

TEATER

Nr. 7 — OKTOOBER 1939

Fr. R. Kreuzwaldi
Eesti NSY Riiklik
Reamatkogu

SR, 8590



TALLINNA LINNAPANK

TALLINN, S. KARJA TÄN. 7

TELEFON 426-75

TOIMETAB KÕIKI PANGAOPERATSIOONE
SISE- JA VÄLISMAAL

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

TEATER

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE
AJAKIRI



PEATOIMETAJA
PAUL OLAK

TEGEVTOIMETAJA
EDUARD REINING



VÄLJAANDJA
EESTI NÄITLEJATE LIIT



SISU:

1. Artur Sikemäe – Ink
Näitlejakunsti olemusest 293
2. Nigol Andresen –
Mait Metsanurk kuuekümneaastane 298
3. Voldemar Kuljus –
Õige žest 302
4. Voldemar Mettus –
Siis on kõik valt... Johannes Kaljola
Jeeter Lesterina „Tubakatees“ 306
5. Juhan Kangur –
Nutust ja naerust 311
6. Kahest prantsuse teatrimehest 314
7. Kirjanduslikke uudisteoseid 316
8. Eelseisvaid esietendusi eesti teatris 318
9. Loetut – nähtut – kuuldut 319
10. Toimetuselt 322

Kaanel: Voldemar Haas'i dekoratsiooniskits
ooperile „Turandot“ Estonias



T * E * A * T * E * R

LAVAKUNSTI JA-KIRJANDUSE AJAKIRI

Artur Sikemäe

Näitlejakunsti olemusest



Pidulik ja pühapäevalik on teatris etendusel. Seal tunnevad kõik mingi eriliselt väärtusliku, tähtsa minuti lähene-mist, mil võib-olla avastub midagi haruldast. Kõik on sellest kummalisest meeolust haaratud: vaatajaskond teatrisaalis, kõik etendusest osavõtjad lava poolel. Näitlejad on asunud oma kohtadele laval. Inspitsient annab gongi. Saalis kustuvad tuled. Teine gong. Kahesedes avaneb eesriie, lavatuled lülituvad sisse. Algab etendus...

Etenduse õhtul valitseb teatris näitleja. Ta elab seal üle haruldasi minuteid. Kõik möödunud töö kerkib ta ette uues valguses. Kõik tuntud ja lähedane paistab, nagu kohtaks ta seda esmakordselt. Aistingute uudus ja teravus virgutavad näitlejat. Ta aistib oma töö tühjendamatus, lõpmatust. Kümned, sajad uued mõtted, liigutused, intonatsioonid sünnivad ootamatult, iseendast. Partneri ammu tuttavad repliigid kostuvad, nagu kuuleks ta neid esimest korda. Imetluse ja rõõmu segu vibreerib loovalt näitleja hinge. Imelik — kõik see, mis proovidel saavutati raske vaevaga, voolab nüüd nagu iseendast. Näitleja armub jälle uuesti oma kunsti. Ta mõistab, et see kunst seisab mõtte ja elu, pingutava töö ja piiritu rõõmu liitumises.

Missugune on näitlejakunsti olemus?

Luues laval näendini osalist-kujundit näitleja saavutab seda kujutatava isiku teatud tegevuste ja käitumise taaskujutamise-ga. Et taas kujutada laval inimese mistahes käitumist, tegevust, selleks on vaja kõigepealt mõista, kuidas vastav tegevus sünnib elus.

Inimene reaalses elus käitub kooskõlas oma mõtetega ja tundmustega, oma teadvusega. Mõtted ja tundmused omakorda tekivad inimesel mõne välise sündmuse mõjutusel. Võime ütelda, et inimese iga tegevus, tema käitumine tõsielus teeb läbi järgneva protseduuri: 1) mingi sündmus või tõik avaldab mõju inimesele (tema

kuulmis-, nägemis-, maitsmis-, haistmis- või kompamismeelele), 2) selle mõjutuse tulemusena inimese teadvuses tekivad ühed või teised mõtted ja tundmused, ja 3) nagu nende mõtete ja tundmuste tulemusena, mis dikteerivad temale otsuse, inimene astub tegevusse.

Igas inimese teos, tema käitumises, on olemas selle väline ja sisemine külg. Püüame öeldut vaadelda mingil näitel. Kui inimene kavatseb minna üle raudteeliini ja näeb läheneva rongi tulesid, siis rong on väliseks sündmuseks, mis avaldab mõju meelegaaneile.

Selle mõjutuse tulemusena inimesel tekib mõte hädaohust sattuda rongi alla. Mõte hädaohust sunnib inimest peatuma, et oodata rongi möödumist, s. t. et vältida hädaohtu. Või kui temas tekkis mõte, et ta jõuab enne rongi üle raudteeliini, siis ta kiirendab oma samme.

Mis toodud näites on teo väliseks ja mis selle sisemiseks küljeks? Füüsilisi tegevusi, tegevusi, mida inimene sooritab oma füüsilise minaga (läks, nägi rongi, peatus või astus kiiremalt edasi), võib nimetada antud teo väliseks küljeks. Mõtteid ja tundmusi aga, mis mingi sündmuse või fakti mõjul tekivad inimese teadvuses, millede tulemusena ilmneb see või teine tegevus, meie nimetame inimese teo sisemiseks küljeks. Kui pole välist sündmust, siis ei teki ka sisemist elamust; kui aga puudub sisemine elamus, siis ei sooritata välist tegevust. Inimese käitumise sisemine ja väline külg kokku moodustavad ainsa terviku — inimese tegevuse.

Näitleja, mängides seda või teist osa, peab taas kujutama kujundatava inimese tegusid, s. t. näitama nimetatud tegusid nii väliselt kui ka sisemiselt. Kuna näitleja ühtaegu on nii loojaks kui ka materjaliks, siis, nähtavasti, inimtegevuse välise külje kujutamise materjaliks peab olema näitleja keha, sama tegevuse sisemise külje taas kujutamise materjaliks osutuvad aga näitleja mõtted ja tundmused, näitleja psüüh.

Kui näitlejal tuleb, ütleme, mängida eeltoodud näites inimest, kes kavatseb minna üle raudteeliini, siis tema keha peab kujutama selle tegevuse välist külge. Näitleja peab sammuma, nägema rongi ja siis vastavalt kas peatuma või kiirendama samme.

Samal ajal näitleja psüüh, tema teadvus, mõistus, peab taas kujutama selle tegevuse sisemist külge, s. t. näitleja teadvuses peab tekkima mõte hädaohust või vajadusest kiiremalt minna üle roobaste. Kui näitleja teadvuses ei teki ei see ega teine mõte, siis tal pole alust ei peatuda, ega kärmemalt astuda; liikumisel puudub sel juhul sisemine õigustus, liikumine pole motiveeritud.

Kui aga näitleja sellegipoolsest sooritab mainitud liikumised, siis osutuvad need motiveerimatuiks, mehaaniliseks ja seega vaatajale mitteveenvaiks.

Tähendab, ühe või teise osalise kujutamist laval peavad ühtaegu osa võtma nii näitleja keha kui ka tema psüüh. Näitleja keha sooritab selle tegevuse, mille peab sooritama näidendi järgi kujutatava osalise keha. Näitleja psüühis tekitab samad tundmused ja mõtted, mis elab üle kujundatav osaline. Näitleja keha kui ka tema psüüh nagu sulaksid kokku, ühineksid kujutatava osalisega, moodustades kujundi.

Etendusel näitleja keha ja psüüh sooritavad kahekordse ülesande. Näitleja, kujutades osalise tegevusi, peab ometi kogu aeg meeles, et ta asub laval, kus teda peab kuuldama ja nähtama. Näitleja keha sooritab liikumisi lava ruumi ja pinna piirides ja seejuures ta ei riiva dekoratsioone ega astu üle rambi ääre. Kui seda siiski võib võrdlemisi kergesti mõista väliste liikumiste suhtes, siis hoopis raskem on kujutella, kuidas näitleja ühtaegu võib elada üle kujundi tundmusi ja enda kui näitleja isiklikke tundmusi, näit. kas või tavalist lavaerutust.

Sellane ühtumine on võimalik seetõttu, et need kujundi tundmused, mida näitleja peab laval osa mängides üle elama, pole mitte tavalised, reaalsed tundmused. Need elamused on erilist laadi ja nende eraldamiseks reaalsest tundmusist võib neid nimetada lavaliseks üle-(läbi)-elamusiks.

Mis on siis lavaline üleelamus ja millega ta erineb harilikust, tõsielulisest üle- või läbielamusest? On juba teada, et elus inimesel üleelamus tekib selle või teise sündmuse või tööga mõjutusel. See sündmus või tõik on reaalseks põhjuseks, mõjuriks, mis inimeses tekitab vastava tundmuse.

Inimene, kes läheb üle raudteeliini eeltoodud näites, elab üle hirmu ja hädaohu

tundmuse seepärast, et ta nägi lähenevat tõelist, reaalselt rongi. Kui reaalsuses inimesele suunata laetud relv, siis ta aistib samuti hirmu. Vaade merele päikesepais- telise ilmaga tekitab vastupidi inimese hinges rõõmu, vaimustust. Lähenev rong, laetud relv, kaunis vaade merele — need on mõjurid, mis tekitavad inimeses vastavaid elamusi. Kui need näited reaalsusest kanda üle teatrilava miljöösse ja teha näitlejale ülesandeks mängida neid elamusi, siis näeme, et laval puuduvad vastavad reaalsed põhjused, reaalsed mõjurid, mis tõesuses kutsusid esile sellekohaseid elamusi. Laval pole rongi, ja kui on, siis on see sellane, mis ei muserda inimest ega ähvarda muu hädaohuga. Ja näitleja teab seda. Pole laval ka laetud relva ja butafooriline relv ei tapa. Sedagi teab näitleja väga hästi. Samuti ei saa laval olla ka merd, vaid merevaade on maalitud tükile lõuendile. Mõistagi ei suuda siin toodud lavalise vormistuse näited näitleja tekitada neid tundmusi, mida näitleja peab kujutama. Ja kui tal ometigi mingid tundmused tekivad, siis need ei või olla tõelised, s. t. samad mis elus. Need tundmused on erilised — lavalised. Seetõttu näitleja psüühis võivadki kõrvuti ühel ja samal ajal elada tema enda isiklikud elamused (näit. erutus vaatajakonna ees või rõõm hästi sooritatud stseeni puhul) ja kujundi lavalised tundmused — ahastus, rõõm, vaimustus. Kui näitlejale suunatakse laval tõeline laetud relv ja ta veenduks, et ta elu on tõesti hädaohus, siis kujundi lavaline tundmus haihtuks silmapilkselt ja selle asendaks näitleja isiklik tundmus — tema hirm. Sel juhul ei tegutseks näitleja kindlasti nii, nagu ta seda näidendi tegevuse järgi peaks tegema: ta lihtsalt jookseks laval minema või karjaks appi.

Toodud näide veenab, et näitleja ei ela laval üle tõelisi, elulisi tundmusi, vaid lavalisi, mida ei tekitata tõeliselt oleval põhjusel. Näitleja peab endas loomingu pingutuse abil ise välja kutsuma vajalise, antud ülesande kohase, tundmuse. Näitleja meisterlikkuse sisemine tehnika seisab oskuses vajalisel hetkel endas tekitada sellekohaseid lavalisi elamusi. Oma väliste eeldustega rõõbiti peab näitleja valitsema oma sisemist, psüühilist, aparati niivõrd, et igal ajal, nii proovidel kui ka etendusel, ta võiks olla loovalt keskustatud; ta peab õppima tundma ja üha meisterlikumalt käsitsema neid vedrusid, kogu seda psüühi mehhanismi, mis juhib näitleja loomingu materjale nende tervikus. Ta peab need endale alistama, et need teda teeniks.

Näitleja on tihedasti seotud oma ajaga ja selle ühiskondliku keskkonnaga, kes teda on kasvatanud. Näitlejakunstis epohh ei

kinnista mitte ainult oma ideid, mõtteid, kirgi, mis sageli elavad õige kaua ja heidavad oma tagasihelgi paljudele järgnevatele põlvkondadele, vaid ta riputab pealeselle näitlejale veel külge ajalisi, kiiresti mööduvaid elu välise stiili sümboleid, mis võrduvad näit. riietuse moele, moodsale soengule jms. ja mis on omased ainult sellele või teisele ühiskondliku elu ajajärgule. Sellase ajastu elavad märgid kuuluvad ainult ajale ja moodustavad tema kordumatu koloriidi. Ent sama aeg tuulab need jooned olustikust kui kestad. See, mis jääb püsima väärtuslikku, mis kuj seeme on alati võimeline idanema, kasvama ja kandma vilja, on näitekunstiski aegadele üleulatuvad spetsiifilised sümboolid, mis näit. draamatikas Sophokles'elt üle aastatuhandete kaikuvad H. Ibsen'il.

Näitleja mängus avaldub kaks põhisuunda, kaks kooli, mis rööbiti ja teineteisest läbi põimudes eksisteerivad tänapäev ja mis, arvestades teatri teoreetikute, kriitikute kui ka näitlejate endi kirjutusi, on püsinud kogu teatri ajaloo kestes. Need on: näitlemise, s. t. välise tehnika, kool ja üle-(läbi-)elamuse, s. t. tõelise tundmuse, mängimise kool.

Milles avaldub esimese kooli poolehoidjate vaadete olemus? Nad arvavad keerukas näitlemiskunstis peatähisuse olevat nende meisterlikkuse välisel, formaalsel küljel ja kõrvalise tähtsuse sellel, kuidas ja millest näitleja laval peab sisemiselt elama. Parimatele selle kooli esindajatele on omane mängu sädelevus, väljenduslikkus, efektsus, suurepärase liigutuste, hääle jne. valitsemine. Nad valitsevad kõigekülgselt seda, mida selle kooli puhtaim esindaja, prantsuse kuulus näitleja B. Coquelin (vanem), nimetas näitleja „teiseks minaks“. „Esimene mina“ Coquelin'i arvamusel järgi on näitleja mõistus. See „mina“, mõistus, jälgib külmalta ja arvustavalt, kuivõrd meisterlikult kujutab näitleja laval ja teeb järele seda või teist tundmust, kuivõrd väljendusrikkas on intonatsioon, mis edasi annab seda või teist mõtet. Coquelin tõendab, et sel ajal, „kui näitleja kõige tõepärasemalt ja tugevamalt väljendab teatud tundmusi, ta ei pea neist aistima varjugi“.

Selle välise tehnika kooli esindajad leivad küllaltki tugevaid argumente vaidluses nendega, kes asuvad vastaspoolel vaatepunktil. Nad ütlevad näitlejale, kes seisab „läbielamise“ vajaduse ja oma mõtete ning tundmuste täielise liitmise eest kujundi mõtete ja tundmustega: „Sina kas petad ennast või meid, kui ütled, et elad üle kõik, mis elab üle kujund. Kui sina tõeliselt elad üle kõik tundmused, mängides näit. Othello't, siis pead ju päris tõeliselt ära kägistama näitlejanna, kes mängib Desdemona't,

hoolimata sellest, missuguste halbade ja ebameeldivate tagajärgedega see sind hiljem ka ei ähvardaks. Kui sa kavatsed, mängides hullumeelsuse stseeni, tõesti elada üle vastavaid tundmusi, lase siis kullisside taga oodata sanitaridel, kes su toimetaksid lavalt eemale ja sõidutaksid sellekohasesse haiglasse... Et aga pärast kõiki sellaseid või analoogilisi stseene sa lähed või sõidad päris õige trammiga koju, siis me järeldame, et sa räägid ebatõtt, tõendades elavat üle oma mängus tõelisi tundmusi.“

Jälgida, et inimtundmuste väljendamine laval oleks järele aimatud kõige täpsemas välises vormis — see olevat näitleja peamine kunst. Nimelt selles seisab Coquelin'i ja tema kooli väidete olemus. Ja kas pole sama joone eðasiarendajad need kaasaegsed näitejuhid-lavastajad, kes ütlevad näitlejale: „Mulle on vaja säärast rakurssi, kehahoiakut, misansteeni, sellast häälepingutuse astet, sellast žesti jne. Kuid mis sa sel ajal tunned, millest elad, see on mulle ükskõik. Mul pole sellega asja, mina lavastan, mina otsin vormi.“

Läbi- või üleelamise kooli pooldajad, kelledele, nagu teada, on omane püüe osa süvendatud psühholoogilisele töötlemisele, kinnitavad oma poolt, et näitlemise kooli näitleja mäng on vaid ilutulestik, mis teravalt mõjutab vaataja nägemis- ja kuulmismeelt, kuid mis jätab vaataja külmaks. „Näitlejas peab olema midagi,“ väidavad läbielamise kooli pooldajad, „mis lavalt kanduks vaataja juure, mis antaks vaatajale sealte edasi vahetult“. Mida intensiivsemalt näitleja laval osale kaasa elab, seda tugevamini mõjutab ta vaatajat. Üleelamise kooli põhitingimuseks on: „Igal oma lavalviibimise hetkel peab näitleja elama ja erutatud olema osa tundmusist, selle inimese tundmusist, keda ta mängib.“

Antud juhul näitlejad kui ka näitejuhid, võtnud omaks ühekülgselt selle väite, järeldavad, et peaasi on kujundi sisemaailma arendamine, nii osa kui rööbiti viimasega ka omaenda isiku psühholoogiliste niitude lahitarutamine. Vaataja teatrisaalis usub, tundes, kuidas näitleja nagu tõeliselt, päriselt elab laval. Ja siin nimelt hakkabki näitejuht näitlejalt nõudma ja näitleja ka iseandalt „puhast üleelamist, tundmuste tõde“. Ühes osas näitleja peab kannatama, teisel — rõõmustama. Kas kannatab ta päris tõesti? Kas avaldub ta silms kannatus või rõõm? — Kui ta leidis endas tundmuse tõe, siis tal rohkem polevat enam midagi vaja. Näitleja erutub tõepäraselt, tundmus on olemas — tähendab kõik on korras. Nii töödeldakse erapooletu suhtumine, ükskõiksus, vormile ning järelikult kujundi olemusele. Sellaselt jõutakse

enda, s. t. näitleja, isiksuse äravahetamiseni kutselise kujundiga.

Pärast eelnevaid arutlusi võime määrata veel ühe seisukoha näitleja loomingu suhtes. Nagu teada, avaldub lavakunsti eesmärk järgmises: väljendada kunstilises vormis oma suhtumist taas kujutatavale tõelisusele selleks, et mõjutades vaatajat nakatada teda oma suhtumisega, tekitada, esile kutsuda temas analoogilisi mõtteid ja tundmusi, mis erutavad kunstnikku ennast.

Kas on võimalik saavutada sellane mõjutamine, jäädes seismiselt oma meisterlikkuse külmaks vaatajaks, tundmata seejuures Coquelin'i nõuande järgi isegi mitte tundmuste „varju“, mida parajasti laval esitad? Ei, nii ei lähe. Iga näitleja praktika ja ükskõik missuguse kooli näitleja mängu jälgimine tõendavad seda. Ja lubatagu siin mitte uskuda Coquelin'i-teoreetikut. Ei tarvitse kahelda: Coquelin-näitleja tundis tõesti midagi hoopis tugevamat kui tundmuse „varju“, kui ta parajasti laval mängis. On juba füüsiliselt võimatu, mängides laval jõulist stseeni jääda seejuures sisemiselt absoluutselt külmaks. Eks sellele räägi siin vastu isegi jänkide kuulus „keep smiling“. Teed naeratava näo ja hea tuju ongi käes!

Tuleb kinnitada, et näitleja mõju vaatajale sõltub otseselt tema siseelu intensiivsusest mängu ajal laval ja et osa tundmustele kaasatundmine, kaasaelamine, on näitleja loova tegevuse vältimatuks tingimuseks.

Tähendab, ons tundmuste tõde näitlejale vajaline? Jaa, on. Kuid mitte kui eesmärk omaette, sest meie ei rahuldu psühholoogilise tõe olemasolu kuj niisugusega, lahus tema lavalisest kindlaksmääratud vormist, lahus sellest hinnangust, sellest suhtumisest taas kujutatavale elulisele tõele, mis on meie loomingu lähtepunktiiks. Pole olemas üldist tundmuste tõde. Elu on lõpmata mitmekujuline, tundmuste avaldamise normid on arvult lõpmatud, seega on lõpmatud tundmuste varjundite ja „tõdede“ võimalused ja viisid. Valida vajaline „tõde“ oma suhtumise väljendamiseks kujutatavale tõesusele, et sihtitaotlevalt mõjutada vaatajat — see kunstniku põhiülesanne on ka juhtivaks printsiibiks näitleja töös kujundi kallal, näitejuhi töös etenduse kallal.

Töötades osa kallal (näidendi autorilt antud materjali kallal) näitleja eelkõige paneb kogu aeg tähele, uurib elavat tõesust, mis on ümbritsenud ja loonud kujundi, mida tal tuleb mängida. Nende tähelepanekute ja uuringute alusel ta püstitab oma vaatepunkti kujutatavale inimesele ja seosele teda ümbritseva maailmaga (see ongi nõndanimetatud suhtumise otsing osale) ja viimaks kogutud materjalist, tähe-

lepanekute, teadmiste ning mälestuste pagasist ta valib tolle tüübilise, mis kõige õigemini väljendab arusaamist kujundist, selle ideed.

Kunstilise kujundi loomise materjaliks laval on näitleja ise, tema psüühiline ja füüsiline aparaat, mida ta peab püüdma valitseda täiuslikult. Nagu välise mängu, näitlemise, kooli näitlejad, ta peab treenima oma žesti, hääle ja liikumise valitsemist kujundi voolimisel nii palju, et see külg (väline tehnika) oleks talle omane nii-ütelda automaatselt. Näitleja füüsiline aparaat peab olema paindub, nõtkes, reageeriv. See on näitlejale tema mõtete ja tundmuste väljendamise instrumendiks laval. Nagu see, kes ei valitse küllalt mängu tehnikat oma mänguriistal, ei saa olla hea muusik, nii ei saa olla ka hea see näitleja, kes ei valitse oma füüsilist aparaati.

Kuid ütlesime juba, et ainult välisest virtuooslikkusest on vähe. See on näitlejale vajaline ainult kui väljendusvahend. Näitleja ei pea hämmastama vaatajat oma välise võtte säruga, vaid ta peab mõjuma tema psüühile. See on aga võimalik vaid tundmuse olemasolu korral näitlejas endas. Näitlejal on vaja oskust juhtida ka oma psüühilist aparaati, oma mõtete ja tundmuste-tahtmiste aparaati.

Nagu muusik peale välise tehnika peab evima põhiomadust — muusikalist kuulmist, harmoonia tundmist, nii näitlejale vastavalt peab olema omane tõetundmine, mõõdu-tundmine. Mainitud tundmist on raske analüüsida. Ta saadab kogu lavakunstilist tööd, alates lihtsaimast stuudioharjutusest kuni mänguni laval vaataja ees, olles ühtlasi näitlejale kontrolliks.

Oma praktikast iga näitleja teab, et kui ta mängib õigesti, elab loovalt tundmuste edasiandmiseks leitud vastavas vormis, siis ta samal ajal aistib ka loominguist rahuldust. Mängides-kujutades laval rasket hingepeina näitleja samal ajal on ka rõõmus, kui ta tunneb, et ta mängib õigesti ja õigesti mõjutab, erutab vaatajat.

Lavakujund — näidendi osaline näitleja kujutamisel — on eelkõige kujund-karakter. Kuid näitleja pole ainsaks lavakujundi kandjaks. Lavakujund avandub, rullub vaataja ees lahti tegevuse kaudu, mille kandjaks on näitleja. Muusikalised ja nägemisruumilised (maalilised, arhitektuurilised, valguselised) sugemed süvendavad, täiendavad ja avandavad lavakujundeid, mida voolivad näitlejad. Lavakujundit, osalist, ei loo ainult näitleja, vaid ka näitejuht, dekoraator, muusik ja teised etendusest loovalt osavõtjad. Kuid kogu nende kunsti väljenduslik jõud ja virtuooslikkus saavutavad teaterliku omaduse, kõlavuse, vaid

ESTONIA

J. Kálmáni operett
„MONTMARTREI KANNIKE“
Näitejuht - A. Lüüdik, lava-
pildid - V. Haas. Pildil: Raoul
(H. Sutt), Florimond (A. Eskola),
Pisquatschec (A. Vaino) ja Henry
(O. Raukas)



ESTONIA

J. Kálmáni operett
„MONTMARTREI KANNIKE“
Näitejuht - A. Lüüdik, lava-
pildid - V. Haas. Pildil: Kan-
nike (M. Laid), Frascatti (S. Lipp)
ja Ninon (G. Murre)



ESTONIA

J. Kálmáni operett
„MONTMARTREI KANNIKE“
Näitejuht - A. Lüüdik, lava-
pildid - V. Haas. Pildil: balleti-
stseen II v.



tänu ühinemisele näitleja kunstiga, kellele kuulub tõesti juhtiv osa teatrietenduse loominguilises protsessis.

Näitleja, töötades osa kallal ja kehastades seda lavalisse kujundisse, lähtub näidendis antud kirjandusliku kujundi ideelistemaatilistest kavatsustest. Kuid ei pea mõtlema, et lavakujund on vaid kirjandusliku kujundi tõlge teatrikeelele. Sõnaline kude, osa tekst, on vaid üks osa lavakujundist. Näitleja peab leidma kujundi välised ja sisemised jooned, psühholoogilised ja olustikulised värvid, žestid, kõnnaku, miimika, peab ehitama lavakujundi mitte ainult dramaatilises teoses antud materjalile, vaid ka tolle objektiivse tõesuse, mineviku või oleviku materjalile, mida ta peab ise tundma õppima ja tunnetama, et leida oma kujundi sisu ja vormi. Luues kujundit-karakterit näitleja peab täisväärtusliku ja sügava psühholoogilise karakteristikaga liitma rahvuse ja vastava ühiskondliku kihi karakteristikata. Lavakujundi teooria põhiküsimus on lavakujundi psühholoogilise karakteristikata meetodi küsimus. K. Stanislavski näit. nõuab keerukat iseloomustuse mitmekülgust, kontrastsete psühholoogiliste värvide valikut, et kujund saaks tõeline, eluliselt veenev ja siiras. Iseloomu keerukust ja sügavust sageli aga mõistetakse kui paljude tunnuste ja omaduste värvide me-

hanilist liitmist, nende aritmeetilist summat.

Psühholoogia mitmekesisusele ja keerukusele tuleb seada vastu psühholoogilise sügavuse ja sünteesi printsiipi. Inimeses on vaja näha põhilisi juhtivaid jõude, mis teda on haaranud ja mis määravad tema käitumise. Kujundis on vaja osata rõhutada iseloomu neid jooni, mis määravad tema isiksuse ja tema elulise väärtuse. On vaja mõista ja väljendada individuaalses iseloomus ühiskondlik-hingeelulist dünaamikat. Psühholoogilise formaalsuse keerukus tuleb asendada iseloomustuse sügavusega.

Kujundi sügav iseloomustus peab saavutama äärmise lihtsuse ja selguse. See on kõige raskem. K. Stanislavski ütleb: „On olemas lihtsus fantaasia rikkusest ja fantaasia kehusest.“ Kujundi iseloomustus peab evima mõtte viimset teravust ja selgust. Ei mingisugune erapooletus, mingisugune ideeline kiretus, ükskõiksus pea moontama kujundi ideoloogilist selgust. Selles on kujundi eluline tõde. Eluline tõde ei ole tõde üldiselt, abstraktna, külm, kiretu, ükskõikne üldinimlik tõde. Eluline tõde on erapoolik, tuline võitluse ja tegevuse konkreetne tõde.

Teatrilaval ei filosoferita, vaid tegutsetakse.

Nigol Andresen

Mait Metsanurk kuuekümnendaastane



kuuekümnendaastaste sekka jõudvate kirjanike seas on ka juba Mait Metsanurk.

Mait Metsanurga (Eduard Hubeli) kirjanduslik tegevus hõlmab peagu kogu käesolevat sajandit. Raamatu kujul on ta teosed hakanud esinema 1908. aastast peale. A. H. Tammsaare kõrval on ta selle sajandi produktiivseim kirjanik ja ühtlasi suurte romaanide autor, kellega lehekülgede arvult võib hakata kõrvutama alles sajandivahetusel sündinud kirjanikke.

Romaanikirjanik, novellist ja draamakirjanik — nii liigitub Mait Metsanurk. Algselt novelliharjutuste kõrval ka näitekirjanduses katsetanud, kuulub talle ajalooline osa olla uue „Estonia“ avamistüki, kadumaläinud „Päikese tõusul“, autor, siis pikemat aega romaane avaldanud, et viimaste kõrval jälle kord-korral avaldada aktiivsust ka näitekirjanduses — see on Mait

Metsanurga tee kirjandusliikide seisukohast.

Mait Metsanurga väljapaistev koht on ideeromaani arendamises. Jätnud kõrvale ta esimesed novellikatsed, mis ilmusid tagantjärele kogus „Jumala lapsed“ (1910), on seesuguseks eeltöoks novell „Isamaa õilmed“ (1908) — elust võõrutava võõra hariduse mõju kui moraalse lagunemise ja ühiskondliku lahtijuurdumise vaatlus alati küsitava naise psühholoogia raamis. Kuivõrra küsitavusi esitabki novell psühholoogiliselt ja sotsiaalselt, kuivõrra küsitav ongi kangelas kujunemise põhjendus, see esitab ometi tunnistuse autori elavast sotsiaalsest huvist.

Kohe järgnenud romaan „Vaheasaare Villem“ (1909) on olemuselt sotsiaalne romaan, mida ilmumise ajal võis võrrelda ainult Eduard Vilde romaanidega. Kapitalismi tungimine maale, maaidüllil taganemine uute omandivahekordade eest, seniste

traditsioonide taganemine ja moraali alistumine raha võimule, üksiku inimese meeletlik võitlus selle võimu vastu, konkreetset aga taluperemehe võlastumine ja viletsusse sattumine, maaomandi kontsentreerumine — see kõik moodustab romaani sotsiaalsete probleemide kompleksi. Sõjaeelses ühiskondlikus romaanis on sellel väga väljapaistev koht, kuid see on ka Mait Metsanurga esimene püsivate väärtustega teos.

„Orjad“ (1912) on esimesi eesti intelligentsi romaane, kuid ka tugeva skeptilise ja ironilise tooni toomine eesti rahvuslike asjade vaatlemisse. Selles laadis järgneb „Ennäe inimest“ (1918) — aga juba uute lunastusideede lisandamisega. Elust pettunud, kultuurinimene olla tahtev, kuid rahamehena igasugusest ideelisest elust kaugele jääv Martens leiab end a rannaüksinduses. See lõpp on rõhutatud just romaani hilisemas töötuses.

Mõningaid paralleele Eduard Vilde viimse draama „Sidemega“ esitab Mait Metsanurga hilisem romaan „Fr. Arraste ja pojad“ (1930). Ka kapitalist osutub inimeseks ja uue sugupõlve rahamees loobub oma asendist ühiskonnas ning asub „iseenda otsimisele“. Kas ei tee seda pisut hiljem ka „Kutsutud ja seatud“ kangelane pastor Harald Päivil? Aga ikka alles siis, kui ta isiklik elu on roopast välja sattunud, — paralleel romaaniga „Ennäe inimest“ —, kui tal ei ole õnnestunud oma naisega, vaid see temast lahkuib.

Need on päriselt endaotsimise ja endaleidmise romaanid. Kuid juba varakult hakkab end otsima ja leidma ka teissuguse sotsiaalse asendiga ja ka ühiskondliku missiooniga inimesi: „Jäljetus hauas“ (1926) on selleks otsijaks ei keegi muu kui kommunistlik põrandaalune agitaator Kristjan Raudmaa. On noori Arrastet nimetatud „ärimeheks Taaveti lauluraamatuga“, siis on Kristjan Raudmaa kommunist uue testamendiga.

Enne sõda tekkinud, kuid hiljem viimistletud „Taavet Soovere elu ja surm“ (1922) annab meile kurbkoomilise maaolukorrast väljakasvanud idealisti kuju, kes hakkub, sest et ümbrus ei vasta tema kujutlustele. Kuid seevastu „Valge pilv“ (1925) ja „Punane tuul“ (1928) kaksikromaanina näitab maailmasõjas ja iseseisvuse tekkimise murrangus kujunevaid sotsiaalseid ja ideelisi vastuolusid maaihiskonnas. Autor on taotlenud mõista romaaniaineliste novellidega oma aja suurte rahvaliidukimiste kandjate mõistmist: „Jumalata“ (1921) annab pildi kommunistlikest ideemeestest, — jah, teadagi, kangelane ei leia oma „jumalat“ —, ja „Taaniel heitleb“ (1932) on



MAIT METSANURK - EDUARD HUBEL

* 19. XI 1879. a., pühitseb 19. novembril s. a. oma 60. sünnipäeva

„väikese vaese mehe“ tee fašismi juure kõigi vastavate hukkumismeeleoludega.

Kuivõrra meeleolulise novelli „Toho-oja Antoni“ väärtusi iseseisvalt tuleb alla kriipsutada, nimikangelane moodustab ühe lüli Mait Metsanurga üldkangelase hingedrandamis.

Mait Metsanurk on läinud tagasi koguni Lembitu aegadesse oma paljuloetava romaaniga „Ümera jõel“ (1934) ja on võtnud ärimeeste Martensi ja Arraste ning kommunisti Raudmaa kõrvale endaleidmise raskele teele ka pastori Harald Päivili („Kutsutud ja seatud“, 1937), et ka see naise kaotamise tõukel hakkaks otsima uut tõe ja uut teed.

Mait Metsanurga tee läbi romaani on pikk ja põhjalik. Ta on varieerinud üht põhikuju, kahtlevat ja juurdlevat, kõrgis ühiskondlikes klassides ja mitmesugustes olukordades, et välja jõuda utopistliku ennast otsiva ja üksinduses ning vaikuses, võib-olla koguni kaduvuses, ennast leidva inimeseni, abstrahheeritud inimeseni, kellest on kaugel ta endine elu ja reaalne maailm.

Mait Metsanurga romaanide kangelased võivad olla asetatud koguni dramaatilistesse situatsioonidesse, kuid päris-draama toimub ometi meile nägematult nende hingest ja seepärast suured võitlused romaanides avalduvad kõige paremini aru-

lustes või veelgi selgemini kangelaste endi kirjutatud päevaraamatuis. Nii Kristjan Raudmaa kui ka Harald Päivil on jätnud endast dokumente päevaraamatute näol, mujal on fikseeritud nende elumusi mõtisklustena. Seetõttu kangelased on välistalt staatilised, nad satuvad ühte või teise olukorda, kuid nad ei tegutse. Nende dialektika toimub nende „hinges“. On vist seepärast arusaadav, mispärast viimase aja rohkete dramatiseeringute seas puuduvad Mait Metsanurga romaanide dramatiseeringud.

Selle eest on aga Metsanurk kirjutanud rea draamasid. Mainisime ta kadumäläinud noorusnäidendit. Sellele järgnes juba varsti „Uues korteris“ (1908), samuti katsetöö tähe all. Kuid Mait Metsanurga päris-näidendilooming algab pärast sõda. Varem valminud „Vagade elu“ (1923) on veel järeleõla sõjaeelset loomingu. Olemuselt on see samas õhustikus kui ta romaandiki: küll mitte seevõrra inimese endaotsimisena kui värvagaduse ja variserlikkuse paljastajana. Valguse ja varjudega annab see drama oma vastuolustiku, mitte lihtsalt tegevusega. Inimkujud on ühtlasi ideede esindused. „Kindrali poeg“ (1925) seevastu on teatud viisil „Jäljetu haa“ ja „Fr. Arraste“ ühend, samal ajal Budhamotiivi toomine eesti kirjandusse: kindrali poeg — ja pealegi varsti pärast kodusõja lõppu, maal, „mil hakkavad fašismihood peal käima“, nagu ütleb autor situatsiooni iseloomustuses — leiab sotsiaalseid vastuolusid ja asub teise leeri, uues kodusõjas koguni oma isa vastu teisele rindele, et jällegi omal viisil pettuda ja surra ideede eest, milledesse ta ei suuda lõpuni kiinduda. „Meie aja kangelase“ käristatud hing teeb „Kindrali poeja“ skeptilise ideedraama; skepsist suurendavad ja rõhutada paljastavad stseenid.

„Talupoja poeg“ on olemuselt samuti sotsiaalne ideedraama, kuivõrra talupoegade seast põlvnev pastor satub uude õhkkonda ja seega ka uutesse vastuoludesse. „Mässuvaim ehk agulirahvas läheb ajalukku“ (1931) viib meid komöödia ja samal ajal aguli õhkkonda, elu kergete nähtuste hindamisele ja komöödiastililisele hukkärimal määral paljastuskomöödia, mille tumistmisele. „Haljal oksal“ (1932) on suugevaimaks küljeks ongi puht-paljastavad stseenid ja mis annab terve rea huvitavaid ning koomilisi olukordi. Trüki avaldamata „Sauna Jaan“ (1932) pakub umbkaudu Kitzbergi „Tuulte pöörises“ uues õhkkonnas — 1918/19. a. taustal — kuid ka see ei suuda ühiskondlikke vastuolusid edasi

arendada kuigi palju kaugemale päranduse-jaotamise küsimustest. Et seejuures kangelane Sauna Jaan ise on kahestatud hingega ja ta jällegi satub ohvriks sellele rindele, kelle eest ta lahingus kaotas oma käe, kuid kellest ta erineb oma suure humanisusega, vahepealsusega, „hingega“, see teeb temast nii sümpaatse kui ka haletitava kuju, kuid ei põhjusta neid etteheiteid, mis langesid draama ideoloogiale lavastamise puhul ega loo dramaatilist selgust. — Mait Metsanurga ideelisest põhilaadist on arusaadav, et ta asus lavale tooma ka C. R. Jakobsoni kui ideemehe kuju — kuid samal ajal selle suure teoinimese ja Metsanurga korduva kuju vahe osutus liig suureks.

Mait Metsanurk oma olemuselt ei ole sündinud draamakirjanik. Ta dramaatiline dialektika ei tungi romaanides esile, ta kujud ei ole plastilised, nad mõtleavad ja juurdlevad palju, kuid need mõtted avalduvad vähem tegudes kui sõnades. See pitsner on ka Metsanurga draamadel. Kui siin on elavat tegevust, siis see kuulub situatsiooni kirjeldusse. Lahing ei ole Metsanurga draamas haruldane stseen. Dialektik seevastu ei ole kunagi vildekult lühendamatu: siin leidub palju kirjeldavat, mis ei ole alati kategooriliselt vajaline, mis ei esita iga lausega dramaatiliste vahetõrgete ja dramaatilise pinevuse arengut. Kirjutatud mõtisklevas laadis, on Metsanurga draamad enam lugemiseks kui lavastamiseks. Kuid kindlasti kontsentreeritud ideeline sisu ja rida huvitavaid kõrvalkujusid teevad Metsanurga näidendid laval üsna suurte tundetulemustega kujundatavaiks. Need on kujud, mis kannavad tegevust, mitte tegevus ei kannu kujusid. Ja kui sõjajärgses eesti draamas võib kõnelda sotsiaal-etiilisel perioodist, siis selle esindajaks on Mait Metsanurk iseseisvalt. See ideestik on utopistlik, see ei rakendu küllaldase harmooniaga realistlikku draamavormi, kuid see on periood näitekirjanduses, mida ei saa maha salata ega varju jätta kogu muus näitekirjanduses. Kui Hugo Raudsepa peaülesandeks on olnud näidendivormi elavaks teha, siis Metsanurga erimissiooniks on ideede lavalettoomine, ja kui mitte alati probleemidraama vormiliselt õnnestunud loomine, siis selle ettevalmistamine ideerõhutamiseks. Mait Metsanurga peaosas eesti kirjanduses on ideeromaanis. Kuid selle kõrval ei ole ta osatähtsus uue draama arengus kaugeltki nii tagasihoidlik kui seda sagedasti arvatakse. Vastuoka, selle kirjandusliigi ideelises arengus tohiks Metsanurgal olla tähelepanev osa.

EESTI DRAAMATEATER

A. H. Tammsaare draama
„JUUDIT“

Lavastus - R. Tarmo, lavapildid
- P. Raudvee. Pildil: Juudit (L.
Lasner) ja Olovernes (R. Tarmo)



EESTI DRAAMATEATER

A. H. Tammsaare draama
„JUUDIT“

Lavastus - R. Tarmo, lavapildid
- P. Raudvee. Pildil: stseen
III vaatusest



UGALA

A. Raudsepa näidend
„SIINAI TÄHISTEL“

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



Õige žest

Voldemar Kuljus



ooritatud liigutus ja häälдатud tekst, žest ja sõna, on ainsad aknad, mis avavad näitleja hinge publiku silmale. Nende osatähtsust mängus mitte hinnata tähendab istuda teatris kinniste silmadega ning soodustada probleemi unustamist ka mängijate endi poolt. Olukord provotseerib sõnavõtuks n.-n. lavatehnika kaitseks.

Seda vajadust tahavad eitada mõnivad vastuväited. — Näitlejal olgu annet, muu tuleb isenesest; täieline võhik ajaloo ja lavakunsti võib eduga mängida klassilist draamat. — Kui geenius ka aimab üht-teist, ei see tähenda veel, et ärgu õppigu ka need, kes „all trepiastmetel vaid vaatvad, kuidas teised üles läevad“. Kooli väärtuses võib kahelda ande arvel see, kes ei näe, et purjekale on samavõrra tähtsad puri kui ka tuul. Edasi soovitatakse pidada silmas „elavaid eeskujusid“. — Pandagu hoolega tähele, kuidas „teevad“ Pinna, Loo või Ilbak. Kui teete järele, ongi hea. — Ent proovige teha järele! Kolmandaks soovitatakse: Mängige loomulikult, elus liigutate käsi neile mõtlemata. — See nõu on niisama hea kui õpetada lapsi ujuma neid lihtsalt visates vette. Mis elus toimub teadvusetult, on laval teadlik ja sihilik. Teie tavaline „tere hommikut“ nõuab laval suurt endavalitsemist, et tulla teie suust kuuldavale elulise kerguse, ladususe ja lihtsusega, kui midagi, mis ei taha olla ood või muu lüüriline luule. Loomulikult mängida on nii suur kunst, et eesti näitlejaist oskab seda õige väike valimik.

Diktsooni, intonatsiooni ja muid sõna nõudeid on veel mõistetud ja rõhutatud, täieline lavaorbi on olnud aga žest. Viiskümmend aastat tagasi kirjutati näiteks teatrikunsti vene õpikuis, et „pole mõtet sõeluda iga liigutust üksikasjaliselt, kuna need on teada kõigile ja seisavad käe rusikasse tõmbamises (viha, raev), surumises rinnale (palve, kannatus), tõstmises üles (ähvardus) jne. Jalad aga ärgu tulgu üldse kõne alla.“ (Burlakov, 1886.) Tolleaegse teatrikunsti aabits nõudis lavarahvalt „viisakaid maneere laval, mis võrsuvad viisakast käitumisest kodus ja seltskonnas“. Huvituseta pole ka „asjalik“ nõuanne, mis kuulus lauljatar jagab oma õpilastele, kes küsivad, kuhu panna laulu ajal käed: „Kujutlege, et teie ees on kera, ja silitage seda — liigutused tulevad sujuvad ja kaunid.“

Mulle näib, et meil pole veelgi jõutud teadliku ja detailse žesti nõudmiseni. Ja kui seda ei nõua kriitika ja publik, piirdudes saadud „üldmuljega“, kellele on siis seda Herkulese orjust vaja!

Juhuslikkus on kunsti vaenlane. On matemaatikas kindel reegel $2 \times 2 = 4$, kehtib žestigi alal näiteks reegel, et jaatav žest on vertikaalne, eitav horisontaalne. Tuletage meele, millal noogutate peaga ja millal raputate pead. Jälgige oma kätt, kui pakute või keelate.

Üteldakse, et idas olevat teisiti, ja nimelt vastupidi. Mis sellest? Lõuna-Itaalias viskab eitaja pea tagasi. Need on provintsialismid. Mulk ütleb ka noa asemel väits, Tudulinna mees jonni asemel punn. Meie räägime reeglist, s. o. lava kirjakeelest, mitte murretest. Muide, žargooni tundmisel on oma tähtsus. Miks ei peaks näitleja teadma, et Lõuna-Prantsusmaal õrritavad tänavalapsed vanamoores, hõõrudes parema käe nimetissõrmega pahema käe oma; et poidla küünega riivata hammast ja ise laksutada on kogu ladina rassi põlgliku keeldumise žest; või et parema käe neljanda sõrmega puudutades oma lõuga tahab neapellane hoiatada: vaata, kui sa aga pähe ei saal!

Ent reegel jäägu reegliks. Erandite tundmine aitab anda vajalist kohalikku koloriiti.

Jagame žestid kolme liiki: mehaaniliseks, kirjeldavaiks ja psühholoogiliseks.

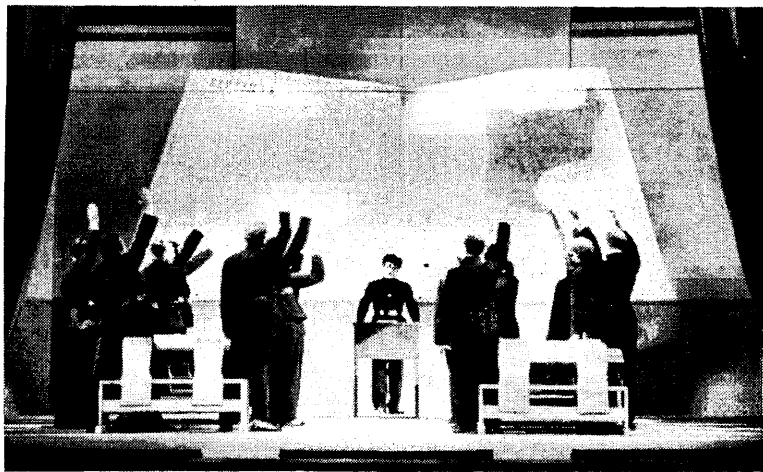
Mehaaniline žest on paratamatu. Et toast lahkuda, tuleb avada ukse; et võtta riulilt raamat, on vaja sirutada käsi. Neid žeste ei näe tavaline režiit ette, nagu taskurätigi tarvitamist loomuliku tungi korral. See žest on vältimatu, ent üldiselt vähe huvitav. Ehk olgu siis, kui žesti tüüpilised, etnograafilised erinevused — kuidas kuski nuusatakse nina või pühitakse pärast napsivõtmist põllenurgaga suud — annavad artistidele põhjust selle žestiga liialdada. Üldiselt ei pöördta sellele žestiliigile palju tähelepanu, mis ongi õige ning hädaohutum.

Kirjeldavat žesti nimetab teatriarvustaja Volkonski lavapaiseks. See žest on kõige vähem vajaline ja siiski kõige sagedamini tarvitav. Vaadelgem teda kahes variandis.

1. Käsi lookleb sõna kannul nagu õpetaja kaardikepp geograafia-tunnis. Koolipoiss õpib aabitsast veerima silpe ja sõnu, kuhu on juure lisatud trükipilt; „ukaska“ näitab pilti. Tuleb tekstis ette:

VANEMUINE

A. Kivika - A. Annisti draama
„NIMED MARMORTAHLIL“
Näitejuht - K. Aluoja, lava-
pildid A. Lepik. Pildil: stseen I v.



VANEMUINE

A. Jakobsoni näidend,
„VIIRASTUSED“
Näitejuht - K. Aluoja, lava-
pildid - A. Lepik. Pildil: pr.
Lepik (L. Tubin), dr. Lepik
(A. Randviir) ja kol. Vaino
(J. Jürgo)



VANEMUINE

Fr. Lehári operett
„NAERATUSTE MAA“
Lavastus - A. Mering, lava-
pildid - A. Lepik. Pildil:
stseen II v.



„mu süda tahab lõhkeda“ või „olen kaotanud pea“, veab näitleja tingimata käe nimetatud organile. Mul oli võimalus era-ühiselisel tõe peal, kuidas keegi pealinna suurema teatri näitleja, kõneldes oma kunagisest kurgutõvest, käe juhtis otse-joones kõri alla. Milleks? Ma tean ju ometi, kus asub inimese kurk. Pealegi näen teda samal hetkel. Ma ei vaja kirjeldavat žesti. See itaalia odavate artistide lavahaigus tuleks arstida välja. Palju on neid juhtumeid, kus mõiste selgitamise otsustab on tarvis kirjeldada täiendavalt käte ja jalgadega mõnd eset või osutada sõrmega seal, kus silm ei taipu näha? Püüatult vähe! Iga sõna varjuna on see žest aga täiesti tarbetu, ääretult igav ja esijoones võlts, kuna žest kui mõtte väljendaja käib enne sõna nagu välg enne müristamist. Nägemismulje toimub enne kuulmismuljet.

2. Selles variandis näitleja ei osuta žestiga nähtavale esemele, vaid joonestab õhus mõnd meenutatud nähtamatut. Tahab ta žestiga väljendada lauset: „Tänavu saime hiiglasuured kapsad“, peab ta pausi enne uudist ning, ühendades käte nimetissõrmede otsad, veab õhus ellipsi. Seda liigutust ei tingi mingi vajadus, näitleja tahab näidata oma „leidlikkust ja teravmeelsust või koguni — geniaalsust (!)“. Ent joonestatud null on antud artistile endale kuulmatu lavakäitumise eest. Niisugune žest katkestab jutulõnga, viib tähelepanu mõttelt kõrvale, ta tapab sõna. Temast kunstini on vahe- maad nii palju kui varesejalgadest kirjani.

Sõna sümboolse tarvitamise korral ei illustreeri žest iialgi asja. Näiteks: „Inimese Pojal ei ole aset, kuhu ta võiks panna oma pea“. Kuhu suunata käsi? Pähe? Ja ometi ei ole siin juttu peast, vaid kodutusest ja üksindusest. Kõne- käänu nagu: lase jalga, tee säared, pista nahka, pühi suu puhtaks jne. asetaksid niisuguse näitleja, kelle žestioskus ei ulatu üle kirjeldava, koomiliselt piinlikku olukorda. Mäletan üht külarätsepat, kes mängis pere- naisele võllanalja, kui see käskis pudru- kausis „kasta silma“. Milleks püüda laval füüsiliselt illustreerida seda, millel pole mahtu ega kaalu? Kirjeldav žest monopoli- žestina on võlts ja odav. Mitte et ta on lihtne, ebahuvitav, millega ka laps tuleb toime, mis kurtumagi lunastab välja, vaid peamiselt seepärast, et ta oma kergusega avatleb laiska, pinnapealset näitlejat tarvitama teda seal, kus peaks olema

psühholoogiline žest. Elus juhtub sageli, et mõeldakse üht ja öeldakse teist. Psühholoogiline žest on alati koos- kõlas mõelduga. Ta on tundmuse väline märk. Selgitagem teda järgmise võrdleva näite varal.

Tekst: „Mina lõin teda, kuid tema lõi mind.“ Kui on oluline näidata, kes keda lõõnud, siis — kas või eepilise jutustuse korral — suunan kirjeldava žesti enne ette, s. o. temale, ja siis tagasi, s. o. endale. Nüüd kujutlege, et olete and- mas kohtu ees vastust ligimese löömise pä- rast. Siin astub fakt tagaplaanile, kohus ei vaja enam sündmuse kirjeldamist. Teie püüe on — saada kohtulikult õigeks. Lause: „Ma (pro mina) lõin teda“ on teie kontsessioon ja tunnistus („ei vaidle vastu“) ühes psühholoogilise kaitsežestiga endale, nagu soovides varjata end, kuna fakt: „Kuid tema lõi mind“ on teie trump, teie argument, teie kaitsekõne kulminat- sioonipunkt, ja psühholoogiline žest ette- poole illustreerib seda. Anname me samale tekstile teise tähenduse, näiteks: „Niisugune võllaroor!“ või „Kuidas see Teile meeldib?“, on selge, et žestki tuleb teine. Võrdluseks ma mainiksin intona- tsiooni muutust hõikes: „Ah, see olete Teie! (?) ... (—) situatsioonis, kus istute laua taga, avaneb uks ja sisestub keegi, kellele ruttate (pruut, hea sõber jne.) või ei ruttata (ämm, võlausaldaja) vastu. Mis- sugune häälevarjundite küllus, sõltuvalt sellest, kes ootab, kes tuleb ja miks ning millal. Terve maailm! Nii rikas on ka psühholoogiline žest.

Žest ei ole enam seoses sõnaga, vaid mõttega. Väites näiteks kellelegi, et NN on „aus, korralik ja õilis inimene“, saadate iga rõhutatud omadust vertikaalse löögiga lauale, noogutades heatahtlikult peaga. Nüüd, oletagem, teie veene on teine ja teie tarvitate sama lauset pilkavas mõttes („räägitakse“). Lause sõnaline koosseis jääb endiseks, kuid teie käsi ja pea lähe- vad ühes teie mõttega ja psühholoogilises žestis reedavad teie sõnade vale. Iga „omaduse“ juures te sooritate eitav-hori- sontaalse liigutuse käe ja peaga.

Žest ei illustreeri fakti, jutustust, vaid meie suhet neisse. Nende ridade kir- jutaja analüüsis „Teatri“ septembri-numb- ris palvežesti, mis on probleemikamaid näiteid psühholoogilise žesti vallast. Siin võiksime võtta kõne alla ähvardus- žesti, mis on mitmeti huvipakkuv. Enne on tarvis aga natuke teada selle liigutuse läh- tekohtadest. Suur meister Delsarte jagab inimese 9 tsentrumiks, mis pole mitte ai- nult mingid füüsilised lähtekohad, vaid mis on liikumise psüühilised määravad. Psühholoogiline žest saab mõt- te oma lähtetsentrumilt. Ähvar- dusžesti suhtes tuleks kõne alla kolm läh- tekeskust: rind (õla), pealagi (pea) ja kukal. Õilsast rinnatsentrumist lähtuvad liigutused avavad nii-ütelda hinge, sinna tagasi pöörduvad kõnelevad inimväärtusest



J. Kirklandi näidend „TUBAKATEE“ Eesti Draamateatris

Lavastus - L. Kalmet, lavapildid - P. Raudvee. Pildil: Lov Benesey (A. Sunne) ja Jeetre (J. Kaljola)

ning aust. Pealael kontsentreeruvad kõlbelised puhangud, huvid ja ind. Kukul varjab loomalikku jõudu ja vaistu, sinna kerkitab kirest uimastatu käsi. Katseliselt on huvitav jälgida, kuidas ähvardaja rusikas käsi väljasirutatud nimetissõrmega kolmes asendis — peopesa alla, põtki ja üles, küünarnukk teravnurga all, ise leitub vastava lähtekoha. 1. Vasakult õlalt (tundmuse termomeeter) lähtuv žest — peopesaga alla — joonestab horisontaalse veerandringi, s. o. põhimõtteline ja ühtlasi tagasihoidud ähvardus: „Seda ma iialgi ei luba!“ 2. Pealaelt (erivarjundid, kui see sünnib lauba või nina kohalt) lähtub kõlbeline ähvardus, žestina joonestades veerandringi vertikaalselt ja perpendikulaarselt kehale, peopesaga põiki vasakule: „Sa ei pääse!“ 3. Käsi kukla tagant laseb välja rusika peopesaga üles. See on tegelik ähvardus: „Nüüd sa saad!“ Kolmandal variandil on veel tõus: kogu korpuse hoiak tagasi, teine käsi ja pea tõmbuvad kokku, kogu inimene kaob nagu ära anda oma liigutuse käele, jäädes liikumatuks ise ja suunates vaid valju pilgu

ähvardatavale. Ka käed ristamisi esitatud küsimus on alati ähvardus.

„Salgamata jääb sellane tervenisti žesti surutud ähvardus imeliselt huvitavaks momentiks lavakunsti. Me mõistame seda aga siis, kui armastame teatrit ülimal määral“, nii ütleb S. Volkonski, nende ridade inspiiraator.

Ähvardusžesti üksikasjalise käsitlesega, samuti kui palvežesti omaga, me tahtsime näidata psühholoogilise žesti raskuse võlu. Juba Hamlet selgitas kahele nari-le, et inimene on kui flööt, kus mängu- oskuse eel käib töö, käib kool. Muidu mõt- leme endiselt, et ainult viiuli kääksutamine peletab kuulaja saalist, kuna nimetissõrme tantsitamine vastase ja enda nina all on ähvarduse muusika žestis. Žest on aga ainult siis õige ja ilus, kui ta on ots- tarbekohane. Liigutus ei saa olla inetu, kui ta vastab oma ülesandele. Kas sepp, puusepp või, veel näitlikum, külvaja mõtlevad žesti ilule? Nad mõtlevad ainult otstarbekohasusele ning sihipärasusele. Ja seepärast ongi nende liigutused plastiliselt ilusad.

„Mis jääb veel lavale, kui pole ilu? Inimene? Ei — keha, liikmed, liha, Kõne? Ei — häälikud. Mõte? Ei — sõnad, sõnad, sõnad...“



Siis on kõik vait . . .

Johannes Kaljola Jeeter Lesterina „Tubakatees“



ubakatee“, mille E. Draamateatris lavastas Leo Kalmet, mängib Am. Uhendriiges, Georgia osariigis, umbes kolmkümmend müli Augusta linnast, mis on puuvilla-kaubanduse keskuseks. See on nälgunud, hooletusse jäetud maa, kus omal ajal tuluga kasvatati tubakat ja mis siis jagati väikesiks puuvillaistandusiks, mida ekspluateeriti nii intensiivselt ja rumalasti, et maapinnas kurnati välja. Vaesus, häda, mustus, degenererumine, hale abitus ja groteskselt traagilised ihad on ajast maha jäänud elanikkonnale vajutanud möödapääsmatu lõpu pitseri. Kare huumori hõljub kõige kohal, kõndides kõrvuti tragöödiaga viimsel miilil, mis viib täielise, lõpliku hävimiseni.

Lähemaks tegevuspaigaks on räpane, lagunev onn ja selle kõige lähem ümbrus, kus elutseb renditalu pidaja Jeeter Lester oma naise, ema ja kahe lapsega, kes on veel koju jäänud seitsmeteistkümnepäevast lastepereist. Kõik nad kuuluvad „valge rämpsu“ hulka, nagu Uhendriige lõunapoolseis osariigis nimetatakse neid vaeseid valgeid, kes elavad veel viletsamat elu kui vaeseimadki neegrid.

Laval paremal on poollagunenud maja „fassaad“ väikese rõduga. Taga on tükk „tubakateed“, tähendab säärast teed, mida mööda omal ajal veeti tubakatünne jõgede kaldale sealt edasitoimetamiseks ja mis tol ajal nii-öelda sümboliseerisid maa jõukust. Muide, praegu olevat kogu Georgia kohta veel ainult üks tee, mida ametlikult niiviisi nimetatakse. Veel näeme laval lehtedeta puud, kaevurakmeid ja vasemal mingit väikest ehitust.

Eesrides kerkides Lester-Kaljola, seljas katkine särk, jalas nõõride abil ülalhoitavad paigutatud luitunud püksid, peas vana vormi kaotanud kaabu, istub rõduastmel ja püüab parandada katkist autoratta sisekummi. Keset õue seisab Jeeteri noorim, kuueteistkümnepäevane poeg Dude, kes virutab palli vastu majaseina, hoolimata sellest, et vanad seinad ei suuda osutada suurt vastupanu.

Lester-Kaljola manitseb haleda häälega poega, et ta jätkaks oma tegevuse, sest niiviisi võivat maja ühel ilusal päeval kokku variseda. Dude vastab isale äärmiselt jämedalt, laskmata end eksitada oma män-

gus. Lester jätkab oma hädaldamist veel haledamaks mineva häälega.

Maja tagant ilmub vanaema. Dude ile valmistab saatanlikku lõbu virutada palli vanaemast võimalikult lähedalt mööda. Ikka veel haleda häälega, mil ei ole mingit autoriteeti, Jeeter noomib poega: kas siis niiviisi käiakse ümber oma vanaemaga!

Dude jätkab vanaema hirmutamist, märkab aga äkki, et pall ei ole enam ümarmargune. Vaat' mis see majalogu on teinud ilusale pallile! Ta näitab palli isale, kes seda vaatab asjatundliku pilguga ning otsusele jõuab, et pall on „omadega läbi“, nagu kogu ümbruses kõik on „omadega läbi“.

Dude lubab järgmisel päeval minna Fullerisse ja varastada endale uue palli. Vargas on vägev patt, ütleb Jeeter, silmi pilgutamata manitsedes oma poega. Dude'i see ei mõjuta vähimalgi määral — isa varastavat ise, kui selleks avanevat pisimigi võimalus.

Jeeter-Kaljola viib jutu ruttu jälle auto-kummile, aga sellele pealepandud paik tuleb ära ja vanamees veendub, et kummist ei saa enam asja. Tähendab, tuleb leida teine vahend, et viia puid müügiks Augustasse. Ta heidab rõdule pikali, poosis, mis vaatajale tundub kaunis ebamugavana — mitte kogu kuklaga vastu rõduposti, vaid ainult pealaega. Ta ütleb küll, et ta peab veidi puudevoo probleemi üle järele mõtlema, aga see kõlab nii, nagu ta ütleks: „Nüüd tahaksin veidi uinuda“ — ja ta tahabki seda. Pooluniselt ta unistab sellest, kuidas ta saaks kelleltki laenata hobueesli. Tarvis veidi selle üle järele mõelda. Lester tõmbab kübara üle näo ja uinub.

Välisukse lävele ilmub Jeeteri naine Ada, kes küsib mehelt, kas ta ei mõtlegi viia puid Augustasse. Lester ehmuu uinakust, hõõrub silmi, ja saab viimaks naise küsimusest aru. Ta protesteerib ägedasti selle vastu, kui naine arvab, et Jeeter võiks minna tööle puuvillaketrusse. Ta on peagu püha viha täis, kui ta ütleb, et jumal ei taha seda, et mees, kelle küljes on maalõhna, läheks tööle linna. Ada kaebab oma nalja üle. Jeeter avaldab nagu muuseas arvamist, et naised on võib-olla tõepoolest niisama näljased nagu temagi, tõmbab jälle kübara üle näo ning uinub.

Tuleb lõhkise huulega tütar Ellie-May, kellel areneb stseen emaga. Ema unistab

ilusast matusekleidist, mispeale Dude ütleb, et säärast asja ei maksa lootagi — ema maetakse selles, mis tal seljas, isa samuti, laudiseks mõlemale lagunenud viljasaly.

Vahepeal ärrganud Lester-Kaljola protesteerib haledasti: ta isa pandi pärast surma viljasalve ja rotid söid tal poole nägu. Dude „rahustab“ teda: salves ei ole enam rotte — nad on kõik sealt lahkunud, sest juba viis aastat ei ole salves olnud mingit vilja. Kaljola hääles on tunda metsikut hirmu, kuj ta avaldab oma kindlat veendumust, et rotid tulevad tagasi, kui saavad teada, et tema lamab salves, tulevad tagasi teda ära sööma kättemaksuks see-eest, et ta ei muretsenud salve vilja. Äärmises vihas tungib Jeeter kallale oma pojale, kes oma „salvelaulu“ jorutades põgeneb.

Õue jäänud vanemate jutt kaldub poolkurvalt nende paljudele teistele. kodunt lahkunud lastele. Ei tea, kas Pearl on ka õnnelik abielus Lov'iga, küsib Ada. Lesteri-Kaljola nägu väljendab suurt üllatust selle küsimuse puhul. Ta nagu ei oska omavahel siduda abielu mõistet õnne mõistega. Ei, selle kohta ta ei tea midagi. Suurima endastmõistetavusega ta ütleb, et kui tütarlaps on mehele pandud, siis on kõik korras. Ada arvab, et lähemal päevil peaks külastama Pearli, Lester aga „peab veidi järele mõtlema“ selle üle, kuidas saaks puuvilla külvata, tõmbab otsustavalt kübara üle näo ja uinub.

Nüüd tuleb näidendi pingerikkaimaid ja ühtlasi seesmiselt groteskseimaid stseene.

Dude tuleb joostes tagasi. Lov tulevat, kandes seljas kotti, milles olevat midagi sees. Keegi ei kannu kotti, kuj selles ei ole midagi head.

Esimest korda tegevuse algusest peale Lester osutab elavalt huvi millegi vastu. Kogu ta olemus elustub, ta muutub virgaks ja kiiresti liikuvaks. Viimati on kotis naereid! Oodatakse suurima põnevusega Lov'i lähenemist. Äkki ärrganud energiaga Kaljola-Jeeter toimib näitejuhina, pannes oma perekonna liikmed istuma nii, „nagu miski ei puutuks neisse“. Ise ta istub rõdutrepile, teeseldes autokummi parandamist. Ta püüab Lov'i tulekust mitte välja teha, aga ta ahne pilk väljendab kõige metsikumaid lootusi. See on suurima pingemoment. Tundub, nagu oleks Lesteril kahju, et tal seljas ei ole hästipeidetud silmi, milledega ta võiks salaja ning võimalikult kiiresti näha toda kotti, et siis hakata arvama, mis selles võiks olla. Jeeter on peagu lõhkemas ootusest ning lootusest, kuni ta viimaks pöörab ümber ja tervitab Lov'i halvasti teeseldud üllatusega, mis peab väljendama ka suurt südamlikkust ja rõõmu.



JOHANNES KALJOLA

Jeeter Lesterina „Tubakatees“ Eesti Draamateatris

Ja nüüd Jeeter-Kaljola hakkab suurima innuga, silmade ja sõnadega uurima, mis küll võiks olla selles hästitäidetud kotis. Ka siis, kui ta kõneleb millestki muust, on kogu aeg tunda, kuidas teda piinab ainult üks küsimus: „Mis on kotis, mis ON kotis, mis on OMETI kotis???”

Viimaks saavad kõik teada, et kotis on naereid. See teade mõjub otse pommina. Jeeter kangestub. On näha, kuidas ta suu hakkab vett jooksuma. Ta nägu väljendab veel suuremat piina, kui Lov võtab julgalt kotist ühe naeri ja hakkab seda kõigi nähes isukalt närima. Naerite pärast kauplemine ei anna mingit tagajärge. Viimaks Jeeter kaotab iga lootuse ja istub, selg Lov'i ja ta koti poole, tühja pilguga rõdu

trepile, kus ta oma esmise valu vaigistamiseks asub kõnelema oma armastusest põllutöö ja maaelu vastu üldse.

Samal ajal aga areneb stseen seni meeste poolt põlatud Ellie-May ja Lov'i vahel; viimane ei ole sugugi rahul Pearli kui abielunaisega ja seetõttu ajutiselt alistub Ellie-May naiselikule „võlule“. Dude jubib sellele isa tähelepanu, kes õige pea märkab, et Lov on koti hooletusse jätnud. Ta mängib end kavalasti selle lähedusse, ja siis tulebki suur hetk, kus ta kullina sööstab kotile ja selle oma kätte rabab ning sellega teiste agaral kaasabil põgeneb padrikusse. Enne seda aga ta hüüab veel ruttu maaslamavale Lov'ile, selleks et kuidagi osutada tänuilikkust rõõvitud naerite eest: „Ütle Pearlile, et ma käskisin teda sinu vastu kena ollal“

Lov lahkub, tuleb „õde“ Bessie, kes on väga huvitatud noorest Dude'ist, keda ta nimetab hiiglatoredaks poisiks. Varsti see hiiglatore poiss ilmubki, rabeldes Jeeteriga, kelle ta on leidnud padrikust ja kellega ta tülitseb — muidugi naerite pärast, mida ta endale väevoimuga võtab lisaks isalt saaduille.

Jeeter ei märka õde Bessie juuresolu ja on nagu rabatud, kui ta äkki kuuleb ta noomivat häält. Tal on hea meel, et jumal on talle õigel ajal saatnud oma ingli, kes ta oma palvusega vabastab patust. Väga liigutatult ta võtab, nagu kõik teisedki põlvitades, osa Bessie poolt korraldatavast „vabaõhujumalateenistusest“.

Pärast seda kui Bessie on teatanud, et ta meeleldi abielluks Dude'iga, tuleb naaber Peabody suure uudisega Jeeterile — kapten Tim on jälle tagasi! Kapten Tim on kapten Johni poeg, kapten John aga oli selle krundi omanik, mille Lester on rentinud. See tagasitulek võivad tähendada ainult seda, et maaomanik avab oma rentnikele jälle krediidi, nagu see oli enne.

Jeeter on rõõmust rabatud. Ta ütleb päris veendunult, ta olevat teadnud, et jumal teda aitab. Ta annab pojale käsu minna külvj ettevalmistamiseks põletama pöösastikku ja ütleb siis Adale, ta muretsegu midagi süüa. Ada ütleb, et ei ole midagi muretseta, mispeale Jeeter teda siira vihaga nimetab suurimaks vasturääkijaks, keda ta kunagi näinud. Siis ta hakkab lahkuma, et ka ise minna põletama pöösastikku. Oma elevuses ta on enda märkamata sattunud tara juure, mis talle nüüd ette jääb. Hetke ta mõtleb minna värava kaudu, aga see tundub talle liig aegaviitvana ja niisiis ta ronib lihtsalt üle tara ning kaob.

Teine vaatus algab õe Bessie ilmumisega, kellele Issand on „öelnud, ta abiellugu Dude'iga“. Dude ei ole sellest enam

nii väga huvitatud. Seal elurõõmus palveõde mängib välja oma trumbi: ta kavatsavat osta tuliue auto. Jeeter-Kaljola on rabatud — kas siis Bessiel on raha? Kaheksasada dollarit, vastab „õde“ uhkelt. Jeeter imestub veel enam — ta ei uskunud, et kogu maal leidub nii palju raha.

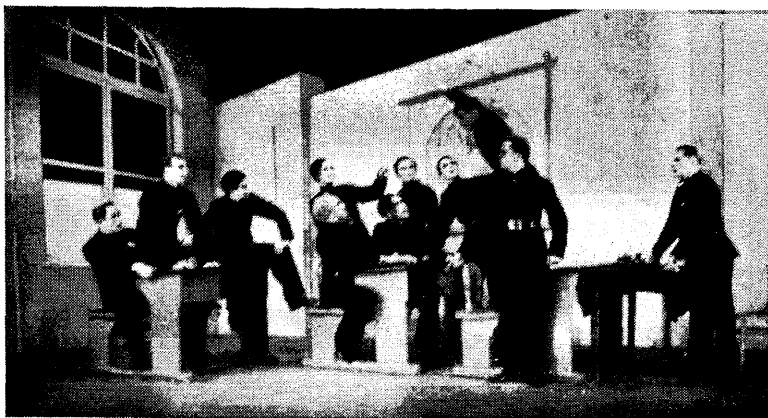
Tulevane noorpaar läheb autot ostma. Tuleb Lov oma uue hädaga — Pearl on põgenenud. Nähes ruttavat Lov'i Jeeter tahab alguses ise põgeneda, kuna ta arvab, et Lov on tulnud kätte maksma naerivarguse eest. Aga kui Lov on talle seletanud, milles asi seisab, Jeeter ütleb, et ei maksa unistadagi sellest, et Pearl veel oma mehe juure tagasi tuleb, ning lisab „lohu-tavalt“ juure, et kõik ta tüttred olevat äkki kadunud. Saamata abi Jeeterilt, veel vähem aga Adalt, Lov lahkub.

Jeeter püüab juttu alustada Adaga, kes aga sellele sugugi ei reageeri. Viimaks Lester patsutab naist õlale ja ütleb talle kaastundlikult, julgustavalt: „Hea küll, Ada, hea küll...“ ja läheb siis vaatama põlde. Aga ta tuleb õige pea tagasi — Pearliga, kes end läheduses hoidnud peidus. Ta avaldab lootust, et Pearl, kes ei olevatki põgenenud, nüüd hakkab oma mehe suhtes käituma nagu kord ja kohus, mispeale Ada teda palub oma nina mitte toppida võõrastesse asjadesse. Seepeale Lester naiivselt ägestub: „Kellele sa seda ütled? Mina olen ta isa, eks?“ Ja nüüd tuleb jälle pomm: „Ei, seda sa ei ole!“ ütleb Ada. Jeeter-Kaljola vaatab oma naisele otsa juhmis arusaamatuses: „Mis?“ Olles viimaks toibunud, ta küsib pineva vihaga, et kas mitte naaber Peabody ei ole Pearli isa. Ada põlglik „ei“ toob talle silmanähtavalt kergendust. Ja kui Ada talle jutustab, kes on Pearli isa — nime siiski nimetamata — ta selle asemel, et solvuda, hakkab elavalt meenutama üksikasju, mis olid seotud tema toleaege kodunt äraolekuga. Ada käseb Jeeterit otsida näljasele Pearlile midagi söögipoolist, kas või samal teel, kuidas ta eelmisel päeval Lov'ilt „muretsets“ naereid, kui ta ise oli näljane. Jeeter küsib täis ehtsana tunduvalt nõrdimust, kas Ada mõtleb teda jälle varastama sundida... Pealegi polevat siit Fullerini midagi, mida võidaks varastada. Tore on vaadata, kuidas Jeeter-Kaljola võitleb kiusatusega, kui naine talle teatab, et üks naaber kuuldavasti ostnud maisijahu ja koguni sealiha ning rasva. Ta püüab igati kiusatusest jagu saada, aga võitlus ei kesta kuigi kaua, ja kohe on Jeeteril valmis plaan, kuidas naise abil midagi „laenata“ naabrilt. Siis ta asub energiliselt ees minema.

Järgnevad stseenid Ada ja Pearli ning Pearli ja Lov'i vahel, kes oma üksijäänud

ENDLA

A. Kivika - A. Annisti draama
„NIMED MARMORTAHLIL“
Lavastus - E. Lemmiste, lava-
pildid - U. Halla. Pildil: stseen
I vaatusest



ENDLA

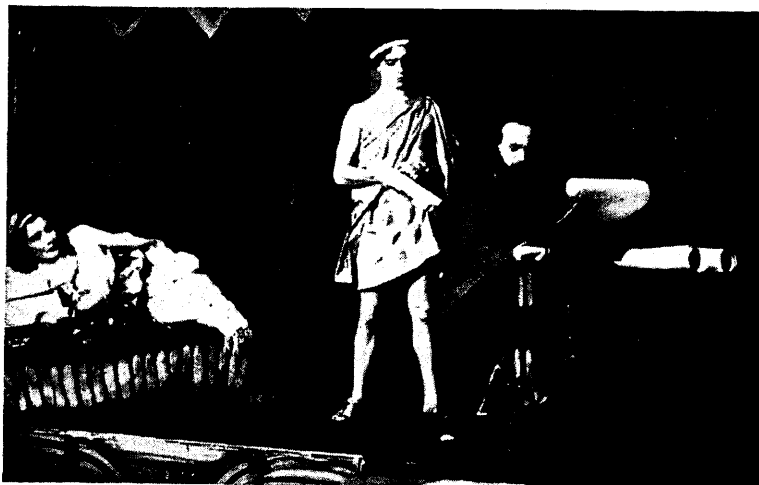
A. Kivika - A. Annisti draama
„NIMED MARMORTAHLIL“
Lavastus - E. Lemmiste, lava-
pildid - U. Halla. Pildil: Käsper
(V. Laason) ja Ahas (P. Ruubel)



UGALA

H. Raudsepa näidend
„SIINAI TAHISTEL“

Näitejuht - E. Tinn, lavapildid
- A. Möldroo. Pildil: Mirjam
(S. Tamm), Joosua (K. Ots) ja
Mooses (Ed. Tinn)



naise kinni püüab. Vahepeal tagasijõudnud Ada tuleb oma tütrele appi ja hakkab oma väimeest nüpeldama. See vaatepilt pakub suurimat naudingut Jeeterile ja mitte just vaheldusrikkas elus.

Lov arvab, et Jeeter peaks teda aitama naise tagasisaamisel, sest ta olevat tema isa, Kergendustundega teatab Lester temale, et ta seda ei ole, sest niiviisi on tal kergem vabaneda teatavast vastutusest, mis ehk võiks minna tüütavaks.

Kui Lov lööduna tahab lahkuda, Jeeteri pilk langeb läheduses viibivale Ellie-Mayle ja talle tuleb idee. Päriss ajaliku tooniga ta pakub Ellie-Mayd Lov'ile Pearli asemel. Lov aga vajab Pearli.

Tulevad Dude ja Bessie oma tuluues autos — kui maha arvata juba kannatada saanud kaitseraud. Järgneb groteskne etteaste, milles Bessie kui naisjutlustaja end laulatab Dude'iga ja mida Jeeter nähtava veendumusega nimetab üheks kenimaks laulutuseks, mida ta kunagi näinud. Ja siis tuleb kapten Jim ühe teise härraga. Jeeter hakkab kohe ärritatult avaldama oma lootusi krediidsaamise suhtes, aga teine härra seletab talle, et tal tuleb lahkuda kapten Timi maalt, kuna pank selle temalt ära võtab, Jeeter ei taha sellest kuidagi aru saada. On tore jälgida seda jonnakat taipamatust ning maa küljes kinniolekut Kaljola kehastuses. Viimaks jälle lootus — võib-olla poeg Tom, kes elab Fulleris ja olevat „vägevasti rikas“, võib aidata oma vana isa. Selles lootuses ta saadab tema juure Dude'i ja Bessie ning kutsub siis äkki ärganud isauhkuses kõiki üles kuulama, kui toredasti Dude paneb autopasuna tuututama.

Oma haripunkti Kaljola mäng saavutab kolmandas vaatuses.

Jeeter ärkab koidu ajal rōdutrepil magamast. Olles sooritanud groteskse, aga liialdusist vaba „tualetitegemise“ stseeni, ta võtab vastu Lov'i, kes tuleb kotiga, milles on soolatud sealiha. Jeeter palub endalegi veidi sellest lihast. Ta on äärmiselt hämmastunud, kui Lov talle ulatab kogu kotitäie: „Võta!“ ega liiguta esialgu kättki selle vastuvõtmiseks. Siis aga ta haarab kotj väikkiirelt ja varjab selle oma kampsuniga. Ta ei taha midagi kuulda Ada kartusest, et Lov tahab sealiha eest ka midagi saada, ja kaitseb kotti nagu emalõvi oma poega. Kui Lov läheneb maja ust kaitsvale Adale, Jeeter ruttu peidab koti kaevu taha, et see ta meelest läheks.

Ta süda läheb raskeks, kui Lov talle pakub dollari, koguni kaks nädalas, kui ta võiks Pearli tagasi saada. Lov lahkub jällegi tühjade kätega. Järgneb jutuaamine Jeeteri ja ta naise vahel, mis areneb tülikks. Juba tahab Jeeter Adale kallale tungida, kui kõlab autopasun. Jeeter nõuab Dude'ilt ja Bessielt talle Tomi poolt saadetud raha ja satub meeleheitlikku raevu kuuldes, et Tom ei ole talle saatnud sentigi. Viimaks ta siiski veendub, et raha tõesti ei ole, ja istub tarale, vaadates tühje silmi oma ette.

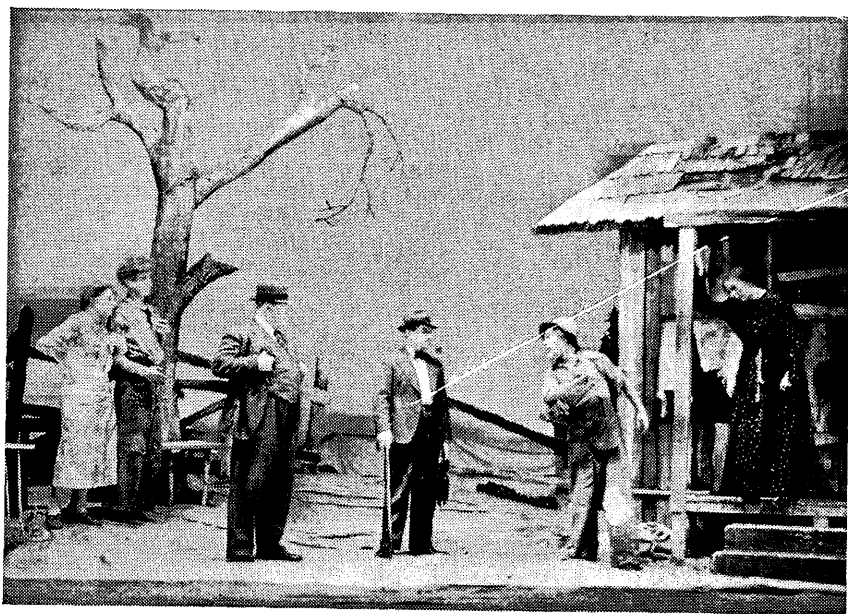
Pearl tuleb toast vett tooma. Jeeter satub ideele, mis teda uuesti elustab. Ta varitseb Pearli, haarab tal' parajal hetkel käest kinni ega lase teda lahti. Sõitku Dude Lov'i juure ja õelgu talle, et ta võib Pearli saada, kuj ta on endiselt nõus maksma kaks dollarit nädalas.

Ja nüüd algab katastroof. Ada, kes tahab Dude'i takistada sõitmast Lov'i järele, jääb auto alla ning roomab surevana lavale. Ta palub Jeeterit, et ta vabastaks Pearli, kuid selle haare ei lõdvene. Tal on kahju Adast, aga ta seletab asjalikult, miks ta ei või palvele vastu tulla. Kaks dollarit nädalas on sada dollarit aastas. Sellega ta võib maakoha oma käes hoida. Aga ta tahab siiski Adale vastu tulla ja laseb Pearli emale läheneda, teda lahti laskmata. Äkki Ada hammustab teda käest. Pearl põgeneb. Ada sureb. Nüüd on masendatud Jeetergi. Aga omamoodi isaliku hoolitsusega ta saadab Ellie-May Lov'i juure — võib-olla see jätab ta enda juure.

Olles ükski jäänud naise laibaga Jeeter ütleb vaikse kurbusega Adale oma „järelhüüde“. Siis ta võtab tühje silmi sõrmede vahele tüki mulda, istub trepiastmele ja hõõrub mulla poolmehaaniliselt tolmuks. Nüüd ta asub oma harjunud poosi, toetub seljaga vastu rōduposti ja tõmbab kübara üle näo. Uks sindel kukub laguneva maja katusest. Siis on kõik vait...

Johannes Kaljola Jeeter Lester on suursaavutus, tänu sellele haruldasele sisseelamisoskusele ja kuju tervikulisusele, millega näitleja kehastab seda vanameest, kes on nii kinni maa küljes, et ta oma maalapikeselt ei raatsi lahkuda ka siis, kui see ei olegi enam tema ega isegi ta õigusjärglase oma. See on monumentaalne kuju, vapustav nagu kogu „Tubakatee“, kuju, mille loomisele Kaljola võib olla õigustatult uhke. See on kuju, mis ei lähe nii kergesti meelest kellelgi, kes teda on näinud kordki.





J. Kirklandi näidend „TUBAKATEE“ Eesti Draamateatris
Lavastus - L. Kalmet, lavapildid - P. Raudvee. Pildid: stseen II v.

Juhan Kangur

Nutust ja naerust



utt ja naer on kaks tähtsaimat ja olulisimat inimlike tunnete avaldumisvormi. Just inimlike tunnete, sest teistel elusolevustel näikse need avaldumisvormid puuduvat. Ainult naerukajakaid tunneme, ja räägitakse, et mõned loomad — hirved, hülged ja jääkarud — nutvat surmaagoonias. Homeroose järgi olevat ka Achillese surematud ratsahobused haaratuina maailmavalust nutnud. Ja Axel Munthe jutustab oma „San Michele raamatus“ nutvast ahvist. Ent kõigi nende näidete juures võib siiski olla rohkem tegemist vahest inimese assotsiatiivse analoogia otsimise targega ja oma isiklike tunnete ülekandmisega kuj vastava linnu- või loomariigi esindaja tõelise nutu või naeruga.

Laskudes sügavamale nutu ja naeru olemusse pole huvitavata tutvuda selle aruteluga, mis dr. Rudolf Kleinpaul toob oma väga põhjalikus ja huvitavas töös „Kõne elu“.

Dr. Kleinpauli järgi on kõik meie pisarad, ohked, karjed ja hõisked reaktsioonid, mis järgnevad ärritustele. Need ärritu-

sed tulevad väljastpoolt ja püüavad väikeste vaenlastena segada meie organismi tema rahu. Et tuua lihtne näide: kui meile satub midagi silma, hakkab silm vett jooksuma. Antud juhul on reaktsioon loomulik ja otstarbekohane, sest pisarate ülesandeks on puhastada meie silmamuna ja pesta segav puru silmast välja. Vähesel määral nutab inimene öieti alati, sest silma läbipaistvana hoidmiseks eristub vahet pidamata pisaraid. Ent kogemused näitavad, et alati pole tarviski reaalselt põhjust selleks, et välja kutsuda mõni orgaaniline reaktsioon. Tihti piisab vaid segava tunde ettekujutamisest. Meie ettekujutamisevõime võib imesid korda saata. Meie ettekujutusvõime on anne, mis võib kõiki meie valusid ja muid elamusi pikendada ja mitmekordistada. Aga kuidas viia välisele orgaanilisele ärritusele järgnenud nutt ühendusse hingeliste, seega täiesti sisemiste, läbielamuste juures esinevate pisaratega? Siin ei saa olla teist seletust kui see, et meie ei suuda oma hingelisi kannatusi muidu mõista, kui peame need lokaliseerima orgaaniliselt, peame hingelise valu samastama selle segava puruga, mis väljastpoolt satub meie silma. Ja meie organism püüab seda

hingelist „puru“ siis analoogiliselt pisaratele välja ühtuda. Õieti on kõik meie hingeliste läbielamuste avaldused analoogilised orgaaniliste läbielamuste omadele. Kui meil näiteks orgaaniliselt midagi rasket rinnal lasub, mis takistab hingamist, siis me püüame sellest vabaneda sügava ja järsu hingamisega. Ent me ohkame palju sagedamini ka kurbusest ja armuvalust, mis lasuvad kivina meie südamele. Inimene kaebleb ja haliseb, kui ta oma halastamatus vaenlases tahab kaastunnet äratada. Ent inimene haliseb ka oma armsa kaasinimese surisängi juures, kus ühtki reaalselt vaenlast pole näha.

Samuti kui nutt tähendab hingelise läbielamuse muutmist teatud kehaliselt tajutavaks reaktsiooniks, enne kui me seda täiel määral tunnetada suudame, on ka naer hingelise läbielamuse tunnetamine kehalise reaktsiooni kaudu. Puht-füüsiliselt tekib naer kõditunde tagajärjel, kui mingi väline füüsiline ärritus mõjutab meie tundenärve. Ent meie aju võib ka väljastpoolt tuleva mittefüüsilise ärrituse transformeerida teatud mõttekõdik, millele järgneb siis samasugune kehaline reaktsioon nagu puht-füüsilisele kodule.

Üldiselt on nii, et nutt käib kaasas mingi kaduvuse- ehk surmatundega, kuigi see väga tihti võib olla varjatud, kuna naer tähendab elu ja kõike seda, mis suurendab ja sisustab elutunnet.

Kuidas meie suhtume nuttu ja naeru?

Meie kõik meelsamini naeraksime kui nutaksime. Ainult teatud liiki neurooside juures võiakse nutust tunda alateadlikku naudingut. Ent üldiselt on meie konventsionaalne suhtumine nuttu ja naeru väga imelik. Meie konventsionaalsed arusaamised lubavad meil nutta igal ajal, ka ilma nähtava välise põhjuseta (mida tõlgitakse veel erilise õrnatundelisusena), ent naerul peab olema eriti mõjuväline põhjus, muidu see äratakse kaasnimestest võõrustust. Väga õieti ütleb dr. V. Stekel oma „Kirjades ühele emale“: „Hea toon keelab ära tugevad tundepeersused. Seepärast kirjutataksegi romaanides ja kirjades „ta oleks võinud rõõmust hõisata ja tervet maailma kallistada“. Oleks võinud!... Miks ta ei teinud seda? Seepärast, et kultuur nõuab kõigi tugevate tundereaktsioonide varjamist. See lubab inimesel küll täna nutta, kui ta on üksinda, kuid naermist üksi olles peetakse vaimuhaiguse tunnemärgiks. (Ta naeris totralt enese ette...)“ Nietzsche ütleb: „Mida rõõmsamaks ja kindlamaks saab vaim, seda rohkem võõrdub inimene naerulaginast. Selle asemel aga hõljub siis inimesel alatiseid näos mingi vaimne naeratus, mis on imetluse tunnemärgiks, mida niisugune inimene tunneb

olemasolu loendamatu varjatud väärtuste üle.“

Nutu ja naeru amplituud inimese juures võib puht-väliselt olla väga suur. Nutt võib alata kas juba lihtsast kurvast pilgust ja ulatuda kuni kõige meeletlikumate kramplike värinaini. Naer jälle võib alata vaevaltmärgatavast muigest suunurgas ja lõppeda kõige metsikumate hingematvate kehaliste tõmblemistega. Ja väga tihti on raske vahet teha, kus lõpeb nutt ja algab naer, või ümberpöörduvalt.

Nutt ja naer võivad olla väga individuaalse värvinguga. Seda võime iga päev tähele panna oma lähimas ümbruskonnas. Juba nutust ja naerust võib paljusid inimesi ära tunda. Nietzsche ütleb: „Kuidas ja millal üks naine naerab, see on tema hariduse suuruse määrajaks. Naise naeru kõlas avaldub tema loomus, väga haritud naiste juures võib-olla isegi nende loomuse viimne lahendamatu osa.“ On lõpmata palju nüansse nutus ja naerus, olenevalt inimese temperamendist. On nuttu, mis sunnib kaasa tundma, kuid võib olla ka nuttu, mis vihastab ja eemale tõukab. On alatut naerulaginat ja totrat irvitust, peent muiet ja ülevat naeru. On inimesi, kes nutavad uludes, ja inimesi, kes nutavad vaikselt suursugust nuttu. Leidub inimesi, kes naeravad ainult „haha!“, teisi, kes tunnevad ainult „hehe!“-naeru (August Jakobsoni romaaniide tegelased), kolmandaid, kes valavad oma naeru „hihi“-häälsusse, ja neljandaid, kes luksuvad „hoho!“. On üldse iseloomustav inimesele, kas ja kuidas ta suudab ja oskab nutta või naerda. Vallenstein, näiteks, ei naernud kunagi, Demokritos naeris alati (sellest ka tema hüüdnimi „Naerev filosoof“), kuna Herakleitos nuttis peagu alati. Üldiselt on siiski nii, et nutmist peetakse sobivaks rohkem naistele, kuna mehed peavad oma pisaraid varjama.

Nutt ja naer on ka näitekunsti, samuti kui harilikus elus, tähtsaimaid tundmusliku eneseavalduse vahendeid. Peagu igas osas tuleb näitlejal kas nutta või naerda, muidugi jälle selle erandiga, et meestel ei kõlba ka laval näidata oma pisaraid (kui osa pole just mõeldud mehe naeruvääristamiseks).

Ka näitleja suurust määrab muude omaduste kõrval see, millal ja kuidas ta nutab või naerab. Jah, nuttu või naeru imiteerida peab oskama ka kõige väiksem näitleja, muidu ta ei kõlba üldse lavale. Aga õiget, tõelist nuttu ja naeru tunnevad ikkagi ainult tõelised näitekunstnikud. Mitte see ei ole alati veel tõeline nutmine, kui naisnäitlejad tõstavad häidise näoga põlle silmade ette või rätikuotsaga silmi pühivad. Tõeline nutt on õieti

KURESSAARE TEATER

A. Gailit — A. Särevi dramatisering

„TOOMAS NIPERNAADI“

Lavastus - R. Kuljus, lavapildid - H. Peep. Pildil: stseen novelist „Toomas Nipernaadi“



KURESSAARE TEATER

E. Vacheki komöödia „AHI“

Lavastus - R. Kuljus, lavapildid - H. Peep

Pildil: vasakult 1. rida: Griška (Maripuu), Marfa (Kuljus), Adamec (Peep), 2. rida: Ljuba (Behm), Čučkin (Kuljus) ja Natalka (Suits)



KANNEL

A. Kivika ja A. Annisti draama „NIMED MARMORTAHLIL“

Näitejuht - F. Pettai, lavapildid - A. Lepik. Pildil: stseen I v.



kätteõpetamatu, selle loob intuitsioon, näitleja anne. Tihti see ei pruugigi olla nutt tavalises mõttes, vaid see võib olla ainult kas või nutu tarretus. Väga tihti võib suur näitleja üllatada nutuga seal, kus näidendi autor seda polnud ette näinud ning kus ka publik ei teadnud seda oodata. Ent ometi tuntuks sellastel puhkudel, et nutt oli õigel kohal. Ja kuidas võib suur kunstnik moduleerida nuttu! Eleonora Duse'st, sellest suurest kunstnikust (ka nutmise alal!), räägitakse, kuidas ta ühes oma hülgeosas — Marguerite Gautier'na Dumas' „Kameeliadaamis“ — olevat nutnud: pärast seda, kui ta Armandi isale

oli annud lubaduse katkestada oma vahetõrje Armandiga, kuigi iga südamenärv sellele vastu karjus, viskunud ta suure lauaga varjatud sohvale lava tagaseinas ja nutnud seal, ilma et publik midagi oleks näinud või kuulnud, ent ometi olevat igaüks seda nähtamatut ja kuulmatut nuttu tuntuud hinge viimse sopini. Kes meeleheitlikult nutab, varjab oma näo ka iseenda eest...

Jah, nutt ja naer on inimhinge tundlikemaid keeli, millel mängides suur kunstnik võib imesid korda saata, ent mis oskamatul käsitamisel võivad anda kõige valesamini kõlavaid dissonantse.

Kahest prantsuse teatrimehest



Louis Jouvet kuulub Pariisi, tähendab Prantsusmaa, silmapaistvaimate näitlejate ning näitejuhtide hulka. Hiljuti on Jouvet välja annud raamatu „Réflexions du Comédien“ (Näitleja mõtisklusi), millest meile lubatagu veidi tsiteerida.

Jouvet kirjutab:

„Teatril on ainult üks probleem: menu. Ilma menuta ei ole olemas teatrit. Kui selle üle hästi järele mõelda, võidakse kõik teised mured suruda tagaplaanile. Menu on meie kutse ainsaks katsekiviks. Publiku aplaus, ta rahulolek on selle kunstj eesmärgiks, mida Molière on nimetanud suureks kunstiks ja mis on kunst meeldida. Kunst meeldida tähendab teatri seisukohast kunsti kirjutada häid näidendeid ja neid hästi lavastada ning mängida.“

Jouvet möönab, et teatrimasinistid ja -dekoratorid mängivad endisest suuremat osa, aga ta ütleb:

„Kõik need edusammud on päris kasulikud, kuid dramaatiline kunst ei ole seeläbi midagi võitnud. Laval ei ole kasu näitlejate kohalolekust ega äraolekust, siin on kasu ainult kirjutatud teosest, dramaatika kujutusvõimest ning sõnast. Tähtsaim on kõneleva inimese, täh. autori, ja pealtkuulavate inimeste, täh. teatriskäijate, otsene omavaheline side.“

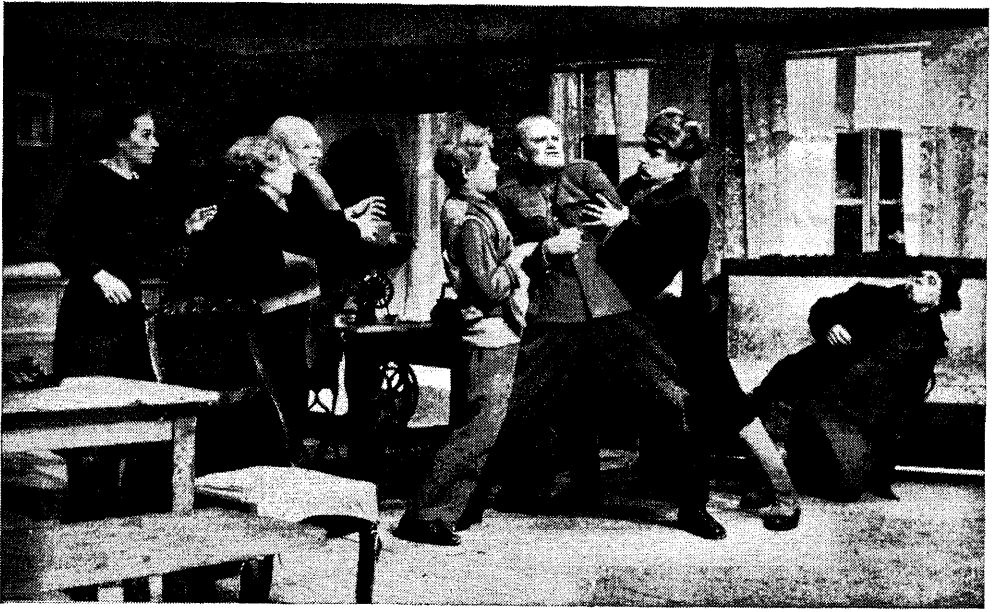
Tähendab, Jouvet nõuab radikaalselt kirjanikku, mitte kui režissööri või teatridirektorit, vaid kui seda meest, kelle heaks elavad niihästi režissöör kuj ka teatridirektor ja kelle ideedest nad eksisteerivad.

„Isegi kui kirjanik ei juhi teatrit,“ ütleb Jouvet, „ta jääb selleks meheks, kes talle annab mõtte ja suuna. Olgu direktoril kui palju tahes talenti või kujutusvõimet, teatri tõeliseks šefiks on mees, kes kirjutab teatris ettekantavaid näidendeid. Mees, kes laseb millelgi elule sündida, kasvatab näitlejat ja hoolitseb ta tarviduste eest. Ta annab suuna näitejuhile ning reformeerib teatrit. Kõigi suurte ja tähtsate uunduste, kõigi teooriate ja revolutsioonide, kõigi dramaatiliste koolide lähtepunktiks on kas otseselt või kaudselt autori teos. Gogol ja Tšehhov olid need, kes Venemaal tegid Stanislavski suureks realistiks. Zola, Oscar Méténier ja vennaksed Goncourt'id annavad Antoine'ile võimaluse tuua lavale naturalismi. Tänu Shakespeare'ile Gordon Craig võis leiutada uut laadi režiini ning lavasisustuse, alles tänu Richard Wagnerile leidis Adolpho Appia oma režiini kontseptsiooni, mis põhjeneb muusikalisel väljendusel. Tänapäeva autoreile võlgname tänapäeva teooriaid ja dramaatilisi ideid.“

Autor saab oma koha tänu oma andekusele ja oma talendi loomulikule üleolekule, mis moodustabki geenuse, ja teatridirektor on ainult ta loova tegevuse abilisiks. Kirjanik on tõeline ja aktiivne ning päris-direktor: alguses oli sõna.“

Kui Jouvet kõneleb niiviisi näitekirjaniku rollist, ta ei arva selle all muidugi mitte Johannes Niglase taolisi eluvõõraid narre, kelledele on ükskõik, kas nende näidendid teatritele — ja ühes sellega näitlejatele — midagi sisse toovad või ei. Aga seda on Jouvet juba küllalt selgesti öelnud, toonitades menu suurt rolli.

Niisama tuntud nagu Louis Jouvet' nimi



O. Lutsu—A. Särevi dramatiseering „SUGIS“ Tallinna Tööliseatrisk. Lavastus - A. Särev, lavapildid: H. Tamm. Pildil stseen II v.

oli Pariisi teatrimaailmas ka Georges Pitoëffi (Pitojevi) nimi. Oli, sest nüüd on Pitoëff surnud. Tema juures me näeme tähelepanavat dualismi: ta oli venelane ja jäigi venelaseks, aga samal ajal ta oli ka maailmakodanik sõna parimas mõttes. Üliõpilasena ta õppis oma kodumaa ülikoolis, aga ülikooli ta lõpetas Pariisis. Näitlejana ja näitejuhina ta teenis oma esimesed kannused Moskvast, asutades „Meie teatri“ („Naš teatr“); aga juba kahekümne-aastasena ta lahkus Venemaalt ja asus elama Pariisi. Kui ta prantsuse maailmalinnas ei leidnud sobivat eluruumi oma suurte annete arendamiseks, ta kolis üle Genfi. Siin ta tutvus oma tulevase naise, venelannast silmapaistva näitlejanaga, George ja Ludmilla abiellusid, aga neist sai ka väga tähelepanavat kunstnikepaar.

Pitoëff leidis õige vara oma pärisala ja andus esijoones režiikunstile. Pariis võttis omaaegse põgeniku vastu avakäsi ja andis talle võimalusi oma ande täiemääraliseks rakendamiseks.

Pitoëffi esteetiliseks printsipiiks oli nagu Jouve'tlgi lavateose primaat, millele pidid alistuma näitleja, näitejuht, dekorator, valgustaja. Lihtsuse, loomulikkuse ja distsipliini nõudmises ta läks äärmiste piirideni. Südamlikult hea inimene, hoolikas teatrijuht, tore seltsimees võis muutuda Ivan Julmaks, kui oli tarvis võidelda kergemeelsuse, šablooni, pinnapealsuse vastu. Pitoëff oli väga kõrgel arvamusel teatrist ja näitekunstist. Seepärast ta oli väga nõudlik niihästi oma trupi liikmete kui ka oma repertuaari valikul.

Pitoëffi suurimaks õnneks aga oli näha oma armastatud Ludmillat selle hiilgeosis, teda nautida püha Johannana ja Kleopatrana, Pirandello näidendi „Kuu isikut otsivad endile autorit“ naiskangelasena, Juliana „Liliomis“ jne.

Pitoëff ei lasknud end kunagi juhtida poliitilisest, sotsiaalseist või maailmavaatelist kaalutlusist. Ta tundis ja tunnustas ainult kunsti ega tahtnud midagi teada poliitikat, ka kunstipoliitikat mitte.



Eelseisvaid esietendusi eesti teatreis

20. oktoobrist 1939. a. — 1. detsembrini 1939. a.

Teater	Teose nimetus	Lavastaja	Esietenduse aeg*)
ESTONIA	„Tsaar ja puusepp“ — A. Lotzingeri ooper.	A. Viisimaa	28. okt. 1939. a.
	„Viirastused“ — A. Jakobsoni näidend.	A. Särev	15. nov. 1939. a.
	„Vagade elu“ — M. Metsanurga näidend.	A. Lauter	19. nov. 1939. a.
VANEMUINE	„Vedelvorst“ — H. Raudsepa komöödia.	K. Aluoja	19. okt. 1939. a.
	„Oueloož“ — K. Farkase komöödia H. Lang'i muusikaga.	P. Varandi	26. okt. 1939. a.
	„Must mees“ — A. Farago draama.	A. Mering	2. nov. 1939. a.
	„Carmen“ — Biset' ooper.	A. Mering	16. nov. 1939. a.
EESTI DRAAMATEATER	„Puhkevad pungad“ — A. Hõimre noorsoonäidend.	Ed. Türk	26. nov. 1939. a.
TALLINNA TOOLISTEATER	„Anna Kristi“ — E. O'Neill'i näidend.	A. Särev	26. okt. 1939. a.
	„Kuritöö ja karistus“ — F. Dostojevski draama.	P. Pöldroos	9. nov. 1939. a.
	„Windsori lõbusad naised“ — Shakespeare'i komöödia	A. Särev	25. nov. 1939. a.
ENDLA	„Naine“ — V. Moberg'i draama.	E. Lemmiste	2. nov. 1939. a.
	„Ringi kvadratuur“ — V. Katajev'i komöödia.	E. Lemmiste	8. nov. 1939. a.
	„Rätsep Õhk“ — A. Kitzbergi rahvatuikk.	E. Lemmiste	29. nov. 1939. a.
UGALA	„Potaš ja Perlmutter“ — M. Classi komöödia.	Ed. Tinn	16. nov. 1939. a.
NARVA TEATER	„Ajalehe-abielu“ — E. Waiguri ja N. Mangala komöödia.	A. Piller	29. okt. 1939. a.
	„Hollandlanna“ — E. Kálmáni operett.	A. Piller	20. nov. 1939. a.
KANNEL	„Tütarlaps Irene“ — A. Wegner'i näidend.	F. Pettai	19. okt. 1939. a.
	„Tagasi patu juure“ — S. Kiedrzinski komöödia.	F. Pettai	2. nov. 1939. a.
	„Naeratuste maa“ — F. Lehar'i operett.	F. Pettai	30. nov. 1939. a.
VALGA TEATER	„Nõmmekingsepad“ — A. Kivi komöödia.	V. Soosõrv	29. okt. 1939. a.
KURESSAARE TEATER	„Tagahoovis“ — O. Luts-A. Särevi dramatiseering.	R. Kuljus	28. okt. 1939. a.
	„Viirastused“ — A. Jakobsoni näidend.	R. Kuljus	18. nov. 1939. a.

*) Esietenduse aegades on muudatused võimalikud.



O. Lutsu - A. Särevi dramatiseering „SÜGIS“ Tallinna Töölisteatri Lavastus - A. Särev, lavapildid - H. Tamm. Pildil: stseen III v.

Kirjanduslikke uudisteoseid

Paul Ariste: Eesti keele hääldeamine. „Elav Teadus“ nr. 92, Eesti Kirjanduse Seltsi väljaanne, Tartu, 1939. Hind Kr. 1.—.

Selle tagasihoidlikult pealkirjastatud raamatuga on eesti populaarteaduslik kirjandus rikastunud huvitava ja vajaliku raamatu võrra. Autor esitab siin ladalus ning võhikulegi arusaadaval viisil põhijooni eesti keele hääldeusest, selgitades neid rohkete näidetega.

Teose sissejuhatuses antakse ajalooline ülevaade eesti keele hääldeküsimuste uurimisest. Edasi leiab käsitlemist võõrkeelte — eriti saksa ja vene keele — mõju eesti ühiskeele

hääldusele, murrete mõju ühiskeele hääldeusele, võõrsõnade hääldeus ja palatalisatsioon. Lühidalt käsitletakse ka intonatsiooni ja rõhu küsimusi. Autor, toetudes eesti ühiskeele tege-likule hääldeusele, on esitanud kogu küsimuse väga objektiivselt.

See on raamat, mille sisust peab teadlik olema iga haritud eestlane ja millega peaksid põhjalikult tutvuma muude avalikkuse ees esinejate hulgas ka näitlejad.

Ed. R.

D. Talnikov: Komissarževskaja. Gosizdat'i väljaanne, Moskva—Leningrad, 1939. Hind. Ekr. 16.—.

Näitleja loomingut tunnevad ainult kaasaegsed. Tema saavutused on kordamatud. Järgnevatele põlvedele need säilivad väga nõrgal kujul. Nendeni jõuavad ainult, tihti juhuslikud ja kahvatud, mälestused, pleekinud ülesvõtted ja üksikud kriitilised märkmed. Kaasaegne tehnika võimaldab jäädvustada näitleja filmis, tema hääle heliplaadil. Mitte rohkem.

Aasta tagasi lahkus meist geniaalne näitleja ja laulja Šaljapin. Šaljapin — see on terve ajajärk vene teatri ajaloos. Aga mis säilis temast? Meie lapsed, lapselapsed ja nende

lapsed kordavad tema kohta oma isade ja isa-isade sõnu, aga nad ei tunne teda.

Selles peitub näitleja loomingu tragöödia. Siit järgneb kaasaegsete kohus: armastusega koguda kõike seda, mis tulevikus võib ise-loomustada ja rekonstrueerida näitelavameistrite tööd.

Vene teatri ajaloos on V. F. Komissarževskaja, keda „peagu jumaldas terve põlvnoorsugu“, üks imelisimaid lehekülgi. „Muidugi olime me kõik armunud temasse, sellesse, mis kumas tema rahutute õlgade taga, mille poole

kutsusid tema unetud silmad ja alati erutav hää!“ kirjutab luuletaja Aleksander Blok.

Kajakas ühtedele, „tuule poolt lahtikeritud lipp“ teistele, „vene Hilda“ kolmandatele — Komissarževskaja käis oma lühikese elutee ärevais otsinguis. Ebaõnnelik elus, ta tuli lavale lõplikult kujunenud inimesena „anumaga täis kibedaid pisaraid“. Ta tuli ja andus lavale kogu oma olemusega, kuni kusagil Taškendis teda tabas kohutav haigus.

V. F. Komissarževskaja surmast on möödunud ligi kolmkümmend aastat. Kaasaegsed pühitsesid ja pühitsevad tema mälestust, nad on kogunud ja koguvad edasi kõike, mis järeltulevatele põlvetele aitaks säilitada „Kajaka“

kuju. Väärtuslikuks osiseks selles kogus on D. Talnikovi teos, mis ilmus Nõukogude Venes. Autor on armastusega asunud aine juure ja on laialdaselt ära kasutanud kõik selle, mis on varem kirjutatud kadunud näitlejanna üle. Sellest on saanud huvitav raamat, mis peaks huvitama mitte ainult lavategelast, vaid igahüht, kes armastab teatrit. Talnikovi teos on üheaegselt ka kogu skitse vene teatri ajaloo ennerevolutsioonigaegsest ajajärgust. Selle ainsaks puuduseks on autori tendents sotsiaalsete üldistuste tegemiseks. Raamat on hästi toimetatud ning sisaldab palju ülesvõtteid, mis näitavad meile Komissarževskajat tema elu ja loomingu mitmesugustel puhkudel.

P. B.

Loetut — nähtut — kuuldut

Saksamaal on 1939/40. a. hooajal ette nähtud 235 esietendust. Nende hulgast 46 on täitsa uued teosed. Saksa riiklik teatrikoda on hiljuti välja annud määruse, mille järgi tuleb kiini pidada enne sõda tehtud kavatsusist. Teatrikoda teeb oma poolt kõik, et nende kavatsuste läbiviimist garanteerida. Tahetakse nagu ennegi pakkuda sõnalavastust, ooperit, operetti ja suurt revüüid.

Berliinis avas kolm rüugiteatrit oma hooaja septembri teisel poolel. Schiller-teatril on m. s. ette nähtud Ibseni „Brand“, sama autori „Metspart“ ja Sophoklese „Kuningas Oidipus“. Ooperi alal tuleb Saksamaal esiklavastusele rida itaalia oopereid. Gino Manuzzi dirigeerib ise oma „Palla di Mozzi“ Saksa Ooperimajas.

Gerhart Hauptmann on kirjutanud uue komöödia „Ulrich von Lichtenstein“, mis tuleb esiklavastusele Viini Burgteatris.

Töötavad ka saksa läänepoolsed teatrid — Düsseldorfis, Kölnis, Aachenis jne. Millised on kavatsused Saksamaa senisest idapäärist ida pool, selle kohta ei ole nende ridade kirjutamise ajal midagi kuulda.

Maailmasõja lõpust Saksa-Poola sõja alguseni töötas Poolas ainult üks saksa kutseline teater, ja nimelt Bielitzis. Peale selle oli veel Posenis poolkutseline teater, kuna Graudenzis, Brombergis, Thornis ja Lembergis-Luovis olid tegevad asjaarmastajaist koosnevad trupid. Teatreist korraldasid ringreise Poseni ja Brombergi trupid, viimane isegi Lodzini.

✦

Belgia teatrid töötavad sel hooajal edasi kuninga erilisel soovil. Belgias ei ole küll sõda, aga meeleolu on siiski surutud ja elu mitte päris kerge, eriti neile, kes veel pärast kella 11-t õhtul armastavad viibida väljaspool kodu, niisid seda aga enam ei tohi. Belgia teatritel on häid näitlejaid. Osa neist on küll mobiliseeritud, seda aga korrap teiste belgia näitlejate välismaalt kojutulek.

✦

Autoritasu ajaloost ei ole seni „Teatri“ veergudel veel midagi kirjutatud. Ega me seegikord lähe liig kaugesse minevikku.

Keskaegseist mästeeriumimängudest osavõtjad said kõik teatavat tasu, kusjuures poodiumi üleslõova puusepa ja draama teksti looja vahel ei tehtud mingit vahet. Pärastki makseti autoreile mingi pauusaalsumma ja prantslase Hardy taoline „kirjanik“ oli väga rahul, kui ta sai näidendi eest summa, mis vastab umbes meie kolmeteistkümmele kroonile.

Tantjeemi sünniaastaks võib lugeda a. 1653. Siis Tristan L'Hermite luges oma näitlejale ette näidendi, mille eest need olid valmis autorile maksuma meie rahas umbes 600 krooni. Kui näitlejad aga kuulsid, et autoriks ei ole kuuluis L'Hermite ise, vaid keegi Philippe Quinault, keda veel ei tuntud, siis Tristan soovitas neile „nüükaia kui tükk on veel uus“ maksa kirjanikule üheksandiku kassatuludest. Seega siis Quinault

sai esimese näitekirjanikuna oma „Võistlejanna“ eest tantjeemi. 17. sajandi lõpul Prantsusmaal selle üheksandiku andmine autorile sai seaduseks. Umbes sada aastat hiljem Beaumarchais, „Figaro pulma“ ja teiste komöödiate autor, viis läbi selle normi tõstmise seitsmendikule. Pärast reguleeris autoritasa küsimuse Napoleon isiklikult.

Saaksamaal võttis tantjeemi sisseseadmine veel paar aastakümnet aega. Schiller sai kogu oma „Wallensteini“ eest 60 louisdori, täh. umbes 1000 kuldmärka, mis summat tol ajal loeti väga suureks. Muide, Bernard Shaw teenib autorina aastas 600.000 krooni.



Lubatu meile refereerida mõnd mõtet Philip L. Loraine'i artiklist inglise teatri-ajakirjast „Drama“, milles autor käsitleb kaugnägemisteatrit.

Loraine märgib ära, et väikeaarvulise publiku silmis, kes istub oma kodus, oma tugitoolis, keset kõiksugu mugavusi, kaugnägemise kaudu vastuvõetav näidend omab intiimsust, mille tähtsust vaevalt saab ülehinnata. Kuulajal-vaatajal on mulje, et need pitsitillukesed kujud mängivad just temale, ja teda rahuldab teadmine, et ta ei näe harilikku helifilmi, vaid et näitlejad toimivad samal ajal, mil ta nende mängu jälgib. Aga vaataja näeb muidugi ka, et näitlejad jäävad nagu filmiski ikkagi ainult kahemõõteliseks, ja teda eksitab kontrast kujude väiksuse ja nende häälte tugevuse vahel.

Milline peab olema „kaugnähtav“ näidend? Kas ta peab olema teatrietenduse järgi tehtav helifilm või peab ta olema lava abita tehtud harilikku helifilmi sarnane? Suured kulud ei luba mõelda viimasele, kuna aga kaugnägemis-ekraani väiksus ei tee soovitavaid esimest versiooni. Seega tuleb kaugnägemisteatri tarvis luua uus näidendi kirjutamise ja lavastamise tehnika, mis endas ühendaks filmi liikuvust lava intiimsusega ja mis arvestaks hästi oma püre kui ka võimalusi. Suurimaks kitsenduseks on muidugi ekraani väiksus (umbes 33×30 sentimeetrit). See mõjutab niikasti näidendit, näitlejaid kui ka lavapilti.

Muide, tuleb arvestada sedagi, et on raske vaadata „kaugnähtavat“ etendust enam kui tund aega, ilma et silmad ei pingutuks üle. Kuna on tarvis näidata üksikuid näitlejaid sageli „suures plaanis“, täh. võimalikult lähedalt, ei ole võimalik lavastada suure tegelaste-arvuga näidendeid.

Näitlejate mängu eksitab see, et nad palju enam kui filmis peavad arvestama kaameraid. Suurimas kaugnägemisstudios on ettekande ajal tegevad vähimalt kolm kaamerat, aga ainult üks neist liigub edasi-tagasi selleks, et varieerida oma kaugust näitlejaist. „Lava“ peab esialgu olema väga väike ja seepärast näitlejate liikumine on tublisti kitsendatud ja nende vahel valitseb enam „lähedust“ kui see õieti oleks soovitatav. Lahu, suuri žeste ei saa teha, vaid tuleb end taltsutada.

Kaugnägemisteater ei suuda anda ei laval valitsevate värvide soojust ega filmi joonte täpsust — välja arvatud siis, kui ta näitab „suurt plaani“ või mõnd üksikut objekti.

„Kaugnägemisjuhi“ (näitejuhi) elu ei ole kerge. Tema on vahemeheks ühelt poolt näitleja ning kaamera, teiselt poolt kaamera ja publiku poolt nähtava pildi vahel. Ta peab olema väga kindel endas. Ta ei või „võtte“ ajal teha parandusi nagu filmirežissöör, teiselt poolt aga ta peab oma näitlejaid juhtima ka ettekande ajal.

Ta istub kõrgele asetatud kõlakindlas „putkas“, kust tal on ülevaade kogu lavast, ja jälgib suure akna kaudu näitlejaid, kes mängivad ta jalge ees. Mikrofoni ja kõrva-klappide kaudu ta on ühenduses kaamerameestega, kahe „sidemehe“ kaudu aga lava-põrandal ta on kontaktis näitlejatega. Tema otsustab parajal hetkel, kas tegevusse astub see või teine kaamera. Ja kui on tehtud mingi viga, siis ei saa seda parandada ei tema ega keegi teine.



Lajos Zilahy lavateoseist tunneb eesti teatripublik seni ainult ta „Estonias“ ja mujalgi ettekantud komöödiat „Päike paistab“. Septembris oli Budapesti Nalja-mänguteatri poolt Szegedis Zilahy uusima näidendi esietendus. Näidendi pealkirjaks on „Gyümölcs a fán“ (Vili puu küljes). Kuna see näidend kuuldavasti tuleb lavastamisele „Estoniaski“, pärast seda aga võib-olla veel mõnes teises eesti teatris, lubatagu lugejaid lihidalt tema sisuga tutvustada. „Vili puu küljes“ on probleeminäidend, mis toob lavale väga „nikri“ küsimuse.

Ülikooliprofessori muidu väga õnneliku abielu varjutab lapse puudumine. Kuna selle puuduse kõrvaldamist ei ole loota, siis naine, kes on elukaaslane sõna parimas mõttes, viib oma mehe niikaugele, et ta oma palavaima soovi täidab talupojaseisusest toatüdruku abil. Laps adopteeritakse siis ja ta ema hakkab ammeks. Lahendus süiski äpardub, kuna isa ja lihase ema vahel muudab talumatuks. Kui siis toatüdruk veel

abiellub autojuhiga ja see röövib lapse, professor alistub oma saatusele, sest „rahva last ei tohi röövida ta lihaselt emalt“.

Põnev sündmustik, hea lavastus ja näitlejate mäng said kiituse, publiku poolt aga vaimustatud vastuvõtu osaliseks.



Praegu läheb Budapestis, Andrassy-teatris, suure menuga Gabriel Vaszary naljamäng „Klotild néni“ (Tädi Klotilde), mida arvustust nimetab „suureks naeruteatrigi“. „Tädi Klotilde“ on esimesel pilgul reeglipärane, kolmevaatuseline naljamäng kolme seadusepärase, respektiive ebaseadusepärase, paariga, kes tegevuse arenedes muutuvad kolm-, neli- ja viisnurgiks, ühe sõnaga kõigiks geometrilisiks kujundeiks. Selles ei ole esialgu midagi iseeralikku. Vaszar suhtub inimkonda armastusega, mis on täis kibedust, aga ka huumorit, armastusega, millest ta ei vabane, kuigi ta püüab teda naeruvääristada. Vaszar vihkab ja armastab oma rumal-kavalaid abielunaisi ja kahetsusväärseid abielutossikesi nende kõrval, ta viib nende rumaluse ja kergeusklikkuse absurdini, kuni ta on endale ja vaatajaskonnale selgeks teinud: kõik on kohutavad luiskamid ja roimarid, palun naerge nüüd veel nende üle, kui suudate!

Ja suurepärase on just see, et naerdakse. Naerdakse krampideni ja lõbu pärast röökimiseni. Mis aga selle elementaarse lõbusa tuju välja kuutsu, ei ole mitte kaunis labaste seisukordade ja iseloomude ülalnimetatud naeruvääristamine. Tõelik „vis comica“ (naermapanev jõud) seisneb hoopis milleski muus — autori suhtumises elutuisse esimesse laval. Võiks ka öelda, et Vaszar kogu aeg võitleb nende objektide pahatahtlikkusega, mis ümbritsevad ta tegelasi. Seekord on sääraselks objektiks — telefon.

See vääke must telefon teeb imetegusid: ta mängib esimeses ja teises vaatuses peaosas, kusjuures talle esimeses saab osaks sensatsiooniline menu.

Nimetatud pahatahtlik ese reedab kõigepealt, et ülalnimetatud tädi Klotilde, kelle haigevoodit iga päev külastavat proua abikaasa, on juba kolm nädalat surnud. Siis otsitakse kummulipandud kasti all kaua aega üht telefoninumbrit. Kui viimaks on leitud numbri üks pool(!), antakse teenijale käsk helistada kõigile numbritele 0-st 100-ni, et leida teatavat härrat, keda kahtlustatakse selles, et tema on võrgutaja. Seda saladust aga pahatahtlik telefon ei avalda. Viimaks üks naistegelane kehtub kohale poole linna — ta telefoneerib vahet pidamata nagu robot. Naljamängu abielumees püüab teda asjata takistada „vastutelefoni“ abil. Arve kasvab ikka suuremaks, naljamäng läheb ikka keerulisemaks. Ka teine vaatus seisub ühe, telefoni abil kohale võlutud abielumehe tähe all, kuna viimaks kolmas vaatus toob endaga üldise „telefonitise“ tagajärjed: viisteist meest, kes tahavad tüki kangelat vaeseomaks peksa!



Praegu meil Eesti Draamateatri repertuaaris olev „Tubakatee“ läheb New Yorgis varsti seitse aastat. Jeeter Lesterit mängib James Barton. Tema onu John Barton on juhiks ja ühtlasi Jeeter Lesteriks rändtrupile, kes juba peaaegu neli aastat näitab „Tubakateed“ teistele Ameerika linnadele. Seni trupp on suutnud läbi rännata kolmkümmend üheksa osariiki ja esineda 228-s linnas, paljudes neist korduvalt.

Toimetuselt

„TEATRI“ järgmine number ilmub 18. novembril s. a. Kaastöö selle numbri jaoks tuleb saata toimetusele hiljemalt 8. novembriks s. a. Tallinn, postkast 357.

Materjalide kasutamine allikat nimetamata on keeldud.

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



Suures valikus moodsaid
käekotte,
portfelle ja
reisukohvreid

«Asart» Virut. 5

A. Sarnit, Väike Karja 1, äri 7, Tallinn

TALLINNAS
V. KARJA 1. ÄRI 7.
A. SARNIT



SUUR VALIK

Kaubamaja

Ernst Aring

Tallinn,

Estonia pst. 19. Telefon 416-90

Raua- ja teraskaupade,
ehitus- ja tööstus-
tarvete soodsaim
ostukoht

KODU-JA VÄLISMAA

KRIS-
TALL



AS D. MIRVITZ JA PO

Betty Besprosvanny & Poeg

Kootud kauba suurladu

Tallinn, Suur Karja 12

Telefon: { 446-74
446-63
301-79

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

Univeri

mööbliriided • eesriided • supelantliriided

on klass omaette, sest need on värvitud valgus-
ja pesukindlate värvidega.

Tellimised ja väikemüük TALLINNAS, VIRU TÄN. 6, tel. 421-22

KUDUMISTÖÖSTUS H. UNIVER

B. Goldmann

PUDUKAUBA-LADU

TALLINN,

ESTONIA PST. 13

TEL. 303-26

RESERVEERITUD

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

A/s. „EESTI AGA“

TALLINN

Juhatus: Vene tän. 11-a, telef. 441-33

Vabrikud: Põhja tän. 5, telef. 459-96

Aisetüleengaasi- ja hapnikutööstus ●
Autogeenilise keetmise seadme ja ma-
terjalide müük ● Elektrikeevitamine ●
Elektroodide ja agregaatide müük ●
Keevitamise kool ●

Enne kui omandate keevitamise sisse-
seade, pöörduge suusõnaliselt või
kirjalikult meie poole, meilt saate
õiglase ja asjatundliku juhatuse.

ESTONIA TEATER-RESTORAN

ESMAJÄRGULINE KABA-
REE — VÄLIS- JA KODU-
MAA ARTISTID

VEINIBAAR

LÕUNAMUUSIKA

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

Iga teatrikülastaja vee-
dab meeeldi vaheaega,
suitsetades head pabe-
rossi või sigaretti nagu

Orient — Derby

Restoran • Suur-baar • Dancing

Teatrikelder

PÄRNU MNT. 7. DRAAMATEATRI MAJAS.

avati

KESKNÄDALAL, 13. OKTOOBRI L S. A.

Erimaitsese vastav sisedekoratsioon • Moodsaim
valgustusseade • Soojendatud värsk õhu venti-
latsioon • Külmllett.

Muusika igal õhtul kella 8 alates.

Austusega N. Michelson.

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