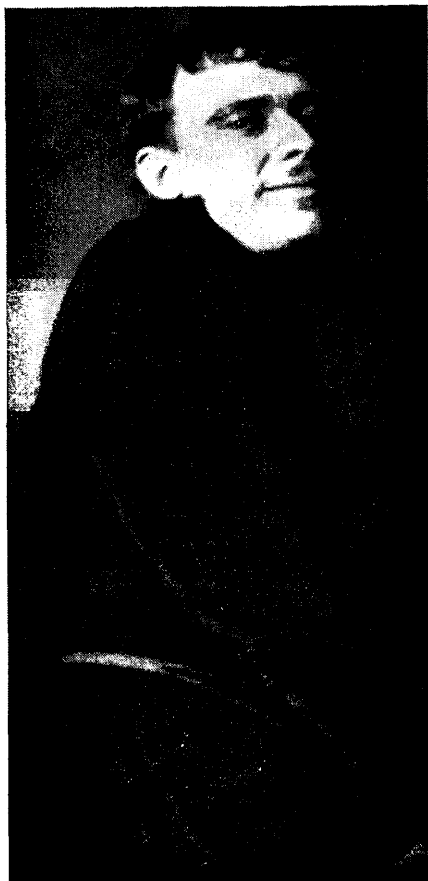
Hra Altermanni ja neiu Villmeri osad olid iseteadvalt välja töötatud ja sisemiste üleelamiste avalduste abinõud arvustusega valitud. Teised olid enam-vähem lihtsat tööd teinud ja pakkusid, mis neil raske pakkuda ei olnud: iseenast, liiga palju iseenast. „Konstateerides, et näitejuht oli palju vaeva näinud masside liikumapanemisel, et näitlejate trupi etteaste oli hea ning et parim stseen lavastuses oli hauakaevaja stseen, ütleb arvustaja lõpuks oma hinnanguid kokku võttes: „Üldiselt ei või ettekannet täiesti õnnestunuks pidada. Esiteks seepärast, et Daani printsi osa Altermannile mitte kõige kohasem ei ole, teiseks ei arvestanud ta saali suurust ja rääkis liiga tasa (publikule on teos võõras), kolmandaks — hulk osi oli algajate käes, ning lõpuks — vaheajad olid liiga pikad.“ Kohalik saksa leht „Revaler Beobachter“ piirdub lühikese märkusega etenduse kohta: „Mäng oli hästi läbi mõeldud ja avaldas uute dekoratsioonide tõttu õige rahuldavat mõju.“ Umbes samalaladne oli sõnum „Hamleti“ etenduse kohta ka „Helsingin Sanomates“.

Sõja ja rahutute aegade tõttu saadi järgmine Shakespeare'i teos lavale tuua alles 1919/20. a. hooaja avanguks — „Suveöö unenägu“ K. Jungholzi näitejuhtimisel. See teos ja lavastus ei leidnud sugugi head vastuvõttu. „Päevalehes“ kirjutab „Fox“ 2. septembril 1919. a. väga mürgiselt, mis peab iseloomustama nähtavasti kogu tolaeagse „Estonia“ kunstipoliitilist palet: „Estonia“ algas oma hooaja Shakespeare'iga. Muidugi, „Estonia“ algab ikka suurepäraselt. Ka maja õnnistati sisse „Hamletiga“, ka Shakespeare'iga. Kõneldakse, et „Suveöö unenägu“ kallal kuu aega vaeva on nähtud. Ma arvan, et see on mahavisatud vaev. Võiks sarnane halpimine jätta. Mis üle jõu käib, see käib üle jõu. Ja Shakespeare'ile järgneb Kadelburg ja Ko. kõigi nende finessidega, mis Pinnast veel meele jäänud. Ka kompott.“ Üksikasjalisemaid hinnanguid toovad teised ajalehed. „Maaliit“ 3. IX 1919: „... teos ei suutnud seda mõju avaldada, mis oleks võinud oodata. Oli tundmus, nagu oleks näitlejaid tüki kallale asudes tundmus valdanud, et nad sellest küllalt hästi aru ei saa, tükki ei suuda eneste alla heita. Tekstist läks palju kaduma.“ „Vaba Maa“ 11. IX 1919: „75% teksti läks kaduma diktsiooni puudulikkuse tõttu... tõlkes on kõik murded segi (tõlge oli Anna Haavalt — E. R.)... klassikuid ei tohi lavastada operettide või meloodraama retsepti järgi... kui puuduvad jõud — jätkem need kavast välja. „Suveöö unenägu“ nõuab teisi plastilisi avaldusvorme kui meie aja Kadelburgide realist- ja naturalistlikud kohvilaua- ning kõrtsistseenid...“ „Tallinna Teataja“ 2. septembrist 1919. a. kirjutab A.: „Kättesaamatuks jäi ka lõbu ja nali, nii näitlejatele kui ka publikule, mis Shakespeare on pannud „Suveöö unenäosse“. Publik vaatasa näidendi nagu üht koletosist kurbmängu. Ainult Hilda Gleser sai Shakespeare'ist aru. Loodame, et järgmine kord elevust rohkem saab olema, kui osalised Shakespeare'ile lähemale on astunud ja aru saanud, et äärmise paatose ja üleskrüvitavuse all on õige palju koomikat.“

Esimene Shakespeare'i-lavastus iseseisvusaegse Eesti teatrilaval ebaõnnestus seega täieliselt. See oli teatri poolt kahtlemata eksisamm selleaegses õhkkonnas esineda peene, subtiilselt vaimurikkusega näidendiga nagu „Suveöö unenägu“, kusjuures teatri teostuslikud võimed ei küündinud nõudlikuma teose esitamiseks ja eelnenud repertuaar ei olnud loo-



ANTS LAUTER
Hamletina Estonias 1923. a.



HUGO LAUR
Jagona „Othellos“ Estonias 1924. a.

nud selleks soodsaid aluseid. Aeg nõudis vaimset karbonaadi. Ent julguse ja omapära puudust ei saa ette heita ka arvustajaile. Eespool tsiteeritud „Tallinna Teataja“ arvustaja A. ütleb oma kirjutuses Shakespeare'i tööde kohta muuseas: „... ja mis on Shakespeare'i näidend ilma tekstita? Tema tükiid on iseenesest puhas literatuur, siin ei ole vaja midagi juure mängida ega maha võtta — näitleja olgu ainult teksti edasiandja ja dekoraator tehku, mis iganes võib. Neis suhetes on Shakespeare järelandmatu diktaator.“

Järgmine Shakespeare'i lavastus anti nelja aasta pärast 1923/24. a. hooaja avanguks. Mängiti K. Jungholzi lavastusel taas „Hamletit“. Nimiosas esines Ants Lauter, kes selle etendusega tähistas ühtlasi oma 10-aastase lavategevuse juubelit. Selle lavastuse teostus oli mitmeti õnnestunud ja vastuvõtt arvustuselt ja publikult hea. H. R(audsepp) ütleb „Vaba Maas“ 9. septembrist 1923. a.: „...Lauter esitas meile väliselt kujult, karakterilt ja hingeliürikalt väga üleva, terviklase ja klassiliselt puhta Hamleti joonistuse, mis näitleja andest kui ka võimete küpsusest kaasakiskuva tunnistuse andis. Klassilise ilu ja puhtusega kordas Villmer oma endist Opheliat, olles eriti kaasakiskuv nõdrameel-suse stseenis.“

Sama hooaja teisel poolel andis Ants Lauter oma esimese Shakespeare'i-lavastuse — „Othello“, kus Lauter esines ise nimiosalisena. Lavastuse kohta tähendab N. A(ndresen) „Päevalehes“ 12. märtsist 1924. a., et „see ei olnud mitte kindlasti välja töötatud“. Üldiselt oli aga mäng hea. „Lauter ei üllatanud eriliselt. Othello karmist ja suursugusest joonest pidas ta hästi kinni alguses, kuid rauges lõpupoole. Hea oli ta dialoog



„MACBETH“ — Draamateatris 1924. a.

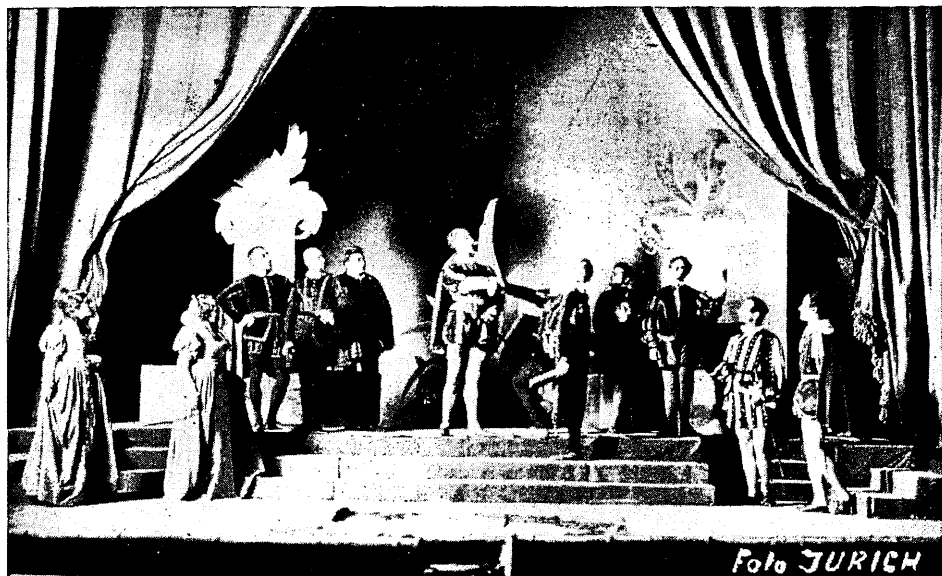
Lavastus - Paul Sepp, lavapildid - Aleksander Tuurand

Jagoga. Hugo Laur Jagona oli hästi nauditav, eriti haaras tema võimas miimikamäng.“ Sama etenduse kohta ütleb H. R(audsepp) „Vaba Maas“ 15. märtsist 1924. a.: „Othello oli suursugune ja ülev, ta kõne senati ees hiilgava rahutusega. Väga huvitavad olid meeleolude üleminekud. Lauteril ei olnud küllaldaselt osale omast loomupärast instinktide värskest ja naiivsust, sest näitlejate tugev külg seisab intellektis, mis konstrueerib. Jago — see ürgkelm, ent mitte jumala armust, vaid elukogemusist — Laur joonistas selle kuju teravalt, puhtalt, täpsena sõnas, liigutuis, maskis, deemonliku miimikaga. See oli väga hea Jago.“

1926/27. a. hooaeg avati Shakespeare'i „Veneediigo kaupmehega“ Harry Parisega Shylocki osas. Lavastus oli Paul Sepalt, kes „Vanemuisest“ oli siirdunud „Estonia“ teenistusse ja varem oli annud kaks Shakespeare'i lavastust („Macbeth“ Draamateatris ja „Kuningas Lear“ Rändteatris). See lavastus erilist tähelepanu ei äratanud. „Päevalehes“ 1. septembrist 1926. a. ütleb R. K(angro)-P(ool) lavastuse kohta: „Tempo aeglane. Lavapilt värvidelts magus. Shylock oli miimikarikas ja ekspressioonides jõuline. Porzia — monotoonne ja täis paatost. Vaja on loomulikku lihtsust ja elavat verd. Publikut vähepoole.“

Järgmise, 1927/28. a., hooaja teisel poolel Ants Lauter (kes oli taas pöördunud „Estoniasse“, kust ta puudus terve eelmise hooaja mõningate teatri sisemiste konfliktide tõttu) lavastas Shakespeare'i komöödia „Nagu see teile meeldib“ nime all „Armu- ja narmimäng“. Lavastus läks Erna Villmeri 15-aastase lavategevuse juubeli märkimise tähe all. „Narri- ja armumängu“ lavalettoimine võeti vastu soodsate hinnangutega. A. Adson märgib „Vaba Maas“, et „lavastus on hästi tehtud, stiilne ja meeleolune, mida Lauter võib kirjutada ilusa plussina oma tegevusraamatusse“. E. Villmeri mängu kohta ütleb sama arvustaja, et ta andis oma osa „elurõõmsalt, muutumisohtlalt, intonatsiooni- ja miimikaküllaselt, palju mänglemise ja poisilikku tublidusega — õnnestunud kuju“.

1929/30. a. hooajal antud Shakespeare'i „Tormi“ vastuvõtt oli aga hoopis teine. „Kajas“ küsib B. Linde, miks üldse võeti repertuaari „Torm“, mis on Shakespeare'i kolmanda järgu teos. „Päevalehes“ ütleb R. K(angro)-P(ool), et lavastus oli „meistersaavutus, dekoratsioonide ilu võluv, palju mängulikku leidlikkust ja distsipliini ühtlust. Kuid „Torm“ ei huvita meid tänapäeval, on meie tühine ning ajast ja arust. Otsime teatrist väärtusi silmale ja ka südamele, selle südame seisukohalt, mis tunneb, igatseb, juurdleb, käärib“. Ainult „Rahva Sõna“ leiab tunnustavaid sõnu ka teose sisuliste väärtuste hindamiseks.



„PALJU KÄRA EI MILLESTKI“ Draamastuudios 1926. a.

Lavastus — A. Lauter, lavapildid — Al. Tuurand

Majandusliku kriisi aastail (1930—1934), kui tunduvalt vähendati riiklikku toetust teatritele ja „Estonia“ eelarve tasakaalustamise huvides tõstis tugevasti operetietenduste arvu, Shakespeare'i teostega ei riskitud esineda. Ja küllap oli siin üheks põhjuseks „Tormile“ osaks saanud vastuvõtt.

1935/36. ja 1936/37. a. hooajadel, kui „Estonias“ töötas Töölisteatri direktor Priit Põldroos, anti kolm lavastust — kõik P. Põldroosilt. Priit Põldroosi lavastused Töölisteatri, värske hoog, stiilipuhtus ja leidlik julgus pakkusid kõige soodsamaid eeldusi tööks Shakespeare'iga. Kõiki neid lootusi täitis täiel määral Põldroosi esimene lavastus „Estonias“ „Mida soovite“. „Mida soovite“ oli muuseumi esimene lavastus pöördlavaval Eestis ning tüki menule aitas suuresti kaasa A. Tuurandi leidlik ja värviküllane lavapilt. A. Adson ütleb „Päevalehes“ 16. IX 1935: „Stiilne lavastus. Arnold Vaino ja Hugo Laur olid tipsutajatena ehtsad Shakespeare'i tüübid. Ants Lauteri Malvolio oli üle stiiliseeritud, tema koomika konstrueeritud.“ Ka teine Põldroosi lavastus „Palju kära ei millestki“ läks rahuldavate tulemustega. Harald Vellner märgib „Vaba Maas“ 18. V 1936. a., et „lavastaja oli piirdunud ainult tegevustiku ja teksti kuiva edasiandmisega. Oleks pidanud mängulisi elemente esile tõstma“. Teose tõlke kohta tähendab sama arvustaja, et „tõlge oli halb, sõnastus konarline ja puine“. Leo Soonberg („Uus Eesti“) ei ole samuti rahul lavastaja tööga, nimetades seda käsitööks, millel puudub vaimustus. „Pole antud värskest, pole toodud meie ajale lähemale.“ Rasmus Kangro-Pool ütleb „Uudislehes“, et „meie vaimus, meie eluvorm, meie suhtumine elutegevusse on teine kui selles Shakespeare'i näidendis. Nüüd saime komöödia asemel igavust“. Hoopis halvasti läks Põldroosil oma kolmanda Shakespeare'i lavastusega „Veneetsia kaupmees“. W. Mettus oma arvustuses („Päevaleht“ 10. IV 1937) ütleb: „Seekordne Shakespeare valmistas suure pettumuse. Ei mängus ega lavastuses olnud midagi, mis võinuks meid haarata pikemaks ajaks. Kõik oli kuiv ja akadeemiline sõna halvemas mõttes. Lavastus oli seesmiselt ja väliselt lase. Näitejuhil olid kasutada parimad jõud, teosesse ei olnud süvenetud. Mäng oli kõigil pinnapealne, tehtud. Lavastus, mis võib diskrediteerida Shakespeare'i.“ Umbes sama hinnangu annab ka Leo Soonberg „Uus Eestis“, et Shakespeare, vähemalt sel kujul, nagu me teda näeme oma lavadel, peaks taanduma teatrist kirjandusajaloo lehekülgedele. Mõningal määral tunnustavaid hinnanguid saab ainult Shylocki osa kehastaja Paul Pinna („Pinna kujutas Shylockit kogu ta keerulise hinge-kompleksiga, jõuliselt ja tugeva sisemise kaasaalamisega. Pinnas kõneleb iga žest, iga näoliigutus, hoiak ja hääle nüanss.“ — H. Vellner), ent lisatakse juure, et Pinna oma võimetega võib pakkuda rohkem.

Viimaseks käesoleva vaatluse alla kuuluvaks Shakespeare'i lavastuseks „Estonias“ oli A. Lauteri lavastatud „Suveöö unenägu“ 1937/38. a. hooajal. Leo Soonbergi hinnangul („Uus Eesti“) on see „kõige mõttevaesem Shakespeare'i teos, mis on üles ehitatud lavalistele efektidele“. H. Vellneri hinnangul on „Suveöö unenägu“ Shakespeare'i fantaasiarikkaim ja mänglevaim teos, kus tõsine elu on niivõrd läbi põimitud luulemaailmaga, et nad sulavad üheks tervikuks, mille ettekannet nõuab tehniliselt hästi ettevalmistatud näitlejaid. Halva diktsiooni tõttu läks teksti kaduma. Tõlge (A. Oraselt) raskepärane, kuid parem Anna Haava omast. Üldiselt saab lavastus ja mäng kiitvate hinnangute osaliseks.



Shakespeare'i lavastusist väljaspool „Estoniat“ tuleb ajalisel kõigepealt märkida „Macbethit“ 1924. aastal „Draamateatris“. „Macbeth“, „Romeo ja Julia“ ja „Põikpea taltsutamine“ on muide ainsad Eestis lavastatud Shakespeare'i teosed, mis ei ole ette kantud „Estonias“. N. A. (ndresen) „Päevalehes“ nr. 87 — 30. III 1924 märgib tunnustavalt näitejuhi Paul Sepa tööd (kuigi ta lavastust ei saa nimetada ideaalseks), mis kahe peaosalise — Liina Reimani ja Eduard Türki — sugestiivse mängu tõttu kujunes nauditavaks ja ilusaks teatriõhtuks. Ka „Rändteatris“ on Paul Sepp teinud ühe Shakespeare'i lavastuse — „Kuningas Lear“ 1927. a. On huvitav, et selle lavastusega, mille esietendus oli Paides, käidi ringi mööda maad, ka väiksemates linnades ja alevikkudes, ja et see raske draama leidis sooja vastuvõtu ka maapubliku poolt. Nii anti üldse 20 etendust.

Asjaolule, et Ants Lauter ühel hooajal (1926/27) seisis kõrval „Estonia“ teatri tööst, võlgne me tänu kahe Shakespeare'i näidendi esitamise eest väljaspool „Estoniat“: „Palju kõra ei millestki“ lavastus Eesti Draamastuudios ja „Hamleti“ lavastus „Endlas“. Kuna mainitud teatreile olid Shakespeare'i lavastused esimesiks, ei saanud neist kujuneda mingit sündmust, vaid tulemusi tuleb hinnata rohkem lavapedagoogilisest seisukohast.

Erilist tähelepanu väljaspool Tallinna antud Shakespeare'i-lavastusietteviirivad kahtlemata Woldemar Mettuse eksperimendijulged, dramaturgiliselt hästi läbi töötatud stiiliküpsed lavastused „Vanemuises“. Siin on stiili amplituud kõige laiem: alates Shakespeare'i-aegse primitiivsuse taotlusist („Põikpea taltsutus“) kuni lavastuseni à la „Hamlet frakis“ („Mida soovite“). Viimases oli tegevus aktualiseeritud ja toodud kaasa-aega ning tegelased liikusid tänapäeva riietuses. W. Mettuse esimese lavastuse kohta 1926. a. „Venetsia kaupmees“, ütleb arvustaja J. P. „Postimehes“ 6. 9. 26.: „Mis kiitvalt silma torkas, oli lavastuse selgus, lavapiltide puhtus ja perspektiivsus. Nii soojalt pole publik vastu võtnud ühtki draama lavastust kui siin.“ R. Ratasepa mängu kohta, kes esines Shylockina, tähendab sama arvustaja: „Ratassepp oli asjalik, kuid hinge põhjani süngelt joonega juudi vanamees.“ Samal arvamisel on „Päevalehe“ teatriarvustaja „L—d“ lavastusest, kuid Shylocki osa kujundamist ta ei loe õnnestunuks. Järgmise lavastuse „Põikpea taltsutuse“, kohta 1927. a. ütleb H. Vellner „Vaba Maas“ 21. 10. 27. a.: „Lavastaja oli õieti tabanud sisu järele naljamängu commedia dell'arte stiili, redutseerinud kiitvalt lava seadelduse, hävitanud (näitlejate kasuks end kui lavastajat tagasi tõmmates) takistavad vaheajad ja annud võimaluse naljamängu hoogsaks arenguks. Paremata teha oleks vaevalt võimalik.“ „Hamleti“ lavastuse puhul 1928. a. märgib arvustus, et lavastuslik külg oli hästi välja töötatud, kuid näitlejate mäng osutas mõningaid puudusi. Seda peamiselt Hamleti osa kehastaja juures. „Macbethi“ lavastus 1930. a. erilist tähelepanu ei äratanud, kuigi esinejaist andis küpse kaju L. Reiman leedi Macbethina. „Suveöö unenäo“ puhul samal aastal märgib R. Janno „Postimehes“ 11. IX 1930. a., et „lavastuse väline, silmale nähtav, külg oli hästi läbi viidud, soovida jättis välise miljöö ja osakandjate teostuse kooskõlastamine. Dekoratsioonide muinasjuttu lõikus näitlejaskonna kooskõlatust, mis oli ilmsesti tingitud lavastuse üldjuhitavusest, mis polnud pööranud küllaldast tähelepanu tegelaste sisemisele (nimetaksin kas või hingelisele) ühtivusele teose üldkoloriidiga“. Ka teose sisuline külg ei leia sama arvustaja heakskiitvat hinnangut: see olevat laste muinasjutt, mis täiskasvanud teatrivaatlejale on naiivne. Elava tähelepanu ja kiitvate hinnangute osaliseks sai W. Mettuse viimane lavastus „Vanemuises“ „Mida soovite“ 1932. a., mis, nagu märgitud, läks täiesti nüüdisaegsesse lavastusesse. J. Semper kirjutas sel puhul „Päevalehes“ m. s.: „... nüüdisajastamine mõjus nii loomulikuna, nii rabavana, et vastuvaidlusi ses suhtes ei tohiks palju tõusta... lavalesedja oli olnud pieteetlik teksti suhtes: seda oli küll kärbitud, mitte aga muudetud.“ Pärast W. Mettuse lahkumist on seal antud ainult üks Shakespeare'i-lavastus: 1935. a. „Kuningas Lear“ R. Ratasepa juhtimisel, mis läks rahuldavate tulemustega.

Provintsiteatrite juhtidest on teadlikuks Shakespeare'i austajaks praegune „Endla“



„HAMLET“

Estonias 1913

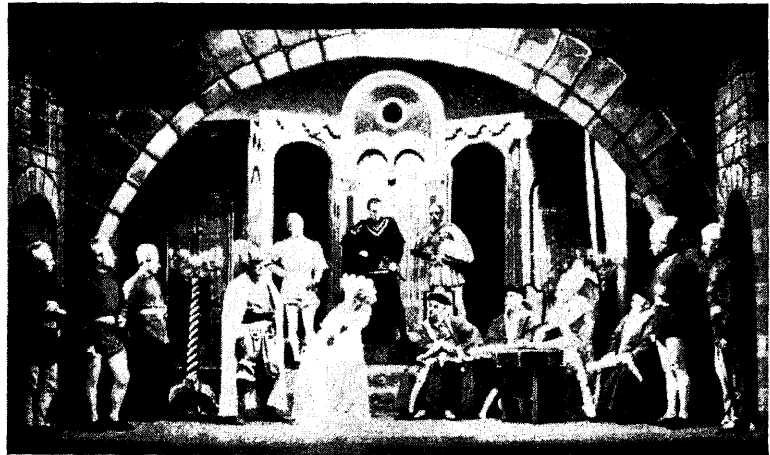
Lavastaja — K. Jungholz



„SIVEÕÕ UNENÄGU“

Estonias 1937

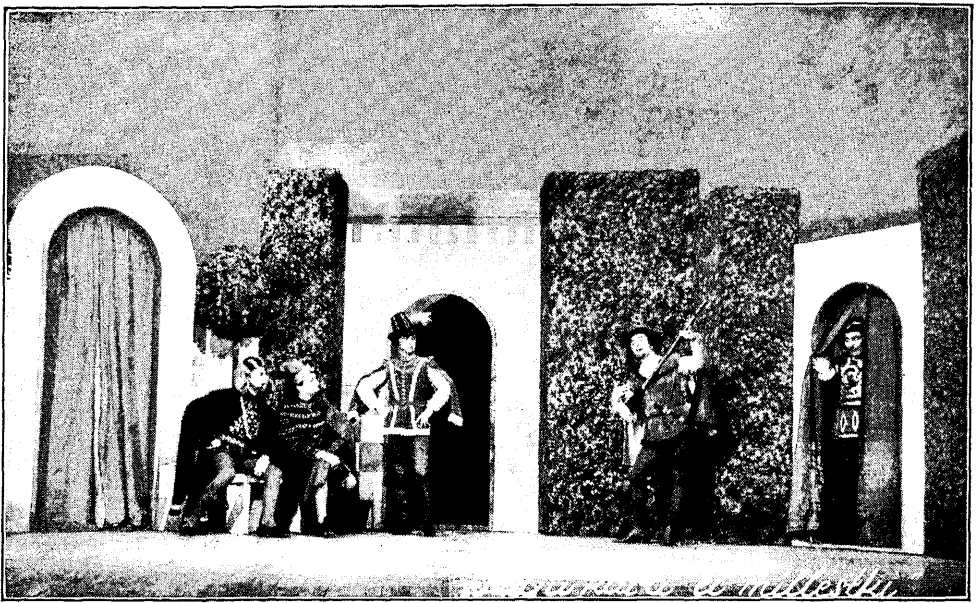
Lavastus - A. Lauter



„OTHELLO“

Ugalas 1939

Lavastus - Ed. Tinn



„PALJU KÄRA EI MILLESTKI“ - Estonias 1936. a.

Lavastus - P. Pöldroos, lavapildid - A. Tuurand

kunstiline direktor Eduard Lemmiste, kes on annud kaks Shakespeare'i lavastust: 1931. aastal „Othello“ Narva teatris ja 1938. a. „Suveöö unenäo“ Pärnu „Endlas“. Muidugi tuleb siin arvesse võtta samu asjaolusid, mis olid eespool märgitud Ants Lauteri lavastuste kohta provintsis, ja Eduard Lemmiste tunnustusväärset tööd tuleb hinnata samast seisukohast.

Viimase käesoleva vaatluse piiridesse kuuluva lavastuse andis 1939. aastal „Ugala“ kunstiline direktor E. Tinn, kes lavastas „Othello“, mängides ise nimiosalist. „Othello“ lavastus läks ühtlasi E. Tinni 15-a. lavategevuse juubeli märkimiseks.

Lõpuks jääb märkida veel Andres Särevi lavastusi Tallinna „Töölisteatri“: 1936. a. „Othello“ ja 1938. a. „Romeo ja Julia“. Nende kahe lavastuse ettevalmistamisel oli A. Särev teinud väga põhjalikku dramaturgilist eeltööd, mis andis häid tulemusi lavalises teostamises. Kuigi „Töölisteatrit“ näitlejaskonnal puudub vajaline eelkool klassiliste teoste mängimiseks (tema „elulähedane“ repertuaar nõuab hoopis erinevat käsitlust), suutis lavastaja tuua mängu vajalist distsipliini ja kooskõla. Andres Särevi antud kaks Shakespeare'i lavastust kiusavad ootama talt uusi.

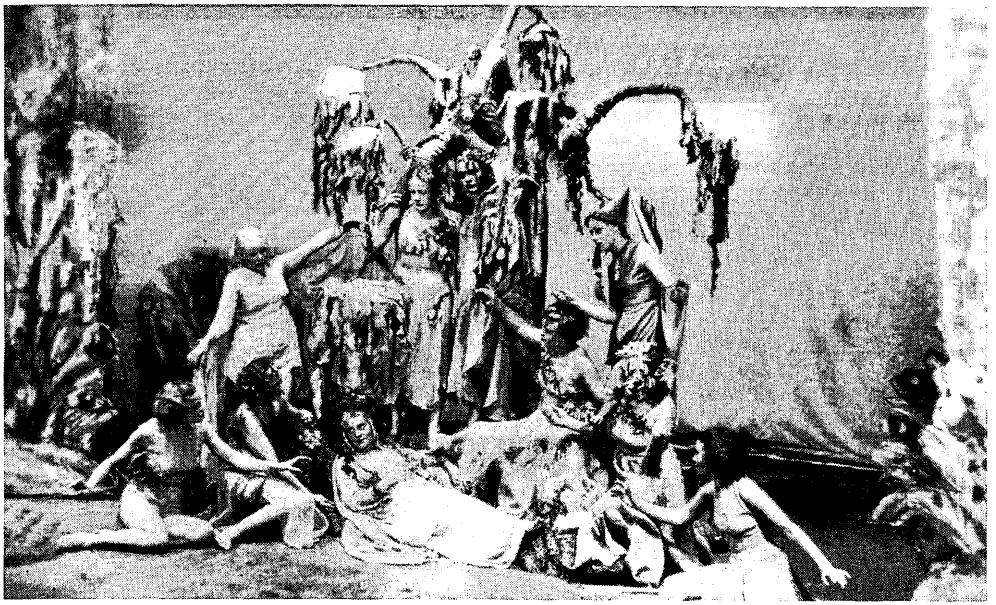
✦

Sõnadraama kõrval on eesti teatris kantud ette ka oopereid, mille libretoks on Shakespeare'i teosed. Need on „Estonias“ lavastatud „Romeo ja Julia“ 1928. a., „Windsori lõbusad naised“ 1929. a. ja „Othello“ 1930. a. — kõik kolm Hanno Kompuse näitejuhtimisel, ning 1938. a. teiskordselt „Romeo ja Julia“ — Eino Uuli lavastusel.

✦

Käesoleva ülevaate koostamisel on ühtlase huvides etenduste hinnangute aluseks võetud ajalehtedes ilmunud arvustused ja neid kohati tsiteeritud. Kahjuks on jooksvas arvustuses äärmiselt vähe tähelepanu pöördud lavastusprobleemide analüüsile, mispärast see osa ei ole ka ülevaates leidnud kuigi ulatuselist käsitlemist. Pealegi on see probleem nii laialdane, et see siia ei mahu. Ülevaate koostaja mõningad isiklikud ääremärkused Shakespeare'i lavastuste kohta eesti lavadel on toodud artikli kolmandas osas.

Shakespeare'i tõlgete kohta on peale ülevaates toodud andmete juure lisada, et „Hamleti“ esimese tõlke tegi A. F. Tombach-Kaljuvald 1910. aastal, millest 1930. a. ilmus teine trükk Ants Orase eessõnaga ja tema redigeerimisel. „Suveöö unenäo“ tõlge ilmus



„SUIVEOO UNENÄGU“ Endlas 1938. a.
Lavastus - E. Lemmiste, lavapildid - U. Halla

1917. a. Anna Haavalt, „Kuningas Leari“ tõlge Mihkel Jürnalt 1926. aastal ja „Veneetsia kaupmehe“ tõlge Mihkel Reimanilt 1927. aastal. Järgnevad tõlked on kõik Ants Oraselt: „Macbeth“ — 1929. a., „Torm“ — 1935. a., „Romeo ja Julia“ — 1935. a., „Suveöö unenägu“ — 1937. a. ja „Othello“ — 1937. a. Samal aastal ilmus Ants Orase tõlkes ka valimik Shakespeare'i sonette (60 sonetti). Shakespeare'i tõlgete küsimust on ulatuselisemalt käsitlenud Ants Orase ja teiste poolt peamiselt „Loomingu“ veergudel.

Iseseisvaid raamatuid Shakespeare'i üle on eesti keeles seni ilmunud ainult üks: Friedebert Tuglase kriitiline essee 1920. a., mis käsitleb väga lühidalt Shakespeare'i elu ja loomingu. Peale jooksvas ajakirjanduses lavastuste puhul ilmunud arvustuste ja kirjutuste, mis osalt on leidnud märkimist ülevaates, on trükkis ilmunud suhteliselt vähe kirjutusi Shakespeare'i või tema loomingu kohta. Neist on tähelepanavamad „Virmalises“ nr. 16 — 1914. a. ilmunud J. A(aviku) lühike kirjutus Shakespeare'i 350-da sünnipäeva puhul. 1916. a. ilmus ajakirjanduses mõningaid kirjutusi Shakespeare'i 300 a. surmapäeva puhul. Varem oli ilmunud veel lühemaid märkeid „Laulu ja mängu lehes“ (nr. 5 — 1890) ning „Rahva Lõbu lehes“ (nr. 4 — 1898).

3.

On möödunud viiskümmend aastat esimesist Shakespeare'i lavastusist eesti keeles. Kui Wiera-aegne „Vanemuise“ teater 1888/89. a. tõi lavale „Veneetsia kaupmehe“ ja „Põikpea taltsutuse“, siis ei olnud nende klassiliste teoste esitamine tingitud meie teatrikuultuuri arengust väljakasvanud seesmisist vajadusist. Eesti teatrikuultuur ei olnud jõudnud veel selle tasemeni. Pigem võib oletada „Vanemuise“ seltsi ja teatrite juhtivate ringkondade tahet Shakespeare'i teoste lavalettoomisega rehabiliteerida tõusva eesti intelligentsi ees „Vanemuise“ repertuaari tühist, ebakunstilist sisu. Samavõrra avaldasid mõju välised eeskujud ja eesti vaimuelu üldised liikumised. Kuidas ka ei ole siin lood, igal juhul peame tunnustavalt hindama nende tööd ja püüdlusi, kes neil aegadel Shakespeare'i teoseid lavastasid ja kehasidid oma paremaid võimisi mööda. Selleaegsete olude ja vaimse taseme kujukaks illustreerimiseks lubatagu tuua väike näide. „Postimehe“ 1889. a. samas numbris, kus on toodud „Kangekaelse taltsutamise“ esietenduse arvustus, on teatriarvustusega ühise pealkirja all „Näitemäng“ toodud pikk ja üksikasjaline sõnum kunstnik W. Lerchi etenduse kohta Bürgermüsse saalis suure hulga pealtvaatajate ees, kes olevat esitanud mustakunsti imesid, mõtete lugemist ja kunstunne sigitamist. „Postimees“ soovib kõigil tartlasil minna vaatama neid haruldusi ja imesid. Säärast sooja soovitus me teatrietenduse kohta aga ei leia!

Võrdluseks olgu tähendatud, et ka meie lähemate naabrite juures ei ole Shakespeare'i esimesed lavastused antud kuigi palju varem. Esimeseks tervet õhtut täitvaks ettekandeks Soomes oli „Romeo ja Julia“ lavastus 3. mail 1881. a. Helsingis. „Romeo ja Julia“ tõlge oli Paavo Cajanderilt, näitejuhiks oli Kaarlo Borgboom, Julia — Ida Aalberg, Romeo — Axel Ahlberg. Varem oli esitatud küll juba katkeid „Macbethist“ (tõlge Santala'lt) ja „Hamletist“ (tõlge Tuokko'lt) 19. septembril 1873. a. Lätis anti esimene Shakespeare'i lavastus kutselise teatri poolt läti keeles 1. mail 1888. a. Riia Läti Seltsi teatri direktori H. Rode-Ebelingi juubeliks. Lavastati „Veneetsia kaupmees“ H. Rode-Ebelingi enda juhtimisel ja ta endaga Shylocki osas. Varem (30. augustil 1884. a.) oli „Veneetsia kaupmees“ ette kantud Miitavis asjaarmastajate trupi poolt. Näitejuhina toimis siin tuntud läti traagik R. Jansons. Leedu sai oma esimese leedu-keelse Shakespeare'i lavastuse anda alles 16. mail 1924. a. Leedu Riiklikus Draamateatris Kaunas. Kanti ette „Othello“, mille lavastas B. Dauguovietis. Othello osa kehastas K. Glinskis, Desdemonat mängis A. Vainunaitė, Jagot P. Kubertavicius.

Shakespeare'i 37 näidendit on Eestis ette kantud 12, — seega ligikaudu üks kolmandik koguarvust, neist mitmed korduvalt ja eri teatris. — Kokku 31 erilavastust. (Ettekantud teoste üksikasjaline loetelu leidub tabelis lhk. 150 ja 151.) Kui me võrdluseks ütleme, et Nõukogude Venemaal, kes Inglismaa ja Saksamaa kõrval, kelle huvi Shakespeare'i vastu kannab rohkem teadusliku uurimistöö laadi, pühendab kõige suuremat tähelepanu Shakespeare'i loomingule uurimisele ja propagandale ning peamiselt praktilisele kasutamisele, on lavastanud kokku vaid 14 Shakespeare'i näidendid, siis me võime küll kinnitada, et arvu- liselt oleme õige palju Shakespeare'i teoseid üle teatrilava lasknud minna. Eriti kui meenutada seda, et Inglismaal, Shakespeare'i sünni- ja kodumaal, tänapäeval peale Stratford-upon-Avoni teatri ainult üksainus teater Londonis (Old Vic) järjekindlalt iga aasta võtab oma repertuaari mõne Shakespeare'i teose. Ehk kui tutvume Moskva Kunstiteatri loominguga, kelle repertuaaris välismaised ja klassilised teosed on umbes samasuguses proportsioonis algupärandiga kui Eestiski, leiame, et see sajabrotsendiline kunstiteater on oma neljakümneaastase tegevuse kestes (arvestamata filiaale) lavastanud ainult viis Shakespeare'i teost („Veneetsia kaupmees“ — 1898, „Mida soovite“ — 1899, „Julius Caesar“ — 1903, „Hamlet“ — 1911 ja „Othello“ — 1930). Ent kui me teiselt poolt märkame, et eesti lavadel ei ole näinud rambivalgust säärased väärtteosed nagu „Julius Caesar“, „Richard II“, „Richard III“ j. m. t., siis tekib kahtlev küsimus, kas oleme oma senise valiku teinud küllaldase nõudlikkusega.

Shakespeare'i teoste ettekanne nõuab tehniliselt hästi ettevalmistatud näitlejaid ja näitejuhilt põhjalikku dramaturgilist eeltööd. Shakespeare'i teoste ettekanne on ainult siis täiuslik ja publikut haarav, kui iga osa on viimistletud peenusteni ja kogu ansambel tegutses kooskõlas. Kõik see nõuab trupi pikemaajalist koostööd ja süvenenumat ettevalmistustööd kui seda paraku igakord võimaldavad meie teatriolud. Meil on muidugi võimatu pühendada ühe lavastuse ettevalmistustöödeks poolteist aastat ja angažeerida trupi maailma parimad jõud, nagu seda tegi Max Reinhardt oma „Suveöö unenäo“ lavastuse puhul ja teevad praegugi Nõukogude Vene teatrid, kus lavastuse ettevalmistamiseks kulutatakse niisama palju kuid kui meil nädalaid. Ent ühe esinduslavastuse andmiseks hooajal, olgu ettekantavaks teoseks algupärane väärtteos, Shakespeare'i või mõne muu klassiku teos, peaks iga teater suutma reserveerida tavalisest kaks-kolm korda rohkem aega ja jõukulu. Nõudliku klassilise teose lavaletoomine päevatöö korras võib ainult diskrediteerida teatrit, autorit ja lava loovaid jõude.

Shakespeare'i töödes on kahtlemata palju vananenut ja iganenut, ent ta fraas ei ole nii tühine ja mitte midagi ütlev nagu see näib pealiskaudsel vaatlemisel. Peame vaid leidma õige rõhu ja vormi teksti edasiandmiseks selgelt ja arusaadavalt. Siis võime alati nautida Shakespeare'i mõttekujusid, ta fantaasiaküllust, subtiilset vaimukust, sõnade ja piltide lopsakust, otse ürgjoolist priiskamist sõnade ja piltide tulevärgis. Võime imetleda Shakespeare'i meisterlikkust iseloomude kujundamises ja situatsioonide arendamises. Ta ilukõnes peitub vaimukaid mõttesähvatusi, torkeid ja pisteid, mis tänapäevalgi võivad kõlada aktuaalseina. Ent kui enamiku lavastuste puhul osa teksti läheb kaduma paljude näitlejate halva diktsiooni tõttu, eks siis tundu Shakespeare ja iga teinegi klassik tõepoolest igavana! Ja kui anname lavalt ainult kondikava, millel puudub liha ja veri ning millele ei ole suudetud sisse puhuda elavat õhku, eks me anna siis alust ütlemiseks, et Shakespeare taandugu teatrilavalt muuseumi!

Meie näitlejad on kasvanud ja suureks saanud peamiselt miljoonäidendite õhkkon- nas, meie teatrikultuuri ja näitekirjanduse iga on suhteliselt lühike ning seepärast ei suuda näitlejaskond traditsioonide puudusel tervikuna anda meisterlikke tulemusi klassi- lise repertuaari esitamisel. Diktsiooni puudulikkus on suurelt osalt tingitud kogemuste vähesusest klassilise värsdraama esitamisel, mis sunniks näitlejat kõnelema selgesti ja



„OTHELLO“ — Tallinna Töölaliste 1936. a.
Lavastus - A. Särev, lavapildid - H. Tamm. Pildil: Othello (A. Särev)

puhtalt. Meie kunstiline uusrealism on viinud nii mõnegi näitleja keele lavalisse naturalismi, mis ei sobi klassiliste teoste stiiliga. See ala nõuab meil veel püsivat kooli.

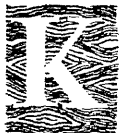
Ka Shakespeare'i teoste tõlkimise küsimust pole me seni suutnud rahuldavalt lahendada (seda probleemi pole suutnud täiesti ületada muide ka suured rahvused — sakslased ja venelased). Meile näib, et üht nõuet peab alati silmas pidama: vaataja peab aru saama ja tal on õigus kõigest aru saada, mida ta laval näeb ja kuuleb. Kui peaks vaja olema tõlkimisel teha valikut mitme väljenduse vahel, siis tuleb valida mitte ainult kõige ilusam ja täpsem vaste, vaid ka kõige selgem ja arusaadavam — rõhuga kahel viimasel nõudel. Ei saa nõuda, et vaatleja tuleks teatrisse entsüklopeediliste ja Shakespeare'i kommenteerivate sõnaraamatutega. Tõlkija peab suutma mitte ainult võimalikult täieliselt ja täpselt, vaid ka võimalikult arusaadavalt edasi anda Shakespeare'i kõige raskemadki kohad. Ja sääraseid kohti ei ole Shakespeare'il vähe. Nende mõistmiseks on vähe tunda keelt — vaja on tunda kogu Shakespeare'i loomingut ja tema aega. Veel tähelepanelikumalt kui vaatleja kõrvale ja südamele tuleb tõlkimisel mõelda näitleja südamele ja ta rääkimisorganile. Vähe sellest, et tõlge on arusaadav, täpne ja täieline, see peab olema ka kergesti kõneldav, — see peab olema l a v a l i n e. Kui näitleja ei saa ise tekstist aru ja takerdub kõnes raskestihääldatavaisse lauserägastikesse (seda on juhtunud meie suurimaiski teatris!), mida saab siis sellest aru ja tunneb vaatleja!? Meile näib, et tõlkija, kes tõlgib lava tarbeks, peab end kuidagi asetama näitleja ossa, kes tema kirjutatud sõna teatrilavalt kõneleb.

Kui me käesolevat ülevaadet lõpetades seisame samade probleemide ees, mida püüdsid lahendada Wiera-aegsed teatrihuvilised viiekümne aasta eest ja mis aastate vältel on tõusnud akuutselt päevakorrale iga uue Shakespeare'i lavastuse puhul, eks see ole üheks kinnituseks väärtuste olemasolule, mida kätkeb Shakespeare'i looming, ja ülesannete raskusele tema loomingulavalisel teostamisel. Eesti vaimne kultuur ja eesti teater on viiekümne aasta jooksul teinud suuri edusamme; on kasvanud publiku nõuded teatritele ja ka teater on enda vastu nõudlikum. Oleme teatrilal kodunenud juba nii mõneski žanris, oleme suutnud anda üksikuid õnnestunud Shakespeare'i lavastusi. Ent mis oli hea eile, meid täna ja homme enam ei rahulda. Seda nõuab edu ja progressi tee. Järgnevate aastate klassilise repertuaari raskuskeskmeks kujuneb endisest enam Shakespeare — väärikas lavastuses ja väärikas mängus.

Shakespeare'i puhul

Ants Oras

Ääremärkusi



lassika“ on mõiste, mis kooli-poistele ajab äretu tühimuse pääle. „Klassikud on autorid, kelle teosed seisavad igal riuilil“, on definitsioon, mis annab aimu vaimse suuruse saatusest laiemates lugemisvõimelistes kihtides. Igas inimeses elab veel mõnevõrra ta kooliaegne mina edasi, ning paljude elu polegi muud kui gümnaasiumiea vastumeelsuste mahareageerimine. Meie omal maal on sellaseid näiteid kuhjaga. Täiskasvanud koolipoisid tõstavad püsivalt mässu ülekohtu vastu, mida nende õpetajad neile tegid, sundides neid omaks võtma ammu valmis tehtud hinnanguid. Endast ei ole see nähe ebaterve, kui see tähendab vaid üleminekut küpselt kaalut, iseseisvale orientatsioonile. Kahjuks jääb viimane sageli tulemata ja elu kulubki puberteedimässudeks. Tulemuseks on, et „klassikud“, s. o. mineviku suured kirjanikud, ei ole meil üldiselt kuigi väga moes. Nende mahategemist peetakse mõnikord sangarteoks.

Muidugi mitte igal pool. Vahele tuleb arvustajal siiski meele, et suure nime taga võib peituda ka suuri saavutusi. Siis võetakse kõited riuililt — või laenuraamatu-kogust —, loetakse neid ja vahel isegi satutakse vaimustusse. Seda on juhtunud, koguni korduvalt. Sellega ongi ehk seletatav, et meil leidub Shakespeare'i-austajaid. Ning tõsiasi, et „Teater“ avaldab isegi Shakespeare'i-erinumbri, tekitab kahtluse, et sääraseid juhtumeid on olnud rohkem kui oleks teadnud aimata.

Ei ole vist maa pääl ühtki kirjanikku, kelle üle oleks rohkem kirjutet kui Shakespeare'i üle — esmajärgulisest meisteruurimisust ja — esseist kuni viletsaima pedantsuseni ja fantastikani. Samal ajal on harva ühe suure autori üle olnud nii vähe autentselt eluloolisil andmeid. Neid on nii kasinal määral, et on löödud kahtlema, kas oma eluajal nii vähe tähele pandud isik võikski olla nii kuulsate näidendite autor. Teame, et ta aprillis 1564 sündis Stratfordis Avoni ääres jõuka ärimehe pojana, et ta üsna tõenäoliselt õppis kohalikus „grammar school'is“ — meie keeli gümnaasiumis, õige hääs ja edumeelses õppeasutuses —, et ta siis väga vara ning rutuliselt abiellus endast vanema Ann Hathaway'ga (1582) ning paar aastat hiljem siirdus Londoni, hakates sääil näitlejaks ja lavakirjanikuks ning saades hiljem tavalises rutiinikorras oma teatri

kaasomanikuks. Nagu paljudki teised teatritegelased sai ta hiljem jõukaks meheks, omandas oma sünnilinnas maju ja maid ja taanduski sinna elama. Oma näidendite väljaandmise eest ta ise ei hoolitsend. Need säiliteti järelmaailmale alguses osalt õige puudulike röövtrükkide kaudu ja hiljem, pärast autori 1616. a. aset leidnud surma, kaasnäitlejate poolt trükki toimetet kogu-väljaande, n.-n. esimese foolio, varal (1623).

Tollal näidendeid ei peetud kirjan-duseks. Sellega on kindlasti suurelt osalt seletetav Shakespeare'i isiksuse varjul-püsimine. Lavakirjanik töötas vaid teatri jaoks. Pärastisi põlvi ta ei pidand silmas, püsivamat kuulsust ta ei otsind. Kui ta oli geniaalne nagu Shakespeare, siis ta teoste ülev luule anti publikule päälekauba. Ben Jonson oli üks esimesi, kes esines suure-mate pretensioonidega. Shakespeare'il neid ei tundu olevat olnud. Ning läkski hulk aega, enneku märgati, et isegi kuulus eepik Edmund Spencer oli väikesem vaim kui tema. Tema näidendeid vaadati, tema isikust ei oldud huvitet.

Seetõttu hüpoteesidele ja teooriaile jäi õige laialt tegevusruumi. Põhjustetult on oletet, et Shakespeare'il ei võind olla kuigi suuri teadmisi ja et ta harimatu inimesena järelikult ei saandki olla võimeline teoste loomiseks, kus kõiki nähteid ja tüüpe, ka kõige subtiilsemaid ja aristokraatsemaid, käsitletakse nii ületamatu taktiga. Selle tagajärjel tema näidendeid autorstust on omistet kantšlerile ja filosoofile lord Baconile, siis lord Oxfordile ja veel kümnele muile aadlimehile. Ei ole pand tähele, et Shakespeare'il siiski kõige tõenäolisuse järgi oli seda, mida meil nimetatakse hääks gümnaasiumihariduseks, ja et ta oli genius, kelle teosed suurima ilmsusega näitavad, et nende autor pidi suutma lennult ning ilma vaevata kinni püüda seda, mida ei tarvitse taibata suurimgi aristokraat ja õpetuimigi filosoof. Hulk uurijaid kohtleb teda, nagu oluaks ta võimetelt tavaline keskmine vilister. Nad suhtuvad temasse, nagu oleks ta olnud nendetaoline.

Shakespeare'i ebakriitilised jumaldajad on teiselt poolt püüdnud tõendada, et ta oli varustet lõpmatult mitmekesiste ja hämmastavalt täpsate spetsiaalteadmistega — merenduse, õigusteaduse, sõjanduse, botaanika ja kes-teab mille muu alal. Sellest

on omakorda kinni hakanud need, kes ei usu, et lihtne näitleja võinuks kirjutada kõnesolevaid teoseid. Kuid erapooletum vaatlus on näidanud, et Shakespeare'i näidendeisse paigutat eriteadmiste kogu ja laad ei tarvitsend ületada väga erksavaimulise üldharit inglase võimeid. Neid teadmisi on küllalt miljöo ja meeleolu loomiseks, kuid tihtipäele hoopis vähe tagasihoidlikemakski tegevuseks asjaomasel alal. Oma laevanduslike andmetega Shakespeare oleks näiteks kindlasti sattunud karile juba üsna Inglismaa ranniku läheduses. Sellevastu tundis ta imehästi kõike, mis puutub igapäevasesse ellu. See võimaldab tal tekitada koduse, intiimse reaalsuse õhkkonda, mida hoovab tema tõist kõikjal vastu, isegi keset fantastikat.

Võib-olla just andmete vähesuse tõttu on eriti palju mölguteldud Shakespeare'i isiksuse üle. Mõningaid poolkaudu usaldetavaid teateid meil selle kohta on olemas. Ta näib olevat olnud oma ametivendade seas populaarne, tema vaimu kärmust mainitakse ja võrreldakse Ben Jonsoni raskepärase, massiivse vaimuga, mis olevat meenutand hispaania sõjalaeva, kuna Shakespeare'i oma olevat liikund nobedasti nagu inglise laev. Kuid see ei heida asjale kuigi palju uut valgust. Ükski tema teoste lugeja ei pääse muljest, et on tegemist erakordse vaimuerksusega, painduvusega, elastsusega, mis ühest äärmusest võib viskuda teise ilma tasakaalu kaotamata. Sellega näib olevat seoses see tema stiili omadus, et võrdlused, pildid võivad väga kiiresti vahelduda, üksteisest ootamatult esile kasvada — vahel nii ootamatult ja nii väledasti, et neid on raske jälgida — ja siiski jääda ilmsesse orgaanilisse seosesse. Harva tundub teda lugedes, et sõnu oleks ette plaanitset ja mõõdet, vaid kõik näib olevat vällkiire inspiratsiooni tulemus. Tema sõnadel on loova hetke hingeõhk veel täiel määral sees. Spontaanus on nii suur ja nii tugev, et ajutised hooletused ununevad. Üks säde tekitab teise ja teine kolmanda. Põhiintuitsioon on nõnda intensiivne, et miski ei ole liigne või ebakohane, kuigi mõni tavalisem autor oleks ehk mõnda detaili rohkem silund ja teind „korrektsemaks“.

Sellesama erandliku liikuvusega näib olevat ühenduses ka Shakespeare'i võime oma identstust näiliselt kaotada, moonduda kellegi teiseks — nimelt oma näidendite tegelasteks. Võib julgesti väita, et ei ole olemas teist draamakirjanikku, kes nii jäägitult suudaks samastuda oma teoste iseloomudega. Isegi kui viimaseile näidendeis on antud vaid mõni üksik repliik, võivad nad meelde jääda indiviididena, kellel on ilme ja nägu ja häälekõla. On juhit sel-



THEODOR ALTERMANN

(1885 - 1915), eesti kuulsaimaid näitlejaid ja Shakespeare'i kujude süvenenuimaid kehastajaid, Hamleti osas

lele tähelepanu, kuidas Shakespeare paremini kui keegi teine oskas tabada individuaalseid väljenduslaade, intonatsioone, pisikesi väljenduslikke erijooni, mis söubuvad rohkem meelde kui ükski suur žest või vägev mõte. Kuid see polnud ilmsesti mitte väline oskus, osav tehnika, vaid sõltus täielikkusest, millega autor suutis siirduda oma fantaasia loomete sisemusse. Asja on uurimus tõendanud, kuidas ta eri tegelasil pool-ilmsest, pool-varjatult on erilised pildistikud, erilised metafooritüübid, mille kaudu avaldub nende erilaad. Need ei esine mitte pääletükkivalt, vaid enamasti vaevalt märgatavalt, nii et alles

täpne vaatlus ja kontroll leiab niidid kätte. Kuid sellest hoolimata nad avaldavad mõju meie mõttekujutusse. Iga iseloomu ümber tekib eriline metafooride atmosfäär, mis on seda haaravam, mida vähem see on esimesel pilgul tabatav. Me ei näe, vaid ainult tunneme seda. See ei teki mehaanilisest võttest, vaid näib tulevat tegelaste olemusest enesest.

Säärane hoiak on egotsentrilisuse ja subjektiivsuse vastand. Kuski ei saa peatuda ja öelda: „Nõnda arvab ja nõnda tunneb Shakespeare!“ vaid ainult: „Nii mõtleb Macbeth! Nii filosofeerib Hamlet! Säärane küsimus on omane Jago hinge!“ kui Byroni draamade sangarid mõlgutlevad, siis nad peagu alati sõnastavad kirjaniku enda mõtteid ja tundeid. Isegi Ibseni päätegelaste kohta võib enamasti öelda sedasama. Neil on väga suur perekonnasarnasus, nad võimaldavad autoril väljendada tema maailmavaadet ja eluhinnet. Kahtlemata on sama väide mõnel määral kehtiv ka Shakespeare'i kohta — aga kus ja kuivõrra? On öeldud, et Hamlet on Shakespeare. Kuid miks mitte kuningas Lear? Miks mitte Macbeth? Miks mitte Antonius? Miks mitte Othello või Coriolanus? Nad on kõik ääretult erinevad ja siiski võrdselt siira ja intensiivse tundetooniga. Ja miks ei võiks Shakespeare'i vaim olla Falstaffi vaim?

Tulemuseks on, et Shakespeare'i isiksus on peagu tabamatu. Ühtlugu oleme nii kaasa kistud mõne kõne sügavusest ja ehtsusest, et peagu võiksime kinnitada vanadega, et siin kõneleb Shakespeare. Kuid hoopis teiseladsete iseloomude ja tunde ning mõttesisude puhul saame sama mulje. Ei jää muud üle, kui hoiduda tegemast otsuseid. Ainus asi, milles oleme veendunud, on see, et Shakespeare nägi kõige mitmesugusemaid vaatepunkte, tundis nende psühholoogilist õigustust antud olukorras ja antud hetkel ning oskas neid nii esitada, nagu räägiks kõnesolev isik ise. Mida Shakespeare selle kohta mõtles, seda me ei tea, kuigi vahel võime seda aimata.

Et ta sügavalt ja intensiivselt tundis, see näib olevat kindel — midu ta vist ei oleks suutnud nii erandlikul viisil esile tuua teiste sügavamaid tundeid. Ent mis on sissetundmine ja mis põhjened omil vahenditül elamusil? Ainsaks kindlaks vastuseks on küsimärk.

Subjektiiivsete muljete põhjal saab endale konstrueerida Shakespeare'i pildi, kuid see peab jääma vägagi hüpoteetiliseks. Paljud arvustajad on tunnud, et mõned tema tegelased kuuluvad sageli korduvasse tüüpi, mida kirjanik näib käsitlevat erilise armastusega ning milles tõenäoliselt peitub osa tema olemusest. Nii näiteks ütlevad

John Cowper Powys oma huvitavas esseedekogus „The Pleasures of Literature“ tema kohta järgmist: „Selles mehes pidi kahtlemata peituma tükk raskemeelset Jacques'i, parandamatut Mercutio't, meeleheitlikku Timonit, reedet Troilust, „hullumeelset“ Hamletit, irdund, kõrvalt vaatlevat Prosperot. Ta pidi olema oma kirgede võimuses, täpselt nagu tema „hää Horatio“ ja tema sirmeelele Brutus kunagi ei sattund nende võimusesse, ning ta pidi olema kannatand „selle tuima ilma piinapingis“, täpselt nagu nõrgimad ja ebafilosoofilisimad meist kannatavad...“ „Südamega täis metsikuid fantaasiaid“ oli ta nagu vaevalt keegi teine järgind neid saatuslikke ilu ja vaimukuse võlusid, mida Walter Pater ütlevd siin maailmas leiduvat „kas väikesel määral või üldse mitte“; ning seetõttu, et ta on pigemini ennatute ja kirglikkude kui tarkade ja mõistlikkude hääleks, pigemini armunute kui filosoofide poeet, on ta lähemal inimkonna südamele kui ükski teine.

On ka neid, kes tahavad Shakespeare'ist teha „commonsense'i“ ja tasakaaluka normaalsuse luuletaja. Kahtlemata ta oskas hinnata neid omadusi nagu peagu kõiki teisi, ning kindlasti on tema teostes tihti kirgast elutarkust. Kuid see on kirkus, mis tuleb päale tormi, mitte jahe mõistuslikkus või häirimatu vaimne tervis, mis ei tunne vapustusi. Kui Shakespeare kuski on ilmsesti autobiograafiline, siis oma sonettides. Ja tema sonetid näitavad kõigi kirgede vintsutet hinge, milles on mingi kindel, muutmatu tuum, kuid mis on läbi teind kõik eksaltatsiooni ja alanduse astmed. Ainulaadne sensitiivsus ja elamusvõime näibki paratamatu eeldusena tema teoste loomiseks — ning võib oletada, et need-samad võimed ühel või teisel viisil ilmesid ka tema eraelus. Kuid lähemat selle kohta öelda on andmete puudusel võimatu.

Nagu juba öeldud, on Shakespeare'il raske leida mingit kindlat maailmavaadet. Ta ilmsesti ei tahtnud jutlustada mingit filosoofiat. Oleks ta seda soovind, siis ta võinuks seda teha nii, et lugeja seda märkaks. Ta nähtavasti uskus teatavasse õilsaisse inimhinge põhiomadusisse, kuigi ta polnud veendund. Et need tarvitsevad pääseda võidule. Ta suured tragöödiad kirjeldavad palju loomalikkust ja julmst, kuid mingi üllass printsiip elab kõigis ta pääsangareis, olgugi et see ajuti võib näida hävinevat, nagu näiteks „Othellos“ enne lõppvaatust. Selle printsiibi olemasolu ise on lohutav, kuid et see inimtoiminguis etendaks juhtivat osa, seda Shakespeare'i näidendid meile ei õpeta. Metafüüsilis is põhiküsimusis ta näib olevat skeptik või agnostik. Üldmulje, mis tema teoste väljendat elutun-

dest jääb, näib vastavat Prospero sõnadele „Tormis“:

Meil ollus sama
kui ulmadel, ning meie väiksel elul
on piiriks uni.

Kõik on kaduv ja kõik on relatiivne, ning olemasolu eesriide taha peidet lõplikku tõde ei avasta ükski elavaist. Me ei pääse seda otsimast ja sellele mõtlemast, kuid sellest hoolimata peame heitlema keset maapäälset muutlikkust ja suhtelisust, juhiks vaid mõned instinktid ja igatsused. Individuaalseid tõesid on nii palju ja nii erinevaid, et kõigile ühist tõde on raske leida.

Sellest relatiivsustundest on võib-olla osalt tingit ka Shakespeare'i erakordselt lai sümpaatia igasuguste seisukohtade vastu ja absoluutsete roimarite vähesus tema küpsusaja toodangus. Isegi külma-verelisimal tema kurjategijaist, Jagol, on mõningaid meeldivaid jooni — huumoritunnet, mehisust. Caliban on ajuti otse armastusväärne, näiteks kui ka kõneleb muusikast. Falstaff on õieti naru — kuid kes ei kiinduks temasse? Ükskõik mida ta ka ei teeks, ta mõttekujutuse rikkus ja ta vaimu nõrke, kuigi küüniline erksus näivad tegevast kõik tasa. Kõigest aru saajal on raske midagi täielikult hukka mõista.

Mõnel puhul on siiski kuulda terava hukkamõistu tooni — nimelt „pööbli“, taipamatu, julma, heitliku rahvamassi, puhul. Alatasa säeb Shakespeare vastamisi tuima massi ja väärtusliku indiviidi. Kuid ka massi ta taunib ainult tervikuna, vastustundetu kogumikuna. Nagu eelpool tsiteerit J. C. Powys õigusega tähendab, leidub tal küllaldast sümpaatiat ja soojust, kui ta käsitleb selle üksikuid sugemeid — lihtrahvast põlvnevaid isendeid. Neid ta võib naerda, kuid mitte tigidalt, vaid häätahtlikult, nagu näiteks „Suveöö unenäos“. See, mida ta vihkab, on nivelleering, kollektiivne juhmus, individuaalsete väärtuste mittedärgemine, sõge massisugestioon. Kuidas ta neisse nähteisse suhtub, seda näitavad eriti selgesti „Julius Caesar“ ja „Coriolanus“.

Shakespeare'i reputatsioon näib olevat täiesti kindel ja huvi tema ja ta teoste vastu on praegu sama elav ja üldine kui kunagi varem. Kuid nagu eelpool juba vihasin, leidub kahtlejaid, muu seas ka meie maal. Kui Leo Soonberg, Rasmus Kangro-Pool ja nende mõttevennad arvustavad teda pihuks-puruks, siis nad õieti teevad seda sama, mida omal ajal tegi juba Tolstoi. „Sõja ja rahu“ autori teravust ja kategoorilisust nad ei ületa. Nad laidavad sündmustikkude ebatõenäolisust, ebarealistlikku väljendusviisi, operetlikke butafooriaid, paatost ja „kruvit“ keelt. Kokku võttes tun-



THEODOR ALTERMANN

(1885—1915), eesti kuulsaimaid näitlejaid ja Shakespeare'i kujude süvenenuimaid kehastajaid, Othello osas

dub vähemalt allakirjutanule, et seda tüüpi kriitikuid šokeerib Shakespeare'is kõik see, mille pooldest ta erineb nüüdsest realistlikust draamast. Nad on harjunud enam-vähem täieliku tõelisuse illusioonidega, ja kui nad seda ei saa, siis nad protesteerivad. Shakespeare'i-aegse realistliku tehnika puudulikkus tundub neile naiivsuseks, mis on ammu üle elat.

Niisuguseid mõõdupuid mäletan olevat rakendat isegi sellasesse puht-luulelisse teosesse nagu „Suveöö unenägu“ — mitte just üks kõige küpsemad või sügavamad, kuid kindlasti kõige spontaansemad ja poeetilised Shakespeare'i teosed. Selle näidendi võib-olla suurim võlu peitub lüüriilises jaaniõises metsameeleolus, mida tegevus igal pool aitab süvendada. Realismi ei ole taoteldudki. Ka vallatused ei ole realistlikud, vaid kuuluvad muinaslugude maailma, kuigi käsitöölise jantides on mahla ja tüsedust. Kui „Estonia“ väga huvitavalt läbimõeldud lavastusel oli mingeid vigu, siis vist peamiselt selles mõttes, et polnud küllaldaselt tabat haldjate kergust ja et käsitöölise maisust oli liiga tugevasti aktsentueerit. Shakespeare oli muutunud pisut raskepärasemaks, osa tema poeesiast oli haihtunud — nagu muide oli kärbit terve rida tema meeleolukaimaid värssse. Selleks võis anda põh-

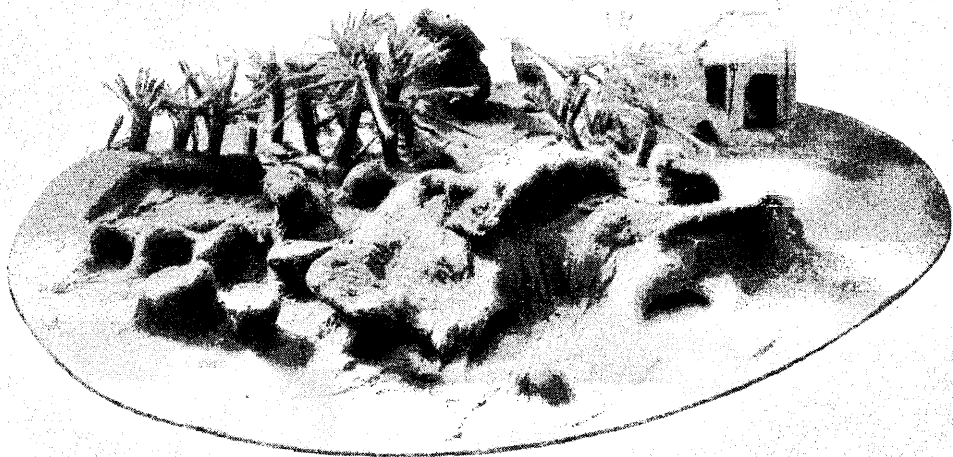
just meie näitlejate harjumatus sellelaadsete ülesannetega. Neile tuli alles õpetada värsside esitamist, neid tuli luule jaoks distsiplineerida — tuli niiõelda selgeks teha poeetika algmõisted. Oma ülesande nad täitsid vägagi korrektselt, kuid spontaanse virtuositeedini suur enamik neist polnud selles laadis midugi veel suutnud arenda. Ei ole siis põhjust imetada, et palju õietolmu läks kaduma. Samuti ei tarvitse olla hämmastund, kui realistliku kallakuga arvestajad ei mõistnud, milles seisab teose olemus. Nad otsisid teose loogikat ja vahest ka moodsat psühholoogiat, mitte luulet.

Kuid Shakespeare ilma luuleta ei ole enam Shakespeare. Liitagi on tema luule subtiilne — võrnatult subtiilsem kõigest, mis meil tavaliselt tuuakse lavale. Ma ei tea, kas temaaegne publik ta mõtte ja stiili peenusi hindas või ei hinnand, kuid seda me teame, et Shakespeare ka siis, kui võib-olla ei kavatsend anda muud kui häid tõmbetükke, tegelikult järjest lõi suurepäraseid dramaatilisi poeme. Alles kui oleme omaks võtnud selle tõe, võime hakata analüüsima tema loogikat ja psühholoogiat ja realismi. Ütlesin, et Shakespeare on enne kõike inimkujutaja. Kuid see ei tähenda, et ta oleks inimesi kopeerind, isegi mitte seda, et ta oleks psühholoogina alati püüdnud olla tavalises mõttes töepärane. Ta lubab endale „poeetilisi litsentse“, usaldades üldatmosfääri sugestiivset mõju umbes, kuid mitte samal määral, nagu ooperilibreto autor usaldab muusika mõju. Ka Shakespeare'il on nimelt oma muusika — erandlikult rikas, nõtke, meeleoludele ja iseloomudele kohanev, kuid peagu alati argipäevasuse tasemest kõrgemal püsiv keel, mille mõju halvast tõlkes läheb paratamatult kaotsi. Üldillusiooni loomises on sellel keelel sama suur osa nagu kõigel muul. See väljendab tundeid, impulsse, kirgi oskusega, millele on raske vastu panna. Mõnigi muidu „realismi“ vaatekohalt vastuvõtmatu situatsioon on õiglaselt hinnatav üksnes siis, kui peame meeles, et ta moodustab osa võrgutavast luuletusest (vahel luuletusest proosas). Seda Shakespeare'i teoste aspekti on üldiselt liiga vähe silmas peetud. Luulest võõrdunud teatriarvestajad otsivad temalt Ibseni ja Maksim Gorki voorusi.

Seda, kui võrd Shakespeare'i inimkujutus võib erineda sellest, millega meil üldiselt ollakse harjund, illustreerib näiteks „Kuningas Lear“. Moodsa realismi vaatekohalt avastseen oleks täiesti taunitav. Raske on kujutella inimest, kellel on pretensioone arukusele ja kes siiski toimib nii ettevaatamatult, otse sõgedalt, nagu Lear oma tütarde, eriti Cordelia, suhtes. Terve mõistus nagu tõrguks neid otsuseid ja tegusid võimalikuks pidamast — vähemalt tagantjäre-

le. Kuid näidendit lugedes või vaadates me ei jõua nõnda kergesti sellele otsusele. Esiteks ei tunne meie endid tavalises elus, vaid legendaarses maailmas, kus nii mõnigi võimatu asi saab võimalikuks, ja teiseks on Leari keel liiga ehtne, liiga intensiivselt ja vahenditult mujuv, et lasta tekkida kahtluse ja arvustuse impulsil. Ta on majesteetlik, ta on pettund, ta on äge. Tunnetel on selles maailmas rohkem voli kui harilikult. Neid tulvab äärmise veenvusega igast Lear ja Cordelia repliigist, Argipäevatõed ja argipäevatarkus siin enam ei maksa. Näidend on laetud tundeenergiaga ja dramaatikaga, mis kisuvad meid välja-polee pedantseid psühholoogilisi kalkulatsioone. Leari kuju kõigi oma vastoludega on liiga elav ja võimas selleks, et saaksime hoiduda seda aktsepteerimast. Tegelikus elus säärast inimest saab vaevalt olla, kuid selles maagilises luuleriigis ta on reaalne. Pärast veenvat esimest muljet — mida võimaldab üksnes autori geniaalne luuleanne — näib kõik muu endastmõistetav. Kui Lear oli niisugune, siis tema saatus pidi kujunema nõnda nagu Shakespeare selle esitab — vähemalt oludes ja maailmas, milles ta elas. Tema reageeringud on kõik sügavalt inimlikud, kuigi tema inimlikkus on üleelusuurune. Ta on alandet ülluse ja kuningliku viha unustamatu ürgkuju. Küsitav on, kas ühski näitleja suudaks teda vääriliselt kehastada, kuid see on hoopis eriline probleem. Oma vähem realistlike vahenditega on Shakespeare annud teatavate inimomaduste prototüübi, mille tasemeni ei ole senini küündind ühski zolalik „document humain“.

Muidugi oskas Shakespeare tarbekorral kasutada ka realismi meetodit. Kunstiga, millest Ibsen võis palju õppida, käsitleb ta „Othellos“ ühe hinge mürgistumist umbusu ja armukadeduse läbi. Siin ta psühholoogiline kalkulatsioonioskus, ta viimse kui emotsionaalse impulsi tundmine, ilmnevad ületamatul viisil. Samm-sammult näidatakse sangarliku, usaldava hinge lagunemisprotsessi. Analüüs on siin viidud viimse subtiilsuseni. Kuid üldiselt ta eelistab vähem detailset motivatsiooni. Ta ei taha seevõrd veenda meie mõistust kui meie mõttekujutust ja tundeid. Hingeeluliste protsesside vahelülisid ta ei pea kaugeltki alati tarvilikuks anda. Kujude eneste reljeefne ja individuaalne elu peab sageli asendama põhjendusi. Sää! nad on — ilmselt orgaanilised, ehedad, elavad. Neid on raske aktsepteerimata jätta. Mineva sajandi õpetlased kulutasid palju vaeva selleks, et seletada, miks Hamlet tegi üht või tegi teist. Nad suhtusid temasse nagu ajaloolisesse isikusse, mitte nagu tegelasse draamas, milles võis hõlpsasti olla vähemaid eba-



„TORM“ — E. Stern-R. Dvorsky dekoratsiooni plastiline mudel pöördlavale
Lavastus - M. Reinhardtilt Berliinis

järjekindlusi. Kui need metoodilised absurdid midagi tõendavad, siis Hamleti kuju vitaalsust ja poeetilist tõelisust, mida vaistuliselt tunti, kuid mille olemuse kohta ei olnud selgusel. Ei suudet taibata, et seda Hamletit polnud kunagi olnud olemas väljaspool tragöödiat. Kaaluti, milline võis olla olnud tema elu Wittenbergis enne draama algust. Teatavaid ilmseid, nähtavasti teose eri versioonide puudulikust ühtlustamisest johtunud vastuoksusi püüti lahendada metafüüsilisel teel. Mõned neist arutlusist võisid isegi olla hää filosoofia, kuid kirjanduse interpretatsioonina nad olid „kadund armuvaev“.

* * *

Iga kirjandusliku teose üheks kõige lõplikumaid väärtuskriteeriume on sellesse mahutat elu intensiivsus. Võib üsna julgesti väita, et selles suhtes Shakespeare'i pole ületet. Taoti realistlikuna, taoti ebarealistlikuna on ta meile võrratu jõu ja võlu ja värvikusega esitand nii palju erisuguseid elu ja elutunde aspekte, kord graatsiliselt, kord ülevoolava teravmeelsusega, kord monumentaalse võimsusega ja süvenevusega, et isegi Balzac tundub tema kõrval ühekülgseks. Ühtelugu ta on tungind hingeelu põhiajedeni välja, pakkudes meile oma leidusid ilma klassilise mõõdukuseta, kuid selle eest proteusliku kohanemis- ja moonumisvõimega, mis näib kõnelevat tege-
laste sisimast. Tulemuseks ei ole sääljuu-

res kuski kaos. Iga tema vähegi küpsem teos on omaette orgaaniline maailm, omade probleemidega ja lähtund mingist kesksest impulsist. Kui keegi kirjanik on olnud looja ja mitte konstrueerija, siis on see Shakespeare. Ta on seda tihti isegi säälnud, kus ta õige täpselt peab kinni mingist kirjanduslikust allikast, näiteks oma roomlasdraamad, kus ta autoriteediks on Plutarch. Teatrikäsitöö muutus tal instinktiivselt elavaimaks nägemuseks. Kuid on selge, et seda suurt, otse loodusjõulist intuitsiooni saab laval edasi anda samuti ainult väljapaistva intuitsiooni abil. Tavali-
sest rutiinist jätkub võib-olla ainult mõnede kõrvaltseenide ja -tegelaste jaoks. Tema suurkujud on loodud suurte näitlejate tarvis. Viimased ongi seda alati tunnud ning Hamlet ja Lear ja Macbeth ja Othello on kujunenud lavalise geniaalsuse lõplikeks jõuproovideks. Need on niivõrd kardinaalsed ja rasked ülesanded, et pole ime, kui meil neist on sageli püütud hoiduda. Teine raskus on senini olnud keeleline. Puudulikult arend eesti keeles polnud võimalusi Shakespeare'i tunde- ja mõtteväärtuste vähegi adekvaatseks edasiandmiseks. Kontuurid reprodutseeriti, kuid peenust, maagiat ja värskust mitte. Tulevikus peaks olema paremaid väljavaateid. Igatahes on selge, et senikaua kui meie lavaelus ebapiisavalt on esindet Shakespeare, jääb meil puudu üks suurimaid kunstiliste elamuste allikaid, millest euroopa kultuurikond on ammutand karastust.

Sugemeid Shakespeare'i lavakujude karakteroloogias

Hugo Reiman



Shakespeare on kõikide aegade suurim näitekirjanik. Nii väidetakse. Ja kuigi ei puudu vastuväited, kuigi Shakespeare'i näidendeis on paljud ebaseeditavad, pärit olevat sajandeid kaugest olevikule võõrast ühiskonnast, mentaliteedist ning elustiilist, ja kuigi need näidendid seepärast lavastamisel vajavad kohaldamist oleviku inimese hingeelule, siiski ei saa keelduda tunnustamast Shakespeare'i loomingu suurust ja selle väärtuse püsivust. Shakespeare'i lavateostest ei saa mööduda ükski kunstitahteline teater oleviku ja loodetavasti kauga tulevikus. Rääkimata inimesu sügavalt haaravast aimestikust, seda peamiselt siiski kolmel põhjusel. Need on: Shakespeare'i lavateoste konstruktiivsed vooresed, mis võimaldavad head lavastamist, võrratult mõtte- ja kujutusriikas tekst ning, mis kõige olulisem, tegelaste iseloomu (karakteri) kujundamise täiuslikkus.

Kes suvatseb analüüsides võrrelda Shakespeare'i lavaliste kujude iseloomusid üksikasjalisemalt, peab nentima nende võrratut mitmekesisust ja suurt isikupärasust. Tihti suured kirjanikud tegelaste iseloomudes kordavad ennast, ent Shakespeare'i juures leidub seda harva ja sedagi vahest teadlikult lavalise mõju tõstmiseks, nagu võime nentida näit. „Hamletis“ Rosenkranzi ja Gūldensterni ning „Coriolanis“ Sicinius Velutuse ja Junius Brutuse juures. Kuigi Shakespeare'i teosed, peale väheste erandite, pole vaba loomingu, vaid kirjanduslike allikate aineistiku ümbertöötamise saadused, mis tihti on mõjutanud küll sündmustikku, kuid kandvamate tegelaste iseloomud väidetakse olevat täiesti originaalse loomingu saavutused.

Käsitledes küsimust üldiselt võime Shakespeare'i lavakujude suhtes nentida järgmist. Kõigepealt nad on elulised — ja seda kahesuguses mõttes. Ühelt poolt nad osutavad autori tõelisele elu- ja inimeste-tunnetamisele, kaemuslikule inimiseloomude haaramisele, mis on võimaldanud täiuslikult esile tuua sellaseid inimlikke omadusi, vooresi ja nõrkusi, mis etendavad ikka ja ikka saatuslikku osa inimesel — nii isiklikus kui ka ühiskondlikus kooselus. Piiritu armastus, pimestav kiivus, ennastohverdav truudus, alatuim reetlikkus ja nurjatus, kõrkus ja auhnus, kadedus ja pettus, kavalus, varaahnus, teravmeelsus, ülim

elutarkus ja nüridaim rumalus, julgus ja argus, kindlus ja kõhklemine... kõik, kõik inimlikud kired ja tahteajad on leidnud teravakujulist esiletõstmist. Ja kõike seda nimelt lavalise elulisusega. Kunst ei ole elu koopias, lavalised elamused tegelekkuse jälgendamine, vaid uuel olemata kujul elu näitamine. Et pääseda mõjule, peavad lavalised kujud olema selged, vastastikku esile tõstetud, kuid ühtlasi tervikulised, sisemiselt kooskõlalised, mis, peaaegu, vaatlejat veenda suudavad. Ja sellaselt mõjuvad Shakespeare'i loodud kujud lavaliselt ikka, kuigi nad lugedes tunduvad tihti eksklusiivseina, ereduselt erandnähtena.

Võib-olla just nende üldnimikkuse teatraselt esiletõstmise tõttu Shakespeare'i lavakujude iseloomudel puudub kohalik, ütlesin rahvuslik, varjund. Kõige rohkem, mida võib nentida, on näiteks põhja- ja lõunamaalase, mitte aga inglase ja itaallase, erinevus. Seevastu palju ulatuslikumalt võib teostada Shakespeare'i lavakujude tüpoloogilist eritlust kõlbeliselt, eriti aga käitumisstiililt. Vooresed ja eba-voorused, hea ja kurja, au ja autuse jne. vastuseadmisele ja nendest esimeste kilbile tõstmisele on ka Shakespeare küllalt ohvreid toonud, seda küll suurel määral siseemisest tarbest ühiskonda kasvatavalt mõjutada. Kuid karakteroloogiliselt on selles suunas ka Shakespeare'i lavakujude vaatlemisel vähe tähtsust. Küll aga seevastu pälvivad erilist tähelepanu käitumisstiili erinevused, mis võivad olla aluseks käitumistüüpi esiletõstmiseks.

Tõsi, Shakespeare ise näib oma tegelaste kujundamisel olevat olnud kaugel igasugusest tüpoloogilisest skematismist, vahest eespool nenditud kõlbelised lähtekohad välja arvatud; kuid siiski on võimalik ka Shakespeare'i loodud kujusid mahutada ühe või teise käitumistüübi raamistikku, — muidugi sel määral, kui seda on võimalik teha üldse elavate isiksustega. Shakespeare'i lavakujud aga on kõigepealt isiksused. — Kuna meil pole kavatsust ega võimalusi haarata kogu Shakespeare'i loomingut, tõtame siin esile vaid mõned kandvamad kujud, mis karakteroloogiliselt tähelepanu pälvivad ja ühtlasi on ka tüüpilised.

Ent enne siiski pisut käitumistüüpide üldse. Vaadeldes inimeste tegutsemist, eriti aga nende vastastikust suhtumist, leiame inimeste eneseväljenduses stiili erinevusi, mis ilmselt pole mõjutatud ei nende men-



EDMUND KEAN

(1787 - 1833), inglise kuulus romantiline traagik ja Shakespeare'i lavakujude meisterlik kehastaja.

Pildil: E. Kean Othello osas



LUDVIG DEVRIENT

(1784 - 1832), saksa suur traagik, Shakespeare'i lavakujude meisterlik kehastaja (Shylock, Lear, Hamlet). Pildil: Devrient Shylocki osas

taliteedist ega ka nende kasvatuses, vaid nende isiksuse omapärast, mille kandjaks on nende psühhofüüsiline struktuur (ehitus) ja toimelaad. Seda põhjalikumalt analüüsid leiam, et inimeste käitumisstiili erinevused ilmnevad igale inimesele omases isikupärase väljenduspiirides ja -tugevuses. Nendele võiks veel juure lisada kiiruse või tempo erinevusi. Nii et üldiselt võiks eritleda kaheksat väljendus- või käitumistüüpi. Kuna aga väljenduste kiirus siiski võib olla sõltuv teataval määral ka mitmesuguseist segavaist kõrvaltegurist, siis on praktiliseks iseloomude (karakterite) eritluseks otstarbekohane piirduda vaid nelja käitumistüübiga.

Neist võiksime mainida esikohal agressiivset või ründajat tüüpi, mille stiili määrajaks on tugeva pingega jõulised väljendused. Sellesse tüüpi kuuluvale isikule on põhiliselt omane vetruv, energiline kõnnak, lahaardeline jõuline žest, järsk, käskiv kõneviis, ennast maksmapanev, distantsi rõhutav käitumine, enesekindlus, sügavad ja pingelised tunded, valitsevalt optimistlik meeleolu, rikas ja elulähedane kujutus- ja loominguvõime. Kuigi väärkujunemise (kasvatuse) mõjul osutatud omadused esinevad tihti moonduvalt ja, mis peasi, nagu ikka pärivusest segatult teist tüüpi omadustega, võib ründajaid iseloomusid siiski teistest eritleda võrdlemisi kergesti: nad on ebapüsivad, teohimulised,

ebasotsiaalsed ja sõltuvalt isiklikest kujunemistingimustest (kasvatusest) tihti ka kurjad (ebasobivad) inimesed.

Sellase kurja, ründaja iseloomuna esinebki meile Shakespeare'i näidendi „Kuningas Richard III“ peategelane hertsog Gloucester, hiljem kuningas Richard III. Autor seob tema kurjuse ebaõnnestunud välimusega, mis ei võimalda tal tavalise oma seisuse inimesena teistega koos elurõõme ja armastust nautida, vaid sunnitud üksildasena ja eluheidikuna otsustab ta teiste kiuste ennast nurjatuna maksuma panna. Ja tõesti, intriigidega ajades vastollu oma vendade, kelledest üks on kuningas, ning nende trooniõiguslike järglaste vahekorrad ja sellel taustal teostades otse või kaudselt mõrvu võistlejate kõrvaldamiseks Richard pääsebki troonile. Oma eesmärgi taotlusel Richard esineb suure „näitlejana“, mis võimaldab tal kõiki teisi viia enese ja oma kavatsuste suhtes valearvamisele: kus tarvis, esineb ta kaastundlikuna, abivalmina, armastusest anduvana — hingevõitjana. Kuid kõige selle juures jääb ta truuks oma teisi ületavale iseloomu kindlusele ja võimete tugevusele: ta ei unusta end iialgi, ta tunneb oma üleolekust ja teiste saatusega mängimisest lõbugi (näit. tema poolt mõrvatud Walesi printsi lesega abiellumisel ja ta hülgamisel). Ta on koguni seevõrra truu oma iseloomu agressiivsusele, et eesmärgile jõudnud, ta keeldub oma abili-

sele trooni vallutamisel lubatud tasu andmast, kuigi ta sellega viimase äraandlikkusele tõukab — pettunud hertsog läheb oma väega üle Richardi vastase poole. Kuid mitte üksnes see ei kujune Richardile saatuslikuks, vaid eeskätt oma võimu säilitamiseks roimarliku käitumise jätkamine: kuninglikud vennapojad elavad veel — kuigi vangistuses —, nad tekitavad võimuharajas rahutust, on tarvis ka need hävitada; samuti kaotavad elu kõik, kelle usuvuses värske kuningas kahtleb. Nii tühjaks jäävad valitsedes Richard õõnestab ise oma võimu, õhutades vastasrindluse kasvu. Vähe sellest, Richardil on pealegi ka üks nõrkus — südameunnistus, — usulisest kasvatusest pärit olev kujutlus süüteo karistuse paratamatusest: öösel enne otsustavat lahingut vastasega unes ilmuv vaim loetleb kõiki tema süütegusid ja ennustab talle hävingut. Selle mõjul, ärgates, Richard elab läbi masendavaid endasüüdistusi ja hirmuelamusi, mis pole sugugi võitlusvõimet tõstvad. Kuid Richard jääb ka siin truuks endale: ta ületab hirmu, väidab südameunnistuse vaid argadele omaseks ja tugevaille takistuseks olevat ja olles valmis „põrgu söitma“ ta võtab lahingu vastu, võideldes vahvalt lõpuni. — Nii esineb „Richard III“ eeskätt iseloomu draamana, nagu paljudki teised Shakespeare'i teosed, mis omavad lavalist väärtust just sellaseina.

Positiivse ründaja tüübi näitena Shakespeare'i juures võiks nimetada Cajus Marcius Coriolanust — „Coriolani“ — nimelise näidendi peategelast — rooma väepealikut, kes esineb meile haruldaselt tervikulisena ja sirgjooneliselt kindlana omas siiras, julguses ja vahvas ründavas osatumises kogu ümbrusse. Eriti tärnvalt ilmneb see tema üleolevas ja põlgavas suhtumises rahvasse, kes teda seetõttu peab uhkeks ja upsakaks, kuigi tõeliselt ta seda pole. Vaenlase võitjana konsuliks valimisel osutub ta võimetuks end „alandama“ rahva ees, nendelt kombe kohaselt poolehoidu paludes ja oma sõjavermeid näidates. Kuna ta trotsib rahva võimu ning ähvardab tühistada vanad kombad, mõistab vihale ärritatud rahvas ta maalt väljasaatmisele. Selle eest läheb Coriolan kättemaksuivahs vaenlase poole ja viib selle väed Rooma vastu. Ema, naise ja väikese poja palvete mõjul siiski ta loobub kodulinna vallutamisest vaenlase vägedega ja viib enda seega lepingukaaslaste reetjana hukatusse. Kuigi ka Coriolan omab „nõrkusi“, olgu selleks paindumatu uhkus või ema armastamine ja austamine, mis kujunevad talle saatuslikuks, ei riku need tema ründava käitumisstiili puhtust: tunnete ja väärtuste kujunemine on kasvatusel ja elu sisu kujunemisele, käitumisstiiliga pärlikkuse tulemus.

Ründaja tüübi paarimehena väljenduste pingelt ja tegutsemise aktiivsusest, kuid ühtlasi vastandina väljenduste võimsusest, esineb askeldaja tüüp. Seda kõnnakult libisevat, ohtra ja sujuva žestiga, sõnarohe ja libeda kõnega sobimust taotleva käitumisega tüüpi tunnetame kergesti. Kuigi ta tunded on pinnalised, kergesti hahtuvad, kuigi ta valitsevalt meeleolult kõigub rõõmu ja kurbuse, endakindluse ja kindlusetuse äärmustes, sõprust ja intiimsust otsijana leiab ta alati lahke vastuvõtu seltskonnas. Kui sellele veel juure lisada kujutluskindluse, elulähedase, kuigi vähesese sünteesivõimega, mõtlemise, siis esineb see tüüp tegelikult elus vägagi armastusväärse ja südameid köitvana.

Sellase tüübi tunnuseid ja, mis peaaegu, käitumisstiili leiame meie ka Shakespeare'i Romeoos, kurbumängu „Romeo ja Julia“ peategelases, kuigi see omab „kuumema vere“ ja selle mõjul kiirema väljenduse kui see on omane põhjamaalasele. Täis halisevat vastamata armuvalu ümberekslev Romeo pääseb hea juhuse tõttu oma perekonnaga vihavaenus elava perekonna pealt korraldatud maskipeole, lootes seal kohata oma jumaldatud Rosalindet, satub seal aga kokku seni tundmatu peretütre Julia-ga ja armub temasse esimesest silmapilgust, samuti vaevalt lapseest väljajõudev Julia. Mõlemapoolne suurepingeline andumus taotleb ühinemist, kuid perekondlikust vihavaenust tekkinud vahekorrad ja neiu vanemate kavatsused tütar hästi mehele panna loovad äärmiselt konfliktiderikka dramaatilise olukorra, millest ülesamamiseks Romeo valib vägagi „romantilise“ tee: tüdrukuga salajase abiellumise ja heatahtliku munga abiga varjusurma uinutatud naise kalmistult varastamise. See pole igatahes tüdruku „tõmbamine“, mille valinuks niisugusel või teisel kujul ründaja iseloom, vaid takistustest läbipugemine. Ja kuigi kõige selle juures Romeo on sunnitud tihti tarvitama mõõka, ei surma ta kedagi, rünnates viha pärast, vaid ta jääb ikka heasüdamlikuks. Ja ka endatapp teostub meeleheite tõukel, pealegi „naiselikult“ — mürgi abil. Seega pole öeldud, et askeldaja tüüp oleks naiselik, küll aga on ta siiski romantilisem kui ründaja, kes käsitab elu rohkem ülesandena, tegusid nõudvana ja esineb seetõttu heroilisena.

Täiesti erinevana eelkäsiteldud tüüpidest esineb reaktiivne või vastastaja tüüp, kelle käitumisstiili iseloomustab väljenduste nõrk pinge, kuigi need on seejuures jõulised. Seda tüüpi nimetatakse tihti ka inertseks või staatiliseks — tegutsemiseks vajab ta ikka välist tõuet, olgu inimesilt või esemeilt. Raske ja jõulise kõnnakuga, kasina, järsu žestiga, sõnaahtra kõnega, tõrjuvalt reserveeritud käitumisega, valit-



CHARLES KEAN

(1811 - 1868), kuulus inglise näitleja ja Shakespeare'i draamad lavastaja. Pildil: Ch. Kean Gloucesteri hertsogi osas „Richard III“



W. CH. MACREADY

(1793 - 1873), inglise näitleja ja näitejuht, kes silmapaistva eduga kehastas Shakespeare'i kujusid. Tema parimad osad olid Jago ja Henry IV (pildil)

sevalt meeolult norutundeline (pessimistlik), endas kahtlemise tõttu eraklusse kalduv, distantsti hoidev (mitte rõhutav, nagu agressiivne tüüp), kujutuskehv, abstraktne ja sünteesivõimeline (teoreetiline) mõtlemine — need iseloomu omadused piiravad selle tüüpi selgesti teistest, kuigi vähesel aktiivsuse tõttu seda liiki inimesed kohe silma ei paista.

See on eeskätt põhjamine ja seega seal sagedasti esinev tüüp, kuigi vähesel aktiivsuse tõttu kandvaks lavakujuks vahest vähesobiv. Siiski leidub seda ka Shakespeare'i juures, pealegi sellases esinduslikus osas nagu on seda kuningas Lear. Pole juhus, et Lear esineb traagilises, kannataja kujuna, kuigi ta ennast kannataja ossa asetab ise: riivatud endatunde tõukel hülgab ta oma tõearmastaja tütre Cordelia ja annab oma pärandi ja oma saatuse kahe teise agressiivse iseloomuga tütre kätte. See on meile nii tuttav talundi ära annud ja erru läinud peremees, kes tahab olla tunnustatud peremehena ka ilma selle õigusteta. Shakespeare'i Lear on ja tahab olla ikka majesteet, kuid ta pole ei türann ega ka raudse iseloomuga vürst, vaid oma kuningliku minatunde eest valvel olev rauk, kes tahab, et teda kuningana koheldaks ka ilma kroonita. Ja kuna tema kuninglik käi-

tumine ja nõudlikkus tütreid tülitab, siis tekib konflikt, mis võib küll ta murda, kuid mitte alistada: vastastaja tüüp ei alistu, vaid, kindel oma õigusele, pigemini hävib — nii kui hävib Lear —, hingeliselt ja füüsiliselt kokku varisedes. Vastastaja tüüp omab sügavaid ja tugevaid tundeid, kuigi need ei väljendu eredalt ega käärikalt...

Neljanda käitumistüübina esineb meile meie ümbruses üsna levinud passiivne või taanduja tüüp, mille stiili määravad pingetud ja jõuetud väljendused. Könnakult lõtv, kasina, jõuetu žestiga, leebe kõnega, järeleandliku käitumisega, valitsevalt meeolult norutundeline (kurvameelne), kindlusetu ja alistuva minatunde tõttu sobimusele kalduv, kujutuskehva, kuid elulähedase, kaemusliku vaimsusega — sellaseina leiame selle tüübi puhtaid esindajaid. Kuna aga tavaliselt leidub eri tüüpide tunnuseid ikka segatult, siis taandujaid iseloomusid võib näit. vastastajaist eritleda peamiselt nende alistumisest oludele ja teistele isikutele: nad on kõrkjad, mis painduvad iga tuule mõjul: elukonflikte püüavad nad ikka vältida, kuigi see neid igakord ei päästa.

Sellasesse konflikte vältida püüdvasse taanduja tüüpi kuulub ka Shakespeare'i

Richard II. Mitte just „puhtalt“ troonile pääsnu, püüb ta ka seal ebuapuhtate võtetega, tüürannina; kuid seda peamiselt oma iseloomu nõrkuse tõttu: mugavust ja lõbu armastavana valitseb ta soosikuist nõuandjate abil ja saavutab lõpuks seda, et kaotab trooni, olles sunnitud loovutama selle oma vastasele, varem maapakku saadetud onupojale. Richard langetab näiden di keskes korduvalt saatuslikke otsuseid, kuid need, eelkõige troonist loobumine, on tingitud „nahapäästmise“ motiividest. Kuigi Shakespeare näitab meile Richard II üsnagi komplitseeritud iseloomuga inimesena, kes troonist lahkumise pildis võib koguni hingeliselt suursugusena tunduda, suudab ta siiski meid vaid liigutada ja kaastunnet tekitada, sest ta jääb ikkagi kõige selle juures vaid nõrgaks iseloomuks.

Vaadeldud iseloomutüüpide taustal on otstarbekohane vöatluusele võtta ka tuntuima ja komplitseerituima Shakespeare'i lavakuju, nimelt prints Hamleti. Ons ka see tahtejõuetu, passiivne iseloom? Nii võib seda võtta, nii kui seda sagedasti ka pakutakse laval, kui silmas pidada vaid nõutud veretasu lõpmatut edasiliikumist ja selle täideviimist alles siis, kui Hamlet provotseeritud kahevõitlusel teada saab, et ka äsjases ema surmas ja ta enda mürgitatud rapiiriga surmavas haavamises on süüdi kuningas, kes ta isa mürgitas, ema häbistas ja temalt endalt röövib trooni.

Kuid tõeliselt on olukord siiski teine: karakteroloogiliste tüüpide erituse aluseks olev käitumistil ja tahtejõud ülesannete täitmise võimena on kaks eriasja. Ja ka viimase — tahte — suhtes Hamlet esineb meile psühholoogilise probleemina, mille õigest lahendamisest oleneb selle kuju lavaline elulisus ja menu.

Võttes tõena, et Hamleti kuju loomisel Shakespeare on lähtunud oma aja näitekirjanduslikust Hamleti kujust, — mis arvatavasti palju ei erine nud Saxo Grammaticuse veretasu teostavast legendaarset viikingist Amletist, — kantud soovist näidata, kuidas lahendab veretasu probleemi moodsas (Shakespeare'i-aegses) humanistlikus ideestikus kujunenud täiuslikkust taotle vaimu inimene, selgub meile, miks Hamlet ei saanud teostada tavakohast isa vaimu poolt nõutud ülesannet tarvilise kiiruse ja resoluutsusega. Nimelt esineb Hamletis meile inimene, kes suudab tegutseda vaid siis, kui ta on oma teo otstarbekohasuses ja õigustatuses veendunud, kultuurinimesena, kes oma tahteotsustuse langetab vaid põhjaliku kaalumise järele. Seepärast, kuigi kojujõudmisel kogu eestleitnud olustikuga psühholoogiliselt ette valmistatud pahimaiks üllatusiks, kuigi isa vaimu avastusist hinge põhjani pörutatud

ja valmis pärimuselt ettekirjutatud veretasuks, ei forma ta mitte otsekohe tegutsema, nii kui see on omane tavalisele keskpärasusele, nagu sellasena esineb ja toimib Laertes, vaid humanistliku vaimu inimesena ta taotleb kõigepealt süüdistuste suhtes selgust: ei saa ometi inimest karistada enne, kui ta süü pole kindel — vaimu esinemine võis olla vaid kuratlik lummutus. Vähe sellest, karistuse moraalseks õigustamiseks vajab ta koguni süüdlase enese poolt süü tunnetamist — süüdi oleku tõestamist süüelamus ega, mille pidi esile kutsuma isatapmise lavaline kujutamine kuninga ees. Samadel moraalsel motiividel keeldub ta karistust korda saatmast kuninga palvetamise hetkel pärast õnnestunud süütoendust etendusel — süüdlane peab surema koormatuna süü tunde st, nii kui ta sellega on koormatud süüteo ajal. Seepärast Hamlet kindlal käel ja kiiresti ründab ema toas tapeedi taga arvatavasti peituvat kuningat, kuigi selle asemel vaid õukondlast tabades koormab iseennast veretasu nõudva roimaga. Samuti ei kõhkle ta sugugi Inglismaale sõites oma saatjaid-õukondlasi surmatekonnale läkitamast, kui avastab nende tema surmasaatmiseks määratud ülesande — kuninga kirja lahtivõtmise ja vapakapidavade, samuti sisemiselt igakord hetamise teel.

On iseküsimus, kuivõrra Hamleti tegutsemist määravad motiivid on moraalselt kooskõlalised, tahtepsühholoogiliselt aga näeme neid siiski täiel määral maksvusele pääsvat: Hamlet tegutseb alles siis, kui tunneb enese olevat selleks õigustatud. Vähe sellest, veel intensiivsemalt ta tegutseb nõutud veretasu teostamist takistavate asjaolude kõrvaldamisel. Kuna need takistused on peamiselt sisemised — hingelised ja ideelised —, siis esinebki Hamlet peamiselt sisemiselt tegutsejana, mis viib ta juurdlejana hetketi koguni endasüüdistuseni arguses, tahtejõuetuses, koguni enesetapumõteteni. Ent ka need kõrvaldab ta endanalüüsi abil, andes seejuures täiesti õige psühholoogilise hinnangu oma olukorra kohta: sündimusest pärit otsustusvõimet halvavad meie mõtted.

Seepärast, kuigi Hamlet esineb meile näival teovõimetu juurdlejana, ümbritseva elu üle nurisejana, kuulub ta pärimuselt siiski aktiivsesse, koguni ründajasse, tüüpi, kuhu kuulub ka tema loomiseks kasutatud eeskuju — viiking Amlet. Kuid omaaegse ühiskonna kasvatusingimused, eriti saksa ülikool, on tema loomupäraseid omadusi tugevasti mõjutanud, elamuslikult mitmekesistanud, elukäsituselt rikastanud. Ent siiski seejuures ta esineb väljendusstiililt ümbrust ründajana, kuigi mitte seevõrra füüsilise kui sõnarelvaga: igauks



M. MOUNET-SULLY

(1793 – 1873), kuulus prantsuse traagik, Hamleti osas

saab oma osa, kes seda on teeninud. Isegi oma sõprade suhtes jääb ta ettevaatlikult reserveerituks — vaimu avastused jätab ta ainuüksi endale. Ta on julge, oma elust ta ei hooli, kogu ta olemise mõtteks kujuneb endale võetud ülesande täitmine. Ja ta täidab selle, hävides ise selle juures.

Tõsi, Hamletil leidub peale üldpildi ka otseseid avaldusi, mis nagu sunnivad teda kujutama nõrga iseloomuga melankooliasse kalduva inimesena (v. eriti monoloogi II vaatuse lõpus), kuid siiski ei oleks õige suhtuda temasse sellest seisukohast. Siis jääksid meile mõistatuseks kõik ta ründavad esinemised, eriti oma Inglismaa kaaslaste otsustav ületrumpamine, Poloniuse surmamine, Laertesega käsitsi kokkuminek Ophelia haual. Samuti on ta vaimse aktiivsus ebatavaline passiivsele iseloomule. Niisama vähe sobivad siin mainitud käitumismomendid vastastajale või ka askeldajale tüübile — esimeseks on ta liig liikuv, teiseks aga liig jõuline. Jääks vahest üle võtta teda iseloomult ebatervikulisena ja käitumisstiililt ebapuhtana, tüübina, mida autor pole suutnud sisemiselt kooskõlastada, — muidugi eeldades, et ta seda on tahtnud. Kuid sellasteks oletusteks pole vajadust: nagu öeldud, iga elav isiksus komplikseeritud olekusena esineb omaette tervikuna, kuigi tihti ei vasta tüpoloogiliselt kujundatud skeemidele. Ja teiseks, peame ikka silmas pidama karakteri tüüpi ja selle raamidest kujunenud psühholoogilist olustikku. Hamletit juures aga peaarõhk langeb, nagu nägime, just viimasele — kõrge vaimse

kujunemise juures välissuunalise ründavuse nõrgenemisele, eriti neil juhtudel, kus esile kerkivad kahtlused, olgu eesmärgi või täidesaatmise viisi suhtes. Praktilises elus nimetame sellaseid nähteid küll tahtejõuetuseks, koguni iseloomu puuduseks, tõeliselt aga võib sellaste isikute juures leida väga pingelist ja tugevat sisemist võitlust, kui nad kuuluvad ründavasse tüüpi. Passiivsed, vastastajad ja ka askeldajad, kuigi neil võib olla vägagi raskeid elamusi, siiski on nendele võõrad sisemised võitlused, teravad tahtemotiivide ja ideede konfliktid. Hamletit aga need esinevad vägagi teravalt, millele seltsivad süüdistused ja meeleolu languse hetked. Vaid sellaseina tuleb käsitada eespool mainitud väljendusi.

Niisugusena esineb Hamlet ja ka teised lühidalt kirjeldatud Shakespeare'i kujud oma esinemiselt näidendis antud elulises pildis. See on üks olulisemaid jooni Shakespeare'i loomingus, et ta harva oma kujusid iseloomustab kirjeldavalt, vaid ta ainult näitab neid nende väljendustes ja tegudes, käitumises, samuti teiste kaastegelaste tegudes ja hinnangutes, nii kuidas esineb tegelik elu ise. Seepärast on Shakespeare'i kujude lavaletoomise vältimatuks eeltingimuseks nende õige eluline tabamine, mis aga tihti pole sugugi kerge, nagu seda eriti Hamletit suhtes võisime nentida. See tundub nii vastolulisena, mitmepalgelisena, täis sisemist pinget, et see on ikka olnud igale suurele näitlejale tema võimete kontrolllosaks. Selleks ta jääb edaspidigi — ka meil Eestis.

Kaitsekõne leedi Macbethile

Jacques Henri-Robert



Õni aasta tagasi Pariisi advokaatide nõukogu esimees Jacques Henri-Robert kaitses leedi Macbethit järgmise (küll ainult kirjalikult fikseeritud) huvitava kõnega, mille toome tugevasti kärbitult: „... teen kindlaks, härrad vande-
mehed, et süüalusest on valesti aru saadud. Kolmsada aastat hõljuvad tema kohal need varjud, mida geniaalne inglise kirjanik nimega William Shakespeare on heitnud selle naisele. Kuigi süüdistus on tuntud, ma kordan seda siiski. Leedi Macbethit süüdistatakse selles, et ta on mõjutanud oma meest tapma oma isanda, oma külalise ja oma sugulase kuninga Duncani. Teda süüdistatakse selles, et ta on viinud oma mehe roimadele, mida ta ise sooritada ei julgenud. See on lühidalt süüdistus. Ümb-
rus, milles toimusid need sündmused, on täis kirjeldamatuid õudusi. Kuningas Duncan tapeti une pealt ja ühes temaga ka kaks ta teenrit. Selle teo läbi leedi Macbethi verejanu aina suurenes. Banquo, kes oli kardetav võistlejana või ebamugava tunnistajana, läks sama teed mööda. Ohvrite lapsed pääsid vaevu palgaliste mõrtsu-
kate pistodade eest. Kui teie, härrad vande-
mehed, tahate leedi Macbethit tundma õp-
pida ainult Shakespeare'i kirjeldusest, siis te kujutlete teda taltsutamatu olendina, te-
ravate joontega meesnaisena. See on eksitus. Leedi Macbeth oli graatsiline anglo-
saksitar kauniste pikkade blondide juus-
tega ja imeilusate siniste silmadega. Ta oli õrn ja delikaatne. Nii peate teda nägema oma vaimusilmadega. Kui te tahate aru saada ta tegudest, siis te peate välja astu-
ma nüüdisaja atmosfäärist ja tungima 1039. a. õhkkonda.

Milline oli maailm tol ajal?

Prantsusmaal tegi kuningas Henry I revolutsiooni oma isa vastu. Pärast seda, kui ta oli saavutanud võimu, ta vennad sõdisid tema vastu. Et oma võimu kindlustada, selleks tahtis Henry I saada Vene abi ja abiellus Venemaa Annaga. Normandias Robert Kurat mürgitas banketil oma venna Richard III. Nii sai temast Normandia vürst. Inglismaal Edmund tapeti oma naise-
venna poolt ja ta lesk ei kõhelnud abiellu-
mast Kanutiga, kes oli reetnud ta mehe. Daanis Kanuti naisevend kasutas Kanuti äraolekut selleks, et tõsta mässu. Kui Kanut oli mässu maha surunud, ta laskis oma

naisevenna kirikus mõrvata. Venemaal suurvürst Jaroslav ja ta kaks venda olid võimu pärast sukeldunud vennatappmistesse. Greekas Roman II mürgitas oma isa, et kiiremini troopile pääseda. Ta ise tapeti naise poolt vannis. Roimad, mõrvad, laas-
tamised ja sõjaretked iseloomustavad süü-
distatud leedi Macbethi ajajärku.

Kuidas elas see naine? Walter Scott jutustab, et ta elas rõõmudeta elu ja et ta oma meest nägi ainult üksikute sõjaretkede vahel, ja sedagi ainult mõneks päevaks. Neil kodusoleku päevil lord jäi oma seltsi-
meestega ja hõbekarikas käis ringi nii kaua, kuni lord joochnuna kukkus laua alla. Järg-
misel hommikul ta jäi jälle oma mõõdu ning läks siis jahile. Kui abikaasa oli jälle lahkunud, leedi tõmbus tagasi majja, tegi käsitöid ja luges vagu raamatuid. Lossi-
rahval ei olnud enam midagi teha. Paažid ja teenrid veetsid aega kollete juures. Sää-
rane on Macbethi-miljöö, nagu seda kirjeldab Walter Scott. Kuidas aga oli lugu lord Macbethiga?

Nõiad, ja mis osa nad mängisid Macbethi elus.

Võidurikas väejuht oli heale kuningas Duncanile, kes teda kohtles suurima täna-
matusega, osutanud hindamatuid teeneid. Ühel ööl ta istub ühe teise väejuhi, Ban-
quoaga, välilaagris. Lahing on möödus, võit käes, väejuhi süda täis rõõmu. Seal ilmu-
vad nõiad. Macbeth on ebasklik, usub nõidusse. Seda ei saa talle ette heita, sest meiegi ajal on inimesi, kes käivad ennus-
tajate juures. Ja kindral Macbeth elas ometi üheksasada aastat enne meid! Nõiad ennustavad talle, et temast saab Cawdori taan. Ennustus täitub väga ruttu. Teine nõid ütleb, et Macbethist saavat kuningas. On kerge kujutella säärase ennustuse mõju nõrgale iseloomule, samuti ka seda, kuidas see ennustus viib roimale. Nüüd Macbeth on Cawdori isand. Ta auhann on vallan-
datud, sest temast peab saama kuningas. Ja ta tunneb seda kogu oma olemusega veel enne, kui ta on näinud oma naist. Õel-
dakse, leedi Macbeth olevat olnud oma mehe paha vaim, tema olevat mehe viinud roima rajale. Vaatleme dokumentaarseid tõendeid, nagu neid meile on üle annud Shakespeare. Roima idee ei tulnud naiselt. Sel ajal, kui ta istus kodus, oli saatuslik sündmus juba toimunud, ta oli juba saa-
nud mehe kirja ja nüüd seisib asi ainult sel-

les, kuidas mõrva idee läbi vija. Ei tohi unustada detaile, et kuningas Duncan tuli Macbethi lossi. Miks? Seepärast, et heatahtlik kindral oli teda sinna kutsunud, tagamõttega kuningas tappa. Selles ei olnud tol ajal midagi ebaharilikku. Seda vähem, et kuningannagi ei olnud enne troonile astumist keeldunud sooritamast mõrvu. Macbeth ja ta abikaasa otsustasid eemaldada kuningas Duncani oma teelt. Leedi Macbeth sai oma mehe roimakaaslaseks. Aga mitte tema ei haudunud välja mõrva plaani.

Uudishimuline leedi Macbeth.

Macbeth, kindral, tapab oma külalise. Leedi Macbeth paneb ette joota kuninga teenrid purju. Aga kindral Macbeth on mõjuvamate vahendite poolt. Ta eelistab nende kahe mehe tapmist. Niisiis ma teen kindlaks, et kindral on pannud käe kuninga elu külge ja et leedi ise ei ole vahetult osa võtnud kuritööst. Ja samuti toimus kahe teenri mõrvamine vastu ta tahtmist ja temast olenematult. Leedi surub end oma mehe usaldusse. Kõigil roimareil on soov pärast kuritöö sooritamist end avaldada kellelegi, kelle poolt ei ole karta reetmist. Niiviisi saabki leedi Macbeth teada oma mehe saladused. Ka Banquo tapeti Macbethi poolt, samuti Macduffi naine ja lapsed. Macbeth tappis külmavereliselt. Ta ei vajanud naisepoolset julgustust. Ta teadis ikka, mida ta tahtis ja kuidas ta seda tahtis.

Kahtlemata, härrad vandemehed, leedi Macbeth on sooritanud roima. Ta oli mõrvari Macbethi kaasteadjaks. Aga selle kohta on olemas veel mõningaid seletusi.

Kes oli kuningas Duncan?

Leedi Macbethi esimene mees, ta isa, vanaisa ja ta vennad tapeti kuningas Duncani sugulaste poolt. Mõlemad perekonnad olid verevaenlased. Šotlannast tuvi seisus verise kättemaksu teenistuses ja abiellus Macbethiga just seepärast, et sel oli midagi kuningas Duncani vastu. Ja kes oli kuningas Duncan? Tema aja historikud ei ütle tema kohta kuigi palju head. Ta oleks pigemini kõlvanud kloostriks kui troonile. Igatahes oli tal pikki nõrkuse perioode, kusjuures ta aga oli verejanuline. Tal oli ainult üks soov — ühel või teisel teel vabastuda oma vaenlasist. Cawdori taani ta laskis tappa, kui see tõusis ta vastu. Šoti kroon ei olnud tol ajal absoluutselt päritav. Kui kuningas suri enne kui ta seaduslik laps oli saanud täisealiseks ja Cumberlandi printsii tiitli omanikuks, mis tähendas troonipärijat, siis trooni pärisid lähimad sugulased. Kes aga oli Duncani lähimaks sugulaseks? — Macbeth. Siin on kogu kriminaaloo kriitiline



ERNESTO ROSSI

(1829 – 1896), kuulus itaalia traagik, Hamleti osas. E. Rossi on kirjutanud hulga kriitilisi etüüde Shakespeare'i draamade üle ning tõlkinud mitmed tema näidendid. Väga väärtuslikud on E. Rossi memuaarid

punkt. Kuningas Duncan, kes sooritas oma külaskäigu feodaalsesse Invernessi lossi, oli Macbethile teinud suurimat ülekohut, mida kuningas võib teha oma alamale. Kuningas oli oma pojale Donalbainile anetanud Cumberlandi printsii tiitli enne kui see poeg oli saanud täisealiseks, ja nii oli Macbeth ilma jäetud troonipärimise õigusest, mis oleks talle osaks saanud, kui kuningas Duncan oleks surnud enne poja Donalbaini kahekümne esimest eluaastat. Ja see oli sündinud, hoolimata neist suurist teeneist, mida Macbeth oli osutanud kuningale.

Kui Duncan astus troonile, ta alamad tõstsid mässu ja keeldusid talle makse maksmast. Üks mässuline vürst haaras relvad tema vastu. Banquo kaotas, samuti prints Malcolm. Kohkunud kuningas mõtles juba põgenemisele, kui võitmatu Macbeth ilmus kolmanda malevaga kohale ja ajas mässulised laiali. Veel kord päästis Macbeth kuningas Duncani. Kui ühel päeval Skandinaavia laevu Suenoni juhtimisel tungis kallale šotimaale ja kuningas Duncan oli korraldamas kaitset, teda löödi loo-



ELEONORA DUSE

(1859 - 1924), maailmakuulsusega
itaalia dramaatiline näitleja, Kleo-
patra osas

tusetult. Ja ta oleks sattunud vangistusse, kui Macbeth poleks rünnanud norralasi ja nad tapnud une pealt, nii et kuningas Suenon pidi põgenema kümne ellujäänud mehega. Kanut, kes maandus Inglismaal, tahtis kätte maksa oma venna eest. Ainult üks mees võis Šotimaa päästa pärast Kanuti maandumist — Macbeth. Macbeth võitis ja Kanut pidi temalt ostma Šotimaalt lahkumise loa. Pärast kuningas Duncani tänamatust Macbeth võis „toetuda“ ühele pretsedendile. Tol ajal ei olnud ajalehti. Aga külast külla, linnast linna, mehe juurest mehe juure käis tol ajal lugu vürst Dunwaldist. See vürst oli aastal 965 pärast solvamist, mis talle oli osaks saanud kuningas Duffi poolt, selle enda juure lossi palunud. Kuningas Duff võttis selle kutse vastu täpselt nii, nagu seda seitsekümmend aastat pärast seda tegi kuningas Duncan. Kuningas Duff jäi enese täis magusat viina ja jäi sügavasti magama. Ta tapeti une pealt Dunwaldi käsul selle poegade poolt ühes oma kahe teenriga. Macbeth ainult kopeerib seda juhtumit.

Ja nüüd võrdleme veel Macbethi ja ta leedi iseloomi. Kumb väärirb enam vabandust? Kumb on süüdlane pool? Leedi Macbeth oli vahva ja edenemisvõimeline naine. Tal oli vaprust, mis ta seadis nii mõnestki mehest kõrgemale. Macbeth ise oli nõrga iseloomuga, julm, otsustamatu, üsna vilets olend. Shakespear näitab oma banketi-stseenis, missugune argpüks see Macbeth oli. Mees, täis lapsikut hirmu, kellele naine vahetpidamatult peab sosistama, et ta võtku

end kokku. Kogunenud lordide juuresolekul ta näeb Banquo vaimu ja hakkab värisema, kuna leedi end valitseb täiel määral. Ta on nagu pariisitar, kes kell viis pärast lõunat saab teada sündmusest, mis hävitab kogu ta elu, ja kes õhtul kell kaheksa naeratades ja end usaldades läheb uhkelt dineerima ja saavutab oma külaliste imetluse. Ta on hiilgav neis stseenides. Pärast küll tema sugupoolele omane nõrkus saab talt jagu. Kui seisukord läheb liig teravaks, ta haarab naise viimse abinõu järele — ta minestab.

Palun leebet otsust.

Argem unustagem sedagi, härrad vande-mehed, et tol ajal seadus ei olnud liig range. Šotimaa kuninga tapmise eest tuli maksa tuhat lehma või kolm tuhat šillingit, kuningapoja tapmise eest sada viiskümmend lehma või nelisada viiskümmend šillingit ja niisama palju šoti earli tapmise eest. Ühe earli poja tapmise eest makseti sada lehma trahvi ja ka taani tapmine ei olnud kallis — samuti sada lehma. Säärane oli seadus, ja need on normid, mida oleks tulnud arvutada leedi Macbethil, kui tal oleks tulnud kohtu ette ilmuda.

Kui me aga selle naise asja vaatame täna ja siinkohal, valgustades läbi sajandite tema kuju ja arvestades verejanulist ümbruskonda, feodaalseid ideaale ja kestvat sõjaseisukorda, milles elas leedi Macbeth, Šotimaa kuninganna, siis, arvan, võin ma nõuda heatahtlikemat suhtumist. Palun leebet otsust...“

Shylock lavakujuna

Paul Pinna



esti kutselises teatris etendati Shakespeare'i esmakordselt vanas „Estonias“ 1910. a. hooaja avamiseks. Lavastati „Othello“ Th. Altermanniga nimiosas, Desdemona mängis Netty Pinna ja mina Jagot. Sellele järgnes 1911. a., jällegi hooaja avamiseks, „Kuningas Lear“ K. Jungholzi lavastusel. Leari mängis minna. Kolmas Shakespeare'i lavastus teostati juba uue „Estonia“ pidulikult avamiseks. Selleks oli „Hamlet“, samuti K. Jungholzi lavastusel. Hamleti osas esines Th. Altermann, Opheliana Erna Villmer ja kuningas osa mängis minna. Neljandas osas Shakespeare'i teoseist tuli mul mängida täpselt 24 aastat hiljem, ja nimelt „Veneetsia kaupmehe“ Shylockit. Selle viimase osa juures peatun pikemalt, sest alles kaks aastat tagasi üleelatud muljed on värskest meeles ja osa tõlgitsemine seisab kogupildina silme ees. Varemalt mängitud Jago ja kuningas Lear on ununenud. Võin vaid niipalju öelda, et tookord olid olud klassiliseks mängukavaks liigagi primitiivsed ja tuleb imestada, kuidas tuldi toime sellaste teoste lavastamisega tolleaegsetes oludes. Meil endil oli aga kindel usk asjasse ja julgust lavastamiseks andis meie asjaolu, et Altermann ja mina olime äsja käinud välismaal, kus nägime ja lähemalt tundma õppisime neid klassikute etendusi. Üldse tol ajal pidi iga näitleja klassikuid tundma põhjalikult ja neid mängiti õige rohkesti. Ka Tallinnas — vanas saksa teatris Laial tänaval — kultiveeriti klassikuid ja sealtki saime innustust ja eeskujusid. Kogu mängu viis ja stiil oli sootuks teistsugune kui tänapäeval: klassikute mängimisel domineerisid paatos, deklamatsioon ja poos. Kuid peab ütleva, et deklameeriti tol ajal hästi, sest iga teatrikooli eeskava toetus peamiselt klassikute kätteõppimisega. Nii mängisime meiega, võttes aluseks võõraid eeskujusid ja säilitades traditsiooniliselt lavastusi. Tol ajal ei osatud teisiti mõeldagi; suured eeskujud olid mõõduandvad meie osade loomisel.

„Veneetsia kaupmees“ ilmus esmakordselt trükist 1600. aastal. Shakespeare oli oma teose tegevuse kokku põiminud igasuguseist allikaist, peamiselt aga itaallase Pecorone des Giovanni Fiorentino novellikogust. Nimetatud novellikoguga ongi seoses Shylocki protsess ja sõprusvahetord Antonio Bassanoga ja veel muudki situatsioonid, mis on pärit ülalnimetatud novellikogust, kuid mis on Shakespeare'i poolt täiendatud ja ümber kujundatud draamatiliseks teoseks. Selle tõttu mainivad arvus-

tajad, et draamal puudub kompositsiooni järjekindlus, et teos on tükeldatud ja hüplev ning liidetud üksteisele vastukäivatest oludest. Shakespeare'i algtekstist, s. t. piltide ja stseenide järjekindlusest, ei peeta enam ammugi kinni — kõik on ümber töötatud ja sootuks teisele tehnilisele kompositsioonile seatud. See on üks Shakespeare'i teoseist, mis kõige rohkem on olnud lavastajate mängukanniks: siin on tegutsenud iga üksiku lavastaja lauldane fantaasia ja kärpimisi on tehtud, kuidas keegi on heaks arvanud. Selle tõttu on „Veneetsia kaupmehe“ tekst ka õige tõhusalt kokku kuivanud. On püütud peamiselt konstrueerida staariosa Shylockile, andes kogu ümbruskonnale vaid dekoratiivse maigu, et Shylockile põhjust anda oma staariosa mängida. Kuid ometi ei ole see nii: öieti on Shakespeare mõelnud oma teost lustmänguna ja juut Shylock on vaid objekt, mille kulul kõrgem Veneetsia seltskond võib teostada oma ülemelikust ja vallatust. Nii mängiti Shylockit ka Shakespeare'i päevil: juut Shylock oli absoluutselt koomiline kuju ja tema traagika üle naerdi pisaraini. Kuid aja jooksul hakati otsima Shylocki kujust inimlikkust ja sügavaid tundeid, ja Shylocki kuju pääsebki pikapeale pjedestaalile, millele kirjanik ise omal ajal ei võinud mõeldagi. Nii kuidas arenes rahva mentaliteet, nii kujutati ka Shylockit. Näitlejad aga vaatasid Shylocki kui meelitava osa peale, mille kujutamises võivad valla pääseda kõik inimlikud hingelised elamused ja omadused, ja seda kasutati ka ohtrasti ning igauks püüdis Shylocki kujus seda leitud, mis vastas tema enda individuaalsele omadusele.

Ja tõesti, Shylock on üks neist Shakespeare'i kujudest, kelle kohta võib öelda, et ei ole teist sellast osa kogu näitekirjanduses, mida võib kehastada nii lõpmata paljudes variatsioonides: olgu see siis kehalistes dimensioonides, selle puudustes, ilus või inetuses; mängulaadis, kas või alates puht-teatraalse efektsusega või tõsise kunstilise sonoorse dramaatilise elamusena; kujuliselt luues vastiku juudi punase peaga ja viies ta äärmiselt madalale ihnuri ja omakasupüüete instinkti kehastaja tasemele või aga jälle luues õilsa juudikaupmehe kogu ta sügava armastusega oma ainsa lapse Jessica vastu, kes selle kaotust leinates püüab kätte maksa igale ristiinimesele, kes satub talle ette eluteel. Kes on öieti Shylock? On ta oma isikliku õnnetu saatuse läbi saanud oma rahva tasujaks, kes on sattunud juba hallist



„VENEETSIA KAUPMEES“ Estonias 1937.

Lavastus — P. Pöldroos. Ülal: Shylock (P. Pinna),
all: Porzia (E. Villmer) ja Bassanio (K. Karm)

rahva vastu, või on ta juudilik rahaahnus ainsaks teguriks, millele on üles ehitatud kogu Shylocki kuju? Sellele on ühed vastanud nii, teised teisiti, — kuid selle probleemi lahendamatase tõttu ongi see osa võimaldanud luua kujusid igasuguste hingeliste üleelamistega. Selle tõttu on kõigi maade näitlejad katsunud anda talle oma tõlgitsuse, luua temast inimkuju ja leida talle vastavaid iseloomuväljendusi, et esile tuua selle Shylocki tõekspidamisi ja vabandada või hukka mõista ta metsikut nõuet kättemaksuhimust tagaetuna nõuda, et kristlase kehist välja lõigataks nael liha, missuguse toimingu ta tahab võidujoovalt ise tegelikult sooritada. Nii on ka siis arusaadav, et juba Shakespeare'i ajast alates on Shylockit mänginud sadad nimekad näitlejad ja igauks neist on loonud oma Shylocki, ning alati äärmiselt suurte kontrastidega. Kui üks on näidanud ja alla kriipsutanud õeluse, on teine seevastu selles leidnud õilsuse. Üks väljendab viha ja põlgust hammaste kiristamisega, teine suursugusega ja kerge sarkasmiga. Ja ometi on igauks neist olnud hiilgav olemoodi, — nii vähimalt võib lugeda nendest paljudest väljaannetest, mis on ilmunud selle küsimuse üle ja milledes on toodud põhjalikke arvustusi. Näiteks juba 1812. a. saksa kuulsa karakternäitleja August Iffland kujutas Shylockit rämpse juudina, püüdes olla rõhutud, — vimmas turjaga ja närune, jalgu sissepoole hoides ja käies lohiseva kindlusega kõnnakuga, muutudes vahel sootuks koomiliseks, seal-samas aga ümber hiilides kui kummitav vaim. Suures kohtustseenis, mis on Shylocki suurimaks dramaatiliseks väljendusmomentiks, paljastas Iffland pisikese noakese, teritas seda oma saapatalla vastu ja ootas hetke, mil täide saata oma tasumisakt ja lõigata tolle pisikese riistaga inimkehast naela liha, missugune toiming nii väikese riistaga pidi osutama eriti piinrikkaks. — Hiljem, kaotanud protsessi, vajas ta pettunult kokku nagu naeruväärne kehkenpüks.

Seevastu kuulus Ludvig Devrient esines Shylockina uhke aeglane kõnnakuga, täis väarikust ja üleolekut. Ta hoidis pea kõrgilt püsti ja seetõttu näis olevat kasvult pikem kui ta tõepoolest oli. See Shylock tundis oma väärtust ja rikkust, see oli sügavalt usklik juut, kes põlgas iga kristlast ning suhtus temasse üleolekuga. See kuju oli pigemini lepitava, mitte veretanuline tasuja, — vähimalt olevat see ilmenenud ta mängus suures kohtustseenis. Ometi ei puudunud sel Shylockil hommikumaade demonlikkus, jõud ja metsikus, aga see kõik oli seoses siiski ka alandlikkusega, kui ta seisis võimumeeste ees, ehkki läbi-paistvalt domineeris ta viha ja põlgus

ajast saadik teda piinavate ja kurnavate kristlaste meelevald alla ja see siis vabandab ta meeletut viha ja põlgust kogu risti-

kõige kristliku vastu, mis oli tingitud jumalakartlikkusest ja austusest oma usu ja rahva vastu. Devrient ilmus kohtusaali suure pussiga, — mille ta oli kaasa toonud eriti just suuremaks efektiks, — et välja lõigates naela liha kristlase ihust see rohkem silma paistaks. Kui Devrient oli protsessi kaotanud, ei langenud ta minestusse, vaid sammus väärikalt kohtusaalist välja inimesena, kes küll on nõrkemas häbi ja teotuse all, kes aga siiski kõnnib püstipäi, olles vaimselt raskeis ahelais, kuid suutes kanda oma koormat. Nii üksteisele vasturääkivalt kujutati Shylockit juba tol ajal, kaugelt üle saja aasta tagasi, nii kujutati teda kontrastselt edasi ka hiljem, kuni tänapäevani.

Viimase ajajärgu mentaliteet on aga järsult muutunud: Shylockit ei mängita enam, ja kuigi veel kusagil, siis väga harva. Shylocki kuju ja iseloom on meile võõraks jäänud — tõlgitsetagu seda kuidas tahes. Arusaamised ja nõuded on tänapäeval teised, Shylocki hingelised ja inimlikud kannatused, usulised traditsioonid ja arusaamised ei liiguta meid enam. Shylocki ahastus ei vapusta meid, vaid pigemini paneb naeratama, tema juudilikud liigutused näivad meile nüüd koomilisina ja nutuhäl — veidrana. See on ka osalt selektuseks, miks meie viimane Shylocki uuslavastus ei annud küllalt häid tagajärgi ega leidnud menu publiku juures.

Ütlesin — osalt, kuid tuleb otsida vigu ka meie endi juurest, et mõista, miks seekordne „Veneetsia kaupmehe“ lavalettoomine äpardus.

Tuleks kõigepealt mainida, et kui pidada silmas kõiki neid asjaolusid, milledest ülalpool kirjutasin, siis kätt südamele pannes peab tunnistama, et esiteks Shylocki osa kui seesugune juba iseendast on äärmiselt raske ja voolida sellest kuju ning usutava elava inimese, see nõuab palju aega ja tugevat viimistlemist. Mina püüdsin läheneda Shylockile meie tänapäeva vaatevinklist ja mänguviisist, nagu see meil viimasel ajal on välja kujunenud, püüdsin leida keskte inimese kui seesuguse ja juudi rahvusliku omapära vahel, viia Shylocki tunded seosesse üldinimlike kannatuste, vihkamise ja muude inimlike instinktidega — kuid ometi pörkasin igal sammul juudiliku omapära vastu, mis kuidagi ei annud võimalust end maha salata. Ja juuti mänguliselt alla kriipsutada, kuigi tagasihoidlikult, on meil siiski õige raske ülesanne, eriti veel tüdise momendil. Me teame, et kui laval juudisoost isikut kujutella, piisab väiksemast viipest, et publikut muhelema panna. Siin tuleb tegutseda suurima ettevaatusega. Kuid juudi ahastamine ja selle



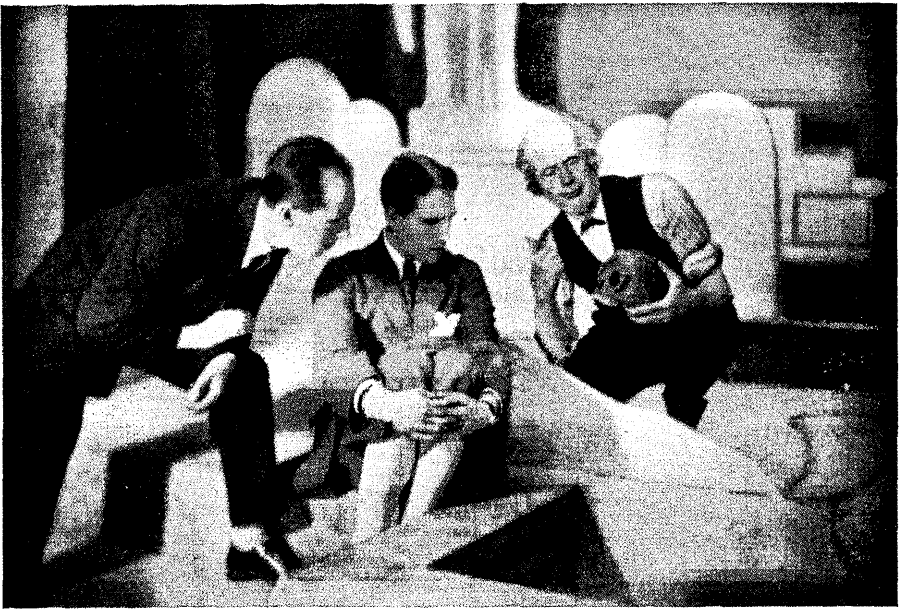
KARL BIRKHAN-WANDER

(1863 – 1896), Wiera-aegse Vanemuise tuntumaid näitlejaid ja peaosaline Shylock esimeses eestikeelses Shakespeare'i-lavastuses 1888. a. Foto a. 1892

(Foto Heino Vaksa teatriarhiivi kogudest)

väljendusviisi, eriti Shylocki juures, on kaugelt teissugune kui kristlasel.

Siis tuli juure veel see õnnetus, et Shylock pidi viibima meil laval, mis oli lage ja äärmiselt üksluine. Kui nüüd see ahastaja Shylock peab kogu aeg ainult kaebama tühjas ümbruses, siis tüütab see lõpuks ka pealtkuulajaid, ja seda tundes ei ole näitleja suuteline alal hoidma dramaatilist pinget ja lõpuks ta langeb tühjusse. See katastroof oli ka minu mängus. Lavastus oli liig moderniseeritud, võiks öelda äärmuseni moderniseeritud. See on üks suurimaid pahesid kui klassikuid hakatakse moderniseerima. Ma ei mõtle kitsarinnaliselt, et klassikuid tuleb



„HAMLET“ moodsas riietuses XX sajandil (Londoni Old-Vic teatri lavastus)

mängida vanas klassilises stiilis, — ei, kuid kui juba moderniseerida, siis leidlikult ja kompaktselt, värviküllaselt, nagu seda nõuab ka „Veneetsia kaupmees“. Shylocki lavastus võib dekoratiivselt suurt kaalu anda: Veneetsia linn kanalite, sillakeste, kitsaste tänavate ja treppide küllusega annab selleks palju võimalusi. Siis tuleb alla kriipsutada Porzia luksuslikku elu vastandina juudi elamise viletsusele, et saada kontrasti ja selgust. Mis aga kõige enam häiris, oli see, et meie lavastuses jäeti välja karneval kogu oma kirevuse ja elavusega, mille katte all toimubki Jessica põgenemine kristlase Lorenzoga. Jessica jätab maha oma ahastava isa, kes karnevalimõllus elabki üle oma suurima hingelise tragöödia ja lõpuks neab ära oma ainsa lapse. Sellane lavaline kontrast annab Shylockile võimaluse n.-ü. hinge tõmmata ja publiku pilgud pole stupiidselt kiindunud ainult juudi ahastamisele, mis muutub ilma karnevalita üksluiseks ja monotoonseks. Väikesest, mitte midagi ütlevaist lahtisist portaalest mõlemal näitela pöole, mis pidid kujutama ühel ajal eluhooneid, tänavate jatku, Shylocki maja, mille Shylock lukustab hoolikalt, et kristlane sisse ei pääseks, ja veel kõiki muid ülesandeid, mis tükis ette tulevad, ei piisa meeleolu loomiseks. Ja ähmased valguspildid tagafoonil ei meenutanudki, kus

õieti sünnib tegevus. Shakespeare'i ajal vähimalt pandi lauaukike kuhugi lavale pealkirjaga, et tegevus sünnib kas lossitoas või metsas. Lõpuks Shylocki suurim ja võimsaim mängumoment leiab aset kohtusaalis, mis on tulvil pealtkuulajaid. Need peavad kogu aeg põnevusega jälgima protsessi käiku ja vahet pidamata Shylockit vahelehuüetega ässitama ja õrritama, ühtlasi teda pilgates ja naerdes. Sellele kõigele reageerib Shylock, ta ägestub üha rohkem ja muutub viimaks metsikuks, mille tõttu ta lõppeks kokku variseb nagu hagijate poolt taga-aetud metsloom...

*

Need paralleelid on toodud selleks, et näidata, kui võrd ohtlikuks võib muutuda klassikute ultra-moderniseering. Välismaal oli ka kord sellane haigus, et näiteks „Hamletit“ mängiti meie aja miljöö ja Hamlet kõndis vihmakuues ning pintsakus jne. Seda tehti ka teiste Shakespeare'i teostega. Ei ole muidugi vaja toonitada, et säärased eksperimendid kadusid rutemini kui tulid. Jäägu Shakespeare suurematuks Shakespeare'iks! Ta keha on maetud, — kuid ta sõna elab. „Hamlet“ jääb püsima inim põlvi ja ei ole vaja talle meie aja pintsakut selga tõmmata ja sellega profaneerida Helsingöri prints ja ta loojat Shakespeare'i, ja jäägu ka iga aja publikule oma pillilik illusioon.

Shakespeare'i moderniseeritud lavastusist

„Teatritele“ kirjutanud Erich R. Sarv Londonist



õukogude Venes ilmuv ajaleht „Sovjetskoe iskusstvo“ avaldas hiljuti vaatluse W. Shakespeare'i näidendite moderniseeritud lavastuste kohta. See, Al. Abramov'i poolt kirjutatud, ülevaade sisaldab mõningaid ääremärkusi, mis väärivad analüüsimist. Toetudes inglise poeedi John Masfieldi ühele loengule poeetilise draamast kirjutab autor pealkirja all „Shakespeare'i võltsijad“ kokkuvõetult järgmist:

„Inglismaal on rohkel arvul eriteadlasi, kes on teinud Shakespeare'i tööde uurimise endale eluülesandeks. Iga kuu ilmub nende sulest kas „Oxford University Press'is“ või mõnes teises soliidses ajakirjas sügavmõttelisi arutlusi, mis selle inglise surematu kirjaniku iga avaldust, lavakuju ja mõtet üksikasjaliselt ja põhjalikult vaatluse alla võtavad. Sellest hoolimata ei leidu kaasajal Inglismaal näitlejat ega teatrit, kes oskaksid Shakespeare'i näidelda või lavastada, sest tema draamaloomingu väärtus ulatub säärase hiiglakõrgusteni, kus meieaja tõlgitsejate pead pöörutama hakkavad. Ja kuna nad ei ole harjunud viibima säärases terves ja värskes õhkkonnas, ruttavad nad sealt tagasi tänapäeva lavaloomingu mugavasse umbsusse ja püüavad sinna tõmmata ka Shakespeare'i.“

Abramov tähendab, et J. Masfieldi heidetud väljakutse võtnud vastu Ameerika Yale ülikooli shakespeareoloogid, kuid peagi pidanud nad end lööduks tunnistama, kuna selgunud, et Masfieldil oli siiski õigus olnud. Peale „Suveöö unenäo“ Hollywoodi väljaande ei olevat nad saanud esile tuua ühtki head Shakespeare'i lavastust, sest ka hiljuti elustatud ja tervelt 120.000 dollarit maksma läinud „Antonius ja Kleopatra“ olevat Broadwayl häbiga läbi kukkunud. „Ometi näis kõik korras olevat: Shakespeare'i looming oli lavale toodud lühendamatu ja muutmatu — ta roomlased olid roomlasteks jäetud ja ka Kleopatra oli riidetud sobivasse tuunikasse ning mitte supeltrikoose. Siiski ei püüdnud näidend eeskavas rohkem kui kaks nädalat. Tahestahtmata seadsid ameeriklased endale küsimuse, et vahest siiski on Shakespeare liig arhailiseks muutunud ja vajab „noorendamist“.

Säärane ironiline sissejuhatas viib artikli autori Shakespeare'i n.-n. värskendamise vaatlusile. Ta toob näitena Londoni lavastaja Tyrone Guthrie parandused „Ham-

leti“ juure ning tsiteerib „julge“ algataja põhjendusi, kes väidab, et Shakespeare'i see tragöödia üldse mingit ajaloolist konflikti ei sisalda ja et Hamleti sisemine võitlus olevat puhtisikklik, veel rohkem — seksuaalne. Ta näeb Hamletit mitte intellektuaalset, vaid erootilist loomust, keda mõjutavad lapsepõlve alateadlikud elamused. T. Guthrie silmis on Shakespeare'i daami prints n.-n. Odipuse kompleksi ohver. Ta tegelikult sugugi ei vihka oma ema, vaid on temasse — jällegi alateadlikult — sügavasti armunud. Selle haiglast nähtega seletuvat ka Hamleti ebakindlus, kõhklevus, pessimism ja melanhoolia, mida omalt poolt veel suurendab kohusetunne isa tapmise eest kätte maksa. A. Abramov kommenteerib siinjuures, et T. Guthrie ei ole mingi Ameerika avastanud ja kordab vaid vana lugu, mille inglise freudistid olid „leiutanud“ juba ammu enne teda. „Moonutanud maailma draamakirjanduse ühe õilsaimaid kujusid mingiks jõhkraks paroodiaks, ei osutu ka enam sugugi oluliseks, mis kujul ta lavale tuleb,“ ütleb Abramov. Nii tõlgendatud Hamlet võib esineda frakis või trikoos — ja Guthrie riietabki ta madruse pluusi ja vahariidest vihmakuube. Niisama „omapärane“ on ka teiste osaliste välimus. Horatio kõnnib ringi tennisjärgis ja flanellpükstes. Rosenkrantz ja Guildenstern meenutavad alatise ja tüüpilisi inglise hobustevõiduajamiste külastajaid. Ophelia sarnleb inglise provintsilinna piigela ja Fortinbrasi kehabub briti koloniaalvägede brigaadikindral. „Niisugusena siis kujutab T. Guthrie Shakespeare'i „seksuaal-psühholoogilisel“ tõlgendusel, mida inglise arvustajad ei jõua küllalt kiita ta julgete uuen-duste pärast...“

A. Abramov on meeleheitel, et säärase „julguse“ kiidavad heaks ka mõned päris mõistlikud ja kultuursed lavastajad. Ta toob näitena Orson Welles'i „Julius Caesar'i New Yorgi Mercury-teatris (vt „Teatri“ novembri- ja jaanuarikuu numbreid), milles lavastaja Shakespeare'i originaalteksti on halastamatult kärpinud ja moonutanud, ning mõistab säärase teoviisi täiesti hukka. Ta on šokeeritud näidendis kujutletud roomlasest sõjaväefrentšides, kannustatud säärasaabastes ja ratsutamispükstes ning ei suuda aru saada, kuidas võib keegi asetada Shakespeare'i aegse Rooma tänapäeva fašistlikusse Itaaliasse. Et näidendil siiski suur menu oli, seletab Abramov Ameerika publiku fašismivastaste



„HAMLET“ — moodsas riietuses XIX sajandil

meeleoludega, mitte aga lavastuse kunstilise väärtusega. Toonud veel teisi sarnaseid näiteid, lõpetab A. Abramov oma kirjutuse tähendusega, et tänapäeval veel ainult Nõukogude Venes Shakespeare'i õigesti mõistetakse ja kunstiväärtuslikult lavastatakse.

Ülaltoodud arvustus jätab kõrvalseisjale mulje, nagu oleksid moodsad lavastajad klassilist Shakespeare'i tõepoolest rüvetanud. Autori näiliselt autoriteetseid ja põhjendatud süüdistusi on aga võrdlemisi kerge pareerida ja ümber lükata ainuüksi vastuväitega, et ta ühtki neist usulavastusist ise näinud ei ole ja neid hukka mõistab vaid Masfieldi ja teiste temataoliste konservatiivide vananenud ja uuendusi vihkavate seisukohtade põhjal. A. Abramov kui arvustaja kuulub seega nende hulka, kellele vastu ma „Teatri“ veergudel juba varem sõna olen võtnud. Need on n.-n. isehakanud kriitikud, kes oma otsuse langetavad, ilma et nad olukorra mõlemad külgi oleksid suutnud ja osanud analüüsida ja kelle lipukirjaks on „pealiskaudsus“.

Shakespeare'i moodne tõlgendamine, muidugi, ei pruugi õige olla. Vähesed kiidavad näiteks heaks T. Guitry liialdusi, kuid ka inglise freudistide „seksuaal-psühholoogilise“

Hamleti naeruvääristamisega on Abramov väga-vega hiljaks jäänud. Inglise autoriteetsed arvustajad on selle ja ka Guitry suhtes juba ammu oma hukkamõistva otsuse langetanud. Kuid ega siis kõiki uuendusi saa ühe ja sama mõõdupuuga mõõta, samad erapooletud vaatlejad kinnitavad üksmeelselt, et Shakespeare'i näidendite moderniseerimises siiski on väga palju positiivset, mida Abramov, kelle teadmised on vaid ühekülgseid, muidugi hinnata ei suuda.

Näidendid, mis olid loodud algupäraselt hoopis primitiivsete lavavõimaluste jaoks, mis ka hoopis teissugust teatripublikut eeldasid ammutavad moderniseerimisest uut jõudu, nad omandavad dramaatilist värskust ja muutuvad seega kaasageelse publikule ka märksa arusaadavamaks. Sääraselt „värskendatud“ klassikuid ei tohi aga veel moonutatuks ja võltsituiks nimetada, kuna keegi neisse uusi mõtteid ei lisanda. Osav lavastaja annab algupärasele, meie ajale aga arusaamatuks muutunud, välisele vormile kaasageelse ilme, ilma et ta seega autori mõtetsuunda muudaks. Kindlasti on see aga positiivne ning mitte negatiivne saavutus.

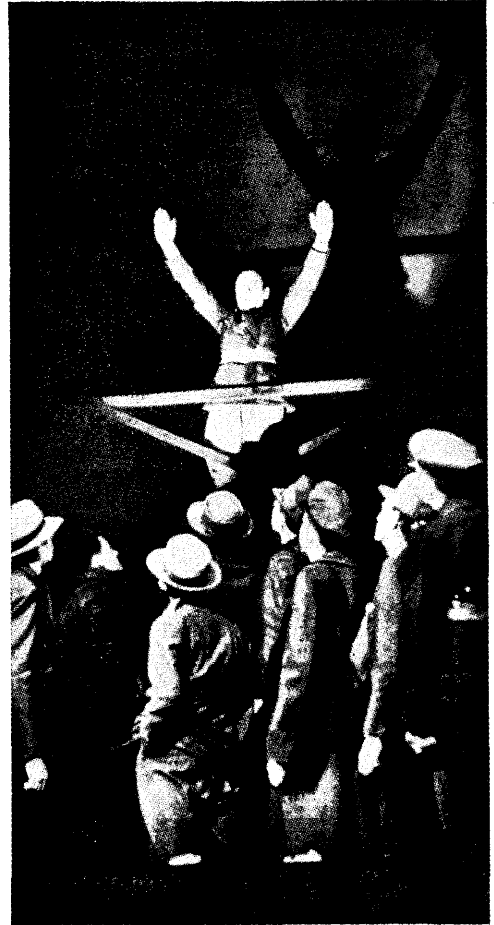
Võtame näiteks „Hamleti“. Elanuks Shakespeare veel praegu, ta oleks ise kindlasti esimesi, kes peaks selle näidendi originaalteksti ja tõlgitsemisviisi tavalisele teatrisõnakele aegunusi ja koormavaks. Sama on ka maksev ajalooliste kostüümide kohta. Seda ongi moodsad lavastajad arvesse võtnud ning nende Hamlet ei ole enam ainus kangelasekuju laval, nagu vanasti, kus tema ja ainult tema kogu aja esiplaanil püsis ja teised osalisel olid tõrjutud täiesti tagaplaanile. Ka Claudius esineb uues tõlgitsuses teises valguses: endise elutu kaju asemel, kes laval muinasjutu lastehürmutisena julma irvitusega näol ringi kõndis, näeme nüüd üldtuntud poliitilist intriganti, kes võimu saavutamiseks ei vali vahendeid. Opheliagi tundub kuidagi inimlikumana ja arusaadavamana, kui ta esineb vaimsest tasakaalust välja löödud tütarlapsena, kes närvi- ja tunnete pingele all lõpuks kokku variseb. Kindlasti on säärane Ophelia palju loomulikum kui ta klassiline eeskuju, kes nagu kuutõbine, sassis juustega ja valges öösärgis, lavale ilmub ning paberist lilledega mängimisega kaastunde esile pidi kutsuma. Shakespeare'i näidend sellasel tõlgitsusel omandab hoopis uue dramaatilise tähenduse ja väärtuse. Tähenduse, mida keegi sinna juure ei ole pookinud, kuna see originaalis endas juba algusest peale on sees olnud, siiani aga vananenud mõistete kohaselt esile oli toodud.

Ning moodsa riietuse juure veel kord ta-

gasi tulles, mis Abramovi arvates Shakespeare'i labastamisele tipu peale paneb, olgu vaid tsiteeritud T. Komissarževski hinnang New Yorgis lavastatud „Julius Caesari“ kohta. Ta ütleb muuseas: „... mis puutub „moodsasse riietusse“, siis pean tunnistama, et ma isiklikult eelistan seda traditsioonilisele ja n.-n. operetlikule Shakespeare'i kostümeerimisele. Kindlasti on see vaid tervitav, et püütakse vabaneda arhailisest ja ebaloomulikust Shakespeare'i karakterite tõlgendamisest, kes senistes lavastustes olid paigutatud mardisantidena mingisse vääromantilisse miljösse.“ — Ma ei usu, et keegi kahtleb Komissarževski autoriteedis Shakespeare'i lavastamise alal, ja tutvunud rohkem kui ühel korral nii vanade kui ka uute Shakespeare'i näidendite produktsiooniga, žireerin sellele otsusele täie veendumusega.

Tõsise draama lavastamine võib ainult siis täiesti rahuldavaid tagajärgi anda, kui näitlejad suudavad end kooskõlastada oma osa ja õhkkonnaga, milles tegevus toimub. Ajalooliste näidendite juures, pealegi kui pedantselt kinni peetakse ka ajaloolisest tõlgitsemisviisist ning riietumisreegleist, tekib paratamatult raskusi, kui ka publikus tahetakse äratada õiget arusaamist laval sündivast. Inglise teatri Paul Pinna, geniaalne karakternäitleja Charles Laughton, vajas selleks terve aasta, et end Rembrandti osasse sisse elada. Selleks sõitis ta Hollandisse, uuris iga võimalikku dokumenti, mis kuulsa maalikunstniku ellu suutis valgust heita, ta asus elama Amsterdamis vanasse linnajakku ning istus aasta kestes päevade kaupa muuseumides Rembrandti maalide ees, et tolleaegse riietuse ja käitumisega omaseks saada. Tulemuseks oli siis küll, et ta ka kaju lõi, mis publiku tahtmatult tagasi viis 300 aasta eest valitsenud elutingimusesse. Kuidas võime aga eeldada, et säärane stuudium on alati võimalik? — Mis on siis loomulikum, kui et lavastaja asetab ajaloolise kaju võimaluste piirides kaasaegseisse tingimusesse, mis näitlejal lubab näidata oma parimat ja mis osutub ka publikule arusaadavaks.

Nii palju „uuendatud Shakespeare'ist“. Keegi ei mõtlegi aga kinnitada, et ka klassiline Shakespeare oma „värskendatud teise“ kõrval väärtuse oleks kaotanud. Al. Abramov eksib rängalt, kui ta mõista tahab anda, et Euroopas ja Ameerikas säärased lavastused on määratud kadule. Niisama vähe alust on ka inglise poeedi Masfieldi sarkastilisel väljendusil, milledele Abramov peajasjalikult rajab oma väited. Masfield kõigepealt ei ole mingi autoriteet sel alal ja teiseks — kogu ta süüdistusmaterjal seisab tõsioludega täiesti vastolus. Londonis kui ka New Yorgis tuuakse ni-



„JULIUS CAESAR“ - moderniseeritud ja aktualiseeritud Mercury-teatris New Yorgis 1938. Lavastus - Orson Welles

melt iga aasta lavale mõni Shakespeare'i näidend ja ka kõige karmimad arvustajad pole neis vigu suutnud leida. Alles hiljuti lavastati Old Vic teatris Londonis, Laurence Olivier'iga peaosas, „Hamlet“ täiesti lühendamata kujul ja see tõmbas seitsme nädala jooksul kaks korda päevas kokku väljamüüdnud maja rahvast. Ning niisama määratu menu osaliseks sai ka „käripimata“ „Hamlet“ möödunud aastal New Yorgis. Neid fakte ei saa Al. Abramov, J. Masfield ja Co. kuidagi ümber lükata. Neile võib vaid meele tuletada, et nii nagu Bach jääb Bachiks, kantagu teda ette oreil või saksofonil, nii jääb ka Shakespeare Shakespeare'iks nii konventsionaalses kui ka moodsas tõlgituses. Nauditavad on mõlemad moodsused.

Moderniseeritud Shakespeare eesti teatrilaval



ida soovite“ ehk „Kaheteistkümnes öö“ (originaalpealkirjaga „Twelfth Night or What You Will“ on koomiline vastamik „Romeole ja Juliale“, seistes armastuse komöödiavana armastuse tragöödia kõrval. Teda on nimetatud Shakespeare'i kõige muusikaliisemaks komöödiaks ja teda iseloomustab kohe esimene lause, mis tuleb hertsogi suust:

„Kui muusika on armastuse toit, Siis jatkake!“

Muusikaga see tükk algab ja muusikaga ka lõpeb. Uheski Shakespeare'i lavateoses ei ole nii palju autori poolt ettekirjutatud ja ühtlasi tegevusega seotud muusikat kui selles. Mis puutub temasse kui armastuse komöödiasse, siis tuleb kõigi temas sisalduvate armulugude juures arvesse võtta jällegi hertsogi sõnu:

„Nii palju armastusel kujusid, Et võrratult fantastiline ta!“

Ainult seda arvestades võib suhtuda õigesti kõne all oleva naljamängu sündmustikku ja selle arengusse.

Komöödia tegevustik koosneb kahest faabulast — värssides kirjutatud Viola-faabulast ja proosas kirjutatud Malvolio-faabulast, mis on teineteisest kergesti eraldatavad, mis aga autor siiski suure kompositsioonioskusega on sidunud üheks tervikuks.

Lavastades ülalnimetatud komöödiat 1932/33. a. hooajal „Vanemuises“ moodsalt, täh. nüüdisaja oludes, lähtusin sellest, et: 1) tükk mängib suvel lõunamaal, 2) lõunamaail igapäevane elu areneb suuremal määral tänaval kui maja sisemuses, 3) lõunamaail korraldatakse ka suveti pikeemat aega kestvad karnevale, ja 4) viisin tegevuse mereäärsele suvelkohta, keset hooaega, oma miss Mererandade, suvekuningatega jne. Et komöödiat kohandada nüüdisaja vaimule, selleks oli kõigepealt tarvis tähelepanu pöörda tekstile, millest on maha tõmmatud kõik, mis ei ütle enam midagi meie aja inimesile. Sealjuures peab mainima seda, et tehtud kärped, mida on õige palju, ei puuduta midagi olulist ega riku milgi viisil tüki kompositsiooni või tegevuse käiku. Loomulikult ei jäänud siiski selles lavastuses puudutamata kujudki, kelledest nii mõnigi sai teissuguseks kui seda võib-olla

oli mõelnud Shakespeare ise, nagu muutus sisult nii mõni stseengi, kusjuures aga peab uuesti rõhutama seda, et Shakespeare'i tekstile, nagu see seisab raamatus, ei ole midagi juurelisatud ja et minu kui lavastaja auahnus seisib just selles, et vana tekstiga anda midagi uut.

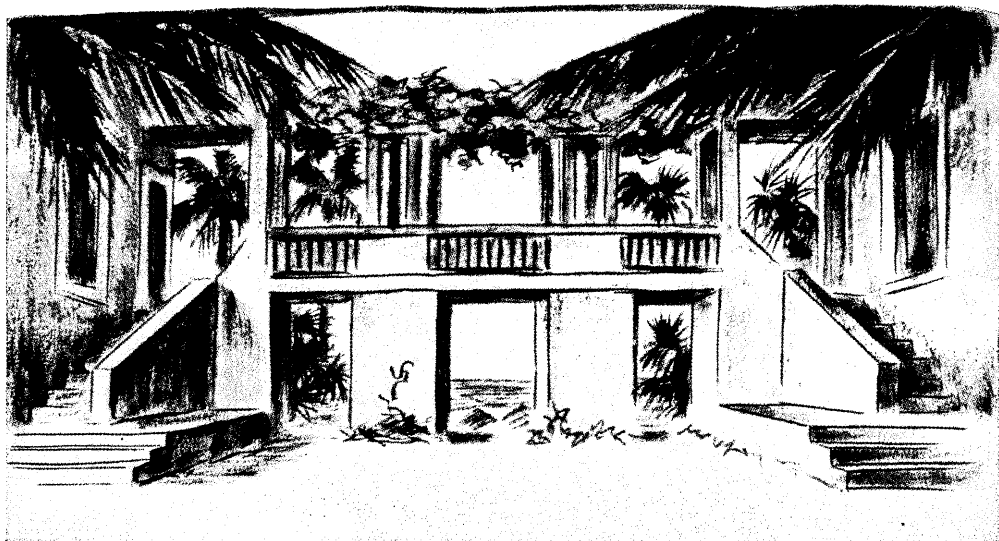
Agaku läheneda Shakespeare'i tekstile nüüdisajal mängiva lavastuse seisukohast, tekib terve rida probleeme. Kõigepealt tegelaste suhtes. Mis teha näit. narriga? Kuidas teha teda vastuvõetavaks meie ajale, mis ei tunne enam kojanarre (selle eest aga küllaldasel määral teisi)? Kas võib Olivia leina surnud venna pärast võtta nii tõsiselt, nagu ta seda ise Shakespeare'i juures näib tegevat? Missugusesse „pimedasse ruumi“ pista Malvolio, et see oleks küllalt põhjendatud ja lavalinegi? Mis teha kahevõitluse stseenist Viola ja Andree vahel? Kust neile tegelasile tulevad äkki mõõgad kätte, jne. jne?

Kõigist neist probleemest ja tervest reast teistis, mis kerkisid üles peagu igal sammul, aitasid mind üle eespoolnimetatud tegurid: lõunamaine suvi, tänav, meresuvelkoht ja karneval, iseäranis viimane. Kuidas nimelt, see selgub ehk alljärgnevalt mõne stseeni kirjeldusest ja analüüsist.

Dramaturgilises suhtes oli mulle suureks abiks Kiliani „lavatekst“, mis ei ole küll kõige „moodsam“, aga siiski väga kasutatav.

Komöödia kogu tegevus arenes krahvina Olivia maja mõlemat tiiba ühendaval altaanil-rõdul, tiibadest alla viivatel treppidel ja maja kõige lähemas ümbruses. Rõdu toetus kahele jämedale sambale, mille läbi tekkis kolm tagant eeslavale viivat käiku, milledest paistis meri. Dekoratsioon oli valmistanud Haas. (Vaata skitsi järgmisel leheküljel).

Mängisid: hertsog Orsinot — A. Sunne, Sebastiani, Viola venda — E. Pärna, laevakapten Antoniot — E. Kruuda, teist kaptenit — J. Kull, Valentini — J. Pöder, Curiot — J. Anilane, Tobias Rõhitust — R. Ratasapp, Andreas Kaampöske — A. Mering, Malvoliot — Ed. Türk, Fabiot — V. Loigu, narr Feste'i — H. Piller, krahvina Oliviat — L. Reiman, ta toaneitsit Mariat — I. Suvorov-Suvero, Violat, Sebastiani õde — O. Teetsoff. Osa muusikat lõi J. Simm.



„MIDA SOOVITE“ — lavapilt Voldemar Haasilt Vanemuises 1932. a.

Lavastus - W. Mettus

Nüüd aga lavastuse enda juure.

Et publikule anda võimalust harjuda sellega, et „Kaheteistkümnenda öö“ sündmustik on viidud nüüdisaega, selleks anti alguses väike tumm-mäng.

Pärast esimest gongi — harilik paus. Siis fanfaar, mis teadustas miss Mereranna ja suvekuninga valimisest. Eesriie üles, samal ajal lava taga aplaus miss Mererannale. Üks kaunis läbilõikav vile, mispeale aplaus tugevneb. Tagant ilmub üliõpilane, kes mängib gitarril. Uus aplaus lava taga, seekord suvekuningale. Eest ilmub teine üliõpilane mandoliiniga. Hakkab esimesega koos mängima. Aja jooksul ilmub veel viis pillidega üliõpilast, siis tulevad eest vasemalt miss Mererand, suvekuningas, nende saatjaskond ja uudishimulisi supelvõõraid. Õnnetilakse võitjaid. Üliõpilased eraldavad miss Mereranna ja mängivad talle põlvitades tango. Miss Mererand äkki lahkub, kõik teised järgnevad talle, kusjuures tango kõlab edasi. Siis tuleb lavale hertsog ühes Curioaga, mõlemad suviülikonnas. Hertsog kuulatab veidi ja ütleb siis komöödia esimesed sõnad:

„Kui muusika on armastuse toit, jne.“

Curio vaatleb teda kui parandamatult haiget, nagu temasse üldse suhtub kogu ta saatjaskond. Peab alati meeles pidama, et hertsog on: 1) muusikanäljane ja 2) armuhaige, kusjuures rõhk on viimase sõna teisel poolel.

Hertsog lahkub pärast seda, kui ta oma saadikult Valentiniilt on saanud teada, et see ei ole pääsnud hertsogi poolt armasta-

tud Olivia jutule ja et Olivia lein surnud venna pärast näib olevat lohutamatu.

Järgneb suvekasiino reklaamrongkäik, kus ühel plakatil mainitakse ka meeleolulauljat Feste'i (ehk teiste sõnadega narri). Siis tuleb merehädast pääsnud Viola stseen, kes ilmub lavale kapteni ja madruste saatel. Karnevalirongkäik, mis temast möödub, viib ta mõttele meheks ümberrietatult astuda hertsogi teenistusse. Siis ta lahkub.

Pärast üsna väikest pausi on majast ülat paremalt — sealt, kus elab Olivia — kuulda kurba mängu harmooniumil, millele varsti seltsib Olivia kurb laul. J. Simmi poolt loodud muusikapala „lento assai“ iseloomustab Olivia leina surnud venna pärast, kuna kiirem jagu annab mõista, et seda leina ei maksa liig tõsiselt võtta.

Üksest ilmub altaanile toaneitsi Maria, käes üks Olivia must kleit, mida ta hakkab harjama. Kui Maria on mõne korra harjaga üle kleidi tõmmanud, tuleb maja vasempoolsest tiivast nähtavale Olivia onu Tobias, kes astub altaanile ja siis, reageerides kurvale viisile ja musta kleidi harjamisele, alustab oma teksti: „Mis pagan on minu vennatiitel arus, et ta oma venna surma nii südamesse võtab?“ jne.

Pärast seda kui Maria on noominud Tobiasi selle armastuse pärast alkoholsete jookide vastu ja talle ette heitnud seda, et ta armastab viibida „suure narri ja pillaja“ Andreas Kaampõse seltsis, ilmub äsjanimetatud härra ise. Järgneb koomiline stseen tema ja Maria vahel ja pärast viimase lahkumist stseen tema ja Tobiasi



FRANÇOIS JOSEPH TALMA

(1763 - 1826), kuulus prantsuse näitleja ja Shakespeare'i lavastaja

vahel, milles langeb lavastajale väga tere-
tulnud lause Kaampõse suust: „Vahel leian
ma ülimat löbu maskeraadides ja
pidutsemises“ — teretunud just karne-
vali korraldamise mõttes. Sellega, kuidas
Tobias meelitab Kaampõske, pannes teda
oma „suurepärase jalgadega“ tantsima ja
hüppama, lõppes minu esimene vaatus.
Siin peab eesriie juba Valentini järgmise
repliigi pärast maha tulema, kes ütleb vahe-
peal meheks riitunud Violale-Cesariole,
hertsog tundvat teda nüüd kolm päeva.

Ilmub hertsog, kes talle juba armsaks
saanud Cesario saadab oma esindajana
Olivia juure. Cesario-Viola, kes juba ise
tahaks saada hertsogi naiseks, lähebki ära
— Olivia ruumidesse.

Järgneb stseen Maria ja minu lavastu-
ses suvekasiino meeleolulauljaks tehtud
narri vahel, keda ta heatahtlikult noomib.
Nendega seltsib majordoomuse Malvolio
saatel jalutuskäigult tulnud Olivia. Oli-
via astub vaimukasse „kahevõitluse“ Fes-
te'iga. Sellest võtab osa ka armukade Mal-
volio, kes nimetab Feste'i pahaselt „kõrtsi-
narriks“, missugune väljund tohiks sobi-
da nii mõnegi lokaali-meeleolulaulja kohta.

Tuleb Maria, kes väikese tekstimuutega
teatab, sees olevat noorherra, kes tahtvat
Oliviaga kokku saada. (Olivia tuli mul
teatavasti jalutuskäigult.) Samast noor-

härast (Violast-Cesariost muidugi) tuleb
teatama ka vahepeal ebakainesse olekusse
sattunud Tobias. Pärast seda kui Malvolio
Olivia ülesandel on asjata püüdnud Cesa-
riost vabastada, see ilmubki Olivia palge
ette ja alustab kohe oma komplimentide-
sadu. Viimaks ta saab Olivia niikaugele,
et võib temaga kahekesi jääda. Ta palub
Olivialt, kes kannab kübaraloori, kas ta
võib ta nägu näha. Olivia ütlebki see-
peale: „...kergitagem eesriie ning näida-
kem teile maali“ ning eemaldab kübara-
loori, lisades: „Vaadake, mu härra, niisu-
gune olen mina praegu.“ Ta avab käekoti
ja hakkab sealt peeglit võtma ning jätkab
kohe koketeerivalt: „Eks ole, hea töö?“
Pärast „Eks ole“ tal on väike paus, mille
ajal tal kukub maha ühes peegliga välja-
tõmmatud huulepulk, mida Viola kohe
kummardub üles võtma ja pärast seda, kui
ta on vastanud: „Ülihea“, Olivia käeula-
tusse tõstma. Viola jätkab oma lauset:
„... kui see on aga ükspäinis Jumala töö“.
„Jumala“ — selle sõna juures ta tõstab
huulepulga kõrgele. Olivia ei olegi tähele
pannud, et ta huulepulga on käekotist poe-
tanud. Nüüd ta võtab selle Viola käest
vastu, tõstab oma poolt näidates kõrgele
ja ütleb selle kohta järgmise lause: „See
on ehtis värv, see ei karda vihma ega päi-
kest“ ning hakkab siis oma huuli vööpa-
ma, mispeale siis Viola ütleb ironiliselt:

„Tõest' ehtis iludus, see kahvatus

Ja puna looduse on meistrikiält.“

Varsti tuleb jälle täiel määral nüüdis-
aegne mõiste, kui Viola, kõneldes hertsogi
armastusest Olivia vastu, ütleb:

„Väärib tasu

See armastus, kui kannaks isegi

Te iluduse kuninganna krooni.“

Kes tahaks nüüd veel protesteerida minu
„miss Mereranna“ vastu? —

Olivia ei taha siiski hertsog Orsino arm-
mastusest midagi teada ja saadab Cesario
minema. Ta peab endale sealjuures üles
tunnistama, et ta on armumas äsjalähkunud
noormehele:

„Kas tõest' nii kiiresti meid tabab
haigus?“

Ta arvab, pannes käe südamele, muidugi
„armuhaigust“. See „haigus“ vastab täiel
määral hertsogi omale, mille objektiks on
ta ise.

Olivia kutsub Malvolio ja saadab ta vii-
ma Cesariole sõrmust, mille see olevat ta
kätte jätnud, mis on muidugi vale, ja lah-
kub siis pärast väikest monoloogit oma ruu-
midesse.

Viola-Cesario, kes Olivia juurest lahku-
des on teega eksinud, tuleb lavale. Malvo-
lio astub talle vastu. Ta teab muidugi
väga hästi, et „noormees“ see oli, kes

praegu Olivia juures käis, tahab teda oma armukadeduses aga veidi alandada ja hakkabki kaunis kõrgilt peale: „Pst! Kas olite teie nüüdsama krahvinna Olivia juures?“ Visanud sörmuse Viola jalge ette, ta lahkub jälle majja. Viola saab pika-peale aru, et Olivia on temasse armunud, ja see teeb talle palju nalja. Pärast monoloogi ta pöördub minekule, millele järgneb teise vaatuse eesriie.

Minu kolmas vaatus algas Tobiase, Andrease ja narri suure joomis- ning larmamisesteeniga, mis Malvoliol peaaegu hinge seest haspeldab. Vaene majordoomus ilmub vestiväel altaanile. Ta kannatab lõbusate joodikute käitumise all ja see joon käib läbi kogu esimesest sõnavõtust algusest lõpuni. Tal on käes ametikett, millega ta närviliselt mängib. Ta kannatus ja vastikusetunne tõusevad tipule, kui ta küsib, kas härrad tahavad armulise preili maja muuta kõrtsiks. Ta noomitused muutuvad üha valjemaks ning ägedamaks, seda lõbusamalt aga vastavad sellele härrad, lauldes Shakespeare'i teksti moodsate lööklaulude viisil, kuni vaene Malvolio viimaks lahku. Järgneb Maria ja meestest trio salasepitsus armastuskirja kohta, mille Maria krahvinna Olivia käega kirjutatud tahab Malvoliote teele poetada, et nad siis kõik võiksid tunda rõõmu ta narrusest. Asi otsustatud ja läbi räägitud minnakse laiali magama.

Ilmub armuhaige hertsog, kes jälle nõuab muusikat. Ta tahab kuulda seda lihtsat laulu, mis ta on eile kuulnud ja mille vastu ta avaldab oma armastust sõnadega, mis jällegi kord tunduvad äärmiselt nüüdisaegseina:

„Mul' näib, ta leevendas mu kirge enam
Kui sõnad otsitud ja nüüdsel vilka
Ning püsimatü aja viisid kerglased.“

Seda laulu peaks laulma narr, aga too annab pantomiimiliselt Cesariote mõista, et tema seda teeks, ja „noormees“ laulabki imeilus laulu surmast ja armastusest, laulab inglise valsina laulu, mis palju paremini sobib Violale kui narri ja mida Viola on endisiski lavastusis laulnud narri asemel. Hertsog teeb Cesariote ülesandeks ilusa ehtega minna veel kord Olivia juure ja lahku siis ühes temaga.

Vahepeal on saabunud päev. Tulevad Tobias, Andreas ja Fabio, et nautida Maria poolt Malvolio kulul tehtavat „põrgunalja“. Tuleb ka Maria ja teatab, et Malvolio on lähenemas. Kiri on valmis pandud ja lõbus seltskond läheb üles rõdule, et sealt jälgida majordoomuse käitumist. See tegelaste paigutus võimaldab kõigile mängida ettepoole. Kui Malvolio mõnikord juhtub vaatama altaani poole,



SARAH BERNHARDT

(1844–1923), kuulus prantsuse näitleja, Hamleti osas (1897. a.). Esimeseks nais-Hamletiks oli inglane pr. Sidons 1775. a.

siis sealolija „publik“ peitub käsipuu taha. Ja pärast autori poolt antud suurepärasest ettevalmistusest „korbis läheb silmusesse“. Järgneb ülitore kirjalugemise stseen, mis on mõjuv igas lavastuses, kui seda vähegi hästi mängida. Et see etteaste ei kaota midagi nüüdisaegseski ümbruses ja riietuses, seda näitas see südamest tulev aplaus, mis just selles stseenis sai osaks Eduard Türgile, kes kehastas Malvoliot.

Malvolio lahku, varsti pärast teda ka nalja pealtvaatajad, kes juba naudivad ette seda, kuidas naeruväärset määral ennasttäis majavalitseja ilmub kirjas ettekirjutatud kollastes sukkades krahvinna Olivia ette. — Kolmanda vaatuse eesriie.

Neljäs vaatus algab stseeniga Viola uppunuks arvatud venna Sebastiani ja ta laeva kapteni Antonio vahel. Järgneb ilus etteaste Viola-Cesario ja narri vahel.

Feste ilmub Tobiase korterist, jääb seisma, käes „marrakas“ (eriline löökriist), kuna Viola tuleb tagant vasemalt keskmisesse altaanialusesse käiku. Viola arvab, et ta on ükski, võtab naiseliku harjumuse kohaselt välja huulepulga, et oma huuli värvida. Ta taipab küll kohe, et see te-



ERNST POSSART

(1841 - 1921), kuulsaimaid saksa näitlejaid,
Hamlet'i osas

male kui Cesariole ei sobi, aga on liig hilja. Feste on seda näinud ja muidugi kohe taibanud, et Cesario on naine. Ta raputab paar korda oma löökriista. Viola kokkub, peidab ruttu oma huulepulga ja tuleb veidi ettepoole, teeseldes, nagu ei oleks midagi olnud. Siis algab jutuaajamine — esialgu väga kerges toonis. Violal on siiski väike värin hääles, mis annab ära ta kartuse, et narr viimati on siiski midagi näinud. Narr naudib situatsiooni, ilma et ta sealjuures siiski täiel määral reedaks, et ta teab kui mitte kõike, siis igatahes väga palju. Ainult iga kord, kui tal, pöördudes Viola poole, tuleb öelda „mu härra“, ta teeb seda vaevalt märgatava alatooniga, millest aga jatkub, et Viola-Cesario ärevus ei saa kaduda, kuigi noormehe riietuses daam püüab seda varjata. Feste lahkub ja tuleb Tobias, kes palub Cesariot Olivia juure. Aga Olivia tuleb juba ise alla, et nelja silma all avaldada Cesariole oma armastust. „Noormees“ pääseb siiski minema, ka Olivia läheb jälle oma korterisse tagasi.

Tulevad Tobias, Andreas ja Fabio. Andreas on pahane, et Olivia, kellega ta kaivate abielulada, on hertsogi teenri vastu palju sõbralikum kui tema vastu ja ähvardab ära sõita. See ei ole kaugelki meeltmööda Tobiasele, — kelle kulul ta saaks

muidu juua? Tobias paneb Andreasele ette, ta kutsugu Cesario kahevõitlusele, et teda niiviisi karistada. Tobias muidugi teab, et Andreas on argpüks, aga see teeskleb valmisolekut, nii et Tobias ja Fabio võivad oodata uut nalja, kuna Cesariogi nende arvates ei ole suur kangeline. Nüüd aga tuleb Maria teatega, et Malvolio on päris ogaraks läinud — ta tahtvat nähtavasti tõesti kollastes sukkades preili Oliviale oma armastust avaldada. Tobias ja Fabio tõmbuvad tagasi. Malvolio saab kokku Olivia ja teeb end selle ees oma kirjatsitaatide ning imelike vihjetega, milledest preili absoluutselt midagi aru ei saa, suurimal määral narriks. Olivia arvab, et Malvolio on oma mõistuse kaotanud, ja palub Mariat, et see ja mõni teine inimene tema järele valvaks. Siis ta lahkub. Tobias ja Fabio ilmuvad jälle nähtavale ja hakkavad ühes Mariaga „kuradi võimu alla sattunud“ Malvolio üle nalja heitma. Malvolio ei taha viibida „labaste olevuste“ seltsis ja lahkub. Tobias ja Fabio aga saavad uut nalja, sest tuleb rüütel Andreas Kaampösk oma kõrgetoonilise väljakutsega Cesariole. Pärast ta lahkumist Tobias otsustab väljakutse Cesariole anda edasi suusõnal, kuna Kaampöse kiri olevat nii loll, et Cesario ei saaks seda tõsiselt võtta.

Järgneb väike stseen Olivia ja Viola-Cesario vahel, kes, nagu selles vaatuses kõik tegelased, on juba riietunud karnevaliks, Cesario keskaegseks rüütliks mõõga ja mantliga — samuti nagu Kaampösk ja veel mõni meestegelane. Olivia armatseb endist viisi Cesarioga ja lahkub siis. Ilmub Tobias, et Cesariole üle anda isand Kaampöse väljakutse. Cesario-Viola on hirmsasti kohkunud, aga ei aita midagi, sest Fabio pannakse teda valvama, et ta ei põgeneks. Vahepeal Tobias valmistab ette oma sõpra Kaampöske, kel püksid sõeluvad samuti püüli kui Violalgi. Järgneb tuntud ülikoomiline duell kahe argpüksi vahel, mille katkestab Antonio, kes Violat peab Sebastianiks, keda ta tahab kaitsta. Kohtuteenrid areteerivad mereröövliks peetava Antonio, kes on väga pettunud, kui Viola-Cesario ei taha talle tagasi anda raha, mille ta laenas Sebastianile — kelleks Antonio, nagu juba öeldud, peab Violat. Härra Kaampösk, kes on „vahvasti“ järele joosnud lavalt põgenenud Cesariole, ilmub jälle ja näeb enda ees Sebastiani, keda ta peab Cesarioks, tahab talle kallale tungida, aga saab temalt paar tublit hoopit mõökkepiga. Asi ähvardab kujuneda kabluseks, aga seal ilmub Olivia ja viib majja Sebastiani, keda ta peab Cesarioks ja kel ei ole selle vastu kõige vähematki.

Karnevallased on juba enne seda suures rahvastseenis pistnud neile vastumeelse Malvolio lavale veeretatud suure vaati, nii et selle põhi jääb ülespoole. Järgnebstseen, milles vaimulikuks maskeerunud Feste noomib „pimedas ruumis“ viibivat majordoomust, et pärast seda muutuda jälle Feste'iks ja laulda oma narrilaulu. See laul läheb ainult löökriistade saatel. Feste jookseb kõigepealt nende saatel paremat treppi mööda üles rõdule, ja nimelt keskele, ja hüppab siis sealt vaadi otsa, milles istub Malvolio. Hüpet saadab „taldriku“ plaks. Pärast väga väikest pausi, mis on tarviline selleks, et Feste võiks tagasi saada oma tasakaalu, algab laul, mille rütmi alla kriipsutavad löökriistad. Kui laul on läbi, hüppab Feste maha lava-põrandale. Hüpet saadab jällegi taldriku plaks. Siis Feste jookseb ikka veel löökriistade saatel ära ette vasemale, lõpetades oma etteaste hüppega portaali taha, mida saadab suurem mürts löökriistadelt.

Olivia ja äärmiselt üllatunud Sebastian lähevad oma laulutusele. Sellega lõpeb neljas vaatus.

Viienda vaatuse alguses ilmub hertsog, et kokku saada Oliviaga. Tema ette tuuakse vangistatud kapten Antonio, kes omakorda hakkab süüdistama hertsogiga olevat Viola-Cesariot, keda ta ikka veel peab Sebastianiks. Ilmub Olivia ja Antonio viiakse ära. Olivia on ikka veel „julm“ hertsogi suhtes, kes viimaks pahasena tahab lahkuda ühes Cesarioga. Olivia aga ei taha oma „abikaasat“ — ta peab ju Violat Sebastianiks — ära minna lasta. Hertsog on üllatunud, kuuldes sõna „abikaasa“. Pärast Andree ja Tobiase juuretulekut, kes ajavad asja veel hullemaks, ilmub viimaks Sebastian ise. Kõik selgub. Hertsog käsib Violal ilmuda tema ette nüüd naiseriituses.

Tulevad Feste ja Fabio, tuues „hullumeelsena koheldud“ Malvolio kirja. See loetakse kõigi rõõmuks ette ja hertsog käsib Malvolio kohale tuua. Vahepeal aga ta palub Viola kätt, kes sellega üllõnnelikuna nõustub.

Ilmub õnnetu Malvolio, kes oma suureks pahameeleks kuuleb, missugust vingerpussi on talle mängitud „Olivia kirjaga“, mispeale ta kätte maksa ähvardades lahku.

Kõik lavalejäänud lähevad Olivia kutsel tema korterisse. Muusika vakatab, tänavalamp kustub. Kuu hakkab paistma. Feste ilmub uuesti Tobiase korterist, kuhu ta ainsana on läinud, et tuua oma narrimütsi. Päril ülal rõdul ta paneb selle pähe ja hak-



ALEXANDER MOISSI

(1874 - 1935), kuulus itaalia näitleja, Hamleti osas. Moissi esines peamiselt Saksamaal ja Hamlet on üks õnnestunumaid osi Moissi rikkalikus klassilises repertuaaris

kab siis oma ja ühtlasi ka komöödia lõpplaulu ette kandma — flöödi ja klaveri saatel. Esimese salmi ta laulab ülal, teise alla tules ja kolmanda all lava keskel:

„Nüüd on lõppenud meie mäng —
Minge nüüd, sest ootamas säng...
Aga vihma tuleb täna taevast,
Kui ei meeldind teil' meie mäng!“

Pärast elviimase rea „aga't“ on väike paus ja siis läheb lõpp ritardando, et puánt hästi välja tuleks. Pausi ajal Feste ähvardab parema käe sõrmega kergelt publikut. Pärast laulu lõppu kerge kumardus. Eesriie.

Mõnd ehk huvitab, kuidas sellesse lavastuseksperimenti suhtus Tartu publik. Alguses see suhtumine tundus olevat lihtsalt vaenuline. Tundus, nagu oleksid vaatajad „jäiselt üllatunud“. Siis aga hakati juba reageerima, ja pärast kirjalugemise stseeni — täh. veel enne etenduse ainsat vaheaega — pääsis lahti suur aplaus ning siis oli jää murtud. Kordamisetendused läksid aga selleski suhtes juba algusest peale libedasti.

Old Vic — Shakespeare'i teater Londonis

„Teatril“ kirjutanud William Tyrone Guthrie Londonist



inus Londoni teater, mille män-
gukavas Shakespeare'i nimi
esineb reeglipäraselt, on Old
Vic; aeg-ajalt lavastatakse
Shakespeare'i näidendeid mu-
jalgi, Old Vic'is aga võetakse
igal hooajal repertuaari kolm või neli, hari-
likult küll rohkem, Shakespeare'i lava-
teost ühes teiste, niihästi inglise kui ka
välismaiste, klassikute tükkidega. Käesolev
hooaeg näit on näinud kolm Shakespeare'i
näidendit, Ibseni „Rahvavaenlast“ ja Shaw,
Goldsmithi ning Sheridanite teoseid.

Oma välimuselt Old Vic kuidagi ei mee-
nuta muuside templit. Ta asetseb kahe
proletaarliku, müra- ja liikumisriikka kau-
bitsemistänava nurgal linnaosas, mis on
Londoni vaesemaid. Hoone on räpakas ja
lihtne, ilma arhitektoonilise iluta. Aga ta
sisemuseski on vähe seda, mis võiks impo-
neerida silmale — Vic'il ei ole kunagi ol-
nud raha „fassaadi“ peale kulutamiseks.
Väljast ta jääb selleks, mis ta oli alguses
— suureks proletaarlikuks „musichalliks“
kõvade ebamugavate istmete, kitsaste, nii-
sama ebamugavate ja paljaste käikude ning
süngete „baaridega“, kus pakutakse kohvi
ja võileibu.

See on, ühe sõnaga, rahvateater.
Galeriipileti te võite saada kümne sigareti
hinna eest ja isegi kallimad kohad maksa-
vad ainult veidi üle poole West-End'i
peente teatrite vastavate istmete hinnast.

Majanduslikult see on võimaldunud kahe
asjaolu tõttu. Esiteks — Old Vic ei ole
äriteater. Tema asju ajab väike pal-
galine ametnike koosseis, kes allub tasuta
töötavale juhatusel. Teiseks, ükski näit-
leja, lavastaja või dekoraator, olgu ta nii
kuulus kui tahes, ei saa enam kui kindla,
madala maksimaaltasu. Väikeste osade
täitjatele, puuseppadele, lavatöölisele, maal-
ritele ja rätsepatle ei makseta vähem kui
mujal, aga „staaripalka“ ei saa keegi. Kui
mõni silmapaistev näitleja töötab Old
Vic'is, ta teeb seda armastusest asja vastu
ja selle praktika pärast, mille ta saab, esi-
nedes suuris osis, mitte aga raha pärast.
Näitlejakutse kasuks kõneleb asjaolu, et
peagu kõik ta juhtivad esindajad on ühel
või teisel korral mänginud Old Vic'is ja
et nüüdisaja parimad dekoraatorid on ai-
nult „vormi pärast“ maksetava väikese ho-
norari eest valmistanud Old Vic'ile lava-
pildi- ja kostüümiskitse.



JOHN HENRY IRVING

(1838 - 1905), kuulus inglise traagik, kardinal Wol-
sey osas „Henry VIII“. Maailmakuulus on ka
tema kehastatud Lear

Lisaks oma Londoni tööle trupp on ka-
hel viimasel aastal korraldanud suviseid
festivale Buxtonis, Põhja-Inglismaal. Kaks
aastat tagasi kanti daani valitsuse kutsel
Helsingöris ette „Hamlet“ ja sel kevadel
mindi British Council'i toetusel kaheksa
lavastusega Portugali, Itaaliasse, Egiptusse,
Greeksse ja Malta saarele.

Oleks liig palju öelda, et Old Vic, kuigi
ta peitub vaeses linnaosas, kus tal on vähe
ruumi ja kus ta oma majanduslike olude
tõttu peab end igas suhtes kitsendama, on
Inglismaa rahvusteater. Aga teatri uhku-
seks on see, et ta kolmekümne aasta jook-
sul on pakkunud sõnalavastuse alal kõige
paremat repertuaari Inglismaal, et ta hoo-
litseb lavalise ande eest ja et ta enne-
kõike on loonud ja alal hoidnud publiku,
milles on ühendatud kõik rahvaklassid, kes
tunnevad teadlikku vaimustust näitekunsti
vastu.

Ketserlikke mõtteid Shakespeare'i puhul

I.



äesolev „Teatri“ number on pühendatud suurele uusaegse teatri isale ja suurele näitekirjanikule Shakespeare'ile, kelle hiilgeajast on nüüd möödas tublisti üle 300 a. ja kelle vastu valitseb tänapäevani suur pieteteet, paljude teatriinimeste juures koguni sellane pieteteet, nagu oleks kuidagi üsna ebanormaalne katsudagi temasse suhtuda kriitiliselt.

Alles hiljuti vestlesime teatriinimestega ja kui kuulsin, et tuleval hooajal olevat kavas jälle üks Shakespeare'i komöödiaid ja kui mina avaldasin mõtet, et kas maksaks meil nii väga tegelda nende komöödiatega kui meie jaoks vananenud ja sobimatu asjaga, siis sain ataki osaliseks, et kuidas surematu meistri juures üldse võivat juttu olla vananemisest, et näe, N. Veneski olevat Shakespeare jälle mängukavas, kõikjal mängitavat tema teoseid ja ta kujud olevat ainulaadsed ülesandevõimalused mängimiseks näitlejatele. Vaidlesime siis, aga kui kaua sa ikka vaidled, kui üksteist ei tahetagi mõista ja ei saa mõista püüdagi vaadete lahkuminekku pärast!

Me siis lõpetasime rõõmsalt nii: teatriinimene arvas ketserseist, et need ei tunne asja sugugi; mina arvasin Shakespeare'i pietistidest, et ühed neist jumaldatevada teda usklikust andumusest, enam aga seepärast, et pole mõtelnud läbi küsimust oma seisukohast ja ei pea paslikuks suhtuda kriitiliselt sellasesse gigandisse. Üks jagu head tooni, elutarkust ja head läbisaamist on ju säärane, et langetakse kummargile iga autoriteedi ees, sest see on autoriteet ja on juba kord nii seatud. Nii on mõte ja positsioon kõigiti mugavas olemises ja ei tule ütlemissi.

Mul on viimaseil aastail Shakespeare'i komöödiaid vaadates mitmel korral jäänud mulje, et peaks kuidagi lapsestuma hästi naiivsesse vaatlemisvinklisse, et täiesti nautida Shakespeare'i koomikat, et peaks hästi süvenema olemasolematult põhjalikesse kommentaaridesse, et mõista seda koomikat. Ja näitlejad peaksid samuti toimima, et nad saaksid seda pak-kuda. Kuid milleks seda ülirasket transformeerumist, sest siis peaksime loobuma iseendast, kuna aga meie ülesanne ja

meie teatrite ülesanne peaks olema meie iseeneste süvendamine ja vastava elumõistmise süvendamine, lahtimõtestamine, vahekorra loomine suure elu kõikkülgussega. Sellest arusaamisest kantuna olengi teatriarvustustes Shakespeare'i puhul avaldanud ketserlikke seisukohti.

Kui me nüüd palju kirjutame Shakespeare'i surematusest, siis on see kindlasti hinnatav. Poleks aga paha vaadelda neid seisukohti, mis ketser arvab ta sära tuhmumisest. See on koguni hea, sest suurimatki autoriteeti vaadeldes avameelsete, selgunud silmadega kasvatame iseendid. Suure minvikukultuuride jumalaidki on kustunud. Eks nemad ole aastatuhandeid kannud inimeste südamete otsivaid vankumisi, aga eks inimkond nüüd sammu edasi uute jumalate kandel ja inimeeniuse uutel tõugetel.

II.

Vana kirjandusloolane J. Scherr kirjutas juba 1822. a., et jäetagu jutud absoluutseist ja ületamatuist suurustist, ja nii peab mõistma Shakespeare'igi, kes oli üks suurusi (Gesch. der Weltliteratur, Stuttgart, 1822). Mõtte- ja tundesügavusi kannavad ka teised, väljendumine sünnib aga teiste ajastute vormides.

Egas see Scherri seisukoht olnud siis uudiseks, ei ole seda ka nüüd. Aga hea ja kasulik on seda vahel meele tuletada.

Sest alistanud autoriteedikultus kutsub vahel esile imelisi asju. Kui kuulus J. Winckelmann 18. s. keskel oli ülivaimustuses vana-klassika kunsti vaimusest, siis Goethe lasi end sellest nii kaasa kiskuda, et hakkas õpetama, et too vana kunst on nii suur ja püha, et meie peaksime järele aimama isegi ta vigu! Ta ise siis aimaski järele ja lõi terve rea klassitsistlikke teoseid, mis pole kuigi väärtuslikud.

Inimene on sageli ju nii imelik, et ta ei suuda autoriteedile otsa vaadates ära hinnata seda autoriteeti. A. Muntze juhib tähelepanu Goethe halvale kunstimaitsel: „Ta viibis Itaalias terve aasta, ilma et oleks midagi taibanud gooti kunstist, ja karm ilu lihtsate maalijate juures oli talle mõistmatu. Tema paleused olid Carlo Dolci ja Guido Reni. Greeka kultuuri kõrgeim tipppi jättis ta liigutamatuks, tema lemmik oli Apollo Belvedere“ (San Michele raa-

mat, lk. 410). Mis tahaksin sellega ütelda? Seda, et isegi suure vaimesusega inimesed satuvad ähmasusse, kui nad on mõne autoriteedi usutunnistuses.

Egas meie sellega ütle, et klassika kunst polnud suur omaette. Oli küll, aga ta pole absoluutne suurus. Kõik, kes ajasid kunstis edasi sellega suurusest (akademistid-uusklassikud kõikjal ja meil ka kuni Stieglitzi vaimuni), jäid ummikusse ja kinni uute tõttavate ja tunglevate värskuste kõrval.

Egas mina ketserina taha ütelda ka seda, et suur Shakespeare polnud mitte suur. Oi ei, sest me teame ju, kuidas ta lõi uue näidendi ja uue teatri, kus inimesed polnud enam olenevad Calderoni saatusdraamadest moira-vaimudest, vaid kus iga inimene ise kannab endas nii põrgut kui ka taevast. Ta laseb Hamletil ütelda (III, 2) mida taotleb draama: see on „võrudele nende eneste joone, häible ta oma pale ja sajan-dile ning aja kehastusele nende eneste kuju jäljenduse andmist“ — nii umbkaudu. Ta vabastab oma keele itaaliast sonetilulele parfümeeritud fraseoloogias ja ammutab sõnastuse jõu rahvakeele rikkuse lopsakusest. Ta inimesed on tugevate kirkede, hel-luse, viha, mõistlikkuse kehastused, ringle-mas keset käärivaid intriige.

Eks see ole reaalne, eks see olnud kind ülimal määral värsket, siduv, meelietutav!

Ma leidsin andmeid teatriloost, et Shakespeare'i ajal oli London küll suurim Läänemaal linn, aga meie suurlinnade kõrval oli ta siiski vaid keskmiseks linnaks (umbes 300.000 elan.). Teatrite külastajate tung oli aga otse kuulmatu — 400.000 kuus.

Paljud istusid seal siis iga õhtu ja teised harvem, sest muidu ei tuleks arvud välja. Oli ka tõesti, mis sidus, sest see polnud vana äraseditu, vaid tuliusu. Huvitav on märkida, et uuest teatriellevusest hoidus kõrvale kinnine jõukas kodanlus (muide, see on ikka viimane milleski vaimes vedu võtmas), pooldasid seda aga rahvahulgad, aadel ja kuningakoda. 50 a. hiljem tappis revolutsioon kuninga, teatrid suleti ja see saadik pole inglise teater tänapäevani õieti toibunud. Shakespeare'i ja Shaw ligi 300-a. vahemik on tühi suurist näitekirjanikest.

Shakespeare ulatus peagi ka Saksamaale, kuidugi inglise komöödiante kaudu. On andmeid, et aastate vahemikul 1603—1626 mängiti Saksas ja saksa keeles „Hamletit“, „Veneetsia kaupmeest“, „Romeo ja Juliet“, „Julius Caesarit“ ja „Kuningas Leari“. (R. Genée, „Geschichte d. Shak-schen Dramen in Deutschl.“, 1870.)

Prantsusmaale jõudis Shakespeare'i teatri-vaim alles hiljem, 18. s., Voltaire'i esialgse vaimustuse kaudu, mil ta veel kirjutas (1730) lord Bolingbroke'ile, et Shakespeare

on tugeva jõuga geenius ilma peenutsemata ja arvestamata kirjutusreegleid. Hiljem aga Voltaire pettus, et oli jumaldanud pur-jus metslast, tõstes selle vördja altarile (d'avoit deifé le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel). Hiljem nimetas Sak-sas Friedrich Suur Shakespeare'i näidendeid ka vastikuiks (abominables pièces de Sha-kespeare) (1870).

Nagu näeme, saatis Shakespeare'i näiden-deid juba vanasti kohati edu, kohati eba-edu. Voltaire'ile nad algul meeldisid, hil-jem ei seedinud ta neid üldse, olgugi et ta elas paar-kolm inimpõlve hiljem Shake-speare'i ja võis objektiivselt hinnata, ning tema vaimuhariduses me ka ei kahtle.

Tähendab, oli midagi muud, mis oli vastuvõtmatu. Kas realistlik kallak? Vae-valt, sest Voltaire'igi loetakse realistiks.

Kas ei tule siin arvestada tõde, millest Shakespeare Hamletit suu läbi räägib näidendi puhul, et see on ajastu pale väljend-us jne.? Muidugi tuleb.

Goethe armastas klassikat teoreetilise liikumise moe tõukel, ilma et ta olemus oleks ühte sulanud oma lemmikuga. See-pärast ta ei mõistnudki selle kunsti pare-miku tippe, vaid vaimustus rohkem naiiv-formaalselt neist esemest, millest kõikjal kõige rohkem juttu juhtus olema. Niisu-gune moeharjumuslik suhtumine jätkub vana-klassika tuntuiks saanud kunstiteoste nimesse tänapäevani, olgu küll et re-nessans ja järgmised arenguastmed oma loomingu ammugi on ületanud klassika muster-idealiseeringu, mida tunneme pea-miselt (nagu Goethegi), aga ei tunne helle-nismi hingestumise süvenemisi.

Voltaire oli huvitatud Inglismaa uutest ühiskondlikest-poliitilisist liikumisist ja tun-dis siis siiralt huvi ka Shakespeare'i kunsti-vaimesuse vastu. Kui ta aga pettus sealseis liikumises, kui ta ei mõistnud neid, kui ta kokkus tagasi, siis oli ta südame äratund-misele väga õiglane, kui ta päris brutaalselt ütles lahti Shakespeare'i teatrilt. Minu ar-vamise järgi see brutaalsus oli õiglasem Goethe leebest vaimustusest, sest Vol-taire'i brutaalsus tuli võõrastu-tusest, aga võõrastust tunneme tõepoolest vaid nende nähtuste vastu, mis on võõrad.

Tõepoolest, Inglismaal oli ühiskondliku mõtte ja teatri demokraatiseerumine muust maailmast, ka Prantsusmaast, ette jõudnud ja võttis tublisti aega, kuni suur Shake-speare — inimhingede headuse ja kurjuse rea-listlik ilmutaja — sai kõigile mõistetavaks.

Kuid kas ükski suur tõde või suur inime-ne saabki olla kõigile mõistetav? Ei, sest peale ajavaimu värvingute kujunemise, milles sünnib väga palju suurte hulkade assimileerumist, on veel individuaal-



„ROMEO JA JULIA“ Tallinna Töölisteateris 1933. a.

Lavastus - A. Särev, lavapildid - H. Tamm. Pildil: Julia (Helle Raa) ja Romeo (H. Maldre)

seid erinevusi, südamehääli, eetilisi arusaamisi üksikute inimeste juures, mis teevad neile vastuvõtmaks mõndagi. Nii teame näit., et suur Leo Tolstoi ei suutnud austada ega vaimustada Shakespeare'ist. Tolstoi kirjutas: „Shakespeare'i näidendite sisu on kõige alatun ja viletsam maailmaelul vaatamine, mis peab maailmavalitsejate välist suurust inimeste tõeliseks eesõiguseks, mis vihkab rahvahulka, s. o. töölisteklassi, mis eitab mitte ainult usulisi, vaid ka humanitaarpüüdeid, mis on sihitud maksva korra ümberloomisele.“ („О Шекспире и о драме.“)

Nagu näeme, on Shakespeare Tolstoile talumatu seepärast, et Tolstoi nõuab moraali eest võitlemise tendentse, aga Shakespeare ei olnud moralistiks, vaid vaatlejaks kirjanikuks. Shakespeare'i geenius suutis ühesuguse sügavjõuga kujutada nii kannatajaid kui ka kurjategijaid, täitmatut kirge ja vaikselt kannatavat südameelu. Kirjanik ise jäi sellest kõigest kõrvale — rahuliseks vaatlejaks, kes ei ole prokurör ega advokaat.

See on eriline suhtumine kirjandusse, mida kirjanduse mõte ei saa õigustada. Aga ma tõin selle näitena, et ka niisugused momendid on vahel eksitavad suurte inimeste mõistmiseks. Kui Shakespeare on nii, nagu ta on, võib ta haarata kõige tugevamini selles mõtte- ja elumõistmise miljöös, mis ta enda sünnitas ja millele ta andis väljenduse. Shakespeare'i ümbrus — aeg tema ajal ja ajad pärast teda — mõis-

tavad ja vaimustuvad vaid sel määral, kui palju neis on sugulaslikku mõttelist-tundmuslikku ühtekuuluvust sellega, mis esineb neis näidendeis.

III.

Muidugi, üteldakse, et need mõttekäigud on ju üldised, et mul tuleks peatuda rohkem Shakespeare'i juures.

Ja, jaa, üldised muidugi, sellega sobivad need ka Shakespeare'ile. Kuidas me muidu saaksime mõista, miks kõik ei saa olla ainult ülivaimustuses sellest ajaloolisest vaimusuurusest, vaid koguvad endisse ketserlikke meeleolusid ja mõtteid.

Sellest ajast, kui näit. Voltaire katsus vaimustada Shakespeare'ist ja ei suutnud, kulus tublisti aega, kui kõik järsku hakkasid mõistma. See oli edu, see oli mõtlemisvärvingu ja eluvormide kasvamine ja kujunemine selle ühtekuuluvuseni, mis laseb mõista ja mis annab aluse haaratud kaasaelamiseks, hingeliseks nautinguks ja vaimustumiseks.

Shakespeare siis seisib ja ootas, kuni aeg temale järele jõudis.

Shakespeare seisab tänaseni endisel kohal, aga aeg ja ta kaaslased on ikka sammunud edasi ja Shakespeare'i kaugete selja taha jätnud. Need edasisammumised on ka edu. Selle edu ajal on inimhinges ka midagi sündinud, midagi endist mõistamatut on nüüd lahti rullunud, nii mõnigi salapärasus ei ole nüüd mingi salapärasus, vaid kõige lihtsam asi, nii mõnigi aimus on

muutunud elementaarseimaks endastmõistetavuseks.

Tehnika on lammutanud kogu vana maailma. Nüüd ei kõnni tigidus ringi enam mürgikarikaga ja salakavalus ei tegele pistodadega tõrvikute hämaruses. Ei, elekter on üldse hävitanud hämaruse müstika, praktiline teadus on pildunud tuulesse nõiasõnade mõju, vaimude võimaluse. Endisele mõõgataristamise aumõistele, duellile jne., vaatame koos Schopenhaueriga nüüd „kui kõige ebakultuursemale nähtusele kultuurilises Euroopas“. Naine meie maailmas on vabanenud nuku seisukorrast ja kosjamoorid, isade kauplemised tütarde mehelemineku ümber ja emade kummardumised nende tehingute ees — see kõik on muinus. Meil pole needmisi, pole ebausku, pole vaimusid. Paar inimpõlve edasi ja krematooriumid võtavad ära hauakaevajad ja ka surnupealuu, mille juures Hamlet mõlgutas mõtteid. Kasvav psühoanalüüs selgitab varsti sideniididki, mis hoiavad sõltuvust me vaimu, kirkede ja organismi funktsioneerimise vahel.

Eks ole, inimene on pärast Shakespeare'i otskui teadmatus, mõttepiiratus, ebaus, ja sellest sõltuvate elukommete madalkeldrist välja rabelnud — paremale valgusele, paljuteadmisele, uutele ühiskondlikele vahetorkadele, uuele suhtumisele isegi jumalasse ja au, headuse ning kurja mõõtmisele ja mõistmisele.

Kired, kurjus, armastus, armukadedus, kättemaks, halastus, andestus, alistumine on inimloomu omadused ka nüüd, tõesti, aga need esinevad teissuguseis tingimuis, teissugustel tõugetel, teises väljendusilmeski. Mis Shakespeare'i kangelaste juures juba vere paneb märatsema, haigeiks, hulluks või halliks teeb, on meie aja inimesele meieaegses klaarumises sageli veel üsna tähelepanuväärimatu tühiasi, millele tegeilikus elus ei osutata tähelepanugi — kust peaks tulema see publiku kaasa- või sisseelamise hoog teatris? Me võime teada, et see kõik võis kunagi raskelt haarata ja me võime lugeda ta üldinimlike hingevalude ürgsügavusi, aga meie ei saa neisse lavasündmusisse mitte enam veerand andumiseagagi sisse elada, sest nende tegelemine on meile sageli hoopiski võõras.

Ketsereile tõtatakse sageli ütleva, et me ei mängivat küllalt shakespeare'likult. Ma usun näitekunsti edu ja mõtlen, et täishakespeare'likus esinemises meie võõrasumine oleks veelgi suurem. Seda ka ei tohiks aga tahta, et meie inimpõlved Shakespeare'i pärast peaksid oma loomuseisundi arendama kolmsada aastat tagasi.

Minu arusaamise järgi on minevikus olnud Shakespeare'ist suuremaidki hingesuu-

rusi, mis uusaegsuses kahvatuvad kui vana n a e n u d vormid. Näiteks kirik. Kui palju ümbersünde ja -kujundumisi see on pidanud läbi tegema, aga ikka ei suuda uues valguses kasvanud inimesi miski siduda rohkem kui vana komme, olgu küll, et selle kui autori kirjandus pole vähem sügav Shakespeare'i vaimusügavusest.

Mitmel korral tõttavad lavastajad ütleva, et Shakespeare'i näidendid pakkuvat hiilgavaid mänguülesandeid näitlejalle. Mina isiklikult oskan seda mõista vaid osaliselt. Ma mõistan seda mõningate suurte kirkede kehastaja kaju juures, kus kogu hingejõudu saab rakendada suurte valude, armukadeduse, vankumise või „igavesti naiseliku“ kujutamisele. Kuid Shakespeare'i-aegne kommete-eluviiside stiil — tollaegne vürstikodade reaalsus teatud rivitseremoniaalis — saab sellele takistuseks. Need kahe viisi tulekud ja minekud, reveransis kummardumised, dialoogid, monoloogid — ah, ei see ole meie elulise teatri jaoks!

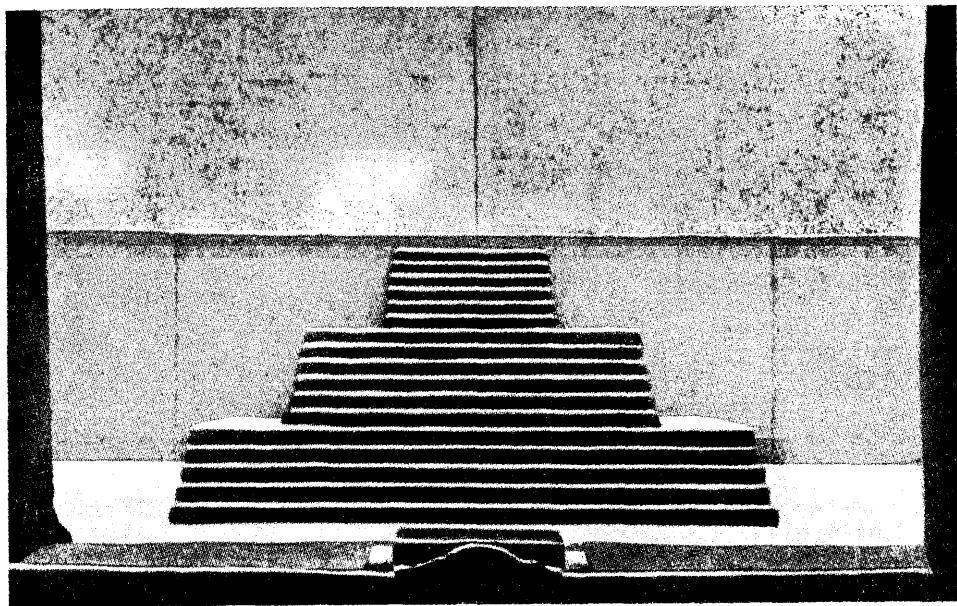
IV.

Praegu pole draamade ja tragöödiade ajastu ja publik vajab ja teater pakub meelsamini komöödiaid. See tähendab, et südameil ja närvidel ei oleks raske, et kodanikul oleks mugav olemine.

Sellest mõistamegi, et ka Shakespeare'ist on mängitud rohkem komöödiaid, nagu „Suveöö unenägu“, „Palju kära ei millestki“, „Mida soovite“, „Torm“, „Armu- ja narmäng“ jne.

Neid komöödiaid nimetatakse lõbu, vaimuka pilke, rõõmu, lusti ja armastuse küllussarvedeks. Kõik on tõsi, aga kõik see lõbu, huumor jne. on kauge mineviku jaoks. Huumor on hulga ajalises, lõbu ja pilge on päevaküsimuslikumad kestvaist ürgseist sündmuse- ja kirejõududest. Nali peab rabama, sest nali ei ole nali, kui seda ümber peab mõtlema vanadesse situatsioonidesse ja sealjuures ettevalmistusi tegema kommentaaridest, et miks nii üteldi. Pealeselle situatsiooni naljad: see, mille üle minevikuinimene naeris laginal, ei ole meie jaoks sageli muud kui veidrus laste jaoks.

Siit koduste inimeste keskelt polnud mul praegu järsku leida paarimeest, kes Shakespeare'i vaadeldes tahaks julgelt tunnista da ka Shakespeare'i vananemise nähteid. Leidsin siis Londonis viibiva R. Sarve, kelle siin komöödia seletuse juures võtan endale appi. Ta kirjutab: „Olulisimaid vahesid komöödia ja tragöödia vahel on see, et esimene on seltskondlik, teine erakuline: lõbus tuju otsib alati kaaslast, kuna aga kannataja tahab olla üksinda. Seltskondlik miljöö niisii annab koomilisele draama-



„RICHARD III“ Saksa Riigiteatris Berliinis 1920. a.

Lavastus - L. Jessner. Lavapildid - Pirchan

loomingule ainestiku. Kuid see peab olema moodne ja ajakohane, peaausjalikult aga kaasaegne, seltskond, millesse komöödia oma tegevuse tohib asetada.“ Siis R. Sarv tsiteerib inglise arvustajat-kirjanikku Eric Linplater'it Ben Jonsoni omal ajal väga suure menu osaliseks saanud „Alkeemiku“ nüüdse etenduse puhul: „Kuigi meie ka praegu veel kõrgesti hindame Ben Jonsoni pioneeritööd ja teeneid, siis kahjuks ometigi ei suuda ta komöödiad enam meie naerunärve kõditada. Lihtsalt seepärast, et alkeemikud, näiteks, nende omapära ja nõrkused tänapäeva teatripublikule on tundmatud ja võõrad.“ Sellele lisab R. Sarv juure: „Võtame kas või Shakespeare'i „Venedigi kaupmehe“. Meile on ta Shylock äärmiselt mittemidagiütleval, Shakespeare'i kaasaegsele seltskonnale oli aga liiakasuvõtja juut tuntud kujusid. Sama lugu on ka Shakespeare'i „Mida soovite“ Malvolio'ga.“

Kõik vanad armujookide ja kosjasobitamise vaimurikkused ühes pikkade keeruliste lastenäitemänguliste vigurdamiste ja sekeldustega on omased ka Shakespeare'ile, sest ta elas kõige selle keskel. Mingi Kunderi „Kroonu onu“ juudi-nali seisab olemuselt ja naljalt lähemal Shakespeare'i naljade seadmise laadile kui meie nii Shakespeare'i kui ka tolele Kunderi naljalaadile. Ei aita, et Shakespeare oli suur ja Kunder oli väike — meie oleme ses asjas mõlemast üle ja nemad on minevik.

Naer ja lust on niisugused asjad, et rõõmus noorus armastab küll väga näiteks oma vanaisa, aga jätab ta üksi ning tõmbub oma rõõmusse. Nii on, et pieteet suure Shakespeare'i vastu on võrdne austusele, mis tunneme kõigi vaimusuuruste vastu, aga meie ei jää ometi istuma mineviku pjedestaalide servadele, kui me sealt ei leia enam seda elu, mis meis elab — oma moods.



Shakespeare'i tähtsus lavapedagoogilises töös



ist Viktor Hugo ütles kusagil: „Shakespeare on lavakunsti ju-mall“

Ja ta on ka seda!

Tõepoolest, ei leidu teatri-ajaloos kedagi teist, kes võiks geniaalse Shakespeare'iga võistelda. Isegi mitte Molière.

Kui Lope de Vega kirjutas üle 2000 lava-teose, siis ei kaalu kogu ta looming siiski ühtainsat Shakespeare'i tragöödiat.

Kolmsada aastat püsib Shakespeare kõikide maailma teatrite mängukavas. Kolmsada aastat on ta tragöödiad ja komöödiad igale teatril suuremaks kunstiliseks pähk-lik.

Shakespeare'i geenius on nii imetlusväärselt suur, et isegi tekkis kahtlus, mis kestab veel tänapäevani, et kas üks rändtrupi näitleja ja juht võis tõesti kirjutada sellased kõrgelulelised, sügavfilosoofilised tragöödiad nagu „Hamlet“, „Othello“, „Macbeth“, „Shylock“ ja p. m. Kas võis üks boheemlane omada sellaseid laulatuselisi teadmisi? Lugeses S. tundub tõesti, nagu üht inimloomusest ei jatkuks säärase universaalselt mõtteikka luule jaoks. Kuid kuulus Leonardo da Vinci tõendab meile oma isikuga, et see siiski on võimalik.

Kuid meid, teatriinimesi, ei huvita, kas Shakespeare oli Shakespeare või koguni keegi muu. Me teame, et see looming, mis kannab tema nime, on aastasadadeks rikastanud teatrikultuuri, on annud teatril võrratud teosed, võrratute kujude ja situatsioonidega. Ja kas „Ödipus“ on Sophoklese või Euripiduse looming, see ei muuda karvavõrdki geniaalse tragöödia väärtust.

Autori tõelisuse selgitamine on kirjandusajaloo asi. Teatrit huvitab vaid teos ise, tema lähedus ja side teatriga ja need avarad loominguvõimalused, mida ta pakub näitlejale ja teatril.

See asjaolu, et Shakespeare'i tragöödiad põhjustavad ikka uusi ja uusi uurimisi, et tema tõlgitsemine on loonud omaette kirjanduse, kõneleb selgesti sellest, et Shakespeare on oma luules haaranud teatrit tema kõige sügavamas tuumas.

Ta on mõelnud kõigepealt näitlejale ja teatril, olles suur psühholoog, suur inimese südametunde ja hinge tundja ja ühtlasi ka teatriinimene. Ta teadis, mida vajab teater, mida vajab teatri publik.

Oma tragöödiate kompositsioonis ta ta-vas õige põhimõtte — ta mängib sügavate

kontrastidega, nagu kuulus Rembrandt seda tegi valguse ja varjudega. Selles kontrastide mängus on põhijooneks psühholoogiliste situatsioonide vaheldus: dramaatilistele momentidele järgneb ikka mingi koomiline episood.

Shakespeare teadis väga hästi, mida igat-ses iga näitleja laval — näidata täies hiil-guses oma talenti, rahuldada oma loomingu-joovastust. Seepärast kujutab ta ka oma teoseis suuri, sügavaid kirgi, elamusi ja mo-numentaalseid karaktereid.

Shakespeare ei liiguta vaatlejaid, ta ei pigista välja pisaraid, nagu seda tegid ro-mantismi aja dramaturgid, ta ei satu hapu-magusasse sentimentaalsusse, ta ei mee-leoluts. Ta ei liiguta, vaid vapustab! Ta va-pustab nii, et hing jääb kinni — see on nagu lend õhku kiigel. Ja siis järsku va-bastab ta meid sellest põrutusest ning mõne koomilise situatsiooniga, koomilise tüübiga annab hinge tagasi tõmmata.

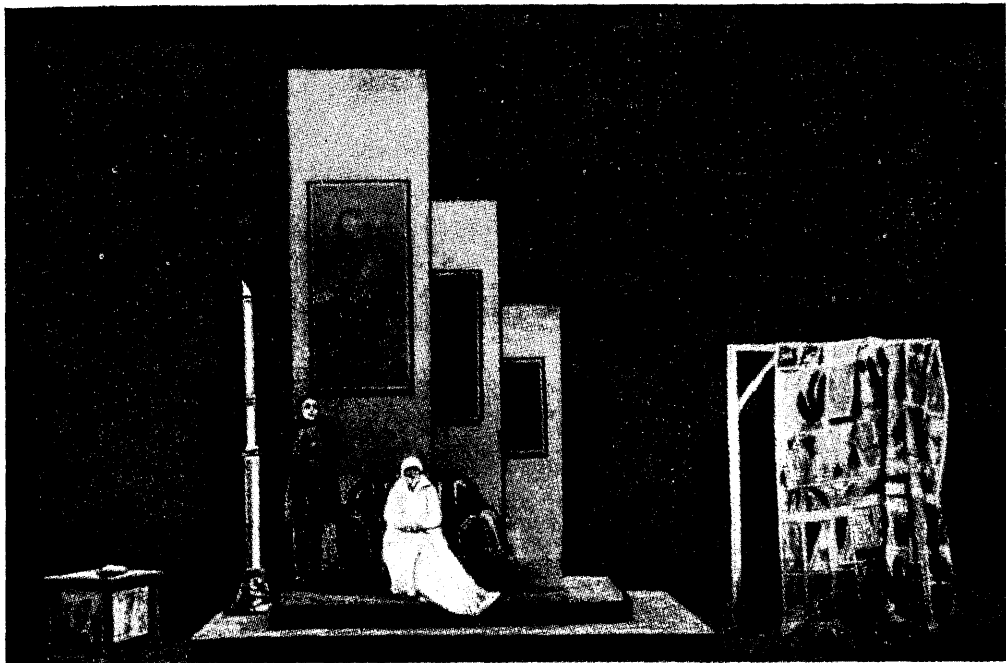
Antiikteatril, ja eriti Shakespeare'il, on suur lavapedagoogiline tähtsus. Ükski näit-leja ei ole küllaldaselt koolitatud lava-jaoks, kui ta ei ole omandanud selle n.ö. akadeemilise kõrgpinge või kõrgekvalitee-dilise mängutehnika. Omal ajal valitses arvamine, et see ei ole näitleja, kes ei ole kunagi mänginud „Hamletit“, „Othellot“, „Macbethit“, ja et see pole üldse teatri-inimene, kes ei tunne Shakespeare'i ja klas-silist teatrit. Kui palju suuri näitlejaid on oma karjääri tipu saavutanud vaid Shake-speare'i kaudu.

Kui möödunud sajandi algul tekkisid n-n. „näitejuhtide teatrid“ (Saksamaal — Mei-ninger), kus näitejuht asetas näitlejad a n s a m b l i kindlatesse piiridesse, suuna-tes lavastuse kunstilise raskuspunkti mitte kandvate osade mängijale, vaid kogu an-samblile, siis jäid neist teatrest eemale näitlejad, kelle suur loomingu amplituud ei mahtunud ansambli kitsastesse raamidesse.

Teatriajalukku ilmusid sellased kustuma-tud lavatähed nagu Ernesto Rossi, Tom-maso Salvini, Mounet Sully, Eleonora Duse ja terve rida teisi. Kõik nad olid klassilise repertuaari ja Shakespeare'i huvitavad tõl-gitsejad. Nende lavaline looming oli kon-geniaalne klassilise repertuaari suurmeist-reile.

Nende suurte näitlejate Shakespeare'i tõlgitsemine on omaette peatiikk.

Shakespeare'i teoste tõlgitsemine, tema



„HAMLET“ Rahvusteateris Prahlas 1926. a. Lavastus - K. Hilar, lavapildid - W. Hoffmann

kujude juure asumine, nõuab näitlejalt suurt intelligenti ning nende lavaetoomine suuri tehnilisi võimeid. Vaid suure temperamendiga, hästi koolitatud hääle- ning kehamahterjaliga näitleja võib laval luua häid Shakespeare'i kujusid. Keskpärase näitleja ei küüni kunagi Shakespeare'i kõrgusteni.

Kui mõne teatri publikum peab Shakespeare'i vananenuks, või veel hullem — igavaks, siis on see teatri enese süü. Shakespeare on väljaspool aega ja ruumi, temas on niipalju üldinimlikku, et seda jätkub seni kuni püsib teater.

Eesti teatris olen toonud lavale kolm Shakespeare'i teost. Endises Draamateatris „Macbeth'i“, endises Rändteatris „Kuningas Lear'i“ ja „Estonias“ „Veneetsia kaupmehe“. Kuigi kõik kolm lavastust läksid võrdlemisi suure menuga, kustutaksin ma need tööd oma loominguks. Ma ei mäleta hästi, (mul ei ole ka käepärast toleaegeid arvustusi), missuguseile põhimõtetele ma rajasin need lavastused, kuid olen kindel, et vaevalt tol ajal oli mu Shakespeare'i tõlgitsus küllalt läbi mõeldud ja läbi tuntud. Need olid tavalised, teatri repertuaari juhuslikkusest tingitud lavastused.

Ükski enesest lugu pidav teater ja näitleja ei tohiks läheneda Shakespeare'ile ilma teatud pieteedita. Iga Shakespeare'i lavastus peaks teatril kujunema suursündmu-

seks, kus teater peab välja panema oma kõige parema, kus ta kunstiline tase läheb proovitulle. See on teatril suureks diskreditsiooniks, kui ta võtab Shakespeare'i repertuaari n.-ö. vahepalana, häda sunnil.

Omal ajal, mäletan, arvustajate pealekäämisel koostati teatri mängukava „kunstipäraseks“, s. o. võeti repertuaari maailmakirjandusest kõik, mis vähegi andis võtta, kusjuures kaaluti vaid tüki hankimise võimalusi. Kas aga teater oma tehniliste võimetega küünis sellase „kunstilise“ repertuaarini, see oli kõrvalise tähtsusega küsimus.

Meie teatri nooremal generatsioonil lasub kohustus kanda edasi meie teatrikuultuuri. Kuid meie kohustuseks jääb varustada teatri noori kõigi nende tehniliste võimete, mida võiks uus, tulevane teater neilt nõuda. Mitte ainult teatrikool, vaid teater ise kasvatab enese järeltulijaid.

Ja et meie tänapäeva teatri suund ei jää tardunult püsima, on ka selge. Suured ajad on tulemas! Suured ajad nõuavad ka suuri inimesi nii elus kui ka laval. Kangelasdraama on meie teatri järgmine aste.

Vaid klassiline antiiktragöödia ja Shakespeare kasvatavad meile uue generatsiooni uute ülesannete jaoks. Ammutagem antiikdraamast ja Shakespeare'ist endale uut energiat ja loogem uue teatrisuuna!

Töö Shakespeare'iga provintsiteatri laval



len alati Shakespeare'isse suhtunud suure aukartusega ja tema teoste suur lavalisus, tüüpide mitmekesisus on mind ahvatlenud paar teost lavastama. See töö on olnud suureks naudinguks minule ja, nagu olen märganud, ka näitlejaile, hoolimata tulemusist. Kindlasti on see provintsioludes, väikese näitlejate kaadriga, piiratud tehniliste ja majanduslike olude juures väike kangelasugu.

Olen veendunud, et töötades Shakespeare'i lavateosega tõused nagu äripäevast kõrgemale, kuhugi, kus inimeste peidetuid tundeid mitmesuguseis avaldusis ilmuvad selgelt vaimusilma ette. Kõnelused näitlejaiga, vaidlused, otsingud, teoste ja osade tõlgituste uurimine ja kuulsate lavakunstnike käsitlusviis kirjanduses, — see rikastab tegelaskonda enam kui töö kümnekonna tänapäeva lavateosega. Oleks aga aega! Seda aga meie provintsioludes on vähem kui napilt. Siiski on tarviline ja peabki võtma vahel Shakespeare'i teoseid repertuaari, hoolimata muigeist, mis see esile kutsub. Esimesena lavastasin Shakespeare'ist tema „Othello“ Narvas, „Võitleja“ teatris 1931. a. Othellot mängis F. Malmsten, Desdemonat — A. Ulm ja Jagot — A. Berger. Tüki ideeliseks aluseks seadsin saatuse, temaatiliseks — armukadeduse. Kirjanikku kohutas kogu eluaja tundmatu tondina tema kujutluse saatust. Shakespeare kandis oma hinges parimaid ideid ja tundis, et kehastunuksid need elavaiks inimesiks, murdunuksid nad eluraskusis saatuselõogest. Sellest on tingitud Othello ja Desdemonat surm. Peale D. surma polnud võimalik Othello elu, sest D. surmas peitus Othellole mitte ainult ilusa naise, vaid kogu elu kaotus, täis õilsaid tundeid ja jõude. Hiljem veendusin, et võib seada temaatiliseks aluseks ka Jago intriigi, nagu seda nägin mõningate aastate eest inglise teatri külaskäigul Tallinnas. Othello võtsin lavastamisele selle tõttu, et see paistis olevat meie tänapäeva inimesele lähedasem ja arusaadavam ning ka lavastuselt kergem kui ükski teine Shakespeare'i teos. Muidugi ettekandel oli puudusi, ja nimelt niisuguseid, millised on

kõrvaldatavad ka provintsiteatris. Suuri-maid vigu oli kohati paatosse langemine, mis aga Shakespeare'i kui suure realisti juures on lubamatu.

Teise Shakespeare'i teose, „Suveöö unenäo“, lavastasin Pärnus, „Endla“ teatris 1938. a. „Suveöö unenägu“ seadis suuri nõudeid lava tehnilisele ja välisele küljele ja Mendelssohn'i muusika kasutamine ähvardas kujuneda ülesaamatuks raskuseks, mille tõttu peagu olin valmis loobuma lavastamisest. Selle küsimuse lahendasin ühes muusikajuhi F. David'iga, jättes välja Scherzo ja orkestreerides teise osa muusikast instrumentidele, mis olid Pärnus saadaval. Muusika ärajätmine komöödias olnuks võimatu, kuna see ühendab siin üksikuid momente ja kujusid. Erilist rõhku panin metsa piltidele, kuna komöödia kujutab enesest metsamuinasjuttu. Keerleval kettal saavutasin piltide vahetuse eesriiet allalaskmata. Samal ajal elfide lendlemised löid illusiooni metsa asukoha vahetumisest, kus tegevus edasi arenes. Metsa osaga võis rahule jääda, komöödia suurt lõppu pidin aga inimmaterjali ja materiaalsete võimaluste puudumisel nüvõrd muutama, et efekitse särava lõpu asemel tuli ettekandes osaline langus, mille päästis käsitööliste esinemine Theseuse ees pulmapeol. Näitlejaist esinesid: Titania — M. Mikk, Oberon — A. Aare, Puck — R. Teder, Demetrius — V. Laason, Muhkam — A. Mälton, Hermia — M. Voog, Helena — A. Villmann, Lysander — F. Tilk, Theseus — B. Randla ja Hyppolyta — V. Luur. Nende kahe lavastuse puhul veendusin, et Shakespeare'i mängides ja lavastades peab autori vastu tundma mitte aukartust, vaid kirglikku armastust. Õppimiste ja uurimiste põhjal peab lavastaja kui ka näitleja julgelt, tahaksin öelda, isegi vallatult, asuma osade kehastamisele ja lavastuse vormimisele. Mida enam töötame Shakespeare'i kallal, seda sügavamalt tajume inimeste kirgi, nõrkusi, veidrusi ja kangelaslikkust. Kui me oma algupärandiga loome oma teatrit, siis Shakespeare'iga õpime looma teatris elavat inimest. Sellest väljudes sisaldagu iga teatri repertuaar suurmeistri teoseid.

... Näitemängu sihiks, nii alguses kui nüüd, oli ja on nii-öelda loodusel peeglit silme ees hoida, vooresle ta õiget nägu, häbile ta õiget pilti ja ajajärgu kehastusele ta laadi ning kujundit näidata."

Shakespeare — „Hamlet“

Shakespeare'i festivalid Stratford-upon-Avon'is

„Teatril“ kirjutanud Ben Iden Payne Stratfordist



ösi, et Stratford-upon-Avon, väike jõeäärne linn, mis on küll maaliline, aga muidu silmapaistmatu, on maailmakuulus juba ainuüksi seetõttu, et ta on inglise suure dramaatiku William Shakespeare'i sünnilinn, on tabavaks tõenduseks kõrge kunsti mõõtmatu vägevuse ja piiritu mõjuvuse kohta. Viimasel ajal külastab igal aastal umbes 200.000 inimest, sinna hulka arvatud ka väliskülalised kogu maailmast, Shakespeare'i Mälestusteatri etendusi.

Nende pidulike etenduste edu on olnud aeglane, aga pidev. See oli a. 1769, kui esimest korda leidis praktilise väljenduse mõte pühitseda Shakespeare'i ühendust Stratfordiga. Tol aastal kuulus näitleja David Garrick algatas lühikese nii-nimetatud „juubeli“, milles siiski teatri osatähtsus oli väike, kuna eeskava tähtsaimaks paluks oli hobuste võiduajamisi, deklamatsioon, dinesid ja üks ball!

A. 1864 pühitseti Shakespeare'i 300-dat sünnipäeva ajutises puuehituses, kusjuures domineerisid teatrietendused, kuigi ei mängitud ainult Shakespeare'i teoseid. Aastate 1769 ja 1864 vahel korraldati vahetevahel Shakespeare'i-pidustusi, millede eeskavas ei olnud ühtki teatriettekannet!

Alles a. 1875 võeti üles alalise teatri ehitamise mõte. Moodustati kohalik komitee ja pööruti raha saamiseks kogu rahva poole, aga ajakirjandus kaldus seda püüdu võtma kui „hullumeelsust“. Lehed küsisid, kust Stratford võiks loota küllalt publikut alalise teatri täitmiseks. Nad küsisid, miks Stratford peaks end lugema Shakespeare'i austajate Mekaks, kuna Shakespeare endale nime tegi ometi Londonis. Aga kuigi maa ülejäänud osa näitas vähest huvi, siiski Stratford — Charles Edward Floweri, praeguse esimehe, sir Archibald Floweri, onu eestvedamisel — muretses küllalt raha selleks otstarbeks. Sellest selgub, et pidumängud said viimaks jalad alla just tänu kohapealsele initsiatiivile.

Esimese alalise teatri avamisega a. 1879 algas Shakespeare'i-pidumängude praegune, faktiliselt katkestamatu sari. See oli kevadine festival, mis oli ühendusse viidud kirjaniku 23. aprilli peale langeva sünnipäevaga ja mis kestis ainult nädala. Aegamööda selle kestus pikenes ja nüüd, täpselt

kuuskümmend aastat hiljem — „teemantjuubel“ — pidulikud etendused kestavad kaksikümmend viis nädalat.

Stratfordi käesoleva hooaja Shakespeare'i festival algas 3. aprillil ja kestab septembrini. Sel aastal pühitseti Shakespeare'i sünnipäeva, mis teatavasti langes pühapäevale, sellele eelneval laupäeval. Tseremoonia on igal aastal täpselt sama. Varahommikul heisatakse piki nelja tänavat, mis viivad ühele väljakule, umbes kuuekümmend Shakespeare'i austava rahvuse lipud, seotakse aga kinni, et need ei saaks lehvida. Väljaku keskel on Suur-Britannia lipp, mille on anetanud kuningas George V, selle läheduses Walesi lipp, mille kinkis Windsori hertsog, kui ta oli alles Walesi prints.

Keskpäevaks ilmuvad ülalmainitud kuuekümmend rahvuse esindajad, kusjuures igaüks asub oma maa lipuvarde juure. Täpselt kell 12 iga esindaja tõmbab nööri, mis vabastab tema maa lipu, nii et see võib nüüd lehvida. Orkester mängib Briti hünni. Siis moodustatakse väljakul rongkäik, mille esotsas on rahvuste esindajad. Selle rongkäiguga võib ühineda iga soovija. Minnakse kogukonna kirikusse, et kaunistada Shakespeare'i hauda lilledega. Haud asetseb lameda kivi all kirikualtari läheduses. Siinsamas seinas on Shakespeare'i tuntud kujutus.

Hauakivi on lilledega kaetud juba enne rongkäigu päralejõudmist, sest kogu maailmast tuleb Shakespeare'i-ühinguilt telegraafi teel tellimisi lilledele, mis täidetakse koha peal. Järgneb lühike jumalateenistus ja siis ametlikud esindajad lähevad ühisele einele. Rongkäigust muud osavõtjad lähevad laiali, et veeta pealelõuna linnaga tutvumiseks. Siin tänavail ei ole tramme ega taksiautosid, küll aga keskaegseid õlgatustega maju.

Õhtul täitub teater, mis asetseb vaikes rohelises aias jõe ääres, kus Shakespeare ise oli kindlasti sageli jalutanud.

Etenduste külastajate arv on iga aastaga pidevalt kasvanud. Praeguse trupi hulgas on liikmeid, kes mäletavad aega, millal otsustati kevadisele festivalile lisada suvine. Teisel tarvitseb tagasi vaadata ainult mõne aasta võrra, et meenutada, millal kevadine ja suvine mänguperiood ühendati üheks rõõmurikkaks pikaks Shakespea-

re'i-ettevõtteks — mõlema festivali liitmise toimus nimelt alles a. 1933.

Suvine festival, mis korraldati esimest korda a. 1910 seetõttu, et kuninga surma pärast kevadist festivali oldi lühendatud, sai kohe menu osaliseks, ja on väga huvitav, et see on osutunud eriti väärtuslikuks õpiva noorsoo seisukohast. Koolidele ja kolledžitele avanes nüüd võimalus saata oma õpilasi Mälestusteatri, et nad võiksid end seal suvel täiendada. Kooliringkondade huvi on aja jooksul kasvanud suuremaks kui kunagi enne. Kui kõik areneb normaalselt, võib Mälestusteater festivali ajaks oma publiku hulka arvestada 30.000 õpijat.

Kolmteist aastat tagasi Mälestusteater põles maani maha. See sündis just siis, kui näis olevat parimas korras kõik, mis oli ühenduses nüüd juba hästi sissejuurdunud ettevõttega. Peadirektorite kasuks kõneleb see, et nad ei lasknud endid heidutada, ja veel suuremal määral inglise ajakirjanduse kasuks see, et ta sirutas välja

sõbraliku käe. Lehed loobusid oma a. 1879 valdatud kriitiseerivatest seisukohtadest ja tegid kõik, mis oli nende võimuses, et anda Stratfordile tagasi ta teater. Tulikahju oli kohutavaks elamuseks kõigile, kellesse asi puutus, ja väljaveatud menuka festivali suhtes halvenesid tublisti. Kahekümne nelja tunni jooksul teatati siiski, et kohalik kinohoone kohandatakse teatri tarvidusele ja lava ning näitlejate garderööbid ehitati rekordilise ajaga. Samal ajal, kui Stratfordis tehti ettevalmistusi etenduste korraldamisega, tähtsaimad Londoni ja provintsi ajalehed avaldasid elavalt üleskutsesid rahasummade hankimiseks. Sir Archibald Flower läks Ameerikasse, et süüdata entusiasmi sealgi. Nende ühiste pingutuste tulemuseks oli praeguse Shakespeare'i Mälestusteatri ehitamine. Kokkukulnud rahasummad ületasid asja organisatorite kõige kaugemale minevad lootused ja kui Walesi prints 23. aprillil 1932 avas teatri selle kuningliku patrooni vanima pojana, Stratford veendus, et tal on teater, mis peaks külge tõmbama kogu maailma.

Loetud — kuulud Shakespeare'ist

Esimeseks Hamletiks oli arvatavasti Richard Burbage aastal 1602. Isegi sellele paljumänginud näitlejale see osa pidi tunduma unistuseana, sest siin oli rikkaim roll, mis kunagi on kirjutatud, osa, milles on õrnust ja toorust, naljatlemist ning mõtisklemist, viha ja hingepiinu ning kõike muud, mida näitleja meeleldi tahaks kehastada. William Shakespeare ise mängis vahetevahel Hamleti isa vaimu osa.

Londoni Globe-teatri alatisile teatrisküijaile see „lugu“ ei olnud uus. Vähimalt üks kirjanik, Thomas Kyd, on kirjutanud juba enne „Hamleti“, mida Shakespeare võib-olla tundis ja millest ta võib-olla laenas sündmustiku ning osalised. Aga nüüd nägid nimetatud teatri külastajad uut redaktsiooni, mis ületas elavuselt ja hülguselt kõik, mida inglise kirjandus seni tundis. See oli näidend kahekümmes küinesti arenevas etteastes, mis algas toreda tempoga ja tormas siis üle painduva Elisabethi-aegse lava, pokkudes kesköisi vaime, kuninglikku hülgust, lorijutte surmaerial, näidendit näidendis ja kaheksa traagilist surma.

Sest ajast peale on „Hamletit“ inglise laval mängitud rohkem kui ühtki teist näidendit. Ta nimiosa kuulub raskeimate ülesannete hulka, mida võib anda näitlejale. Need, kes seda osa on menukalt mänginud, on ka saanud kuulsaks. A. 1742 valitses Londoni Drury Lane'i teatris Hamletina võrratu Garrick. A. 1775 proovis Siddons pakku londonlastele esimese nais-Hamleti, kellele järgnes terve rida teisi, nende hulgas ka Sarah Bernhardt, Adele Sandrock ja Eva le Gallienne. 1864/65. a. hooajal Edwin Booth mängis Hamletit 100 korda, mis oli New Yorgi „rekordiks“ sel alal. „Kõigi aegade rekordid“ püstitas kuulus Henry Irving, kes a. 1874 mängis seda osa 200 korda. 1922/23. a. hooajal John Barrymore ületas Edwin Boothi rekordi ühe etenduse võrra. 1925/26. a. hooajal Basil Sydney andis „Frakis Hamletit“. 1934/35. a. hooajal John Gielgud mängis Hamletit Londonis 185 korda ja kaks aastat hiljem New Yorgis 132 korda. Mõned loevad kõige paremaks Hamletiks Maurice Evansit, kel olevat kõigist selle osa mängijaist kõige meloodilisem hää ja kõige selgem inglise keele hääldamine. Temagi mängis „Hamletit“ näihästi Londonis kui ka New Yorgis ilma kärbeteta, kusjuures etendused New Yorgis algasid kell 18,30, kestes kella 20,10-ni, millele järgnes tunniujaline vaheaeg õhtust söömiseks, mispeale etendus jälle jatkus, et lõppeda kell 23,15. Maurice Evans mängib daani printsi kergemalt kui see tavaliselt on kombeks. Mida lavastus seeläbi kaotavat sügavuselt, seda ta võitvat selguselt.



Shakespeare'i teoste esimesed väljaanded ei ole just väga eeskujulikud. Ollakse koguni arvamusel, et mõni näidendi tegelane võlgneb oma olemasolu ainult trükk-kali eksitusele. Näit. on „Veneetsia kaupmehes“ kaks meest, keda iseloomustatakse kui Antonio ja Bassanio sõpru ja kellede nimed on nii sarnased — Salanio ja Salerio —, et võib arvata, et Shakespeare'i enda juures see oli ainult üks osaline, kes võlgneb oma nüüdisa dualsuse vanale trükikiveale. Nimede sarnasusest ükski muidugi veel ei aitaks, aga kui me avastame, et Salanio ei ilmu enam lavale pärast kolmanda vaatuse esimest etteastet ja et Salerio oma poolt ei ilmu sinna enne kolmanda vaatuse teist etteastet, siis see teooria ei tohiks kuidagi tunduda „metsikuna“.



Vahetevahel tehakse katset mängida „Hamletit“ ilma kärbeteta. Seda on m. s. teinud ka G. Pieterhoff Pariisis. Eelmise aasta sügisel Londoni Old Vic teater asus uuesti sõiruse katse kallale, kusjuures ta andis tragöödia moodsas väärtuses, nii-nimetatud „Frakis Hamletina“. Moodne riietus eeldab muidugi ka nüüdisaja kombeid, nüüdisaja kombeid aga on riskantne ühendada luulelise värsskõnega. Oma sõpru noomida võib ükskõik mis kostüümis, aga vaimude poole pöördumine ei sobi just hästi nüüdisaja riietusega. Näitleja, kes peab ühel jalal seisma naturalistlikus, teisega romantilises maailmas, satub kergesti „Hamleti“ teksti ironiseerimise hädahoitu. Kõne all olevas lavastuses Alec Guinness pääsis süiski sellest hädahoitust siiruse tõttu, millega ta kõneles kogu oma teksti. Mõned arvustajad kiinnitavad, et nad ei ole kunagi näinud nii head noort Hamletit kui see.



Väga vaimukas ja teravapilguline saksa kirjanik G. Chr. Lichtenberg (1742—1799) on oma kahe pikema Inglismaa reisi ajal pühendanud palju huvi Londoni teatrile, eriti aga kuulsale David Garrick'ule, kellega ta sai ka isiklikult tuttavaks. Lichtenbergi pikad „Kirjad Inglismaalt“ pakuvad igale teatrihuvilisele veel praegu suurt naudingut. Selle näiteks toome siinkohal välja võtte 1. okt. 1775 dateeritud kirjast, mille ta pühendab sellele, kuidas Garrick mänginud Hamleti esimest vaimustseent.

„Hamlet ilmub mustas rüüis, ainsas, mis kahjuks kogu õukonna kohta kantakse ta isa auks, kes vaevalt paar kuud on surnud. Horatio ja Marcellus on ta juures, kandes mundrit. Nad ootavad vaimu; Hamlet on oma käed pistnud kaenlaaukudesse ja kübara litsunud silmide; on külm öö ja kell on just kaksteist. Teatrisaal on pimedaks tehtud, ja kogu mitmetuhandepaline vaatajaskond muutub nii vaikseks, kõik näod nii liikumatuks, nagu oleksid need maalitud tegevuspaiga seintele; võiks teatri kaugeimaski nurgas kuulda nõela kukkumist. Äkki, kui Hamlet on parajasti tagapool, veidi vasemal, pöördes publikule selja, Horatio kohkub: „Näete, prints, ta tuleb!“ ütleb ta ja osutab paremale, kus vaim juba liikumatuna seisab enne, kui jõuab teda tähele panna. Nende sõnade peale Garrick äkki viskub ringi ja vajub samal hetkel pehmenevate põlvedega kahe, kolme sammu võrra tagasi; ta kübar kukub maha, käsivarred, pevasjalikult vasem, on peagu välja sirutatud, käsi pea kõrgusel, parem käsivars on rohkem loogas ja käsi madalamal, sõrmed harali ja suu avali — nii ta jääb nagu tardonult seisma suures aga viisakas sammus, toetatuna sõprade poolt, kes vaimu juba paremini tunnevad ja kardavad, et Hamlet võiks maha kukkuda; ta ilma väljendab säärasat kokkumist, et mind korduvalt valdas jubedustunne veel enne, kui ta hakkas kõnelema. Vaatajaskonnaga peagu kohutav vaikus, mis eelnes sellele etteastele ja peagu rõõvis kindlustunde, aitas sellele kahtlemata suurel määral kaasa. Nüüdis ja viimaks kõneleb, mitte hingetõmbe alguse, vaid selle lõpuga ja viriseva häälega: „Inglid ja taeva väed, kaitske meid!“ — sõnu, mis teevad täiuslikuks kõik, mis sellel etteastel, veel ehk võiks puududa, ja teevad selle üheks suuimaks ja kohutavimaks, mida teater võib-olla suudab pakkuuda. Vaim viipab talle — nüüd te peaksite nägema, kuidas Hamlet püüab end lahti rabelda sõbrust, kes teda hoiatavad vaimule järgimast ja teda kinni hoiavad, kusjuures ta silmad on kogu aeg vaimul, kuigi ta kõneleb oma kaaslastega. Viimaks, kui sõbrad teda liig kaua kinni peavad, ta pöörab neile ka oma näo, kisub end suure äkilisusega lahti ja tõmbab kohutava kiirusega oma mõõga nende vastu: „Tõepoolest, selle enese teen tondiks, kes peab mind kinni.“ Sellest aatab neile; siis ta pöörab mõõgaotsa vaimu poole: „Ma tulen sulle järele, mine ees.“ Vaim lahkub. Hamlet seisab ikka veel kohal, mõök välja sirutatud, et võita enam karigust. Viimaks, kui vaataja enam ei näe vaimu, hakkab Garrick talle aeglaselt järgima, peatub vahetevahel ja kõnnib siis edasi, põrnitsedes vaimule järele, sassis juustega ja ikka veel hingeldes, kuni ta samuti kaob lavalt. Kui suur aplaus saadab seda lahkumist, võite

kergesti kujutella. Aplaus algab nüpea kui vaim on ära ja kestab Hamleti kadumiseni. Milline triumf see on! Peaks arvama, et säärane aplaus teatris, mis kuulub maailma esimeste hulka, ja võib-olla maailma tunderikkaimalt publikult, peaks vaatajas iga näitlemisande südeme puhuma leekideks..“

Mis meid ühenduses selle kirjeldusega peaks veel eriti huvitama, on see, et Garrick, kui Lichtenberg nägi teda mängimas Hamletit, oli vähemalt 57 aastat vana!



Shakespeare'i näidendite aineil on teatavasti komponeeritud oopereid, milledest nii mõnigi on tulnud ettekandele ka meil. Vähem tohiks olla tuntud tõsiasi, et on ka olemas operett, ja koguni väga menukas operett, mis põhjeneb ühel Shakespeare'i komöödial. Kõne all olev teos on ameerika päritoluga ja see tuli New Yorgis esietendusele eelmise aasta sügisel ja on seal opereti alal kõige suuremaks menuks kaheteistkümneme viimase hooaja kohta. Ta pealkirjaks on „Poisid Süraakuusist“, ta aluseks aga Shakespeare'i „Eksimuste komöödia“, kus peategelasteks on kaks kaksikutepaari. Opereti teksti on kirjutanud George Abbott, muusika on loonud Rodgers ja Hart. Shakespeare'i enda tekstist on süülnud ainult kaks rida, millede autor antakse publikule teada, „et olla täiel määral aus“. Suurim menu sai osaks kahele toredale koomikule, kes mängisid orjast kaksikuid — Jimmy Savo'le ja Teddy Hart'ile. Operett olevat väga lõbusasuline, kusjuures ohtrasti tarvitatakse moodsat ameerika „slangi“, muusika olevat väga rütmikas ja kergesti meelejääv.



Kui omal ajal Philadelphias, Ameerika Ühendriikides, ühes suures teatris mängiti „Hamletit“, tehti igal etendusel omapärast „vahemängu“. Etteaste ajal, kus Hamlet, käes surnupealuu, oli mõtisklemas elu üle, tuli ülalt alla laini süüeesrüüdeid, milledele oli suurte tähtedega triikitud: „Arge talitage Hamletit eeskujul! Arge mõtelge surmale, mõtelge elule! Teie ei sure kunagi, kui sööte mereadrut!“



Shakespeare'i ajal teatrietendused teatavasti vaheaegu ei tunnud. Nüüdisaja mandri-Euroopa kohta on teada, et vähemalt Hauss-Berkow trupp on mänginud „Suveöö unenõgu“ ilma vaheajata. Eestiski on kord üks Shakespeare'i komöödia läinud niiväisi — nimelt „Vanemuises“ W. Mettuse poolt lavastatud „Põikpea taltsutus“, sel ettekandel, mis eelnes Tallinnas korraldatavale külaskäiguendusele. Kuna kogu lavastus stiililt oli lähendatud Shakespeare'i aegsele mängimisviisile, tuldi mõttele, et ei oleks halb vaheaegade puudumisega suhtes „stiilist kinni pidada“. Ja tehtigi katse. Näitlejate suhtes see ei tekitanud mingeid raskusi, kuna Shakespeare olekab nii kirjutada, et iga ta osa kandjal on killaladisel määral puhkamisvõimalusi. Suuremal osal publikulgi ei olnud nähtavasti selle vastu midagi, protesteeris aga rida suitsetajaid, kel olevat olnud raske istuda saalis suitsetamata kaks tundi — nii kaua kestis see „ajalooline“ ettekanne. Pärast seda etendused — ka Tallinna oma — läksidki jälle nagu alguses, täh. ühe vaheajaga.



Kui käesolev „Teatri“ number oli peagu juba valmis, saime veel teateid selle kohta, kuidas Stratfordis peeti Shakespeare'i 375. sünnipäeva. Pidustused toimusid tavajärgse lippude ning lilled-iseremooniaga ning paljude mastade ülikondade juuresviibimisel. Tuntud näitekirjanik J. B. Priestley oma enel peetud kõnes vihjas tsilindrite ja pärgade rohkusele ja ütles, et ta ei tea päris kindlasti, kas ta on tulnud ülistama Shakespeare'i või teda matma. Sada aastat tagasi olevat rongkäigust osavõtjad stratfordlased rüütunud Shakespeare'i teoste tegelastena. Kui nad seda oleksid teinud niidiki ja kui välismaalastel osavõtjad oleksid rüütunud vastavais rahvus-kostüümesse, siis rongkäik oleks jätnud palju elavama mulje — arvas mister Priestley. Muudu läks kõik hästi, välja arvatud külm ja tugev tuul, mis ähvardas saada hädaohtlikuks Bridgestreet'i lipuvardele ja tsilindreile, mis olid katmas rongkäigust osavõtjate auväärseid päid. Lipud pandi süiski korralikult lehvima.

Lippude kujul olid esitatud ka Albaania ja Tšehhoslovakkia, mis lehvivad üsna silla juures kõrvuti, kuna Bridgestreet'i keskel Saksamaa, Jaapani, Hispaania ja Itaalia lipud olid ühes reas, neist lääne pool Prantsusmaa, ida pool aga Nõukogude Vene — millises asjaolus mõni pahatahtlik vaatleja oleks ehk võinud näha „sissepüramise sümboliseerimist“.

Enne lippude- ja lilled-iseremooniat oli Shakespeare'i Mälestusteatri juhatuse koosolek, millel konstateeriti, et eelmine hooaeg on annud 6000 naela ülejääki.

Sünnipüeva-etenduse ajal, milleks oli „Nagu see teile meeldib“, juhtus siiski äpardus: ettekanne kannatas suurel määral ligi poolteist tundi kestva elektrijaamas tekkinud rikke all. Teatril oli küll oma hädavalgustus, aga ainult saali jaoks. Näitlejad, et sellest valgustusest omakorda kasu saada, pidid oma münguga tulema üsna ettepoole, nii et Mälestusteatri lava nüü-öelda muutus väikese sügavusega reljeeflavaks, seda enam, et näitlejate selja taha lasti fooniks vaheriie, selle riide taga lavatöölised mõne jalgrattalambi abil vahetasid lootusrikkalt dekoratsioone. Nende ennastsolgav töö osutus aga asjatuks, kuna lava sai oma normaalse valgustuse tagasi alles siis, kui ettekanne oli peagu läbi.

Pidukõne pidas einel siseminister sir Samuel Hoare, kes kõneles Shakespeare'ist kui humoristist. Ta avaldas m. s. arvamist, et Shakespeare naerataks heatujuliselt, kui ta näeks, kuidas praegu üks Stratfordi õlletehas tarvitab ta nägu, üks linnalähedane garaaz aga ta pead reklaamiks.

Edasi avaldas sir Samuel Hoare kahetsust sel puhul, et Shakespeare ei sallivat poliitikuid. Jümedaim sõna, millega Shakespeare võivat kedagi solvata, olevat „poliitikamees“!

Olles ise poliitik, Suur-Britannia siseminister pidas tarviliseks välja astuda mainitud inimklassi kaitseks: „Kui Shakespeare oleks näinud nüüdisaja poliitikuid, ta oleks neile kindlasti vaadanud sõbralikuma pilguga. Meie oleksime pigemini enam erutanud ta naljameelt kui ta põlgust või pahameelt.“

Lõpuks mister Priestley, vastates draama eladalaaskmisele, mõistis hukka selle kolm vastast, kelleks tema arvates on: Briti impeeriumi valitsus, teatav osa ajakirjandust ja see osa publikust, kes kasutab teatrit ainult selleks, et surmuks liüna lõuna- ja õhtusöögi vahelise aja. Ta lõpetas sõnadega: „Meie küsi kääks palju paremini, kui läheksime vaatama head näidendit selle asemel, et kiikitada raadioaparaadi juures ja kuulata sünged noormeest, kes meile teatav halbu uudiseid.“

Nagu näha ülaltoodud sõnavõttudest, ei ole „Old Merry England'i“ huumor kaugeltki veel välja surnud.

Shakespeare'i -erinumbri välismaa kaastöölised

1. William Tyrone Guthrie Londonist: Londoni Old Vic ja Sadler's Wells teatrite peadirektor ja näitejuht. Silmapaistvamaid kujusid inglise teatrielus, keda loetakse üheks parimaks ja tunnustatuimaks lavastajaks mitte ainult Inglismaal vaid ka Ameerikas. Eristat tähelepanu on äratanud tema eksperimentidjulged moderniseeritud Shakespeare'i lavastused, millest on olnud kordavalt juttu meie ajakirja veergudel. 2) Jacques Henri-Robert Pariisist: Prantsuse Advokaatide Nõukogu president, Prantsuse Akadeemia liige, kelle looming ja kirjanduslikud artiklid on äratanud ulatuslikku tähelepanu ja tunnustavaid hinnanguid. 3) Gyles Isham, M. A. Londonist: huvitavamaid ja omapärasemaid kujusid inglise teatrielus. Vaimukas, erakordsete võimetega näitleja, kelle loodud Shakespeare'i peakujud on pälvinud kõige kiitvamaid hinnanguid. Esinenud teatris ja filmis Inglismaal, kordavalt ka Ameerikas, Kanadas ja Lõuna-Aafrikas. Näitelavalist karjääri algas 1926. a. pärast Oxfordi ülikooli lõpetamist. Mitmete teatriühingute esimees. 4) Ben Iden Payne Stratford-upon-Avonist. Väärrikamaid inglise näitlejaid ja näitejuhte, kelle staaz ulatub 1899. New Yorgi Empire-teatri peadirektor ja lavastaja 1917—1922. Teatriülikoolis ja Carnegie Instituudis Pittsburgis professoriks kuni 1928. a. Lavastajaks Goodman-teatris Chicagos 1928—80. Alates 1935. a. Shakespeare'i Mälestusteatri direktor ja näitejuht Stratford-upon-Avonis. 5) Erich R. Sarv Londonist. Ajakirjanik, „Uus Eesti“ ja „Teatri“ kaastöölise.



Notes on the History of Estonian Theatre and Synopsis of the Shakespearean Special Number

1.



he history of the Estonian Theatre is a very short one compared with that of the Western European countries, where it goes back hundreds of years. Here, only a couple of years ago, the thirtieth anniversary of the professional theatre was celebrated, and barely a hundred years have passed since the first performance in Estonian was staged. The reasons for such a late development of the Estonian theatre are found in the political and economic conditions under which Estonia existed. Excluding any earlier irregular attempts the year 1870 may be considered as the beginning of the Estonian theatre, when a definite foundation was laid concurrently with the intensification of the national feeling and cultural life.

The beginning of Estonian professional theatre may be traced back as far as 1906 when first the "Vanemuine" at Tartu and then the "Estonia" in Tallinn were opened. In order to have an idea of what progress has been made during the twenty years of Independence we must look back over the years 1906—1918. That period is marked by the building of the three most imposing theatres—the "Vanemuine" at Tartu, the "Endla" at Pärnu, and the "Estonia" in Tallinn, which were erected with the proceeds from donations. All the money came from the Estonian people, no help or contribution was obtained from the State or municipalities; thus Estonia is the only Baltic State which did not inherit her theatres from the former Russian State or municipal authorities, but built them herself. This period has largely contributed to the progress of the Estonian theatre by providing her with welltrained and talented producers and actors who may well face even the most difficult task.

At the time being we have seven professional theatres: the "Estonia" (for drama, opera, operetta, and ballet) in Tallinn, the "Vanemuine" (drama and musical drama) at Tartu, the "Töölis-teater" and the "Eesti Draamateater" in Tallinn, the latter being a repertory company which gives performances all over Estonia and produces regular performances as well as puppet plays for children. In addition to the theatres mentioned there are the "Ugala" at

Viljandi, the "Endla" at Pärnu and the Narva Theatre at Narva. The number of our professional theatres has doubled and a number of semiprofessional theatres have been established whose achievements may be regarded as most successful. All our theatres are subsidized by the Government and municipalities. The Culture Fund has allotted about four million kronas to the Estonian theatres during the last twenty years. A few years ago the grants to the smaller provincial theatres were also introduced so that their work need not suffer from pecuniary difficulties.

The work of our theatres has become much more intensive of late. A play now runs much longer than before. There are popular plays that run for 50, 75, or even more than 100 performances. Plays by Estonian dramatists have received due acknowledgment. There have been seasons when a half of the theatres' repertoire was made up of Estonian plays or dramatizations.

The theatres in the capital are the most flourishing. Our opera has employed so many experienced singers that some operas have been performed by three different casts. The first Estonian opera was produced ten years ago and proved a success; a number of original operas and operettas has followed this first performance. Our operatic singers have sung in the Vienna State Opera, Czech National Opera and in many other well-known Operas. Estonian ballet visited Helsinki and proved an enormous success. Dramatic performances have been given in Riga and Helsinki and won popular receptions.

All Estonian theatres have cycloramas and some of them revolving stages. The sets and costumes in the larger theatres are excellent and also very good in the smaller theatres.

Professional training of the actors is given by the theatres and by the State Theatrical School. The Culture Fund and the theatres grant scholarships to the actors enabling them to go abroad for the study of dramatic art. The Dramatic Fund (a branch of the Culture Fund) has largely contributed to the producers' and dramatists' days held occasionally, and a training course for all Estonian professional actors two years ago, which was well attended. While this course was in progress the smaller provincial theatres put on their first performances in the capital.

The economic and social position of actors has improved greatly during recent years. They are granted two month's leave with pay every summer. This is a sure proof of the stable position of our theatres.

The repertoires of Estonian theatres include the best modern and classical plays of world drama. Thus Shakespeare's "Twelfth Night", Ibsen's "Per Gynt" etc. have been not only an artistic but also a financial success. The classics, on the other hand, cannot compete with the modern plays. Among the latter "Marius", "Fanny", and "Caesar" by Pagnol, "Ah, Wilderness" by Eugene O'Neill or "Women of Property" by Hella Vuolijoki, also presented in London, have run for months with full houses. The same holds true for the well-known operas, such as "Pique Dame". Among foreign operetta composers Kalman, Lehar and Abraham have become favourites. The provincial theatres follow the course of the Tallinn theatres in repertoire, but avoid imitating their acting and production, and some of them even take the lead by giving the first performance of plays by Estonian dramatists. The Estonian people love and appreciate their theatre. The expression — "theatrical crisis" died out many years ago. (By W. Mettus.)

2.

In the introduction Mr. Ed. Reining, the Editor of the "Teater" (Theatre) says that the issue of a special Shakespearean number is actuated by the 375th anniversary of the birth of the great English dramatist on the 23rd April. This anniversary coincides with many other anniversaries of points in the history of the Estonian theatre which are bound with the name of Shakespeare: it is 50 years since a Shakespearean play first made its appearance on the Estonian stage, and 25 years from the death of the greatest Estonian artist — Theodor Altermann — the finest interpreter of Shakespearean characters. 25 years have also passed since the "Estonia" theatre and concert halls were opened, as the expression of national effort and will — with an opening performance of "Hamlet". Shakespeare has become an indivisible part of the Estonian theatre, and his dramas have always played a noteworthy role in the repertoire of the theatre.

The poetic introduction to "Shakespeare's Birthday" by Gyles Isham forms a festive entrée to the following articles: H. Vellner's "Shakespeare and His Time", in which the author gives a concise yet comprehensive and clear picture of the political and cultural life

of England in the 16th and 17th centuries. In it are described not only Shakespeare's life, but also the development of the entire English theatre, dramatic literature, theatre technique, public attitude, and the life and the working conditions of the artists. The article is enriched with quotations from famous Shakespeareologists throughout the world. "Shakespeare on the Stage of Western Europe" by T. Reimari mirrors historically the ideological and stylistic aspects of Shakespearean production from the 17th century to the present. The work and methods of famous Shakespearean producers and players of England, France, Germany, Russia and other countries are analysed, the article being illustrated by numerous pictures of stage settings and famous actors. A survey by Ed. Reining: "Shakespeare on the Estonian stage" gives a complete picture of every Shakespearean production on the Estonian stage from 1888 to the present day. The first of Shakespeare's plays in Estonia was "The Merchant of Venice" which has been followed by eleven others, many of them repeated in different theatres by different producers, — a total of 31 stagings. In comparison it may be mentioned that in Soviet Russia, where Shakespeare is very popular, 14 of his plays have been staged. The various Shakespearean plays staged in Estonia are enumerated in the table on pp. 150 and 151. In "Notes on Shakespeare" A. Oras gives a literary survey, analysing fundamental and characteristic traits of Shakespeare's production, and its variations. In this survey the author deals with all the theories and hypotheses concerning Shakespeare's person. H. Reiman's article: "Traces of Characterology of Shakespeare's Characters" handles his basic types from the viewpoint of modern psychologic and characterologic theories. A close psychological study is drawn of that best known and most complex character in all Shakespeare's plays — Prince Hamlet. J. Henri-Robert's "Defence of Lady Macbeth" and Paul Pinna's "Shylock" suggest interesting thoughts on Shakespearean characters. The following two articles deal with the modern handling of the Shakespeare's plays — so called "Shakespeare in modern dress". E. R. Sarv surveys the modern production of Shakespeare's plays in Western Europe and America — while W. Mettus analyses in his article "Modern Production of Shakespeare in Estonia", the only modern production of Shakespeare here — "Twelfth Night" in 1932. Th.

Guthrie gives a nice picture of the work of the Old Vic in London and its handling of Shakespeare's art. In an article entitled "Heretic thoughts of Shakespeare" R. Kangro-Pool gives a very interesting and suggestive picture of the various view-points which have been expressed by The Great of the thinking world about Shakespeare's production, and concludes by what he considers the modern world would have to say against Shakespeare's ideas. In an article entitled "Importance of Shakespeare in the Pedagogics of the Stage" P. Sepp stresses the fundamental importance of Shakespeare's production for the development of an actor's talent. Ed. Lemmiste in his article "Shakespeare on the Provincial Stage" handles the same theme in the light of experience in the provinces. B. I. Payne in his article "The Shakespearean Festivals at Stratford-upon-Avon" gives an historical survey of the festivals, their programme and importance. This part is concluded by stories of Shakespeare and the production of his plays. Cover and frontispiece by K. Taev.

3.

Contributors to the special Shakespearean issue: William Tyrone Guthrie, Director General of the Old Vic and Sadler's Wells theatres in London. Mr. Guthrie is considered one of the best producers not only in England but also in America. His productions of Shakespeare are of special interest. 2. Jacques Henri-Robert, President of the Paris Bar, Member of the French Academy, one of the best known figures of the French literary world, a sparkling stylist. 3. Giles Isham M. A., one of the most talented English actors, with experience of stage and film work in England, USA, Canada and South Africa. Has played with great success in Shakespeare's plays. Chairman

of many theatrical companies. 4. Rasmus Kangro-Pool, one of the most noted Estonian theatrical and art critics, on the staff of the oldest Estonian daily "Postimees", has written innumerable articles on cultural subjects. 5. Eduard Lemmiste, Director of "Endla" theatre, Pärnu, noted producer and stage pedagogue. 6. Woldemar Mettus, theatre critic of the largest Estonian daily "Päevaleht", for over 10 years Director of theatres and producer. His bold experiments in the production of Shakespeare's plays were noteworthy. 7. Ants Oras, B. Litt. (Oxon), Professor of English Literature at Tartu University, translator of Shakespeare's plays and sonnets, has written much on literary subjects. 8. Ben Iden Payne, Director of the Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon, began his stage career in 1899, Director and Producer of Empire Theatre in New York 1917—1922, and Goodman Theatre at Chicago 1928—1930. Professor of Theatrical University and Carnegie Institute at Pittsburgh up to 1928. 9. Paul Pinna, one of the founders of the Estonian professional theatre, President of the Actor's League and Vice-President of the Dramatic Fund. 10. Hugo Reiman, Lecturer in Psychology at the Theatrical School, author of articles on drama and psychology. 11. Tiit Reimari, journalist. 12. Eduard Reining, Editor of the periodical "Teater" from its foundation in 1934. Author of critical articles on the theatre. 13. Erich R. Sarv, journalist. Correspondent of Estonian journals in London on cultural and theatrical subjects. 14. Paul Sepp, one of the most outstanding Estonian producers, instructor in stage pedagogics at the Theatrical School. 15. Karl Taev, philologist and teacher of poetics. 16. Harald Vellner, noted journalist and critic since 1912. One time producer for the "Estonia" theatre in Tallinn. Author of many articles on theatrical, art and cultural subjects.

Toimetused

"TEATRI" järgmine number ilmub juunikuu esimestel päevadel hooaja lõppnumbrina. Kaastöö selle numbri jaoks tuleb saata toimetusele hiljemalt 16. märks s. a., Tallinn, postkast 357.

Materjalide kasutamine allikat nimetamata on keeldud.

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



Pärnu — puhkuse ja tervise linn

Iga ajalehenumber toob närvepingutavaid sõnumeid. Maaüldmasündmused hoiavad meid mõnevil ka siis, kui igapäevasest tööst oleme vabanenud. Alatine pingutus ähvardab vähendada meie elujõudu.

Kuid just nüüd vajab igaüks jõudu elamiseks. Nõrk ja tasakaalutu rahvas ega isik ei suuda vastu pidada just tugevustnõudvaid aegadel. Elujõu süstemaatiline kasvatamine ja ravimine kuulub praegu enam kui kunagi varem suurte üldrahvuslike ülesannete hulka.

Eelolev suvi pakub paljudele võimaluse puhkusega ja vaheldusega ennast ravida. See suvi võimaldab vabaneda nii väsimusest kui ka haigusest.

Pärnu suvituskohana on sobiv suurte hulkade energiakasvatamise kohaks.

Pärnu on tervete linn. Haruldase liivarannaga meri, Eesti kõige soojem supluspaik, meresõidu ja jalutuste avarad võimalused, kõik mõeldavad rannamängud ja rannasport ning tennis on tervise- ja energiaaerastamise parimaid vahendeid. Suveks Pärnu kolides on võimalik unustada tavalised tööd ja mured, sellega puhata.

Kuid oma kuulsa tervismuda ja tervisrabaga on Pärnu ka ravilinn. Ilma et haigel tuleks elada haiglaõhkkonnas ja tunda ennast haigena, võib ta lühikese aja kestes vabaneda reumaatilistest haigustest, närvipõletikest, sisesekreetsiooni rikestest, südamehaigusest, veresoonte lubjastusest või mitmesugustest muudest haigustest.

Pärnu suvitushooaeg kestab tänavu 15. märtsist 15. septembrini. See võimaldab igaühel hilist või varast puhkust kasutada Pärnus.

Pärnu on igaühele kättesaadav majanduslikult. Suure ja moodsa Rannahotelli ning hotell-pansioni „Vasa“ eeskujul on paranenud Pärnu suvituskorterid, kuid seejuures ei ole hinnad tõusnud kõrgele. Pärnu peab lugu oma kuurordi püsivast kuulsusest ja väldib seepärast oma suvitushoovõraste majanduslikku ülepingutust.

Meelelahutuse eest hoolitsevad moodne suvikasiino, hea sümfooniaorkester V. Tago juhtimisel ja Kujutatavate Kunstide Sihtkapitali alatine kunstinäitus. Sagedad erikontserdid ja maakonna laulupidu 23. ja 24. juunil suurendavad muusikalist elevust.

Kõik ettevalmistused erakordselt pikaks suvitushooajaks tähistavad ka Pärnu kui suvituslinna juubelit.



Suvituskoht avati Pärnus juba 1838. aastal, kuid alles viimastel aastatel on ta suutnud saada paljupakkuvaks suvituskohaks. Ta on tuntud rahvusvaheliselt ja eriti Rootsi rohkemkearvulised nõudlikud suvitajad on parimaks tunnustuseks Pärnu väärtustest puhke- ja ravikohana. Pärnu supelvõõraste ja raviasutusi kasutajate arv on kasvanud aasta-aastalt, mida on soodustanud mugavad laeva-, autobussi- ja raudteeühendused nii kodumaaga kui ka välismaaga.

Suvituskortereid on võimalik saada hotellides, pansionides ja eramajades. Ühe voodiga toa eest hotellides võetakse 2—5 kr., pansionides (ühes täielise ülalpidamisega) 3.50 kuni 5 kr. ööpäevas või 90—120 kr. isikult kuus. Möbleeritud toa erakorteris saab 20—50 kr. supelranna läheduses ja 10—15 krooniga kuus kaugemal. Erakortereid 2—5 toaga 150—400 kr. hooajalt. Lõunaid antakse söögimajades 60 kuni 75 snt., restoranides 75 snt. kuni kr. 1.50.

Hooajamaksu võetakse neilt, kes viibivad Pärnus supelhooajal üle 5 päeva järgmiselt:

a) **perekonnalt** (vanemad ja nende lapsed), liikmete arvule vaatamata kr. 8.— hooajalt (1. juunist kuni 1. septembrini);

b) **üksikisikult** kr. 4.— hooajalt.

Vähem kui kuu Pärnus viibijalt võetakse pool maksu. Täiesti maksuvabad on lapsed alla 10 aasta.

Hinnaalandus raudteel. Suvitajad, kes peatuvad Pärnus vähemalt seitse päeva ja on tasunud suvitusmaksu, saavad kõigil Eesti raudteeliinidel 50% hinnaalandust sõidupiletilt ja pagasilt kuurordivalitsuse poolt antud tunnistuse ettenäitamisel.

Igasuguseid andmeid suvitusolude kohta küsitage aadressil: **Supelinspektor, Pärnu.**

Tõeliselt rahvalik puhke- ja ravikoht Pärnu tahab oma kestuse järgmisesse sajandisse astudes asuda veelgi enam rahva laiade hulkade energia ja tervise kasvatamise ning säilitamise teenistusse. Kui suvitusvõõrad sügisel oma tööle tagasi pöörduvad jõuküllastena, siis on Pärnu kuurordile see suurimaks rahulduseks.

*

**Pärnu suvituslinn
seisab kogu rahva
teenistuses!**

*



LA EVAARI
ERNST BERGMANN & KO



TALLINN, VABADUSVÄLJAK 7

TELEFON 467-31

Tallinna hipodroom

Sihtasutis „Hipodroom“

korraldab pühapäevadel traavivõistlusi
kodumaal kasvatatud ja välismaa
kuulsaimaile ja kiireimaile traavleile

Einelaud

Muusika

Telefon 435-05

Kaubamaja

Ernst Aring

Tallinn, Estonia pst. 19,
tel. 416-90

Raua- ja teraskaupade, ehitus- ja
tööstustarvete soodsaim ostukoht



Moodsaid

villaseid ja
siidkleidiriideid

soovitab kõrges kvaliteedis

U/U. „KUDUR“

Tallinn, Veerenni 29

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



Tõeline nauding on ärgata nii heatuulisena oma 60. sünnipäeva hommikul, kui on aegsasti sõimitud elukindlustus „**EKS-MAJA's**“ väljamaksu tähtajaga 60. sünnipäeval

PIIMAÜHINGUTE KESKLIIT

„VÕIEKSPORT“

TALLINN, S.-KARJA 23, POSTKAST 113

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

A. J. TRANKMANN & KO

Laevamaakleri- ja speditsooniäri

Tallinnas, Pärnu m. 6

Tel. 442.57 ja 442.59

Metüülataaaf

— parim vahend küünte vabastamiseks lakist

Kunstvaigud

U.-Ü. Keemiateshas

„EESTI DESTILLAAT“

RICHARD ÖVEL ja Ko.

Suurim valik riidekaupadest

K/M. Tallinna Tekstiil

Tallinn, Pärnu mnt. 8

Külastage öölokaal-restorani

„DU NORD“

EVALD PALLI

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

SUURIM JA TAIELIKEM
RIIDEKAUBAMAJA

„LADU“

TALLINN, VALLI 4
TELEF. 450-23

KÕIGE ODAVAMAD PÄEVAHINNAD

**Alati saadaval kodu- ja välismaa
viimased uudised**

MUUK KA ORDERITE PEALE



Lugupeetavad daamid!

Usaldage oma soengute tegemine
neile juuksureile, kes kasutavad
«ILU» aparate

«ILU» aparadiga elektri-
lokkide tegemine ei valmista mingit
ebamugavust, kuid garanteerib
Teile kauneimad ja püsivaimad
lokid. Juuste kuivatamine moodsa
«ILU» aparadiga toimub kiiresti
ja mugavalt



Kaitsemärk

„KARU“ riidevärve
„INGO“ nahavärve
„PROTEIIN“ mineraal-
maalrivärve
„KARU“ saapamääre (vedel)
„KARU“ saapatikke j. n. e.

Müügil igal pool

Värvitööstus „K A R U“

Uuendades oma ettevõtet olen suurendanud oma riideladu nii kodu- kui ka välismaa uudismustritega

ülrikonna-, fraki-
ja
palituriide alal

Kohale jõudnud kevaduudised



Roosekrantsi 16-2, tel. 475-73

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

KARL SILLAM'i

Viru 11 fotoärist Tallinn

Daamidele ehteid — loomulikkust merevaigust ja elevantiluust.

ostate

fotoaparaate ja -tarbeid

odavate hindadega

Amatöörtööde vastuvõtt

AVON

AUTOKUMMID

on vastupidavuses
esikohal

Vabriku esindus ja ladu:

INSENER

J. TÄKS

Tallinn, Aia 5-a.

E. BRASCHINSKY

&

P O J A D

soovitab suures valikus
igale hooajale vastavat
pudukaupa

==

Müük suurel ja väikesel arvul

Tallinn, V.-Karja 12, telef. 436-90

Kevadhooajaks välis- ja kodumaa

RIIDEKAUPU

SOOVITAB

J. ROSING & Ko

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

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

A.-S.

VENNAD KIMBERG

TRAADI- ja NAELATEHASED

TALLINN

Meie valmistame:

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

Kabjanaelu, hobuseraudu

Traati — haljast, põletatud, tsingitud,
vasetatud, lakeeritud, vedru-, telegraafi-,
klaasimis- jne.

Okastraati, okastraadi obadusi

Neede — rauast, vasest, alumiiniumist

KONTOR: Nunne 16, telefon 448-17, 476-97

TEHASED: Katusepapi 35, telefon 304-34



Erinumber üksikmüügil Kr. 1.—.

ERA

AS TEKLA
RIIDEKAUPLUSED
TALLINN: S. KARJA 15. PÄRNU MNT. 6. ESTONIA PST II.
HAAPSALU, KURESAARE, MUSTVEE, NARVA, VALGA, PÄRNU, RAKVERE, PETSERIVÖRU

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

Tallinna Eesti Kirjastus-Uhisuse trükkikoda, Pikk 2. 1939.

