

J. APUŠKIN

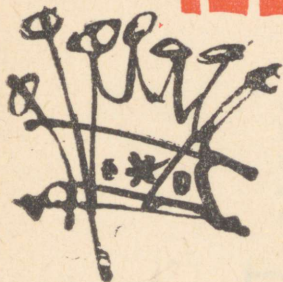
**RAMATURGIA
VÖLURIK**

A-29707 II



JAKOV APUŠKIN

RAMATURGIA VÕLURIK



5
TALLINN 1969

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT» TALLINN 1969

JAKOV APUŠKIN

2

Tartu Riiklikv Oikeoõ
Raamatukogu

73 996

8
A 73

Originaali tiitel:

Як. Апушкин
«Драматическое волшебство»
Издательство ЦК ВЛКСМ
«Молодая гвардия» 1966

Tõlkis L. ROSIN

Kaane kujundas E. PALMISTE

Kelle hinges leiab vastukaja ainult tantsu-
muusika, see ei vasta muusikale südamega,
vaid jalgadega, sest tema hinge ei vapusta ega
eruta muusika; kes näeb pikdis ainult galan-
teriiestet, mis kõlbab toa kaunistamiseks, ja
imetleb seda kui iluasja; kes po'e noorusest
saadik armastanud värsse, kes näeb dramatur-
gias ainult teatritükki, romaanis aga juttu, mis
sobib igavuse peletamiseks, see pole ini-
mene... Esteetiline tunne on headuse alus,
kõlbluse alus.

V. Belinski

Heites pilgu inimkonna teatrirepertuaarile,
näeme, et palju suurepäraseid näidendeid on
kord mingisuguse arusaamatuse, kord lausa
mõttetu ja praegu täiesti iganenud «lavalis-
susenõude» tõttu, milles tervenisti kajastub
režissööri-näitleja rutiin, unustusse jäetud...

A. Lunatšarski

MÖTISKLUSED RAAMATURIIULI
JUURES

MILLEST ALUSTADA?

Minu ees raamatukapi riulitel klaaside taga on raamatud. Nad seisavad seal, tihedasti üksteise vastu surutud, eri formaatidega, kõige mitmekesisemas köites. Võtame näiteks XVIII saj. lõpu ja XIX saj. alguse raamatud — need on köidetud nahka, hilisema aja raamatud on lõuendist ja kartongist köidetes ning päris kaasaegsed kannavad lederiinrüüd.

Calderón, Hauptmann, Pissemski, Shakespeare, Luna-tšarski, Molière, Synge, Gorki, Brecht, Višnevski . . .

Nimed, nimed, nimed — neid on palju, kõiki ei jõua üles lugedagi, nad kuuluvad eri epohhidele, eri maadele, eri kultuuridele. Inimestele, kes on loonud selle, mida me nime'ame maailmadramaturgiaks.

Silmitsen seda aukartustäratavat nimede paraadi ja olen hämmeldunud. Seadsin endale raske ülesande: üritan õpetada inimesi neid raamatuid kätte võtma, lugema, mõistma ja armastama dramaturgiat. Üritan nende teoste vastu laialdast huvi äratada.

Miks ma seda teha tahan?

Tõenäoliselt kõigepealt sellepärast, et ma ise näidendeid lugeda armastan. Mulle meeldib seda teha, sest näidendid on alati tulvil liikumist, tegutsemist, dünaamikat — on ju see nende lahutamatu omadus. Nad äratavad mu kujutlusvõime, sunnivad täpselt, kujundlikult, piltlikult silme ette manama neid inimesi, kes on näidendisse toodud, seda olukorda, milles nad tegutsevad. Näidendid sunnivad mind tungima konfliktide olemusse, mis sugenevad nende inimeste vahel, süvenema erinevatesse karakteritesse ning tegudesse, ja peamine, hindama neid iseseisvalt, ilma etteütlemiseta: on ju näidendites kommentaarid viidud tavaliselt miinimumini. Lühidalt, mulle meeldib luua «kujutlus-

lavastusi», kui nii võib väljendada. See on nii kõitev, et mul tekkis soov äratada huvi näidendite lugemise vastu ka teistes.

Ja veel tahan ma teha seda selle pärast, et dramaturgia on ammendamatu ja kõige mitmekesisem ajapikku talletatud mõtete, kujude, tunnete, sündmuste, värvide varait ning on vaja, väga vaja teha nii, et sellest varandusest saaks osa võimalikult rohkem inimesi.

Jah, on vaja nii teha... Aga muide...

Ma ju tean — küsige ükskõik missuguselt raamatukoguhoidjalt: kas lugejad sageli paluvad endale näidendeid? Ja raamatukoguhoidja vastab: lugejad küsivad igasuguseid raamatuid alates Georges Simenoni romaanidest kuni teise liigi autojuhi õpikuni, loevad need mõnikord lausa ribadeks, aga näidendeid... paraku seisavad need riuleil peaaegu puutumatu.

Ja küsige sedasama ükskõik millisel raamatukaupluse müüjalt, ka tema vastab: näendid — need on kõige vähem tulutoov kaup... Need «ei lähe», nende ijärele pole nõudmist, neid loevad vähesed.

Kas pole see kummaline? Miks siis suurem osa näidendeid, nende hulgas ka maailmadramaturgia šedöövrid, jäävad tuhandete ja miljonite inimeste — kultuursete ning haritud inimeste, kes tunnevad Tolstoid ja Dostojevskit, loevad Balzaci, Hugod, Šolohovi ja Hemingway'd, — tähelepanusfäärist välja?

Miks?

Võib-olla pole näidendeid huvitav lugeda? Ent jälgivad ju needsamad inimesed mõningaid neist näidendeist kõige pinevama huviga laval.

Aga võib-olla on draamavormis kirjutatud teoseid, raamatuid, mille lehekülgedel on vasakule trükitud, kes räägib, paremale aga — mida räägib, lihtsalt raskem lugeda kui näiteks jutustust või romaani?

Jah, ilmselt just nii: raskem.

Raskem sellepärast, et näidendi lugemine nõuab mõningat vilumust, ja mitte ainult vilumust, vaid, mis veelgi olulisem, aktiivset, loomingulist suhtumist lugejalt, tahte ja kujutluse pingutust. Tema, lugeja, peab, Puškini sõnade järgi, «kujutlust pingutades nõustuma värsside, väljamõeldiste teatava eripäraga». Ja veel — ta peab olema tuttav kas või kõige üldisemates joontes nende põhiliste seadustega, mille järgi on üles ehitatud iga näidend, olgu

see siis olustikuline draama, ülev tragöödia või satiiriline komöödia.

Tutvumine nende seadustega, mis tulenevad dramaturgia enda olemusest ja on tingitud tema loomusest, võib suurel määral aidata teil õppida näidendit lugema, määrata tema kunstiliste väärtuste ja puudujääkide astet, mõista, mis temas on head ja halba.

Nii ma aina silmitsen raamatuid, mis on üles rivistatud mu raamatukapi klaaside taga. Loen tragöödiate, komöödiate, draamade ülistatud, tuntud, ent ka vähetuntud autorite nimesid.

Kuidas peaksin ma juhtima nende raamatute, nende nimede juurde inimesi, kes pole veel tunda saanud rõõmu tutvusest ja suhtlemisest nendega?

Millest alustada?

RAAMATUD SEITSME PITSERI TAGA

Alustada aga tuleks võib-olla väga kaugelt.

Vahel on nii, et ammine, ja nagu näis, mitte millegi poolest tähelepanuväärne juhtum, poolenisti unustusse vajunud jutuaajamine kerkib mõnikord pikkade aastate tagant meelde, saab omamoodi lähtepunktiks paljudele mõtisklustele ja üldistustele.

See juhtus kaugesõidurongi vagunis. Minu kupeekaaslaseks osutusid kaks noort geoloogi — mees ja naine. Nad sõitsid praktikale kuhugi väga kaugesse rajooni.

Viis ööpäeva ühist teed kitsas kupees — see on küllaltki soodus tingimus jutupuhumiseks. Minu noored teekaaslased olid elurõõmsad inimesed, armunud oma raskesse ja romantilisse elukutsesse, ning sellele lisaks veel raamatute, teatri, muusika ja muidugi ka kino austajad. Lühidalt, meie vestlus oli väga mitmekesine, hüpates, nagu tavaliselt, ühelt temalt teisele. Ja nii jõudsimme kord jutujärjega näidenditeni.

Rääkisime nii klassikalistest kui ka kaasaegsetest näidenditest, mida meil kellelgi oli olnud juhus näha eri aegadel ja teatrites, näitlejatest, kes olid jäänud meelde ühes või teises osas. Ja kuidagi jutu sees küsisin:

«Aga kas te armastate näidendeid lugeda?»

Minu vestluskaaslased vahetasid hämmeldunult pilke.

«Lugeda?»

«Jajah, just lugeda. Kodus. Tugitoolis istudes.»

Nad vastasid peaaegu ühest suust:

«Milleks? Me pole ju režissöörid, näitlejad ega kunstilised juhid. Me oleme vaatajad. Meie osa on vaadata näidendeid laval...»

Vastus oli selge, kindel, ammendav: pole mõtet näidendeid lugeda, neid tuleb vaadata. Näidendite lugemine jäägu spetsialistidele ja professionaalidele

Mõistsin, et tegu on peaaegu juba lõpliku «kontseptsiooniga» ja seejuures sugugi mitte uue ning originaalsega. Kuulda seda aga minu noorte vestluskaaslaste suust, kes nähtavasti armastasid siiralt kirjandust ja kunsti, oli kummaline ja kuidagi solvav. Kahju hakkas neist: sellest «kontseptsioonist» juhindudes röövisid nad iseendalt — rumalalt, pimedalt, halastamatult.

Pärast pausi küsisin ma siiski:

«Tähendab, te peate näidendite lugemist ülearuseks?»

Nad kehtasid vaikides õlgu.

«Kuid kaugeltki mitte kõiki paremaid näidendeid, mis on maailmadramaturgias olemas, ei mängita ju teatris... Teatrite läbilaskevõime on piiratud ja nendestki, mida mängitakse, pole te tõenäoliselt kaugeltki mitte kõiki näinud. Olete te näiteks näinud... Ostrovski «Äikest?»»

Ei, nad ei olnud näinud. Polnud juhus olnud.

«Aga «Häda mõistuse pärast?»»

««Häda mõistuse pärast» me õppisime koolis.»

«Ja hiljem te seda enam lugenud ei ole?»

Nende jahmunud nägudest taipasin, et seda pole vaja küsida. Ei tasunud küsida ka Ibseni «Doktor Stockmanni», Suhhovo-Kobõlini «Kohtuasja», Hauptmanni «Kangrute», Calderóni, Lope de Vega ning muidugi ka Sophoklese ja Euripidese üle. Võib-olla teadsidki mu teekaaslased Puškini sõnu: «Igal haritud eurooplasel peab olema piisavalt aimu auväärse muinasaja surematutest teostest», kuid... kuid seda vähem osutus hiiglaslik, mitmekülgne, värviküllane, ülevate mõtete ja vapustavate kirgedega küllastatud maailm — tunnetamise ja kunstilise naudingu maailm — nendele armsatele, sümpaatsetele, haritud noortele inimestele raamatuks seitsme pitseri taga.

See oli kurb ja, tõtt öelda, ma ei tahtnud sellega leppida. Mulle meenus, et olin eelmisel päeval ostnud ühe jaama tagasihoidlikust raamatukioskist koos ajalehtedega ka

«allahinnatud» raamatu. Arvatavasti ei tolmunud see seal kioskis mitte esimest aastat.

Avasin kohvri ja võtsin välja «allahinnatud» harulduse. Minu teekaaslased (nad olid raamatusõbrad) tundsid kohe huvi.

«Mis raamat see on?»

«Kuidas? Kuulake, palun...»

Tegin huupi raamatu lahti ja hakkasin ette lugema, püüdes seda teha võimalikult väljendusrikkalt.

Teine episood. Teeba. Väljak. Kreon ja Antigone.

Antigone

Mind nuhtle — või sa nõuad veelgi rohkem sest?

Kreon

Midagi ma ei nõua, sellest aitab küll.

Antigone

Miks veel sa siis ei rutta? Mulle kõik su jutt on vastumeelne, vastumeelseks ikka jääb.

Minu teod on põlgusväärased nõnda sulle taas.

Ent kas mu jaoks saaks kõrgemat veel olla au kui tunne, et on maetud väärusel moel mu vend!

Eks o'nud julgustamas ju kõik mind selles teos seda-aegu, kui ei hoidnud hirm veel keeli neil.

Kuninga tähtis eelisõigus on ju see, et räägib ta ja teotseb, nii kuis meel tal on.

Kreon

Sina mõtled nõnda rahva hulgast ainsana.

Antigone

Ka raugad, kes ei julge sellest rääkida.

Kreon

Häbene, et sa mõtled siin teistmoodi meist!

Antigone

Häbi ma küll ei tunne vendi austades.

Kreon

Mis vend on see, kes teise venna surmatud?

Antigone

Miks mitte vend, kui isa ja ema on üks ju meil.

Kreon

Kas arvad, et ta hoopis austamata jäi?

Antigone

Jah, surnu ise ei räägi sellest austusest.

Kreon

Nii et su austus kuulub siis just autule?

Antigone

Minu vend ta on ju, mitte mingist orjasoost.

Kreon

Üks rüüstas Teebat — teine kaitses röövli eest.

Antigone

Ühtmoodi seadus neile antud Hadeselt.

Kreon

Ühtmoodi au ei anta heale-kurjale.

Antigone

Halastus surnuriigis kas on säärane?

Kreon

Ei vaenlasest ka peale surma sõpra saa.

Antigone

Sündind ma armastama ja mitte vihkama.

Kreon

Armasta peale surnuriiki minnes sa, —
ent ükski naine võimu mult ei võta käest.

(Tõlk. A. Kaalep)

Peatusin, et hinge tõmmata. Heitsin pilgu kuulajatele ja taipasin: nad olid haaratud. Haaratud muidugi mõista mitte minu ettekande meisterlikkusest, vaid dialoogi ilmekusest, sügavusest ja pingelisusest, mis nii väga sarnanes kahe osava vehkleja tasavägise kahevõitlusega.

«Mida te lugesite?»

«Stseeni Sophoklese tragöödiast «Antigone». Kas meeldis?»

«Väga. Kuid...»

«Teile pole kõik arusaadav? Muidugi, on vaja teada tragöödia sisu...»

Ja ma püüdsingi vaguni kitsas kupees, rataste rütmilise mürina saatel võimalikult lühidalt jutustada oma teekaaslastele traagilist müüti Antigonest.

Kord oli Hellases suurepärane linn — saja väravaga Teeba. Selle linna kuningaks oli toosama Oidipus, kelle kurvast saatusest vestavad paljud antiiksed müüdid. Pärast Oidipuse surma puhkes võimu pärast Teebas tema poegade Eteoklese ja Polyneikese vahel võitlus. Neil oli ka kaks õde — sangarlik Antigone ja arg Ismene.

Eteokles ja Polyneikes hukkusid võitluses võimu pärast Teebas: vennatapjalikus lahingus tapsid nad teineteise. Teeba uus valitseja Kreon mattis suurte auavaldustega Eteoklese, sest viimane kaitses kodulinna Polyneikese eest,

kes oli endale appi kutsunud Hellase seitsmest linnast kõik Teeba vaenlased. Polyneikese laiba käskis Kreon jätta koortele ja kaarnatele lõhki rebida. Seda, kes astub käsust üle, ähvardas surmanuhtlus.

Hoolimata Ismene manitsustest alistus Antigone õekohusele, järgides iidset tava, ja rikkus Kreoni käsku. Ta mattis Polyneikese ja maksis selle eest eluga. Koos Antigonega hukkus ka tema peigmees, Kreoni poeg Haimon, kes ei suutnud üle elada oma pruudi surma ja tegi enesele lõpu. Kaotanud poja, lõpetas ka Haimoni ema Eurydike oma elu enesetapuga. Alles siis taipas Kreon, milliste traagiliste tagajärgedeni viib ohjeldamatu võimuhimu.

Nii lühidalt jutustasin oma teekaaslastele Sophoklese tragöödia. Ja selle hetkeni, mil meie teed lahku läksid, oli mul veel küllaldaselt aega, et ette lugeda kogu tragöödia — proloogist kuni viimaste manitsevate ridadeni, mida esitab koor.

Ja siis, kui olin sulgenud raamatu, küsisin ma:

«Noh, kas te ikka veel arvate, et ei tasu näidendeid lugeda, et need on ainult teatris vaatamiseks?»

Mu teekaaslased vastasid:

«Ei, kindlasti on vaja lugeda, kuid... kuid teatris on kõik palju ilmekam ja mõjuvam.»

«Kahtlemata. Aga mis siis, kui teatris seda või mõnda muud näidendit ei lavastatagi?»

«Kahjuks pole siis midagi parata.»

«Oh ei! Katsuge seda ise lavastada.»

«Lavastada? Kuidas?»

«Lavastage see üksnes enda jaoks, oma kujutluses. Kas te siis ei tea, et ettekujutus on imetusväärne lavastaja. Kas neil minutitel, mil me lugesime Sophoklese värse, ei nihkunud teie ees kupee seinad, kas teile ei viirastunud Hellase asuurne taevas, Kreoni palee silmipimestavalt valge marmor, väljaku kivisillutis, ereda päikese tõttu tumelillade varjudega, küpresside ja õlipuude rohelus? Pingutage oma kujutlust, ja te näete — jaa, jaa, näete kõike seda. Ja te näete veel Antigone traagilist, Ismene arglikku ja ärevat ning Kreoni julma nägu, mida tõenäoliselt raamib väga must habe. Te näete imeilusat ja liigutavat Haimonit... Näete neid kõiki: nende meie pilgule ebatavalist riietust, nende kõnnakut, näoilmet, žeste — näete, kui loete tähelepanelikult ja süvenenult. Ja sellest

saab, kuidas nüüd öelda... noh, kas või nii — «teater enese jaoks».

Niisugune oli meie jutuaajamine kiirrongi vagunis.

Sellest ajast on möödunud aastaid. Hiljem pole ma oma juhuslike teekaaslastega kohtunud, kuid mul on õrn lootus: võib-olla ei jäänud see jutuaajamine viljatuks. Võib-olla hakkasid nad mõistma, et näidendid ei ole üksnes teatris vaatamiseks, vaid neid võib ka lugeda.

Ma ei varja, et esitasin küsimuse: «Kas te loete näidendeid?» edaspidi kõige erinevamate elukutsetega inimestele. Vastus aga oli enamasti üks: «Milleks?»

Jah, kõik nad ütlesid: «Milleks?», mina aga küsisin ja küsin endalt: miks see nii on?

«VÄHEMINEV KAUP»

Meenutasin toda ammust jutuaajamist vagunis, kuna selles väljendub paljude ja paljude siiralt kirjandust ja kunsti armastavate inimeste suhtumine ühesse kunstiloomingu tähelepanuväärseimasse valdkonda — dramaturgiasse.

Meie ees seisavad kaks vaieldamatut fakti.

Esiteks. Paraku! Raamatukoguhoidjate ja raamatumüüjate statistika on õige: näidendeid ei loeta, näidendid on «väheminev kaup».

Teiseks. Maailmadramaturgia hiiglaslikud rikkused, enamik näidendeid, mis on loodud kõigi aegade ja rahvaste parimate dramaturgide, sealhulgas ka meie kaasaegsete poolt, on laiale lugejaskonnale tundmata. Kas on vaja rääkida sellest, et see toob kahju nii lugejatele kui ka dramaturgiale (jutt on kaasaegsest dramaturgiast), sest lugeja — tõsine, mõtleb, nõudlik lugeja — sunnib alati autorit töötama paremini ja leidlikumalt, otsima tähtsamaid teemasid ning uusi vorme nende väljendamiseks.

Mis põhjustab meie lugejate ükskõiksuse dramaturgia vastu? Kas tõesti see, et paljud mõtlevad: «Näidendit vaadatakse ainult teatris.»

Kindlasti pole see nii, õigemini — täpselt nii. See «kontseptsioon» ise tuleneb teisest, palju olulisemast põhjusest: nagu me juba rääkisime, on näidendit raskem lugeda, näidendit tuleb osata lugeda. Selleks aga, et õppida näiden-

dite lugemise kunsti, et mõista selle olemust, Puškini väljenduse järgi «dramaturgia võluriiki», tuleb püüda aru saada, kuidas tekib näidend, milliste reeglite järgi ta luuakse, missugustest elementidest koosneb.

Ja et kõige sellega tutvuda, sooritame väikese ekskursi draama ajaloo, teooria ja tehnika valdkonda.

VEIDI AJALUGU



«DRAAMA SÜNDIS VÄLJAKUL»

Niisiis, veidi ajalugu. Ja eelkõige dramaturgia mõistest.

Nimetust «dramaturgia» võib dešifreerida kui teadust draamast — see on teadus, mis uurib elemente, millest moodustub tavaliselt lavastamiseks määratud draamateos.

Koos sellega haarab mõiste «dramaturgia» kõik mitmekesised teoste liigid ja žanrid, mis on kirjutatud draamavormis (sageli nimetame neid lihtsalt näidenditeks), olgu see siis tragöödia või komöödia, melodraama või vodevill, psühholoogiline «kammerdraama» või jämedavõitu «väljakufarss».

Draama (*drama* — kr. k.) on kreeka päritoluga sõna ja tähendab tõlkes «tegevus».

Puškini sõnade järgi «sündis draama väljakul ja kujutas endast rahva meelelahutust». Ajaloolased täpsustavad: draama sündis umbes kaks ja pool tuhat aastat tagasi muistses imekaunis Hellases, selle aluseks olid tavandid ning tseremooniad, mis olid pühendatud neile rohkearvulistele jumalatele ja jumalannadele, keda austasid tänapäeva kreeklaste esiisad. Jutustusi-müüte nende jumalate elust: Zeusi sündimisest, Zeusi ja Hera abiellumisest, Apollonist ja Dionysosest, jumalanna Demeterist näidati n.-õ. isikustatuna ja see oli alguseks, selle eoks, mida me nüüd nimetame teatriks. Muide, sõna «teater» on samuti kreeka päritoluga ja tähendab täpses tõlkes «vaatemäng».

Aegamööda, sajandite jooksul, kaotas vana-kreeka «draama vaarisa» oma esialgse, tavandilise olemuse. Piltlikult väljendades, ta laskus Olümposelt, jumalate elupaigast, kindlalt alla patusele ja ühtlasi ka imekaunile maale, sellelesamale «väljakule», millest räägib Puškin. Draama muutus inimestepärasemaks ja läks «taevaasukate» toimingu kujutamisele üle lihtsurelike elusündmuste — nende

saatuse, kangelastegude, nende konfliktide jumalatega ja ükssteisega, nende rõõmude ja kannatuste kujutamisele.

Nüüd saavad draama kangelasteks õnnetu Oidipus, ennastsalgav Antigone, kättemaksuhimuline Elektra, arg Ismene — inimesed, kes, kuigi kuuluvad inimühiskonna «tippude» hulka, saavad tunda nagu kõik surelikud saatuselööke ja söandavad isegi nendega võitlusse astuda ning tõusevad mõnikord lausa jumalate vastu üles. Need on tugevate, titaanlike iseloomudega ning samuti titaanlike püüdluste ja kirgedega inimesed. Kindlasti tuleb selles kangelaste plejaadis, kes on loodud kuulsate vana-kreeka dramaturgide poolt, esimesena nimetada Prometheust, Aischylose võimsa, targa ja poetilise tragöödia kangelast, — sellesama Aischylose, keda Friedrich Engels õigusega nimetas «tragöödia isaks».

Nagu jutustab muistne müüt, mis on Aischylose tragöödia aluseks, tõstis Prometheus mässu Zeusi enese vastu ning varastas taevast tule, et kinkida see inimestele healuks ja õnneks. Karistuseks selle eest aheldati Prometheus kalju külge, tema rinnast löödi läbi raudvai ja iga päev lendas tema juurde Zeusi poolt saadetud kotkas, et rebida oma noka ja küüntega jultunud mässaja maksa. Ent vaatamata ränkadele kannatustele Prometheus ei kahetse tehtut... Ja mitte ainult ei kahetse, vaid isegi süüdistab Zeusi:

Ta sai ju vaevalt trooni peale istund,
kui ruttu õndsaid seadma tõttas, jaotades
aukohti vastavalt ja piiras võimused,
kuid ei ta väetist põrmurahvast hoolinud
ja mõtles nende tõugi sootuks kaotada,
et saada kohta hoopis uue hõimu jaoks.
Siis üksipäini selle vastu hakkasin,
jah, julgesin, ning nii ma päästsin koolevad
koos hukkuina Hadesesse kulgemast.

See ongi, miks ma vaevlen nüüd neis piinades,
mis kanda hirmsad on ja kurvad kaeda pealt...

Kui Hermes püüab teda veenda kahetsema Zeusi ees,
vastab Prometheus:

Mind tühja tüütad, räägid justkui seinale.
Su meelde iial ärgu tu'gu, et ma ehk
läen eide oidu Zeusi plaane peljates,

seda kõigi vaenlast hakkab autult manguma,
ta poole tõstes pihke naiste kombel seks,
et valla köitmeist teeks ta mind! Ei mõtlegi!¹

Võib julgelt öelda, et Aischylose loodud Prometheus on suurim eeskuju paljudele-paljudele kindlameelsetele revolutsionääridele, kes on valmis igasugusteks katsumusteks inimeste õnne heaks. Asjata ei nimetanud Karl Marx teda «kõige õilsamaks pühakuks ja märtriks filosoofilises kalendris».

Siin on muide kohane teatada, et just Aischylos oli ainsa meile tuntud tragöödia loojaks, mille süžee ei rajane müütidel, vaid on võetud autori kaasajast. See on tragöödia «Pärslased», milles kujutatakse ateenlaste ja spartalaste võitlust pärslaste sissetungi vastu.

Kõige üldisemates joontes kulgeski nii muinas-kreeka dramaturgia areng. Ent see ei piirdunud ainult ülevate tragöödiasüžeede ja -vormidega. On teada, et muinas-kreeka teatris oli küllaltki suur osa ka komöödiast. Kahjuks on enamik tekste jäädavalt kaduma läinud. Meieni on jõudnud ainult kõige kuulsama muistse komöödiakirjaniku Aristophanese teosed (ja neistki mitte kõik).

Aristophanese meile tuntud üksteistkümmend komöödiat on sisult väga mitmekesised, kuid kõik nad on teravalt satiirilised vastukajad Ateena — linna, kus elas Aristophanes, — ühiskondliku, poliitilise, intellektuaalse ja kunstielu sündmustele.

Ateenlased elasid üle rasket ajajärku. Juba palju aastaid kestis laostav ja verine Peloponnesose sõda — sõda Spartaaga. Komöödiates «Rahu», «Ratsanikud» ja «Lysistrate» kutsus Aristophanes kehtestama rahu, naeris välja relvi täristava sõjapoliitika. Komöödias «Vapsikud» pilkas ta mürgiselt Ateena vandekohtunikke, kes olid mängukaniks valitsevate demagoogide käes. Komöödias «Pilved» pilkas ta mitte vähem sapiselt uut suunda filosoofias — sofistikat, ja koos sellega ka tuntud filosoofi Sokratest. «Konnades» ei heida ta armu kuulsale dramaturgile Euripidesele ja neile uuendustele, mis Euripides tõi oma tragöödiatesse. Lõpuks komöödias «Naised rahvakoosolekul»

¹ Katkendid Aischylose «Aheldatud Prometheusest» võetud «Kreeka kirjanduse antoloogiast». Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1964.

astus Aristophanes välja naiste osavõtu eest Ateena ühiskondlikust elust.

Juba sellest ülilühikesest Aristophanese komöödiate ülevaatest on kerge järeldada, et paljud neist on säilitanud oma teravuse, filosoofilise ja satiirilise sügavuse ka meie päevil. Jääb ainult kahetseda, et need «Atika jämeda soolaga» maitsestatud teosed nii harva ja juhuslikult ilmuvad meie teatrite repertuaari.

Üldse on kahetsusväärne, et «üleva muinasaja surematud teosed», suurepärased, otsekui marmor- või graniitrahnuist väljaraiutud antiiktragöödiate titaanlikud kujud nii harva eksivad meie teatrilavadele, nii vähe on tuttavad lugejaile. Ometi seisavad nad maailmadramaturgia lähteil ja nende juurest kulgeb läbi aastatuhandete sirge tee suursuguse, komplitseeritud Lyra, Hamleti, Faustini. Ka nemad, nagu antiiktragöödiate kangelasedki, mõtlevad, kannatavad, püüavad taibata, mis on neile maa peal ette määratud, otsivad olemasolu mõtet, võitlevad oma kirgedega ja kahtlustega. Ja oskavad, kui see on vajalik, ise enda üle karmilt kohut mõista.

DRAAMA KAHEPALGELISED MUUSAD

Selline oleks lühike ekskurs dramaturgia lätetele. Meil pole enam raske mõista, et draama (tarvitades seda terminit kõige laiemas tähenduses, haarates sellega nii tragöödia kui ka komöödia) on oma tuumalt ja olemuselt kahe-sugune ja tema muusad — Melpomene, tragöödia muusa, ja Thaleia, komöödia muusa — on kahepalgelised.

Tõepoolest: ühelt poolt on draama «vaatemäng», see tähendab teatri jaoks määratud teos, teiselt poolt aga sõnakunstiteos — poeetiline, kirjanduslik teos —, ja sellisena on tal iseseisev ideeline, filosoofiline ning kunstiline väärtus. See aga tähendab, et draamat võib arutada, läbi elada ja hinnata mitte ainult lavastatuna, vaid ka lugedes.

Lühidalt, sõltumata sellest, kas üks või teine draama (meil juurdunud terminoloogias «näidend») on teatris lavastatud või mitte, võime otsustada selle üle, kas ta on hea või halb, otsustada tema väärtuste ja puuduste üle.

Ja nüüd jõuamegi küsimuse juurde neist kriteeriumidest, millest võime seejuures juhinduda.

Pole raske mõista, et neid kriteeriume on kaks. Esimene on see, mille abil võime otsustada draama lavastamiseks sobivuse, tema lavalisuse üle. Teise kriteeriumi abil võime otsustada näidendi kirjanduslike omaduste, tema idee, mõtte, süžee üle, mis on seatud kindlates dramaatilistes olukordades väljendama seda mõtet. Näidendi kirjanduslikeks väärtusteks on kindlasti ka tegelaskujud ja nende iseloomud ning lõpuks tema «sõnakude» — keel, värvid, kui ta on kirjutatud värssides.

Samuti pole raske mõista, et draamateose üldhinnangus ei tohi need kriteeriumid olla teineteisest eraldatud: on ju nad orgaaniliselt seotud, tugevasti põimunud draama kahesuguse olemuse tõttu.

Mõistagi juhtub, et näidendi lavalised, «mängulised» omadused ületavad kirjanduslikud või vastupidi. Ent siis on esimesel juhul näidendi osaks vaid ajutine, efemeerne edu laval, teisel juhul aga jääb ta elama raamatuna kui sõnakunsteos, saab lugemisnäidendiks, kirjanduslikuks faktiks.

Siinkohal mainigem, et maailmadramaturgias on hulk lugemisnäidendeid (sakslased nimetavadki neid nii: *Lese-drama*), mille autoriteks on sellised suured kirjanikud, poeedid, dramaturgid, nagu näiteks Goethe, Byron, Bernhard Shaw, Romain Rolland.

Goethe draamad «Götz von Berlichingen», «Egmont», «Iphigeneia Taurises», «Torquato Tasso» ja muidugi ka «Faust»; Byroni draamad «Marino Faliero», «Kaks Fosca-rit», «Sardanapalus» ja tema dramaatilised poemid-müsteeriumid «Kain», «Manfred», «Taevas ja maa»; B. Shaw' näidendid «Inimene ja üliinimene» või «Tagasi Metuusala juurde»; Romain Rolland'i näidendite tsükkel Prantsuse revolutsioonist — kõik need teosed on kirjutatud suunitlusega lugejale, mitte aga vaatajale, raamatuks, mitte teatritükiks. Nii näiteks teatab Byron oma näidenditeväljaande eessõnas, et «need on kirjutatud ilma vähimagi mõtteta lavale»; Schiller oli veendunud, et tema «Don Carlos» ja «Orléans'i neitsi» ei sobi lava jaoks.

Sellesse illustreerivasse ja kaugeltki mitte ammenda-vasse lugemisnäidendite nimistusse võib kanda ka Prosper Mérimée suurepärase «La Jacquerie» ja Puškini «Boriss Godunovi» ning Bloki «Roosi ja ristii».

Jah, nende (ja paljude teiste) teoste ajaloos ei saa märkida rohkearvulisi lavastusi. Ometi on meil tegemist väär-

tuslike draamavormis kirjutatud kirjandusteostega, mida ei kinnita ainult väline tunnus — dialoog —, vaid määratult keerulisemad struktuurilised iseärasused.

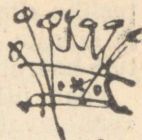
Peab ütlema, et nimetatud teoste «mittelavaline» või «vähelavaline», peamiselt lugemiseks määratud teose «reputatsioon» kujunes paljude aastakümnete, isegi aastasadade jooksul veel nähtavasti ka sellepärast, et nende autorid põlgasid ära tavalised ettekujutused niinimetatud lavalisusest. Nende näidendite lavaletoomisel oli hädavajalik leida mingeid uusi, ebaharilikke võtteid, ilmutada loomingulist leidlikkust, vabaneda paljudest külgekleepunud stampidest. Pole ime, et katsed lavastada tavaliste, äraproovitud meetoditega selliseid oma olemuselt novaa- torlikke ja keerukaid teoseid nagu seesama Puškini «Boriss Godunov» lõppesid enamasti ebaeduga ja see muutis teatrid nende vastu jahedaks ning tegi araks. V. Belinski kirjutas enam kui sada aastat tagasi, 1841. aastal:

«Vene kirjanduse geniaalsed, traagilist laadi teosed pole kirjutatud lava jaoks: «Boriss Godunov» vaevalt et oleks laval põhjustanud seda, mida nimetatakse efektiks ja ilma milleta näidend kukub läbi, ent muide ta nõuaks ka sellist teostust, mida meie teatrilt oodatagi ei või. «Boriss Godunov» on kirjutatud lugemiseks. Puškini väikesed dramaatilised poemid «Mozart ja Salieri», «Pidu katku ajal», «Russalka», «Ihnus rüütel», «Rüütlistseenid», «Kivist küaline» ei sobi lavale kahel põhjusel: nad on meie teatripublikule veel liiga targad ja kõrgetasemelised ning nõuaksid geniaalset teostust...»

Peab ütlema, et üldiselt teatrid, välja arvatud vähesed erandid, lähevad oma repertuaarivalikul sageli kergema vastupanu teed, kartes näidendeid, mis võiksid nõuda «geniaalset teostust», näidendeid, mis on kõvaks pähkliks ideelises, kunstilises ja puhtlavastuslikus mõttes. Ja need vaatajad, kes arvavad, et «näidendit tuleb vaadata teatris», osutuvad sageli kahekordselt paljaksvarastatuks — enese ja teatrite poolt.

Ent me kaldusime ju kõrvale peateemast — mõtisklusest draamateose olemuse üle.

Pöördume selle juurde tagasi.

USALDAME END
ARISTOTELESE HOOLDE

VUNDAMENDIKIVID

Auväärse muinasaja surematuid teoseid — Aischylose, Sophoklese, Euripidese tragöödiaid, Aristophanese salvavaid ning sügavamõttelisi komöödiaid — säilitatakse juba kaks ja pool tuhat aastat inimkonna kultuuri varaaideas ja niisama kaua on seal hoiul ka antiikmaailma ühe suurima filosoofi Aristotelese traktaadid. Nende hulgas on traktaat «Poesiast» ehk «Poeetika».

Traktaadi sisuks on needsamad mõtisklused draama olemusest, mis meidki huvitavad: mõtisklused sellest, mis moodustab draama põhiolemuse, aluse.

Aristoteles kirjutas oma «Poeetika» umbes sada aastat pärast seda, kui Sophokles ja tema järglane Euripides, samuti ka Euripidese kaasaegne Aristophanes olid loonud oma suurteosed. Me nimetame dramaturge, kelle töödest suurem osa, samuti nagu nende lähima eelkäija Aischylose teostestki, on säilinud meie päevini. Antiikses Kreekas oli dramaturge muidugi palju rohkem. Kahjuks pole nende teoseid säilinud ja meile on teada ainult mõningate autorite nimed, näiteks traagikud Thespis ja Frynichos ning komöödiakirjanikud Kratinos ja Eupolis. Arvatavasti Aristoteles tundis neid kõiki, õigemini, tundis nende teoseid, ja sel viisil võtab tema traktaat kokku kogu antiikdramaturgia kogemused, teeb neist sügavad ja tähtsad järeldused. Suurem osa neist järeldustest said esimesteks kivideks selles vankumatus vundamendis, millele hiljem, kuni meie ajani välja, rajati ja rajatakse kogu dramaturgia teooria. Iseenesest mõista ei saa me siin esitada kõiki neid arvamusi draamast, mida jättis meile muistne filosoof; peatume ainult põhilistel, peamistel, vaieldamatutel.

Eelkõige määrab Aristoteles oma «Poeetikas» kindlaks erinevuse eepose ja lüürika ning tragöödia vahel; viimane ongi tema peamiseks uurimisobjektiks. Olgu selgituseks,

et muistses Kreekas oli tragöödia kõrgeimaks ja kõige enam levinud draamateose liigiks ning sellepärast mõtiskles ja rääkis Aristoteles eelkõige sellest. Meil on alust asendada Aristotelese poolt kasutatud sõna «tragöödia» meile rohkem harjumuslike, rohkem «laiematähenduslike» sõnadega «draama» või ka «näidend».

Niisiis, kõigepealt määras Aristoteles oma traktaadis kindlaks erinevuse eepose ja lüürika ning tragöödia vahel, nii nagu meie tänapäeval määratleme erinevuse romaani, novelli, poemi, lüürlilise luuletuse, draama ja näidendi vahel, olenemata selle žanrist.

Aristotelesel olid eeposteks müütilised lood jumalatest ja kangelastest, Homerose «Ilias» ja «Odüsseia» — täpselt samuti nagu keskaja sakslastel «Nibelungid» ja prantslastel «Laul Rolandist», slaavi esivanematel aga «Lugu Igori sõjaretkest».

Sajandite jooksul, koos ühiskondliku korra muutumisega, inimkonna ajaloolise arengu keerulises ja mitmekülgses protsessis teisendus tundmatuseeni ka eepose vorm. XIX—XX sajandil hõivasid, ühe kirjandusajaloolase tabava märkuse järgi, rütmilises värsis, olgu need «Iliase» heksameetrid või «Kalevala» trohheused, kirjutatud kangelas- ja eepiliste poemide koha «tavalises proosas» kirjutatud romaanid, vahel koguni mitmekõitelised: Stendhali, Balzaci, Dickensi, Zola, Lev Tolstoi ja Dostojevski romaanid, meie nõukogude kirjanduses aga romaanid-epopöad — M. Šolohhovi «Vaikne Don» ja A. Tolstoi «Kannatuste rada».

Romaanist sai kaasaja eepos. Selles ei tegutse enam legendaarsed kangelased, vaid kõige tavalisemad, lugejale hästi tuntud ja mõistetavad inimesed — suuremalt jaolt tema kaasaegsed. Ja kui muuseas püüda maailmakirjanduse ajaloos kindlaks määrata seda pöördepunkti, mil muistne legendaarne kangelaseepos oli ammendatud ning sai väljanaermise osaliseks nagu kõik vananenu, siis selleks pöördepunktiks on päev, mil vapper sõjamees, endine alžeeria bei ori, poet ja dramaturg Miguel de Servantes Saavedra torkas oma sule tindipotti, et kirjutada esimesed read Don Quijotest, La Mancha rüütlist.

Kaldusime jällegi kõrvale ja ma kuulen juba etteheitvat küsimust: milles siis ikkagi seisneb erinevus eepose ja tragöödia vahel, mille kaks ja pool tuhat aastat tagasi defineeris Aristoteles? Kuivõrd tähtis on see erinevus draama, eriti kaasaegse mõistmiseks?

«DRAMATURGIA VÖLURIIK»

Küsimus on esitatud ja sellele tuleb vastata.

Ent enne, kallis lugeja, rääkigem puhtsüdamlikult.

Ma ei arva, et teie lemmikspordiks oleks alpinism ja et oleksite sageli teinud, seljakott seljas ja kirka käes, üliraskeid retki mägedes, ületanud pilvedesse peidetud mäekurusid. Alpinism on ikkagi ainult väheste sport. See-eest olen ma aga peaaegu kindel, et te rohkem kui kord olete läinud turismimatka kavatsusega näha midagi toredat: võib-olla muistset puukirikut, mis on ehitatud ilma ühegi naelata, või looduskaitseala, kus männid ja lehised sööstavad kõrgusse nagu võimsad sambad, või... jah, kas vähe on maailmas toredat!

Sellist matka alustades teadsite juba ette, et ees võivad oodata rasked teelõigud: veel käimata rajad, tuulemurd, järsud nõlvad, sood. Kuid see ei hirmutanud teid — te ei pöördunud tagasi, vaid läksite oma eesmärgi suunas.

Olen veendunud ka selles, et kui soovisite saada näiteks inseneriks, oli teile katsumuseks tugevusõpetus, püüdes saada arstiks tuli teil tublisti vaeva näha anatoomia kallal, aga kui teie sooviks oli balletile pühenduda, polnud teil sugugi kerge harjutusseina juures.

Miks ma sellest kõigest räägin?

Sellepärast, et teid hoiatada: järgnevalt tuleb meil läbida küllaltki raske «teelõik» selles raamatus. Ärge ehmuge, see polegi eriti pikk lehekülgede arvu järgi. Ent selle läbimine on hädavajalik, kuigi võib tunduda mõningase kõrvalekaldumisena, teoretiseerimisena ja, mis pattu salata, igavana. Aga te ju teate: ilma teooriata on raske praktikaga toime tulla ja teile on kindlasti tuttav Suvorovi tark aforism: «Raske õppustel — kerge võitluses.»

Need raskused on vaja ületada, selleks et täie teadmistepagasiga jõuda meie peaesmärgile: õppida lugema ja mõistma näidendeid, lugema loominguliselt, asjatundlikult.

Niisiis, kallis lugeja, kui olete nõus sooritama selle väikese tahteproovi, kui olete nõus asuma raskele teelõigule (meid juhivad sellel Aristoteles — usaldagem end tema hoolde!), siis võime tagasi pöörduda küsimuse juurde eelmise peatüki lõpus: milles seisneb erinevus eepose ja tragöödia vahel?

Vastus on järgmine: eepos (sõltumata mahust ja sellest, kas ta on kirjutatud proosas või värssides) on jutustus

juba olnust, minevikust, millest lahutavad meid ühel juhul sajad või tuhanded aastad, teisel juhul aga aastad, kuud, aga võib-olla ka ainult päevad või tunnid.

Tragöödia (draama, näidend), mis oma kahesuguse olemuse tõttu pole mõeldud mitte üksnes lugemiseks, vaid ka vaatamiseks, lava jaoks, näitab sündmusi nii, nagu toimuksid need just praegu, otse meie silma all.

Lavastatuna, pööranud meie poole oma teise palge — Melpomene palge —, teeb draama meid näitleja- ja režissöörkunsti abil sündmuste kaasaegseiks, nende vahetuiks tunnistajaiks, seejuures kaugeltki mitte ükskõikseiks tunnistajaiks. Draama kõrgeim ülesanne on meid kaasa kiskuda, erutada, muuta osanikuks laval toimivas.

Sel kombel osutub tragöödia—draama—näidend selleks «dramaturgia võluriigiks», millest rääkis Puškin: tal on võime nagu mingil «ajamasinal» kanda vaataja kõige kaugematesse epohhidesse, kõige kaugematesse maadesse, näidata sündmusi ja karaktereid, millest eepos ainult jutustab. Teiste sõnadega: draama on kaasaega ülekantud, elustatud minevik.

Selline on lühidalt erinevus eepose ja tragöödia vahel, jutustamise ja näitamise vahel. Ent on veel erinevus tragöödia ning lüürika vahel, Thaleia, Melpomene ja lüürika muusa Euterpe vahel.

Tundub, et mingeid põhjalikumaid seletusi see erinevus ei nõua. Lüürika, nagu teada, väljendab poeedi mõtteid, tundeid ja meeleolusid, kohati väga ebatavalisi ja subjektiivseid. Ta on omamoodi päevik, ja mida rikkam ning mitmetahulisem on poeedi anne, mida suurem on tema huvidering, seda täpsemalt, aga järelilikult ka üldinimlikumalt on selles «päevikus» väljendatud ning säilitatud kõik, mida poet elas ja elab üle, mida tundis ja tunneb, mille üle mõtiskles ja mõtiskleb.

Ent kui lüürilisele poeedile piisab täiesti iseendast — oma mõtetest, tunnetest, meeleoludest —, siis dramaatiline poet, kes kujutab paljusid eri karakteriga ja eri hingelises seisundis olevaid inimesi, peab oskama tungida igaühesse neist, leidma igaühe jaoks täpsed ja veenvad sõnad, mis väljendavad (vastavalt tegevuse kulgemisele) teose tegelaste tundeid ja kirgi, rõõmu ja kannatust, mõtisklusi ja meeleheidet. Teiste sõnadega: ta peab teatavatel momentidel muutuma lüürikuks, seejuures mitmekülseks lüürikuks — ruutu, kuupi, koguni seitsmendasse

või seitsmeteistkümnendasse astmesse tõstetud lüürikuks. Põhjuseta ei vastanud kuulus inglise dramaturg Bernhard Shaw, kui temalt küsiti seoses ühe tema näidendi eri tõlgendustega, missugused on autori isiklikud veendumused:

«Mul pole oma veendumusi, mul on minu tegelaste veendumused...»

Iseenesest mõista dikteeris sellise vastuse Shaw' armastus paradokside vastu. Iseenesest mõista olid Shaw'l oma veendumused ja pealegi väga selged: näiteks oli ta Nõukogudemaa siiras sõber. Oma paradoksaalse vastusega tahtis ta aga öelda: «Voolides ja luues mitmekesiseid inimfiguure ning erinevate ja koguni vastandlike veendumustega karaktereid, pean mina, dramaturg, kujutama neid suurima objektiivsusega, suurima tõepärasusega, selleks aga on mul hädavajalik muutuda «igäüheks neist».»

Tuleb rõhutada: ilma küllaldase oskuseta muutuda igäüheks oma tegelastest ei saa kirjutada näidendit.

Lõpetades seda veidi suureks paisunud kõnelust erinevustest eepika ja lüürika ning tragöödia (draama) vahel, võib öelda: asjata ei pidanud muistsed kreeklased tragöödiat poesia kõige kõrgemaks liigiks, kuna ta ühendab endas nii eepikat kui ka lüürikat ja nende sünteesis tekib uus, keerulisem kirjandusvorm — see, mida M. Gorki pidas õigusega «kõige raskemaks».

Võib öelda, et kasutades nii eepikat kui ka lüürikat, sulatab draama neid ümber, annab neile uued omadused, ja kõige tähtsam: muudab möödunu kaasajaks, näitab olevikus nii inimesi kui ka sündmusi.

KOLM PILLIKEELT

Veidi eespool oli meil juttu draama iseärasusest teha teatris istuv vaataja justkui tunnistajaks laval toimuvatele sündmustele, ja mitte lihtsalt tunnistajaks, vaid ka osavõtjaks. Lisame: see pole ainult draama iseärasus, vaid ka ülesanne.

Endale iseloomuliku täpsuse ja selgusega ütles Puškin: «Naer, härdus ja hirm on meie ettekujutuse kolm pillikeelt, mille paneb võnkuma dramaturgia võlukepp...»

Ja tõepoolest, krossigi väärt pole teos, milles puudub

«dramaturgia võluriik», mis ei sünnita vaatajas mingeid mõtteid ega tundeid, vaid jätab ta ükskõikseks ega eruta millegagi.

Juba Aristoteles, rääkides tragöödia (draama) ülesannetest, formuleeris oma mõtte nii:

«Niisiis on tragöödia tõsise ja lõpuleviidud, kindlat suurst omava tegevuse jäljendamine lõbu pakkuva kõne abil... jäljendamine mitte jutustuses, vaid tegevuses, mis tekitab kaastunde ja hirmu abil samalaadse afektide katarsise.»¹

Püüame dešifreerida sõna-sõnalt seda esimesel pilgul veidi «udust» antiikfilosoofi formuleeringut.

Niisiis, «tragöödia on... tegevuse jäljendamine...»

Mida see tähendab?

See tähendab, et tragöödia kujutab sündmusi, mis on kas tõesti olnud või tõepäraselt välja mõeldud; teiste sõnadega: jäljendab tegelikkust. Tuleb öelda, et jäljendamist selle sõna kõige laiemas tähenduses luges Aristoteles iga suguse kunsti aluseks ja tuletas sellest tõepärasuse mõiste. Ja mitte ainult tuletas, vaid ka nõudis seda tõepärasust. Aristoteles oli suur realist.

Edasi — «mitte jutustuses...»

Mõeldes selle eitava väljenduse üle, on meil alust seda täiendada ja täpsustada: «mitte jutustuses, vaid näitamises...» Siin te võib-olla katkestate mind, märkides, et Aristoteles ütles teisiti: «mitte jutustuses, vaid tegevuses, mis tekitab kaastunde ja hirmu...» See on, nagu vastandaks ta siin jutustusele, ühele jäljendamisviisile, midagi sellega mittevõrreldavat: emotsiooni, tunde — hirmu ja kaastunde, või nagu oli Puškinil, «hirmu ja härduse».

Ent tegelikult ei räägi Aristoteles hirmust ja kaastundest kui draamavormi kasutamise resultaadist, kuna neid tundeid (Aristotelese järgi «kirgi») nende maksimaalses astmes võib esile kutsuda ainult draama, s. t. mitte jutustus sündmustest, vaid nende näitamine. Nii jätabki Aristoteles temale omase lakoonilisuse tõttu ära sõna «näitamine», sest see on ju niigi iseenesest mõistetav.

Siin tuleb uuesti märkida, kui erakordselt tähtis on Aristotelese poolt kindlaksmääratud seos teose vormi (draama) ja tema poolt sünnitatud tunnete, emotsioonide vahel.

¹ Vt. Kreeka kirjanduse antoloogia, ERK, Tallinn 1964, lk. 461.

Oma traktaadis räägib antiikfilosoof ainult hirmust ja kaastundest, kuna tragöödia kutsub valdavalt esile just neid tundeid. Kuid iga draamateos peab vaatajas ja lugejas sünnitama teisi tundeid, puudutama «kolme pillikeelt», millest rääkis Puškin.

Lühidalt, draama ülesandeks on tõmmata vaataja ja lugeja teoses kujutatud sündmuste ringi, õhutada teda aktiivselt kaasa elama draama kangelaste saatusele. Muidugi ei tähenda see, et kaasaelamine, olgu ka kõige täielikum, oleks kindlasti identne draamakangelaste elamusetega, et vaataja või lugeja tunneks neidsamu tundeid ja kirgi, mis saavad osaks kangelastele.

Võib pingelise erutusega, intensiivselt elada kaasa näiteks Karl Moori (Schilleri «Rööviitest») saatusele ega tarvitse ise seejuures sugugi olla solvatud ja põlatud poeg. Ei pruugi sugugi olla meremees, et mõista Musta mere madruse Gaidai ja tema seltsimeeste traagilist seisukorda Korneitsuki näidendis «Eskadri hukk», kui nad on sunnitud uputama oma sõjalaeva. Võib närveerida noore naise Gülsara saatuse pärast (usbeki dramaturgi Kamil Jašeni samanimelisest draamast) ega tarvitse ise sugugi olla lahutatud armastatust. Ja pole tingimata vaja olla pataljonikomandör, et mõista kõiki kapten Ohhotini üleelamisi (M. Svetlovi suurepärasest näidendis «Brandenburgi väravad»), kellelt võetakse käsutamisosigus tunnil, mil tal oli kavatsus ellu viia ammu plaanisetud lahinguoperatsioon.

Näiteid võiks tuua veelgi rohkem, kuid arvatavasti on juba küllalt selge, et dramaturgi peaülesanne on mitte jätta meid, vaatajaid ja lugejaid, ükskõikseks, vaid lülitada teiste inimeste, näidendi kangelaste ellu. Ja sellega tekitada hingeline tõus, äratada, tirida lagedale argipäeva tuha all hõõguvad tunded ja mõtted, teritada neid, puhuda nad lõkkele, kütta üles, anda neile tunnetusjõud, juhtida neid peateema suunas, mööda draama peaideed.

Loomulikult ei järeldu kõigest öeldust, et draama poolt loodud reaalsusillusioon oleks täielik ja püsiv. See võib olla ainult ideaaliks, kuid vaevalt et kunagi saavutatav. Õigus on Stendhalil, kes lausus:

«Kas teile ei tundu, et aeg-ajalt, näiteks kaks-kolm korda vaatuses, iga kord sekundi või paari jooksul on illusioon täielik?»

Ja edasi:

«Kogu mõnu traagilisest vaatamängust sõltub sellest, kuivõrd sagedad on need lühikesed illusioonimomendid, ja erutusest, mis jääb neist vaataja hinge nende vaheajal...»

Ja veel:

«Jäljendamine kunstis ei kutsu esile kannatust ja rõõmu mitte sellepärast, et ta näib tegelikkusena, nagu räägivad iganenud autorid, vaid sellepärast, et ta elavalt meenutab tegelikkust.»¹

Pole raske mõista, et kõik öeldu ei käi ainult tragöödia, vaid ka kõigi dramaturgiliste teoste liikide kohta. Erinevus nende vahel seisneb ideede mastaapide erinevuses, millega nad on «laetud», emotsioonide pinge astmes, mida dramaturg tahab vaatajais esile kutsuda. Ja sellepärast et dramaturg kasutab oma eesmärgi — sundida vaataja nutma või naerma — saavutamiseks mitmesuguseid viise ning võtteid tegelikkuse kujutamisel, ilmneb, et dramaturgia eri žanrid (tragöödia, draama, komöödia, farss, vodevill jt.) pole sugugi mitte teoreetikute skolastilised leiutised ega etiketid, mis näidendile külge kleebitakse, vaid mõisted, mis on tulvil reaalset sisu ja mille loojaks on elu ise.

Tõepoolest, süžee või sündmus, mis sobib tragöödia aluseks, ei kõlba sugugi komöödiale. Aischylose või Sophoklese traagilised süžeed ei sobinud mitte kuidagi Aristophanesele teravate komöödiade loomiseks. Samuti ei sobi Aristophanese süžeed kuulsatele traagikutele. Sellepärast eksisteerisid neil kaugetel aegadel vaid kaks dramaturgia «žanripoolust»: tragöödia ja komöödia.

Ent sajandite jooksul toimus, kui nii on sünnis väljendada, dramaturgia ajaloolise arengu protsessis nende žanrite diferentseerumine ning tekkisid (tekivad ka tänapäeval) üha uued ja uued žanrimäärangud. «Pooluste» — tragöödia ja komöödia vahele mahuvad nii heroiline ja lüüriline draama kui ka heroiline ja lüüriline komöödia ning «kammerdraama», see tähendab sügavalt psühholoogiline draama, ja melodraama ja groteskne komöödia... kõike ei jõua üles lugedagi.

Vaieldamatu on aga üks: kõigi nende žanrivariantide ilmumine oli ajalooliselt tingitud. Loob ju iga epohh oma kirjanduslikud vormid sõltuvalt neist ideedest, mis vas-

¹ Стендаль, Расин и Шекспир.

taval ajastul on peamised, ja neist ülesannetest, mida seab kirjanike ette ajalugu. Me teame, et need ideed, need ülesanded on lõppude lõpuks kindlate ühiskondlike suhete produktid.

«Kas on vaja erilist sügavamõttelisust, et aru saada, et inimeste elutingimustega, nende ühiskondlike sidemetega, nende ühiskondliku olemisega muutuvad ka nende kujutlused, vaated ja mõisted, muutub ühesõnaga ka nende teadvus?»

Nii väidavad Marx ja Engels, nii on öeldud «Kommunistliku partei manifestis».

«VAIMUSTUS INIMESE EES»

Niisiis tegime kindlaks, mille poolest draamateos erineb eepilisest ja lüürilisest teosest; tegime kindlaks, et dramaturgi eesmärgiks on tõmmata meid kujutatavate sündmuste ringi, sundida mitte ainult sümpatiseerima kangelasi, vaid ka läbi imbuma nende vastu sellest tundest, mida psühholoogid nimetavad empaatiaks, teiste sõnadega: «mõtlemata ennast nende sisse». Lõpuks tegime kindlaks, et draama alus on tegevus, et ilma tegevuseta on ta võimetu esile kutsuma vastureaktsiooni vaataja hinges.

Aga milline peab olema see tegevus, et ta haaraks meie mõtteid ja tundeid, puudutaks neid kolme pillikeelt, millest rääkis Puškin?

Just nüüd hakkamegi määratlema draama kõige tähtsamat iseärasust.

Draama olemuseks, tema aluste aluseks oli, on ja saab olema võitlus. Täpsemalt öeldes: võitluse kujutamine tegevuses, alustades draama intriigist, seda põhjustanud konfliktist, võitlusprotsessi kujutamine võitlevate poolte kogu edu ja ebaeduga, kõigi tõusude ja langustega, kõige sellega, mida draamateoorias nimetatakse peripeetiaks.

Ent millisest võitlusest on jutt? Võitlus kelle vahel? Või millega?

Et vastata neile küsimustele, meenutagem Puškini sõnu: «...draama juhib kirgi ja inimhingi», ning et draama ainukeseks «objektiks» on inimene. Draama, nagu lausub saksa kriitik Julius Bab, «sündis vaimustusest inimese ees».

Jah, ainult Inimene — tema saatus, iseloom, tema mõtted, tunded, püüdlused, vahel nii vasturääkivad ja omavahel konfliktis, tema traagilised või naljakad kokkupõrked keskkonna ning iseendaga, tahe ületada oma teel või eneses peituvaid takistusi (ilma tahteta aga ei saagi olla võitlust!) — kõik see ja ainult see, näidatud pidevas ja seadusepäraselt arenevas tegevuses, muutumises, võib olla draama aluseks.

Mitte igasugust võitlust ei saa nimetada dramaatiliseks. «Näiteks inimese võitlus loodusega ei või kõita dramaturgi, kui selles võitluses ei kannata võitlevate isikute kõrbelised huvid.»¹

Kordame, et dramaatiline võitlus on võitlus draama tegelaste vahel, kangelaste vahel, kellest igaüks järgib oma eesmärgi: suurt või väikest, üllast või alatut. Samuti võib dramaatiline võitlus olla ka kangelase võitlus iseendaga, oma kõhkluste, eksimuste, nõrkustega.

Võitleb Sophoklese Oidipus saatusel julma ettemääratuse vastu. Võitleb aus maaharija Trygaios Aristophanese komöödias «Rahu» selle eest, et jääda «neutraalseks» mõtetusetus sõjas Ateena ja Sparta vahel. Võitleb Katerina A. Ostrovski «Äikeses» õiguse eest olla vaba oma tunnetes, oma õnne eest, ja võitleb ka Kretšinski Suhhovo-Kobõlini komöödias «Kretšinski pulm» võimaluse eest rikastuda. Višnevski «Optimistlikus tragöödias» võitleb Komissar madruste anarhistist Pealikuga, ja kolhoosi esinaine Hurrijat usbeki dramaturgi Uiguni samanimelises näidendis talle usaldatud ürituse õitsengu eest. Koos võitlevad kontrrevolutsiooniliste jõududega madrus Godun ja vana mereväeohvitser Bersenjev Lavrenjovi «Murrangus», karjeristide ja kadetsejatega võitleb noor arst Platon Kretšet Korneitsuki näidendis ja vapper džigitt Tšermen kaasaegse osseedi dramaturgi Plijevi ajaloolises näidendis võitleb aldaritega — rahvast rõhuvate feodaalidega.

Ja jällegi võib öelda: neid näiteid on kerge veelgi rohkem tuua, sest nende varud nii maailma- kui ka meie nõukogude dramaturgias on ammendamatud.

¹ В. Добрыньченко, Очерки из истории драмы.

UHTSUS JA TERVIKLIKKUS

Mis on siis peamine dramaatilise võitluse kujutamisel? Milliseid seadusi järgimata võib see kujutamine näida ebatäpsena, otsituna, väheveenvana?

Et sellele vastata, oleme taas sunnitud pöörduma abi saamiseks muistse mõttetarga poole.

Aristoteles ütleb oma «Poetikas»:

«Tragöödia on lõpuleviidud ja terviklik, kindlat suurust omava tegevuse jäljendamine... Tervik on see, millel on algus, keskkohht ja lõpp...»

Niisiis, nagu elutud esemed ja elusolendid peavad omama suurust, millest saab hõlpsasti ülevaate, nii peavad ka faabulad omama pikkust, mis hõlpsasti meelde jääb... Mis puutub asja olemusest tulenevasse määra, siis on suuruse suhtes alati kaunim suurem faabula, mis annab täieliku ülevaate...»¹

«Algus, keskkohht ja lõpp...»

Mõte näib olevat ääretult lihtne ja elementaarne: kõigel on maailmas algus, keskkohht ja lõpp peale otsatu maailmaruumi... Isegi kõige kaugemate tähtede ja galaktikate eksisteerimisel on oma algus, keskkohht ja lõpp: tähti tekib ja tähti kustub.

Mida siis tahtis Hellase mõttetark öelda selle esimesel pilgul nii lihtsana näiva formuleeringuga? Ainult seda, et tegevusel, aga järelikult ka võitlusel näidendis peab olema algus, see peab tekkima mingisugusel algpõhjusel, millest dramaturg on kohustatud teatama vaatajatele, ja edasi — arenema (järjekindlalt, orgaaniliselt), et jõuda seaduspärasele lõpule.

Ei ole liialdus, kui ütleme: draama ei ole üksikute, hajutatud stseenide ja episoodide mehaaniline ühendamine, vaid elav organism, nagu on muide igasugune tõeline kunstiteos. Dramaatiline tegevus tekib nii nagu tähtki — autori kavatsuste «udukogust», läbib aegamööda «mateeria tihenemise staadiumid», kasvab, areneb, küpseb, ja sarnaselt elusorganismiga peab olema ühtne ning terviklik.

Ent kuidas saavutada seda ühtsust, seda terviklikkust? Kuidas saavutavad selle dramaturgid?

Sellest, kuidas tekib näidendi esialgne kavatsus, tuleb

¹ Vt. Kreeka kirjanduse antoloogia, ERK, Tallinn 1964, lk. 465.

juttu veidi hiljem. Lugege läbi peatükk «Kuidas see juhtub», ja te näete, kui mitmekesised ja ootamatud võivad olla need olukorrad ning faktid, mis mõjutavad dramaturgi loovat kujutlust.

Praegu on jutt aga muust. Oletame, et dramaturgil on juba olemas põhiidee, et dramaturg teab, miks ta võtab sulle kätte. Ent see idee ei ole veel näidendi plaan. Ja nüüd huvitab meid küsimus: kuidas dramaturg töötab välja selle plaani? Kuidas saavutab ta näidendi ühtsuse ja terviklikkuse, millest me just äsja rääkisime?

Sellele küsimusele on meil hädasti vastust vaja siis, kui võtame raamaturiulilt ükskõik millise dramaturgi teose ja tahame seda lugeda asjatundlikult.

Tundub, et tema, dramaturg, saavutab näidendi ühtsuse, terviklikkuse lihtsal, kuid ühtlasi ka kuratlikult keerulisel viisil: ta otsib Inimest.

Jajah, ta otsib Inimest nagu Diogenes — otsib oma draama kangelas. Otsib Oidipust, Lyrat, Figarot, Hlestakovi, otsib Bulõtšovi, madrus Goduni (Lavrenjovi näidendist «Murrang»), professor Dronovit (S. Aljošini näidendist «Kõik jääb inimestele»). Otsib Antigonet, Maria Stuartit, Katerinat, Norat, Vassa Železnovat, Ljubov Jarovajat, Tanjat (A. Arbuzovi samanimelisest näidendist).

Dramaturg otsib inimest, huvitavat, tähelepanuväärset, omapärast inimest, kes iseloomult, vaadetelt, tahtejõult või tahtejõuetuselt — lühidalt, oma individuaalsuse poolest võiks olla keskseks tegelaseks, tragöödia, draama, komöödia kangelaseks. Ja mitte ainult oma individuaalsuse, vaid ka saatuse poolest.

Dramaturg otsib sellist inimest kõikjal, ja kui ta ei leia teda või leiab «lõpetamata kujul», siis loob tema ise.

Vahel juhtub ka nii (ja väga sageli!), et kirjanikku üllatab kohatud inimene — inimene tugeva, ereda karakteriga, inimene keerulise dramaatilise saatusega. Ja sellisest kohtumisest saab alguse näidendi idee.

Ent ükskõik kuidas ka ei oleks, igal juhul jääb draama aluseks Inimene. Ainult tema, ainult tema iseloom ja saatus annavad näidendile ühtsuse ning terviklikkuse.

Ja veel otsib dramaturg seda peamist sündmust, milles võiks kõige aktiivsemalt tegutseda leitud kangelane, — otsib neid süzeelisi olukordi, milles kangelase isiksus avaneb kõige täielikumalt ja mitmekülgsemalt.

Nagu näeme, on «retsept» ühtaegu nii lihtne kui ka

keeruline. Keeruline seetõttu, et pole kerge õigesti valida kangelast ja sündmust.

Edasi asetab dramaturg leitud (või loodud) Inimese sündmuste tsentrisse, draama tsentrisse. Temaga tuleb kõita vaataja või lugeja tähelepanu, ta peab olema otsekui draamateose fookuseks. Tema teod, mõtted, tunded, kired, tema võitlus keskkonna ja iseendaga, tema iseloomu ja vaadete muutumine — lühidalt, tema saatus — kõik see loobki draama kompositsioonis selle ühtsuse, selle terviklikkuse (aga järelilikult ka selle tajumise terviklikkuse), mida nõudis Aristoteles.

Nimelt ainuüksi kangelane tsementeerib, väljendudes eriti kaasaegses keeles, kõik näiliselt eraldi «tükid» — draama episoodid, sulatab ühte näidendi tegevuse. Kui meie ees ei seisaks seda kangelast — Oidipust, Hamletit või Karl Moori tragöödiates, Figarot, Hlestakovi või Tartuffe'i komöödiates —, meie tähelepanu killustuks ja meil poleks kellelegi kaasa tunda, kedagi vihata ega põlata või, kasutades spordižargooni, poleks mitte kellegi pärast «põdeda». Väga õigus on NSV Liidu rahvakunstnikul Tšerkassovil, kes kirjutas ühes oma artiklis:

«Kogu lavakunsti ajalugu on näidanud, et suurima populaarsuse ja tähtsuse saavutavad teosed, milles on keskne roll.» Selle mõtte õigsust on tõestanud ka selline noor kunst nagu kinematograafia, alates «Tšapajevist» kuni «Esimeheni» välja.

Sel viisil selgub ka teine nõue, mille Aristoteles esitas draamale. Kompositsiooni ühtsuse nõudele lisas ta saatuse muutlikkuse nõude. Tõepoolest, kui kangelase (või kangelaste) saatus ei muutuks, kui draamas või komöödias ei oleks tegevust, haigutaksid vaatajad igavusest, draamateose lugejad aga lihtsalt viskaksid raamatu käest.

TÖLGENDAJAD JA KOMMENTEERIJAD

Aristotelese mõtteid, mis panid kindla aluse draamateooriale, pole alati tõlgendatud õigesti. Võetud sõnasõnalises tähenduses, viisid nad mõnikord skolastiliste reeglite loomiseni kompositsioonis ja kõrvalekaldumist neist reeglitest peeti «hea maitse» rikkumiseks, esteetiliseks ketserluseks.

Nii näiteks tekkis XVII sajandi Prantsusmaal teooria «kolmest ühtsusest», mida loeti kohustuslikuks draamateo-
sele, — aja-, koha- ja tegevusühtsusest. Selle teooria kõige
täiuslikumaks väljendajaks oli Boileau, kuulsa poeemi
«Poesiakuunst» — epohhi esteetiliste vaadete ja maitsete
omamoodi katekismuse autor.

Boileau kinnitust mööda peab tragöödia (ta luges nagu
Aristoteleski tragöödiat poesiakunsti tipuks) tegevus
kindlasti kulgema 24 tunni jooksul (ajauhtsus), toi-
muma ühes ja samas kohas ja kujutama mingit
üht sündmust. Need dramaturgi jaoks nii karmid ja
kitsendavad reeglid olid motiveeritud Aristotelese sõna-
dega: «Tragöödia püüab, niipalju kui võimalik, mahutada
oma tegevuse ühe päeva raamesse ja ainult veidi väljuda
nendest piiridest.»

Ja kuigi kohaühtsusest ei ole Aristotelesel üldse juttu,
tuleb Boileau Aristotelese sõnadest ka kohaühtsuse
reegli. Ta argumenteerib seda nii: kuivõrd tragöödia tege-
vus peab mahtuma ühe päeva raamesse, siis tegelased
lihtsalt ei jõuakski siirduda uuele tegevusväljale. Loogika
on igatahes «raudne», endastmõistetavalt tingitud XVIII
sajandi transpordivahendite aeglusest.

Märgime muuseas, et ei Shakespeare'il, Marlowe'l, Ben-
jamin Johnsonil Inglismaal ega Lope de Vega, Calderónil,
Tirso de Molinal Hispaanias, kes kirjutasid oma näidendid
terve sajandi varem, kui anti välja Boileau «reeglid», ei
tulnud mõttessegi aja- ja kohaühtsuse kohustuslikkus.
Kõik need dramaturgid kandsid kõhklemata tegevuse üle
nii ajas kui ka ruumis ja see ei vähendanud sugugi nende
teoste kõrgeid kunstilisi omadusi. Muide, just selle vaba
ümberkäimise pärast aja ja kohaga nimetas Voltaire Sha-
kespeare'i «purjus metslaseks».

Mis puutub tegevusühtsuse, siis see reegel on vaiel-
damatu, kuna tuleneb draama olemusest.

Ei tule arvata, nagu ei mõistaks Boileau draama tõelist
olemust ja tema poolt dramaturgile ettekirjutatud reeglid
oleksid kõik viimseni skolastilised. Mõningategi asjade
üle otsustas ta õigesti, mida tõendavad järgnevad näited,
mis käivad peajasjalikult tragöödia kohta:

Las tehtud värssidest üles lahvata kired,
sündida vaev ja rõõm, voolata pisaranired!
Kui aga leegitsev ja õilsameelne ind

pole selline, et head hirmu tunneks rind
ja selles elustav kaastunne ei saa voli,
siis kõik te töö ja vaev tühi pingutus oli!
Ei pälvi kiitust siis teie mõistlik värss
ja aplausile on peale pandud kui pärss;
tühi retoorika on ikka läbi kukkund
ja publik sõimanud või ükskõiksena tukkund.
Ta hinge juhib teid see saladuse lõim,
et hingestatult vaid on värstil võluvõim.

Või:

Las viimse piirini pinge näidendis jõuda,
et kergelt-julgelt siis lõpplahendusse sõuda.
Üks ootamatu kiir üle särab süžeeist
ja vaatajate seas rahuldab igameest,
kes iga saladust ja viga mõista suudab,
kuna sündmuste kulg nüüd oma suunda muudab.

(Tõlk. A. Kaalep)

Ent mõistagi oli Boileau teooria, mis levis laialt ja tun-
gis ka Saksamaale ning Venemaale (esimesed vene drama-
turgid Sumarokov ja Ozerov juhendusid suurelt osalt sel-
lest), oma olemuselt absoluutse monarhia — «päikese-
kuninga» Louis XIV monarhia epohhi ideoloogiliste ja
esteetiliste nõudmiste väljenduseks. Need nõudmised ei
piirdunud ainult kolme ühtsuse reegluga — nad olid laie-
mad. Nad dikteerisid pöördumise antiiktragöödiate
süžeede poole, mida peeti eeskujudeks, ja mitte ainult
sellepärast, et neisse olid kätketud kõige rikkalikumad
võimalused dramaatiliste kollisioonide loomiseks.

Prantsuse klassitsistlik tragöödia oli antiikse jäljendus,
moderniseeritud aristokraatses laadis. Neis tegutsesid
keisrid, kuningad, kroonitud isikud; plebeisid ju tragöö-
diasse ei lastud! Nende kujutamine jäi Molière'i ja
Lesage'i komöödiate hooleks ning alles sada aastat pärast
Louis XIV debüteeris plebei Beaumarchais' komöödias
«Figaro pulm» teatri ja ajaloo laval.

Ent see toimus sada aastat pärast Louis'd. Tema ajal oli
aga ainult aristokraat, ainult *honnête homme* («õilis
inimene») inimese ning kodaniku ideaaliks, õilsuse ja
mehisuse kandjaks, truuduse, au ja kohusetunde kehastu-
seks. Ainult aristokraadi vaated ja tunded võisid olla kau-
nid ning ülevad, ainult tema saatus vääris teatrilava. Et

aga ei tekiks kahtlust selles, et antiiksete pseudonüümide all esinevad laval just prantsuse «õilsad inimesed», pidid nad kinni pidama kõigist õukonnaetiketi reeglitest, ütleva teineteisele «teie» ja «*madame*», kandma sugugi mitte antiikseid toogaid või kitoone, vaid sametist või atlasist kuubesid ja kleite.

Selline oli prantsuse klassitsistlik tragöödia, mille kohta Marx kirjutas:

«On vaieldamatu, et näiteks kolm ühtsust Louis XIV epohhi prantsuse dramaturgide teoorias põhinevad võõriti mõistetud kreeka draamal (ja Aristotelesel kui viimase väljendajal) . . .»¹

Ja näe, oli vaja Corneille' ja tema järglase ning võistleja Racine'i geniaalsust, et luua klassitsismi raames šedöövleid, mille pika nimekirja avab Corneille' tragöödia «Cid».

«Cidi» süžee on võetud hispaania rahvaeepose kangelase Rodrigo de Bivari, mauride ülemvõimu vastu võitleja loost. Maurid kutsusid teda Cidiks, see tähendab härraks, hispaanlased aga Campeadoriks — võitlejaks, vägilaseks.

Cid (Corneille' tragöödias) armastab Chimène'i, kõrgi hispaania grandi krahv Gormasi tüdart, kes vastab talle samaga. Kuid nende vahele kerkib peaaegu ületamatu takistus: Chimène'i isa solvab ägedushoos Cidi isa: annab talle kõrvakiilu. Makstes kätte oma isa eest, tapab Cid kahevõitlusel armastatu isa. Karmid arusaamad kohusest ja aust nõuavad, et Chimène maksaks nüüd kätte sellele, keda ta armastab ja oma hingepõhjas õigeks peab. Selle keerulise kollisiooni lahendab lõppude lõpuks Kastilia kuningas don Fernando. Ta saadab Cidi jälle sõjakäigule mauride vastu, Chimène'il aga soovitab oodata väljavalitu tagasipöördumist: isa surmast põhjustatud lein vaibub aasta jooksul. Finaalis lausub don Fernando Cidile:

Kuninga sõnas pant ja sinu enda jõus on.

Chimène sulle taas südant andma ju nõus on, —

et talumatu piin lõpuks enam ei loeks,

selles aeg, sinu mõök ja su monarh on toeks.

(Tõlk. A. Kaalep)

Tragöödias «Cid» on järgitud peaaegu kõiki rangeid nõudeid, mida ajastu esitas dramaturgile. Corneille oskas

¹ Marxi kiri Lassalle'ile 28. VII 1861. a.

aga siiski luua teose, milles tegutsevad õilsad ja ühtlasi ka elavad inimesed, täpselt ja veenvalt kujutatud vastukäivate tunnetega kangelased. Lühidalt, ta saayutas selle, mida meie mõistus, kasutades Puškini sõnu, nõuab draamakirjanikult — «kirgede tõelisuse, tunnete tõepärasuse oletatavates asjaoludes».

Need «oletatavad asjaolud» on «Cidis» au ja kohus. Corneille nagu lausuks: jah, au — see on kõrge mõiste, ja seda on vaja hoida, olgu kas või elu hinnaga, ja kohus on samuti kõrge mõiste, ning seda on vaja täita. Ent... ent on midagi, mis on kõrgem kohusest ja aust, mis mõnikord nõuavad ebainimlikke tegusid ja julmi ohvreid, — on suur, kõikevõitev inimarmastus, käesoleval juhul Cidi ja Chimène'i armastus.

Ja me näeme, et lõppude lõpuks see armastus võidutseb, ülistades ning jaatades elu. Ja tundub, et just sellepärast tragöödia Cidist elab tänapäevani, erutab, sunnib mõtisklema ega taandu Prantsusmaa teatrite lavalt.

See põhjustas assotsiatsiooni, kõrvutamise teise tragöödiaga, mis on loodud teise dramaturgi poolt umbes poolsada aastat enne «Cidi» ilmumist.

Jutt on Shakespeare'ist ning tema kuulsast «Romeost ja Juliast». Kas ei tundu teile, et vaatamata süseede, tegelaste, olukordade, kogu «Cidi» ning «Romeo ja Julia» dramaturgilise süsteemi täielikule erinevusele on need kaks tragöödiat sugulased ühe ja võib-olla kõige tähtsama poolest: elu jaatamise poolest kas või surma hinnaga, kõrgeima inimtunde — armastuse jaatamise poolest? See tunne tõstab Romeo ja Julia kõrgemale Montecchi ja Capuletti ammusest tülidest ning seesama tunne tõstab ka Cidi ja Chimène'i kõrgemale kohuse, au, kättemaksu kivinenud tavadest. Selles armastuse kui õiguse elule, elu enda jaatamises peitub inglise ja prantsuse klassiku kahe nii erineva teose suur humanistlik tähtsus.

... Ka pärast Boileau'd, kuni tänapäevani välja, on paljud andekad pead mõtisklenud nende arvamuste üle, mida draama kohta avaldas Aristoteles.

Lessing ja Diderot, Goethe ja Schiller, Hegel ja August Schlegel, Hugo ja Zola, Puškin, Gogol, Ostrovski — see on lühike loetelu nende väljapaistvate poetide, dramaturgide, filosoofide nimedest, kelle mõtted draama olemusest ei saa jätta meie tähelepanu köitmata isegi siis, kui need mõtted näivad meile milleski vaieldavatena. Ent kui mit-

meti ka ei tõlgendataks dramaturgia eri probleeme, pole kellelgi Aristotelese peamisi väiteid — «kompositsiooniühatus ja saatuse muutlikkus» — õnnestunud kummutada ei dramaturgia teoorias ega praktikas. Nad on säilitanud tänapäevani oma eluvõimelisuse. Näidendid, mis on aga kirjutatud uute teooriate («konfliktitus», «dedramatism» jt.) vaimus, ei pea vastu katsumisele laval ega või võita vaatajate südameid. Sellepärast võime korrata seda, mida on öelnud N. G. Tšernõševski:

«... Aristotelese teosel «Poeesiakunstist» on veel palju elulist tähtsust ka tänapäeva teoorias...»¹

Sellega võib vahest Aristotelesega hüvasti jätta.

TAHTE TRIUMF

Kordame: draama — see on tegevus, aga dramaatiline tegevus — see on võitlus.

Kuulus prantsuse kriitik Brunetière lausub:

«Teater (draama) näitab, kuidas areneb inimese tahe, ületades tema teele saatuse ja asjaolude tõttu kerkinud takistused.»

Tundub, et prantsuse kriitiku määratlus on põhiliselt õige, ent ikkagi on vaja mõningat täpsustamist.

Jah, draama aluseks on aktiivne inimtahe (kangelase või kangelaste tahe), mis püüdleb konkreetse eesmärgi poole, põrkab vastu takistusi, võidab või kaotab võitluses. On draamasid, mis lõpevad kangelase, selle tahte kandja hukkumisega, ent kui eesmärk, mille poole ta püüdles, saavutatakse, olgu kas või elu hinnaga, ei või me enam rääkida kaotusest — kangelane võitis. See ülev, mille eest ta võitles, on saavutatud. Nii, dialektiliselt võttes, muutub surm, kaotus võiduks. Ja vastupidi: võidust võib tihtilugu saada kaotus. Nii pole see mitte üksnes dramaturgias. See on elu ise.

Tuletame meelde Shakespeare'i «Hamletit». Taani prints saab teada sellest, et tema isa hukkus salakavala mõrtsuka — Hamleti onu Claudiuse käe läbi. Hamleti ees seisavad kaks täiesti kindlat eesmärki: esiteks, veenduda selles, et tema isa tapja on tõepoolest Claudius; teiseks, tei-

¹ Н. Чернышевский, Рецензия на перевод Ордынским «Поэтики» Аристотеля.

nud selle kindlaks, karistada mõrtsukat, see tähendab — taotleda, et triumfeeriks õiglus.

Kogu Hamleti tahe on suunatud nende kahe teineteisest tuleneva ülesande lahendamisele. Ärgem peatugem kõigil võtetel, mille abil Taani prints püüdleb eesmärkide poole; võitluse peripeetiad on keerulised. Me teame: tragöödia finaalis teostub kättemaks. Hamlet hukkub ise, kuid tema surm on võitja, oma eesmärgi saavutanud inimese surm.

Võib tuua hulgaliselt näiteid draamateostest, mis lõpevad samasuguse traagilise võiduga. Üks selline on ka Vsevolod Višnevski «Optimistlik tragöödia».

Meenutame: selle tragöödia peategelane on naiskomissar, kelle partei on saatnud madruste väesalka. Keerulised, rasked ja ohtlikud on peripeetiad võitluses, mida Komissaril tuleb salgas pidada anarhiliste elementidega, eriti aga Pealikuga, julma ja kahtlemata tugeva tahtejõuga inimesega. Ent Komissaril õnnestub täita partei ülesanne: muuta väesalk Punaarmee distsiplineeritud polguks. See polk astub julgelt võitlusesse välismaiste interventide ülekaalukate jõududega. Võitluses langeb Komissar vangi ja hukkub, ent tema loodud polk «kaitseb merelaevastiku au» ja vaenlane purustatakse ning lüüakse tagasi. Nii pöördub kangelanna hukkumine nende ideede võiduks, mille nimel ta elas ja võitles, — elu võiduks surma üle. Seepärast andis dramaturg oma tragöödiale väga täpse nimetuse — optimistlik.

«MIS» JA «KUIDAS»

Tõepoolest, mille muu kui võitluse kujutamise suudabki draama kõita vaatajat või lugejat. Huvitab ju meid igas draamateoses — väljendudes võib-olla veidi lihtsustatult — esmajärjekorras see, «mis» toimub ja «kuidas» toimub.

Need «mis» ja «kuidas» määravad sageli ühe või teise näidendi žanri.

Näidendit, milles dramaturg püüab vaatajas huvi äratada eelkõige kujutatavate sündmuste käiguga — nende komplitseerituse, ootamatuse, situatsioonide keeruliseks-ajamisega — nimetatakse tavaliselt situatsioonidraamaks. See on näidend, milles on valdavaks «mis». Sellise näi-

dendi kõige iseloomulikumaks liigiks on umbes möödunud sajandi keskpaigas Prantsusmaal tekkinud ja siis laia leviku osaliseks saanud melodraama. Sellest, mida ta endast kujutab, jutustab kuulus prantsuse poet ja kriitik Théophile Gautier kerge huumoriga:

«See on midagi hullustegevat! Melodraama etendusel ärge mitte silmapilgukski end pöörake kõrvale, ärge tor-gake kätt taskusse ega puhastage lornjetiklaase: sellel lühikesel ajavahemikul jõuab juhtuda rohkem ebatavalisi sündmusi kui mõne patriarhi terve elu jooksul, ja te ei taipa enam mitte midagi järgnevast...»

Meie ajal on melodraama, milles muuseas oli tavaliselt tubli annus sentimentalismi, välja vahetanud niinimetatud seiklus-, detektiivdraama, milles samuti huvi selle vastu, «mis» toimub, huvi arenevate sündmuste vastu ületab huvi inimeste, nende hingeelu ja iseloomu vastu.

Teine näidendite liik on hulga sügavam ja sisukam — see on karakterdraama, milles kõrvuti faabula arendami-sega on dramaturgi jõupingutused suunatud selle kujuta-misele, kuidas — sõltuvalt tegelaste karakterist — need sündmused toimuvad. Siin on kohane meenutada Engelse sõnu: «Mulle tundub, et isiksust ei iseloomusta mitte ainult see, mida ta teeb, vaid ka see, kuidas ta seda teeb...»¹

Iseenesest mõista on näidendite jagamine situatsioon-draamaks ja karakterdraamaks rohkem kui tinglik. Mitte kõik situatsioondraamad ei ole tolle melodraama taolised, mida pilkas Gautier. Nende hulgas on dramaturgilise meis-terlikkuse tõelisi šedöövreid. Tõeline dramaturg, drama-turg-kunstnik püüab alati harmooniliselt ühendada oma teoses mõlemat liiki huvi: huvi selle vastu, mis toimub, huviga, kuidas see kõik toimub. Ei tohi unustada, et Puškini sõnade järgi on köitvus «dramaturgiakunsti esi-mene seadus».

Draamateose köitvus — see on avar, sügav ja mitme-külgne mõiste. Mainitud «mis» ja «kuidas» kõrval huvitab meid näidendis ka see, milline oli kangelane tegevuse algul ja milliseks ta lõppude lõpuks, pärast paljude sünd-muste, pärast dramaatilise võitluse karastustule läbimist on saanud: kas ta jõudis kõlbelisuse tippu, kangelasteoni, või mandus, degradeerus.

¹Kiri Lassalle'ile 18. V 1859. a.

Lühidalt, Aristoteelse formuleeringu «saatuse muutlikkusest» täienduseks võime lisada, et draamas huvitab meid ka selle muutlikkuse resultaat, see tähendab muutused peategelase või teiste tegelaste iseloomus, vaadetes, tunnetes, ühiskondlikus seisundis jne. jms.

Olgu siin toodud kas või selline näide: L. N. Tolstoi «Elav laip», selle peategelase Fedja Protassovi kuju ja saatus.

Me ei hakka siin ümber jutustama teose sisu — see on üldtuntud. Peatume vaid sellel, millel on vahetu suhe Fedja Protassovi kuju evolutsiooniga, tema saatusega, tema iseloomu kujunemisega.

Draama algul saame teada, et Protassov, see armas, hea, tark, õrnatundeline inimene, on nii tema enda kui ka talle lähedaste õnnetuseks varustatud ränga puudusega — tahtejõuetusega, oskamatusega kiusatustele vastu panna. Ta joob, loobib raha tuulde, satub mustlaste juurde koos taolistega nagu ta ise — «allakäinud sellidega» —, ja sellepärast mõistab «suurilma seltskond», kuhu ta ka ise kuulub, teda karmilt hukka. Või veel! Ta käitub «ebaviisakalt», «purustab perekonda», põhjustab naisele kannatusi.

Meie, draama vaatajad ja lugejad, hakkame järk-järgult taipama, et Fedja Protassovi käitumine pole sugugi tingitud tema natuuri pahelisusest, nagu kaldub arvama Anna Pavlovna, tema naise ema. See on omamoodi protest — passiivne, kuni lõpuni alateadlik protest selle suurilma seltskonna (kuhu ta ise kuulub) elulaadi vastu. See on protest selle ühiskonna silmakirjalikkuse, hästikasvatatuse maskiga varjatud elutu südametuse vastu. Protassovi rahutu, rahuldamatu ja nõrk vaim, mille kohta tema naiseõde Saša ütleb: «Ta ei ole halb mees, vaid vastupidi — suurepärase, tõesti suurepärase inimene, vaatamata tema nõrkustele», otsib tõelist, helget elu, tõelist, helget, sügavat tunnet, armastust eneseunustamiseni, ja leiab selle mustlanna Mašas.

Ja juhtubki see, mille pärast me praegu tuletame meelde Tolstoi draamat.

Sedamööda kuidas süveneb Protassovi protest harjumuspärase elulaadi vastu, sedamööda kuidas ta ikka enam eemaldub seltskonnast, kelle hulka kuulub nii sünnilt kui ka kasvatuselt, laskub ta aste-astmelt üha madalamale ja madalamale mööda sotsiaalset redelit. Jõukast inimesest saab peaaegu kerjus, härrast — hulkur.

Vastavalt muutuvad ka draama eri piltide tegevuspai-
gad. Kui Tolstoi remargid, mis tähistavad esimeste piltide
tegevuspaiku, kuulutavad: «tegevus toimub pealinnas Prot-
tassovite korteris», «Afremovi juures restorani kabinetis»,
«Anna Dmitrijevna kabinet, luksuslikult tagasihoidlik, täis
suveniire», siis edaspidi märgivad remargid täpselt muu-
tuste järkjärgulisust Protassovi saatuses: «tagasihoidlik
korter, voodi, kirjutuslaud, diivan», «räpane trahteriruum,
lauad tee- ja viinajoojatega» ja lõpuks «kohtu-uuri-
ja tuba», «ringkonnakohtu maja koridor»...

Mis siis sünnib?

Sünnib dramaturgia ime, dramaturgia võluriigis muutub
kangelase saatus ja kuju.

Kes oli Protassov tegevuse algul?

Härra, jõukas inimene, kes seisis ühel sotsiaalse redeli
ülemistest pulkadest.

Ja kelleks ta sai?

Temast sai peaaegu kerjus, peaaegu hulkur, passita
«elav laip», kelle vastu on alustatud juurdlust enesetapu
simuleerimise pärast, kes on peaaegu täiesti «põhja» käi-
nud.

Milline ta oli?

Rahutu, nõrk, tahtejõuetu.

Ja milliseks ta sai?

Nii jõu kui ka tahte valdajaks, et saata korda kõrgelt
kõlbeline kangelastegu. Tõmmates end maha elavate
nimekirjast, simuleerides enesetappu, määrates end õigus-
teta, poolnäljas eksisteerimisele, püüdis ta ju anda oma
naisele võimalust alustada uut, õnnelikku elu talle ustava
Viktor Kareniniga. Kui aga simuleerimine paljastati, jät-
kus tal jõudu astuda viimne samm — haarata püstol
ja «tulistada endale südamesse», nagu kõlab Tolstoi
remark.

Ent ka see pole kõik. Degradeerudes sotsiaalselt, käies
läbi okkalise tee luksuslikust härraskorterist räpase trah-
terini välja, tõusis Protassov samal ajal järk-järgult ja vää-
ramatult sellele hingelisele, kõlbelisele kõrgusele, kust
ta nägi selgesti kõiki tema elukorda rõhuvaid «tinaraskeid
jälkusi». Ja see andis talle jõudu mitte ainult sooritada
eneseohverdamise kangelastegu, mitte ainult leida kõrge,
puhas, omakasupüüdmatu armastus Maša vastu — vastas-
tikune armastus —, vaid ka saada selle elulaadi, nende
ühiskondlike suhete ja seaduste raevukaks paljastajaks,

mis võtavad inimeselt võimaluse elada lihtsalt, õiglaselt ja õnnelikult.

Jah, draama alguses oli ta nõrk, tahtejõuetu, rahutu olemus, ent tegevuse protsessis, võitluse protsessis ühiskonna ja iseendaga sai ta Inimeseks — Inimeseks suure algustähega.

VÕITLUSE KOLM «LIIKI»

Kas on taas vaja korrata, et võitlus on igasuguse draamateose aluste alus? See võitlus on mitmekülgne, nagu on mitmekülgsed ja tihtilugu mittevõrreldavad oma mastapidelt need eesmärgid, mida taotlevad eri näidendeis eri isikud.

Shakespeare'i Macbeth võitleb kuningakrooni omandamise pärast ja võitluse käigus saab küpseks kuritegu. Mingisuguses vodevillis aga, näiteks «Peigmehes võlavanglast», võitleb «kangelane» selle eest, et saada võluva lese kätt ja kaasavara. Kas on mõtet rääkida, et mõlemal juhul on võitluse vahendid ja võtted täiesti erinevad, samuti keskkond ja tingimused, milles võitlus hargneb. Kuid mõlemad on dramaturgia, «dramaturgia võluriik», mitmekülgne ja mitmeplaaniline, nagu elu ise.

Ja ikkagi katsume sellesse mitmekesisusse luua mingisugust korda. Katsume — muidugi täiesti tinglikult ja skeemaatiliselt — ära märkida ning visandada need võitluse «liigid», mida draamateostes sagedamini esineb ja mis tunduvalt määravad nende kompositsiooni ning žanri.

Esimeseks ja vahest kõige selgemaks draamatilise võitluse liigiks võib pidada seda võitlust, mida kangelane peab avaliku, silmanähtava vaenlasega.

Kui pöörduda kauge muinasaja poole, siis sobib sellise võitluse näitena nimetada juba varem mainitud Aischylose tragöödiat «Prometheus». Siin on kõik ääretult selge: Prometheus seisab vastamisi kõikvõimsa Zeusiga, nende eesmärgid, vaated ja tegutsemisajendid on silmanähtavalt vaenulikud. Prometheus annab inimestele jumaliku tule, Zeus karistab tema vastu mässi tõstnud titaani. Ent vaatamata piinadele, mis talle määras Olümpose asukas, pole Prometheus hingeliselt murtud, vaid ka kalju külge aheldatuna jääb ta kangelaseks.

See esimene võitluse liik on iseloomulik eelkõige kangelasdraamadele — näidendeile, kus tegelased on selgelt jaotatud kaheks vaenulikuks leeriks. Meie nõukogude dramaturgias esineb sellist avalikku, silmanähtavat võitlust kõige sagedamini näidendeis, mis on pühendatud kodusõja sündmustele, võitlusele kulakluse vastu; näidendeis, mis kujutavad nõukogude rahva võitlust fašistide sissetungi vastu või piirivalve ja julgeolekuorganite tegevust (siin on vaenlasteks spioonid, diversandid, bandiidid), aga samuti ajaloolis-revolutsioonilistes näidendites, nagu näiteks J. Jurjini «Stepan Razin» või K. Trenjovi «Pugatšovi ülestõus». Kõigis neis seisavad vastakuti ideelised, poliitilised klassivaenlased ja sellepärast on nad selgelt kujutatud.

Pole kahtlust: võitluse kujutamine vaenulike leeride esindajate vahel, sellise võitluse kujutamine, mis sageli muutub füüsiliseks, relvastatud võitluseks, annab dramaturgile kõik võimalused pingeliste dramaatiliste situatsioonide ja terviklike kangelaskujude loomiseks. Kui kangelased neis näidendeis milleski kahtlevadki, siis on selleks ainult eesmärgi saavutamiseks, võidu saavutamiseks vajalike vahendite valiku küsimus. Nagu Prometheus, on nad veendunud oma õigsuses, selle idee ülevuses, mida teenivad ja mis viib neid kangelastele ning tihtilugu ka surma.

Piisab mõningate nõukogude autorite parimate näidendite meenutamisest — Bill-Belotserkovski «Maru», Vsevolod Ivanovi «Soomusrong 14-69», Višnevski «Esimene ratsavägi» ja «Optimistlik tragöödia», Korneitšuki «Eskaadri hukk», Lavrenjovi «Murrang» ja muidugi Gorki «Vaenlased» —, et veenduda, kui kõrge kunstilise taseme võivad saavutada seda «liiki» võitlust (mida me tinglikult nimetasime esimeseks) kujutavad näidendid.

Teine dramaatilise võitluse liik on omane peaasjalikult näidendeile, mida on nimetatud kammer- ja psühholoogilisteks näidenditeks. Neis «serveerib» dramaturg tavaliselt väliseid kokkupõrkeid nõrgendatult, vaataja või lugeja tähelepanu köidab peamiselt tunnete, elamuste, meeleolude keerukus, vasturääkivus ja rikkus. Autor kannab dramaatilise võitluse raskuspunkti oma kangelase või kangelaste isikliku elu — intellektuaalse, psühholoogilise elu sfääri. Siin on autori põhiülesandeks jälgida ja väljendada seda võitlust (võib-olla kõige raskemat, kuigi väliselt märkamatu), mis toimub mõnikord inimestes enestes, — kee-

rulist sisemiste, subjektiivsete takistuste, oma vaadete, ettekujutuste, tunnete, iseloomujoonte, nõrkuste jne. ületamise protsessi.

Suurepärasteks näideteks seda liiki näidenditest, kus väline tegevus on nõrgendatud, kus inimeste meeleolud ja elamused on töödeldud peenimate varjunditeni, kus karakterid on täpselt välja töötatud, on meil A. P. Tšehhovi lavateosed «Kolm öde», «Ivanov», «Onu Vanja». Just neis on see, «kuidas» toimub üks või teine sündmus (mõnikord lausa vähetähtsana näiv), ehk tähtsamgi, kui «mis» toimub. Tuleb ju selleks, et täie veenvusega kujutada, «kuidas» sooritatakse üks või teine tegu, võetakse vastu see või teine otsus, olla suur inimhinge tundja.

Kui neis näidendeis, milles on valdavaks esimene võitluse liik, kangelaste olemus ja karakter peaaegu ei muutu, vaid jäävad enam-vähem selliseks, nagu olid «antud» näidendi algul, ainult avanevad täielikumalt, täienevad uute joontega, uute detailidega, siis kammernäidendeks nimetatuis on autori tähelepanu suunatud selle kujutamisele, mida filosoofia keeles nimetatakse tekkimiseks. See tähendab, et selliste näidendite tegelased muutuvad peaaegu alati, ja finaalis pole nad tihtilugu hoopiski enam sellised, millisenä nägime neid eesriide avanedes.

Paljudele on hästi tuntud Henrik Ibseni näidend «Nora», mis kannab ka nimetust «Nukukodu». Tuletame meelde: esimeses vaatuses astub Nora Helmer meie ette kartliku olevusena, kelle silmaring on piiratud perekonna «nukukodu» väikekodanliku mugavusega. Finaalis aga läheb ta sellest «nukukodust» laia maailma, lahkub hingelt ja intellektuaalselt täiskasvanuna, teadlikuna oma inimõigustest. Samuti muutub kaasaegse nõukogude dramaturgi V. Rozovi näidendis «Pulmapäeval» peategelane Njura, öövahi tütar. Kui ta näidendi algul on tulvil armastust Mihhail Zabolotnõi vastu ja unistusi saabuvast õnnest, siis hiljem kasvab see armastus eneseohverdamiseni, omamoodi kangelasteoni. Njura ei loobu Mihhailist pulmapäeval mitte sellepärast, et pettus viimases ja tema armastus jahutus, vaid sellepärast, et ta ei taha ega või jätta Mihhaili ilma õnnest teisega, juba ammu armastatud naise Klavdiaga. Ja veel sellepärast, et ta on uhke ja tugev, tunnetades oma inimväärikust, ja talle ei ole vaja armastust kaastundest.

Njura tuleb näidendisse kõige tavalisema, mitte millegi

poollest tähelepanuväärse, igapäevaste muredega koormatud naisena. («Olen seal tehasekomitees ennast nii ära vaevanud. Kellele vaja tuusikut, kellele toetust, seal vaja last lasteaeda panna, siin anna matusteks raha, viiendale võta kust tahad korter välja...») Lahkub ta aga lavalt kangelannana, kes suure hingevaluga saadab korda oma elu kangelasteo.

Teiste sõnadega: Njura Salova teeb dramaatilise valiku, valiku oma õnne ja armastatud inimese õnne vahel.

Tuletame meelde: me juba laususime sõna «valik», kui rääkisime esimest liiki võitlusega näidendeist. Meil oli juttu sellest, et kui nende näidendite kangelased milleski kahtlevad, siis ainult oma eesmärgi saavutamiseks vajalike vahendite valikus. Siin aga, nii Ibseni «Noras» kui ka Rozovi näidendis, näeme midagi muud: oma elutee valikut vastavuses ülevate kujutelmadega kohusest, aust, südame-tunnistusest, tõest — oma saatuse valikut. Samasugust valikut, õigemini keerulist, käanakuterohket teed selleni näeme ühes A. Arbuzovi parimas näidendis «Rännuaastad».

See näidend on omamoodi dramatiseeritud jutustus. Temas pole pingelist võitlust, pole vaenu kangelaste vahel: nad ei «jaga omavahel maid ega puid», nad on ühe põlvkonna inimesed, samade vaadete, samade unistustega... Nad on sõbrad, ent ometi peab neist igaüks võitlust — võitleb iseendaga, oma tunnete, puuduste, nõrkustega, ja väga sageli selle pärast, et mitte põhjustada muret ja valu teisele.

Eriti keeruliseks ja raskeks kujuneb võitlus näidendi ühel peategelasel, veidrikuohtu, rahutul, mõnikord jõhkra-võitu, aga olemuselt õilsal ja kergesti haavuvul arstil Aleksander Vedernikovil. «Rännuaastail» läbib ta raske tee, teeb rohkem kui kord vigu, näeb kõiki sõjakoledusi, kasvab noorukist täismehiks. Näidendi finaalis näeme teda elukogenuna, inimesena, kes on ületanud oma egotsentri-lised püüdlused saavutada kõik elus «ise», «üksinda». Näeme, kuidas temal, kes suutis kohuse tõttu loobuda suurest armastusest, õnnestub pärast pikki ja piinarikkaid otsinguid valmistada preparaat, mis aitab päästa tuhandete haavatute elu. Ja kuidas ta sõpruse ning õigluse nimel loobub end nimetamast selle preparaadi autoriks ning jätab kogu leiutamise au oma hukkunud sõbrale arst Pavel Tutškovile.

Lühidalt, me näeme Vedernikovi tegemas oma elutee,

oma saatuse lõplikku valikut, ja me peame tunnistama, et selliseks valikuks on suuteline ainult tõeline inimene — Inimene suure algustähga.

Kas räägib see kõik sellest, et näidendid, kus kujutatakse peamiselt inimese sisevõitlust iseenesega, on printsipiaalselt kõrgemad, paremad, tähtsamad (nagu ehk võiks mõnele tunduda) kui näidendid, kus kujutatakse inimese võitlust «välise», silmanähtava vaenlasega, objektiivselt eksisteerivate takistustega?

Mõistagi oleks ebaõige esitada küsimus: kumba tüüpi näidendid on «paremad»? Iga näidend võib olla hea või halb, olenevalt autori talendist, näidendi kunstilisest väärtusest, teema ja nende ühiskondlike nähtuste tähtsusest, mida ta kujutab.

Kõrvutage juba mainitud Vsevolod Višnevski «Optimistlik tragöödia», mille peategelasele on tundmatu hingeline ebakõla, ühega neist kaasaegseist kammernäidendeist (olgu see siis Arbuzovi «Kusagil meid oodatakse...» või Radzinski «104 lehekülge armastust» taoline), mis pretendeerivad hingeelu keerdkäikude kujutamisele, ning te veendute, mis on «parem» ja mis «halvem», mis on tähtsam ja mis tühisem, mis jääb elama ja mis vajub või on juba igaveseks Lethesse vajunud.

Ja vastupidi: kõrvutage A. Salõnski «Trummilööjat» — näidend, mis kujutab kangelanna keerulisimaid siseheitlusi, — mingisuguse seiklusnäidendiga, kus kõik on üles ehitatud välisele huvitavusele ja kus tegelased ei tunne mingeid hingelisi kõhklusid, ning te veendute taas, mis on «parem», mis «halvem».

Lõppude lõpuks määrab ju selle «parema» või «halvema» see, kas vaataja lahkub teatrist hingeliselt rikkamatuna, kas me oleme mingil määral rikkamad pärast näidendi läbilugemist. Kõik aga sõltub sellest, milliste inimestega tutvustab meid dramaturg oma näidendis, milliseid — suuri või väikesi — eesmärke seavad endale need inimesed, kas nad pühenduvad suurele üritusele või sibliivad lõputa oma elamustes, mis neile (õigemini autorile) näivad erakordselt tähtsaina.

Ja muidugi, nagu me juba rääkisime, on dramaatilise võitluse jagamine kahte «liiki» tinglik, sest puhtal, destilleeritud kujul neid tõelises kunstiteoses ei kohta. Sel viisil saab juttu olla vaid võitluse ühe või teise «liigi» ülekaalust.

Kui me juba kord asusime dramaatilise võitluse «liikide» tingliku klassifitseerimise teele, siis tuleb öelda, et on olemas veel kolmas liik, mida ilma erilise kaalutluseta võib nimetada kõrgeimaks. See on omane näidendeile, kus orgaaniliselt liituvad mõlemad eelnevad «liigid» ja kangelasel tuleb pidada oma peripeetiade poolst ääretult keerulist, psühholoogiliselt küllalt rasket võitlust, võidelda, nagu öeldakse, kahel rindel: välisel — objektiivselt olemasolevate vaenlaste ja takistustega, ning sisemisel — iseendaga, oma kahtluste, kõikumiste, vaadete, tunnete, nõrkuste ja kirgedega. Ent nimelt just sellise kahekordse võitluse protsessis avaneb kõige täielikumalt kangelase karakter, tabatakse suure, tugeva ja kordumatu inimisiksuse komplitseeritus.

Kujutades sellist võitlust, dramaturg nagu tungib inimhinge kõikidesse salasoppidesse, avastab inimõtte kõige keerulisemad ja tihtilugu vasturääkivad «käigud» ja oma kunsti jõuga näitab neid meile — näitab tolles konkreet-ses ajaloolises epohhis, tolles sotsiaalses keskkonnas, milles draama kangelased elavad ja tegutsevad.

Suuremas osas näidendeis, mida oleme harjunud pidama dramaturgia klassikalisteks näideteks, leiame me just nimelt dramaatilise võitluse selle liigi, kus kangelasel ei tule valida mitte üksnes võitlusvahendeid, vaid teha ka isiklik ideeline ja kõlbeline valik, mille tagajärjeks on mõnikord katastroof ja hukkumine.

Et mitte otsida näidet kaugelt, ütleme, et nimelt sellist kangelase kahekordset võitlust väliste jõudude ja iseendaga näeme me suurima dramaturgi suurimas teoses — Shakespeare'i «Hamletis».

Taani printsi piiravad igast küljest vaenlased. Tema vaenlasteks on nii lihane ema, kuninganna Gertrud, kuningas Claudius, kaval õukondlane Polonius kui ka silmakirjalikud sõbrad Rosencrantz ja Guildenstern — ühesõnaga, peaaegu kogu Helsingör, peaaegu kogu teda ümbritsev maailm.

Ja näe, Hamlet võitleb nende vaenlastega, valides üha uusi ja uusi vahendeid. Ta valmistab rändnäitlejate abiga kuulsa «hiirelõksu», teeskleb arukaotanut, finaalis paljastab ta isegi mõõga ja astub kahevõitlusse Laertesega. See on tema väline võitlus. Ent koos sellega käib temas eneses keeruline sisevõitlus. Selleks et tegutseda, peab ta ju õigesti hindama, lahti mõtestama kogu ümbritseva maa-

ilma, taasühendama «aegade lagunenud sideme», peab tõestama, et tema onu ja lihane ema on mõrtsukad. Selgusele jõudmine pole aga sugugi lihtne: Hamletis võitlevad armastus ja põlgus ema vastu. Ja ka siis, kui ta lõplikult veendub, et viirastus ütles tõtt, on ta ikka ja jälle sunnitud võitlema iseendaga... Selleks et mitte miski, mitte mingisugune tunne ei ahistaks teda tol saatuslikul silmapilgul, kui ta asub täitma oma kohust — maksab kätte oma isa surma eest —, lämmatab ta eneses armastuse Ophelia vastu (see aga on samuti tohutu sisevõitlus!), hülgab selle puhta, õrna, teda armastava tütarlapse. Kui nii võib väljendada, siis Hamlet «astub tast üle», ja Hamleti poolt hüljatud Ophelia hukkub.

Mõistagi võib peale «Hamleti» nimetada palju teisi näidendeid, mille kangelased peavad võitlust «kahel rindel». Sellised on ka Corneille' «Cid», millest meil oli juba juttu, ja Schilleri «Don Carlos», mitmeplaaniline tragöödia, milles kangelane võitleb oma isa, kuningas Philippi despotismiga ja oma keelatud armastusega noore võõrasema vastu. Selline on juba mainitud A. Ostrovski «Äike» ja paljud teised teosed.

Kui pöörduda meie nõukogude dramaturgia poole, siis sellise «kahekordse võitluse» liigi leiame näiteks Konstantin Trenjovi «Ljubov Jarovajas». Selle draama kangelanna võitleb oma mehega, valgekaartlasest leitnandi Jarovoiga, bolševistliku tõe eest, võitleb kogu selle leeriga, keda esindab Jarovoi, ja koos sellega ka iseendaga, oma armastusega mehe vastu. Kui raske ja keeruline on aga selline võitlus, selle üle võib otsustada kas või järgmise katkendi järgi Ljubovi ja Jarovoi dialoogist:

«Jarovoi: Ljuba... kus sa oled, kes sa minusse piirittult uskusid?

Ljubov: Kus sina oled?

Jarovoi: Siin, koos sinuga! Sellesama tõega!

Ljubov: See tõde on minul.

Jarovoi: Tõde on sulle ära vahetatud. Mina olen aga sama, kes ma olin, vannun sulle.

Ljubov: Mina töötasin varem sinu mälestuse nimel surmaviha kanda selle vastu, kelleks sa oled saanud...

Jarovoi: See on ju ometi ebaloomulik: meil sinuga erisuguseid teid minna. Leida teineteist ja otsekohe taas kaotada.

Ljubov: Halvem. Teed ei ole erisugused. Põrkasime kokku ühel teel ja üks meist peab kuristikku langema. Jarovoi: Ljuba, ma ei lase seda sündida.

Ljubov: Kus nüüd sina! Me ei ole enam endised: mina olen tugev, sina aga vilets!...»¹

Täpselt samuti võitleb N. Pogodini «Kremlis kellades» insener Zabelin iseendaga oma tõelise tee otsingutel ja selle kodanliku keskkonnaga, milles ta on kasvanud, mis määras tema maailmavaate, tema ühiskondliku positsiooni. Zabelinil tuleb valida: kas minna koos nõukogude võimuga, võtta see vastu või hääbuda minevikku. Millise valiku ta tegi, see on teada. Ja teda aitas selles Lenin.

Omapäraselt kahekordset, õigemini mitmekordset võitlust näeme Gorki «Jegor Bulõtšovis». Bulõtšov võitleb kogu teda ümbritseva ahne, kiskjaliku maailmaga, kelle kehas-tajateks on nii abtiss Melanija, Dostigajev ja Zvontsov kui ka papp Pavlin ja paljud teised. Ta võitleb iseendaga, oma minevikuga, teda piinava surmahaigusega, oma väljapääsmatu üksindusega. Asjata ei libise tema huulilt stseenis talle ustava Glafiraga järgmised sõnad: «Ma — tean kõik, näen kõik! Ma tean, kes sa mulle oled... Sina ja Šurka (Bulõtšovi vallastütar. — J. A.) — nii palju ma olengi elust head saanud, kõik muu tuli mulle hukatuseks...»²

Ja seda räägib inimene, kes käsutab miljoneid, inimene, kellest sõltub paljude saatus... Kurb lõppkokkuvõte.

«REEGLID JA «ERANDID»

Nagu nägime, on näiteid rohkesti ja neid võib lõputult tuua. Nimetatud näidendid on nii eripalgelised küll neisse kätketud ideede, küll kujutatavate sündmuste, tegelaskujude kui ka kirjutusmaneeri poolest, et näib, nagu ei võiks neid seada ühte ritta, mõõta ühe mõõdupuuga. Ent analüüsides neid dramaturgia seisukohast, silmitsedes teraselt seda alust, millele nad on rajatud, näeme, et «kahekordse võitluse» printsiipi, kuigi erinevalt, on neis igapähe silmas peetud. Ja ilmneb, et see printsiip, kui nii

¹ Katkend F. Moori tõlkest Draamateatri lavastuse jaoks.

² M. Gorki, Teosed, 11. kd. ERK, Tallinn 1960, lk. 344.

võib väljenduda, on universaalne nende draamateoste puhul, mida õigusega on hakatud pidama parimateks. See on niivõrd universaalne, et on maksev, nagu me näeme, kõigil aegadel ja annab tunnistust juba korduvalt kõne all olnud dramaturgia põhiseaduste kõigutamatuses.

See on ka mõistetav: eelkõige räägib draama Inimesest, ja mida täielikumalt ning mitmekülgselt — tegevuses, võitluses — dramaturg teda näitab, seda tähtsam, kunsti-pärasem on ka draama.

Lõpetades juttu kolmest dramaatilise võitluse põhiliigist, peame uuesti alla kriipsutama: see klassifikatsioon on läbi ja läbi tinglik ning me pöördusime selle poole ainult sel eesmärgil, et piltlikult näidata, kui keeruline on mõiste «dramaatiline võitlus», kui mitmesuguseid vorme võib see võitlus võtta. Nagu teada, on iga klassifikatsioon lõppkokkuvõttes vajalik selleks, et mõista ainet või nähtust tervikuna.

Iseenesest mõista (ja me oleme sellest juba rääkinud) ei ole üheski näidendis ühtki võitluse liiki puhtal kujul. Jutt võib olla ainult sellest, millistes kombinatsioonides ja proportsioonides need võitluse liigid draamateoses esinevad, missugune neist domineerib, on peamine ja juhtiv.

Kombinatsioonid aga, peab ütleva, on mõnikord väga ootamatud, mis tingib ka ootamatuid kompositsioonilisi lahendusi. Imestada pole siin midagi: pole ju reegleid ilma eranditeta, kunstis aga võib-olla moodustavad just erandid reeglid... Võtkem näiteks A. Tolstoi tragöödia «Tsaar Fjodor Joannovitš».

Tuletan teile lühidalt meelde sisu ja võitlevate jõudude paigutuse.

Tragöödia keskne ja ühtlasi ka nimategelane on tahtejõuetu, «armuline» ja mitte sugugi riigijuhiks sobiv tsaar Fjodor — Ivan Groznõi võimetu järglane. Fjodori oma mõju alla saamise eest, võimu eest riigis võitlevad kaks parteid: Godunovi ja bojaaride partei; viimase eesotsas seisab Ivan Šuiski. Kergeuskliku ja heasüdamliku Fjodori kõik püüded lepitada neid vaenulikke parteisid lõpevad edutult: ta alistub kord Godunovi, kord Šuiski mõjule ja lõppude lõpuks jääb peale Godunov. Ivan Šuiski tapetakse ja kõik tema käsilased satuvad ebasoosingusse — peale Vassili Šuiski (kes, nagu teada, saab edaspidi lühikeseks ajaks «kogu Venemaa» tsaariks).

Nagu näeme, käib selles draamas vihane võitlus. Just

oma tahtjõuetusega, rahu taotleva kartlikkusega soodustab peategelane tahtmatult võitluse ägenemist. Dramaturgiline paradoks: tsaar Fjodori võimetus oma eesmärkide aktiivseks taotlemiseks, tema tegevusetus pöördub pingelisimaks tegevuseks draamas tervikuna — tegevusetus sünnitab tegevuse! Kompositsioon on omapärane ja annab meile õiguse öelda, et iga kunstiteos on omanäoline ning kordumatu. Ta on alati mingisuguste uute elutahkude peegeldumine, keeruline, vasturääkiv, liikuv ja muutuv, tulvil võitlust.



KUIDAS «SÜNNIB» NÄIDEND?

Eelnevatel lehekülgedel püüdsime lühidalt jutustada draamateose peamistest tunnustest, sellest, et tema aluseks on alati mingi konflikt, võitluse kujutamine.

See kõik on, nagu öeldakse, dramaturgia aabits. Ma näen ette, et lugeja, kes on selle selgeks õppinud, ütleb:

«Noh, hästi, oletame, et need kaalutlused draamateose iseloomust ja olemusest on täiesti õiged. Ent... ent nõustuge, et need on ikkagi kuidagi üldised, abstraktsed, teoreetilised... Tahaks kuulda, kuidas neid kasutada praktikas... Kuidas dramaturg töötab näidendi kallal? Millest alustab? Kuidas ta selle üles ehitab?»

Mis siis ikka, katsun vastata sellele loomulikule ja tõtt öelda küllalt riukalisele küsimusele.

Loomulikule sellepärast, et lugejale on huvitav ja draamateose mõistmiseks kasulik teada, kuidas see luuakse.

Aga riukaline... riukaline on see põhjusel, et sellele küsimusele ei saa niisama lihtsalt vastata: töötab ju iga dramaturg omamoodi — alustab näidendit omamoodi, määrab selle järjestuse, mille järgi hakkab kirjutama üksikuid stseene. Loominguprotsess on täiesti intiimne ja mingisuguseid üldreegleid on siin võimatu kehtestada.

Ja muidugi tekib igal dramaturgil väga isiklike faktore ning assotsiatsioonide mõjul see, mida võib nimetada tulevase teose algideeks, esialgseks ning veel täiesti uduks pildiks sellest. See kõik on aga juba loomingu ja seejuures sugugi mitte ainult dramaturgilise loomingu psühholoogiasfäär. Meie ülesandeks on praegu rääkida näidendi loomise tehnikast, selle ülesehitamise «tootmisprotsessist», kui nii on sobiv väljenduda.

Tuleb öelda otsekoheselt: nagu ühtki ehitust, nii ei või ka näidendit teha «plaanita». Näidendi plaan töötatakse välja neile dramaturgia seadustele tuginedes, millest oli eespool juttu, — seda tehakse täpselt samuti, nagu iga-suguse hoone projekt töötatakse välja arhitektuuri sea-duste ja arvestuste baasil. Ja selles mõttes on dramaturgia võib-olla rohkem kui ükskõik milline kunstiliik lähedane nimelt arhitektuurile. Ega siis muidu pole keegi drama-turgia teoreetikutest väga kujukalt lausunud:

«Näidend — see on maja, kus elavad tegelased...»

Ja väga hästi, väga täpselt ütles selle kohta ka Aleksei Tolstoi:

«Pole võimalik alustada näidendit, teadmata, millega see lõpeb. Belletristika — see on teine asi. Seal sugeneb töö-protsessis, autori ja tegelaste vastastikusel mõjutamisel (autori jaoks saavad nad aegapidi elavaks — meenutame Balzac'i) epopöa lõpp iseenesest. Näidendis aga, sõltuvalt selle erilisest lavaajast (mil kahe ja poole tunni jooksul hargnevad lahti terved inimelud), on vaja dramaturgi vahelesegamist. Siin ei saa lasta end voolul kanda, siin on tarvis ehitada ja tunda arhitektoonika seadusi. Näidendi finaali, lõppakordi, peab olema selge juba kavatsuse algul — finaali on maailmatunnetus, ees-märk, «miks»...»¹

Jah, näidendit tuleb ehitada, tundes dramaturgilise arhi-tektoonika seadusi. See on vaieldamatu. Ent täiendagem samas: selleks et luua kas või üksnes näidendi plaan, on vaja veel seda, mida nimetatakse inspiratsiooniks. Meenu-tame Puškini sõnu Dante kohta:

«Ainuüksi juba «Põrgu» plaan on geniaalsuse vili.»

Looming ja «tehniline varustatus», planeerimine ja ins-piratsioon, arvestus ja kirglikkus — see on dramaturgia. Nimelt temas, rohkem kui kuskil mujal, on «käsitöö» «kunsti aluseks» ja «harmooniat» kontrollitakse «algeb-raga», nagu lausub Puškini Salieri.

¹ А. Н. Толстой, Статья «Драматургическая олимпиада».

Niisiis oletame, et seadsime endale eesmärgiks kirjutada näidend.

Kuivõrd me ei kavatse sarnaneda tolle Tšehhovi jutustuse kangelasega, kes, võtnud nõuks kirjanikuks hakata, ostis kirjutuslaua, virna paberit, pudeli tinti, tosina sulgi ja äkki avastas: «Aga mida kirjutada — ei tea,» siis oletagem, et meil on mingisugune tähtis mõte, mida tahame inimestele teatada.

Lühidalt, me teame, «miks» me kirjutame. Ja vastavalt sellele peamisele mõttele võime juba eelnevalt ära tähendada, mis liiki tuleb näidend: tragöödia või komöödia, olustikuline draama või kerge ja lõbus (kui meil õnnestub seda lõbusaks teha) vodevill... Muidugi ei kavatse me kirjutada teost sellises liigis ja žanris, mida unustamatu Kozma Prutkov¹ nimetas «loomulikult jutuetenduseks», — žanris, mis muide on tänapäeva dramaturgias saanud küllalt laialdase leviku...

Millest me siis alustame?

Selleks et anda ideele «liha ja verd», tuleb eelkõige leida süžee, see tähendab: tulevase näidendi peamine sündmus; peamine konflikt. Töö esimesel etapil on see sündmus tihtilugu meie ees veel üldiste, vähedetailsete piirjoontena, ent me näeme juba, peame nägema, kuivõrd on see «kasulik» (tarvitame seda sõna) meie idee, meie kavatsuse kehastamiseks.

Mõistagi otsib iga dramaturg omamoodi sellist sündmust, sellist «iva», millest võiks «kasvada» näidend: küll isiklikest elukogemustest, küll ümbritsevast tegelikkusest, küll raamatutest ja lõpuks oma loomingulisest kujutlusest. «Ma võtan oma saagi sealt, kust aga iganes leian,» lausus Molière.

See «saak», see sündmus on aluseks niinimetatud süžeele. Mingi argipäevane fakt, episood, millest saadi teada näiteks viirealise ajalehesõnumi kaudu, mida täiendati isiklike tähelepanekutega, arendati loomingulises kujutluses, üldistati tüüpilise nähtuseni, võib muutuda näidendi idee väljendajaks.

¹ Kozma Prutkov — pseudonüüm, mille all esines XIX saj. 60. aastail grupp poete (A. K. Tolstoi ning vennad V. ja A. Žemtšuznikovid). K. P. nime all ilmusid humoristlikud paroodiad ja satiirilised luuletused. — Tõlk.

Kui lihtne võib olla see süzeeline alus esialgsel kujul, sellest annab tunnistust teatri- ja kirjandusringkondades laialt levinud anekdoot. Keegi dramaturg pöördunud K. Stanislavski (teises variandis V. Nemirovitš-Dantsenko) poole küsimusega: mis on süzee? Ja Väikese Kunstiteatri auväärne juht vastanud:

«Näiteks pärast pikka äraolekut tuleb kodulinna, armastatud tütarlapse juurde tagasi noormees ja kuuleb, et temake on hakanud armastama teist. Kui noormees mõistab oma kurba olukorda, hüüab ta: «Tõld ette! Hei! Tõld ette!» ja jätab maha «reeturi» maja.»

Jutt oli muidugi Gribojedovi geniaalsest komöödiast «Häda mõistuse pärast». Ja te näete, kui lihtsalt võib edasi anda süzee. Ent kui keeruliselt, värviküllaselt, mitmetahuliselt on sama süzee välja töötatud Gribojedovil, millise hulga kõige koloriitsemate tolele epohhile iseloomulike karakteritega on ta täienenud, milliseid arvamusi-aforisme tulvil!

Jah, see näide on tõepoolest peaaegu anekdootlik, ent samuti ka näitlik ja õpetlik. Mitte vähemal määral pole õpetlikud teistegi näidendite idee või süzee tekkelood. Loodan, et te ei pahanda, kui üritan lühidalt jutustada sellest, kuidas olid kavatsetud mõned meile tuntud näendid, sellest,

KUIDAS SEE JUHTUB?

On käibel apokrüüfiline lugu... Aias jalutades nägi kuulus matemaatik Isaac Newton, kuidas puult kukkus õun. Mõtisklused selle oma olemuselt täiesti tavalise nähtuse üle viisid Newtoni ülemaailmse gravitatsiooniseaduse avastamisele.

Juhuslikkus? Just nagu oleks.

Age tegelikult? Tohtu tähelepanu ümbritseva maailma, kõige selles toimuva vastu, ja seejuures veel suunatud tähelepanu. Harjumus — peaaegu alateadlik, peaaegu mehaaniline — otsida ümbritsevas ainet vaatlusteks, mõtisklusteks ja üldistusteks, mis antud juhul on füüsikalismatemaatilist laadi. Ja tulemus — teaduslik avastus.

Täpselt samuti kunstniku-dramaturgi suunatud tähelepanu, harjumus alati (isegi siis, kui see tal mõttesse ei tule) otsida materjali oma võimaliku tulevase näidendi

jaoks, otsida, nagu öeldakse, «tagavaraks», otsida kõikjal ja kõiges, kaasa arvatud isiklikud elamused, viib teda sellele, mida võib tal vaja minna: teemale, süžeele, sündmusele, kangelasele...

Mäletate, kuidas räägib kirjanik Trigorin Tšehhovi «Kajakas»:

«Näete, viibin siin teie seltsis, olen erutatud, kuid samal ajal on mul iga hetk meeles, et mind ootab pooleliolev novell. Näen pilve, mis on tiibklaveri moodi. Mõtlen: tarvis kusagil jutus mainida, et ujus pilv, mis oli tiibklaveri moodi. Tunnen heliotroobi lõhna. Kohe panen kõrva taha: imalmagus lõhn, leselill, suveõhtu kirjelduses mainida. Otsin enese ja teie jutus hoolega iga huvitavat fraasi ja sõna ning tõttan kõiki neid fraase ja sõnu oma kirjanduslikku varakambrisse sulgema — ehk läheb tarvis!»¹

Mõnikord möödub aastaid, enne kui kõik mõtted, sündmused, muljed, sõnad, mis on talletatud «kirjanduslikku varakambrisse», leiavad kasutamist, saavad mingisuguse loomingulise kavatsuse «ivaks», muutuvad lõpetatud jutustuseks või näidendiks.

1897. aastal hakkas L. Tolstoil kujunema kavatsus kirjutada näidend, millele ta algselt andis nimeks «Laip». Kuidas see kavatsus tekkis? Kaasaegsete andmete järgi köitis Tolstoi tähelepanu ühe allakäinud inimese, kellegi Gimeri kohtuasi. Et lasta naine vabaks ja anda talle võimatus leida õnne teisega, otsustas see inimene end «elust maha kriiputada» ja simuleeris enesetappu. Ent simuleeris nähtavasti ebaõnnestunult, muidu poleks sünenenud «kohtuasja».

Nii haaras Tolstoi-kunstniku, Tolstoi-dramaturgi suunatud tähelepanu elust sündmuse, mis sai «ivaks» tulevasele draamale, mida me praegu tunneme pealkirjaga «Elav laip». Selle draama kirjutas Tolstoi mõni aasta pärast seda, kui ta oli «peale sattunud» Gimeri kohtuasjale, ja üksik, kriminaalset laadi juhtum muutus Tolstoi sule all süüdistusaktiks revolutsioonieelse Venemaa ühiskondliku korra vastu, muutus sügavamõtteliseks ja vormilt novaatorlikuks kunstiteoseks.

Jah, novaatorlikuks, sest «Elavas laibas» loobus Tolstoi traditsioonilisest draama viievaatuselisest konstruktsioonist ja lõi paljude episoodidega draamateose, mille kohta A. F. Koni kirjutas: «Ühed näevad «Elavas laibas» uut

¹ A. Tšehhov, Valitud teosed, VII kd. ERK, Tallinn 1963, lk. 175.

sõna draamakunsti uutel teedel, teised võrdlevad lühikesi, kiiresti vahelduvaid stseene peaaegu et filmilindiga.»

Isiklikest kogemustest, isiklikest vaatlustest, isiklikest — seejuures sugugi mitte kergeist — elamustest tekkis Suhhovo-Kobõlini kuulus draamatrilogia, kuhu kuuluvad «Kretšinski pulm», «Kohtuasi» ja «Tarelkini surm».

1850. aastal süüdistati kolmekümne kolme aastast Aleksandr Suhhovo-Kobõlini, kõrgema seltskonna liiget, oma abikaasa, prantslanna Louise Simon-Demanche'i mõrvas! Tervelt seitse aastat venis juurdlus. Kaks korda nende seitsme aasta kestel tuli Suhhovo-Kobõlinil taluda kõiki vangistuse «võlused», seitsme aasta jooksul käis ta läbi kõikidest kohtulik-kantseleiliku, bürokraatliku põrgu ringidest. Seitse aastat suurima dramaturgi elust lõid draama, milles peategelaseks oli Suhhovo-Kobõlin ise. See draama oli rikas igasuguste «saatusemuutuste» poolest ja jõudis alles 1857. aastal enam-vähem õnnelikule lõpule: Suhhovo-Kobõlinilt võeti häbistav süüdistus.

Kõik need raske seitsme aasta kurvad muljed, tähelepanekud, elamused, kogu politseiliku, kohtuliku, ametnike omavoli, südametuse, inimisiksuse üle irvitamise, julmuse, nõmeduse, altkäemaksuvõtmise ja teiste alatuste maailm, mida isiklikult nägi Suhhovo-Kobõlin, — kõik see leidis kehastuse triloogia kahes viimases näidendis — «Kohtuasjas» ja «Tarelkini surmas», neis «Minevikupiltides», mis on kirjutatud «natuurist», nagu teatab autor 1869. a. väljaande alapealkirjas.

Nagu näeme, on näidendite, nende ideede ja süžeede tekkelood mitmekesised ja juhtub nii, et paljud meid vaimustavad näidendite stseenid on autor ise täht-tähelt läbi elanud.

Agas juhtub ka nii. Kirjanik, dramaturg otsib süžeed, näiteks komöödiale, ja keegi sõpradest ütleb: «Vaata, kus on sündmus, mis peaks sulle meele järele olema...»

Nii oli lugu Gogoliga. Ta otsis süžeed ja kirjutas Puškinile:

«Tehke heategu, andke mulle mingi süžee, kas naljakas või mitte naljakas, aga ehtsalt venepärane. Käsi kibeleb kirjutama kaasaegset komöödiat...»

Puškin andiski süžee: maakonnalinna sõidab Sankt-Peterburist ametnik-looder; linnakese võimukandjad on segaduses: nad võtavad seda loodrit revidendi pähe.

Süžee oli ilmselt täiesti kaasaegne, «ehtsalt venepärane»

ja iseloomulik Nikolai I aegse Venemaa jaoks. Peale selle oli ta, nagu ütlevad kirjandusteadlased, «rändav», see tähendab — laialt levinud.

Gogol kirjutas «Revidendi» 1835. aastal. Süžee elulisuse üle võib aga otsustada selle järgi, et 1827. aastal oli ka Gogoli kaasmaalane, ukraina kirjanik, tuntud satiirilise romaani «Pan Haljavski» autor Gritsko Kvitko-Osnovjanenko loonud komöödia tollel ajal traditsiooniliselt pika pealkirjaga: «Sissesõitnu pealinnast ehk segadus maakonnalinnas».

Me ei hakka kõrvutama neid kahte komöödiat. Ühtelangemisi on palju: süžees, tegelaste koosseisus ja karakteris. Kuid asja tuum pole mitte nendes ühtelangemistes, vaid selles, kuidas on arendatud sama süžeed — millist eesmärki teenib komöödia. Kui Kvitko jaoks oli valerevidendi ilmumine maakonnalinna ja kõik selle tagajärjed üksik anekdootlik juhtum ning kui Kvitko sule all muutus see juhtum pealiskaudseks, kuigi mitte ilma teravmeisusega jandiks, siis Gogoli «Revident»...

Kuid kas ongi vaja rääkida, mida tähendab «Revident» vene teatrile, vene kirjandusele?! Kas on vaja rääkida komöödia tähtsusest, mille kohta Gogol ise on öelnud: «Ma sõandasin koguda ühte hunnikusse kõik paha Venemaal, kogu ebaõigluse, mida ma tol ajal teadsin, mis esineb neis paigus ning neil juhtudel, kus kõige enam nõutakse inimeselt õiglust, ja ühekorraga kõik välja naerda...»

Tähendab juhtub ka nii: üks ja sama sündmus, üks ja sama süžee satub kahe dramaturgi vaatevälja ja siis sünnib mitte kellegi poolt väljakuulutatud loomingulises võistluses, millest osavõtjail endil pole mitte aimugi, kaks erinevat teost — erinevat nii mastaabilt, kunstiliselt kaalult kui ka ühiskondlikult tähtsusest.

Ja veel üks näide sellest, kuidas võib tekkida näidendi idee, ent see pole võetud enam minevikust, vene kirjanduse ajaloost.

Anname sõna meie kaasaegsele — nõukogude dramaturgile Viktor Rozovile:

«Lugesin «Izvestijast» artiklit, milles jutustati järgmisest juhtumist: meditsiiniinstituudi üliõpilasel hakkas kaduma nägemine ja ta oli sunnitud katkestama õpingud. Sõbratar aga veenis teda, et ta ei jätaks instituuti pooleli, vaid valmistuks eksameiks kuulumise järgi — tema ise hakkab talle materjali ette lugema. Nii õppisid sõbratarid mõni aasta

kahekesi. Nägemine kustus. Arstid olid võimetud: haigus osutus raskeks, tuli oodata, kuni tütarlaps jääb täiesti pimedaks, ja alles siis katsuda teda opereerida. Ja tütarlaps jäigi pimedaks. Selle aja sees lõpetas ta tänu sõbrannale instituudi. Hiljem tehti tütarlapsele Moskvas operatsioon, nägemine taastus. Traagiline eluperiood oli möödas.

Kolm momenti selles loos erutasid mind pisarateni: haige visadus, sõbranna tõeline truudus ja arsti talent. Nende kolme inimese käitumisest jättis mulle aga tugevaima mulje sõbranna teguviis. Tõepoolest, et kannatanu ise osutus kindlameelseks, visaks — see oli mõistetav ja seda dikteeris mure oma saatuse pärast. Et arst sooritas hiilgava operatsiooni, see teeb au tema vilumusele ja talendile, tema kõrgele professionaalsusele. Ent see, et sõbranna täiesti omakasupüüdmatult, üksnes suure sõprustunde ajal pühendas pikki aastaid, pealegi veel noorusaastaid, osa oma elust sõbrannale, aitas teda, — see oli tõesti imekaunis.

...Nii algaski minu töö näidendi kallal. Elu kujunes ümber. Muutus helgeks ja rõõmsaks... ja mulle tundub, et see rõõm, mis oli seotud tööprotsessi endaga ja ilma igasuguse resultaatile eelnaudinguta, andiski elu minu esimesele, kordan, väga ebatäiuslikule näidendile...»

Jääb veel lisada, et see V. Rozovi esimene näidend sai nimeks «Tema sõbrad» ja muutus omamoodi proloogiks sama autori paljudele teistele laialt tuntud näidendeile.

Mõtlen, kallis lugeja, et teile on nüüd selge, kui keerulisi, mitmekesiseid teid pidi jõuab dramaturgini näidendi idee, millised mõnikord täiesti juhuslikud, isegi tühised, «Newotni õuna» taolised asjaolud panevad tööle loominguilise kujutlusvõime.

Ja tulemus?

Newtonil — teaduslik avastus, ülemaailmse gravitatsiooni seadus.

Siin mainitud kirjanikel — näidendid, mis on erinevad mõttelt, ühiskondlikult kõlajõult, koha poolest kirjanduse ja teatri ajaloos, «tehnoloogialt». Nad on väga eripalgelised, ent neid kõiki on sünnitanud dramaturgi suunatud, loominguiline tähelepanu kõige ümbritseva vastu.

SÜNDMUS ON LEITUD

Niisiis on kas kergeid (mida juhtub harva) või väga keerulisi (mida juhtub sageli) teid pidi leitud sündmus, mis võib olla näidendi aluseks. Kord juba leitud, täieneb see sündmus järk-järgult üksikasjadega, täpsustub. Algab üksikasjade valimine: ühed sobivad süžee arendamiseks, teised heidetakse kõrvale kui üleaarused, ebaolulised või isegi segavad. Detailid konkretiseeritakse, see tähendab, määratakse tegevuskohad, olukorrad, milles sündmus hakkab hargnema, aeg jne.

On täiesti selge, et kuivõrd mitte mingisugune sündmus pole võimalik inimeste osavõtuta sellest, kuivõrd ainult inimene on nii draama objekt kui ka subjekt, siis käivad samaaegselt sündmuse otsingutega ka tegelaste otsingud. Need otsingud on teineteisest lahutamatud, vastastikku tingitud ja nende vahel on see, mida matemaatikas nimetatakse funktsionaalseks sõltuvuseks.

Tegelaskujud on aga mitmesugused oma tähenduse, koha ja osa poolest näidendis. Seepärast peab dramaturgi tähelepanu olema esmajärjekorras suunatud näidendi peategelaste, selle kangelaste, peaidee kandjate valikule.

Peategelased peavad ilmselt kuuluma kahte vastandlikku leeri: tegime ju juba selgeks, et ilma konfliktita, ilma võitluseta pole draamateost. Seetõttu tuleb dramaturgil otsida nii nõndanimetatud «positiivset» kangelast kui ka tema vastast, antagonistist — «negatiivset» kangelast — selle kandjat, mida draamateoorias nimetatakse vastu-tegevuseks.

Kui on vaja näiteid, siis nimetagem üldtuntuid: Karl Moor ja Franz Moor Schilleri «Röövlites», Parun ja Albert Puškini «Ihnsas rüütlis», Ljubov Jarovaja ja leitnant Jarovoi, Komissar ja Pealik «Optimistlikus tragöödias» ning paljud teised.

Ent mida see tähendab: otsida või valida kangelast, otsida või valida tema antagonistist ja teisi tegelasi? Kust otsida? Kuidas valida, millise tunnuse järgi?

«KAADRIOSAKOND»

On selge, et tegelaste otsingud kulgevad igal dramaturgil täpselt samuti nagu sündmuse otsingud: oma teid pidi ja kõige mitmekesisemates sfäärides. Need otsingud kannavad, kui nii võib väljenduda, «kompleksset iseloomu» — neist võtavad osa nii dramaturgi isiklikud elukogemused, tema objektiivne tegelikkusetundmine kui ka eruditsioon ja palju, palju muud. Kuid peamiseks kriteeriumiks kui mitte kangelase, siis tema prototüübi valikul (kangelast «puhtal kujul» ei kohata kaugeltki sageli) on tema sobivus selle kunstilise kuju loomiseks, mis on vajalik dramaturgile, et võimalikult täielikumalt, täpsemalt ja veenvamalt väljendada oma ideed.

Näiteks kuulub autori ideesse kindlameelse kommunisti või meie nõukogude sõjaväejuhi, või sellise välja-paistva õpetlase-kodaniku nagu professor Poležajev Rahmanovi samanimelises näidendis, või sellise arsti nagu Platon Kretšet Korneitsuki tuntud näidendis, veenva, elava ja seetõttu ka kunstiküpse kuju loomine. Pole raske taibata: selleks et visandada karakteri peamised kontuurid ja teha ta seejärel elavaks, kunstiliselt veenvaks, tuleb dramaturgil tingimata teha kohutavalt palju tööd. Selleks kogutakse joonekesi võib-olla paljudelt inimestelt, keda dramaturg on elus kohanud, paljudelt inimestelt, kellest ta on kuulnud, lugenud raamatuist või ajalehtedest.

Niisiis, peategelaste üldised kontuurid on visandatud. On saabunud aeg täpsustada. Dramaturgil tuleb kindlaks määrata tegelaste sotsiaalne seisund, elukutse, elulugu, vanus, välimus, «eritunnused»: vaated ja iseloom, kalduvused ning sõnavara. Seda kõigepealt dramaturgi enese jaoks, sest, tundmata põhjalikult oma kangelasi, ei saa ta neid näidendisse «torgata»: võivad nad ju kõige ootamatul momendil käituda nii, nagu pole vaja, võivad moonutada, rikkuda idee. Lühidalt, selles näidendi loomise staadiumis töötab dramaturgi «kaadriosakond» maksimaalse koormusega ja täidab väga rasket ning väga vastutusrikast ülesannet.

Seejärel liituvad peategelastega teisejärgulised, kolmandajärgulised ja lihtsalt abitegelased, kelle osa koosneb ainult paarist fraasist.

Nii kujuneb näidendi tegelaste nimestik, nimelt tegelaste, sest isikuil, kes ei etenda aktiivset, toimekat rolli

sündmuste arengus, kes ei mõjusta nende käiku kas või kaudselt, pole näidendis kohta. Öeldes kantseleikeeles: nad «pole koosseisus ette nähtud».

Ja tõepoolest, näidendi kokkusurutud mahu, «elamispinna» piiratuse tõttu (mida ei esine jutustuses ega romaanis) on isikud, kellel pole näidendi tegevuses «koormust», lihtsalt liigne ballast. Nad juhivad nii dramaturgi, vaataja kui ka lugeja tähelepanu laval toimuvast kõrvale, segavad tajumise terviklikkust ja intensiivsust.

«STARDIEELSED ARVESTUSED»

Niisiis tehakse näidendi kallal töötamise algstaadiumis ehitusmaterjali range ja täpne valik: keskne sündmus, koht, miljöö, keskkond, aeg ja eelkõige peategelased, kes on dramaturgi idee väljendajaiks.

Ent kas võib väita, et pärast seda hädavajalikku ettevalmistustööd näeb dramaturg juba enese ees kõigis üksikasjades läbitöötatud näidendi plaani?

Muidugi mitte.

Esialgu näeb ta ainult näidendi süžeed, s. t. selle üldise piirjooni, mis sünnib edaspidi näidendis. Näeb ainult ligikaudselt, mitte aga lavalis-konkreetselt, millega näidend algab, mis on temas kõige tähtsam, millega ta võiks lõppeda, missugused on peategelased.

Selleks et üldjoontes visandatud näidend muutuks lõpetatud lavateoseks, ei saa dramaturg piirduda ainult selle väljaselgitamisega, mis näidendis sünnib. Ta peab täiesti täpselt kujutlema, kuidas toimuvad üksikud episoodid, kuidas ja miks saadavad tegelased korda neid või teisi tegusid, kuidas reageerib iga tegelane mingis süžee situatsioonis jne. jms.

Kuid iseendale kujutlemisest on muidugi veel vähe. Kuulub ju dramaturgi ülesandesse näidata, kuidas toimub ja areneb süžees kavandatu, ning näidata järjekindlalt arendatud tegevuses, loogiliselt ja psühholoogiliselt veenvalt. Ainult kõigist neist tingimustest kinni pidades võib tekkida «tõepärasuse efekt» ning kõige fantastilisem, kõige muinasjutulisem süžee muutub usutavaks.

Lisagem veel: ainult siis võivad vaataja ja lugeja «sukelduda» näidendisse ilma tarbetu pingeta, pörkamata nõu-

tutele küsimustele, nagu näiteks «kes on see isik?», «kust ta ilmus?», «miks ta seda tegi?» jne. jms.

Siit järeldub, et dramaturgi tähtsaim ülesanne on töötada täpselt, detailselt, vaatus vaatuse, pilt pildi järel välja näidendi plaan «a-st o-ni» — töötada välja see, mida ühed draamateoreetikud nimetavad näidendi faabulaks, teised aga näidendi intriigiks.

Töö on üpris tähtis ja raske — vead toovad kaasa eba-meeldivaid tagajärgi. Peale selle tuleb meeles pidada, et dramaturgil ei ole prosaisti õigusi: tal pole õigust autorikõrvalepõigeteks, looduskirjeldusteks, tegelaste hingeelu ja elamuste omapoolseks kirjeldamiseks — ta peab neid ju näitama, mitte aga neist jutustama. Lühidalt, tal ei ole õigust mitte mingisugusele «vabadusele».

Piltlikult väljendades võib algustööd näidendi kallal võrrelda mingil määral stardieelsete arvestuste tegemisega enne raketi viimist orbiidile. Eksid arvestustes — ja kogu näidend läheb rappa.

«KÕIGEPEALT RÄÄGI ASJAST ...»

Millest me siis alustame näidendi «planeerimise» ja «täpsustamise» rasket tööd?

Dramaturgia teoorias on termin: näidendi ekspositsioon. Teisiti öeldes — sõlmitus.

Just selle väljaselgitamisest, mis on ekspositsioon ja milline on tema tähtsus kogu näidendile, me alustamegi. Järk-järgult lihtsatelt asjadelt keerulisematele üle minnes peab ekspositsiooni loov dramaturg andma vaatajale või lugejale võimaluse esimestest sõnadest, esimesest pilgust lavale mõista, kes on näidendi tegelased, kuidas on nende nimed. See tähendab: tutvustama nendega ja tegema seda nii, et vaataja või lugeja ei ajaks edaspidi tegelasi segi, tunneks nad korrapealt ära, saaks neist mingisuguse esialgse ettekujutuse.

Edasi, dramaturg peab näitama ja selgitama, kus asuvad need tegelased, määrama tegevuskoha, ja mitte üksnes selgitama, et tegevus toimub tänaval, aias, mere ääres, laeval, hüdroelektrijaama ehitusel või kolhoosis, vaid mõnikord andma vaatajale või lugejale mõista, missuguses linnas või külas, mis maal asuvad näidendi tegelased.

Tuleb märkida, et Shakespeare talitas sellistel juhtumitel lihtsalt: stseeni algul «poetas» ta tegelaste juttu vihje sellele, kus tegevus toimub. Nii algab tragöödia «Richard Kolmas» viienda vaatuse kolmas stseen Richardi sõnadega: «Siin Bosworthi all lööme üles telgid.» «Julius Caesari» viienda vaatuse esimeses stseenis märgib Octavius täpselt: «... ta väed on ligidal, Filippoi all siin kutsuvad meid välja...»

Edasi, dramaturg peab näitama, millal toimub tegevus. See «millal» sisaldab nii päevaaja (hommik, keskpäev, õhtu, öö) kui ka aastaaja ja lõpuks isegi ajajärgu määramangu: kodusõja-aeg, Ivan Groznõi või vaarao Ramsesi ajastu.

Muidugi ei piirdu ekspositsioon üksnes nende elementaarsete teadetega. Dramaturg peab selgitama, miks nimelt need isikud kogunesid antud kohas ja antud ajal, ning tegema seda motiveeritult ja usutavalt.

Pole raske mõista, et seejärel tuleb dramaturgil vastata ka palju keerulisemale küsimusele: missugused vastastikused suhted on tema poolt kokkukogutud tegelaste vahel? Ja mitte üksnes need vastastikused suhted, mis on kujunenud eesriide avanemise momendiks, vaid ka need, mis olid olemas juba varem (mõistagi, kui lavale on toodud omavahel juba tuttavad inimesed).

Teiste sõnadega: dramaturg peab juba ekspositsioonis informeerima meid sellest, mis oli enne näidendi algust, tutvustama meid sellega, mida sakslased nimetavad «*Vorgeschichte*'ks» — draama «eellooks».

Märgime muuseas, et mõnikord vaikib dramaturg näidendi süžee arenguks üpris tähtsatest «eelloo» sündmustest teadlikult või ei ava neid täielikult, kuid annab palju tähendusliku vihjega mõista, et kate langeb neilt hiljem. See on üks faabula ülesehituse võtetest, üks viis äratada huvi tegevuskäigu vastu.

Muide, mõnikord toob dramaturg ekspositsiooni esimesel silmapilgul vähetähtsana näiva detaili, näiteks mingi eseme, mis hiljem osutub väga tähtsaks. Just sellist detaili mõtles Tšehhov, kui ütles kord, et püss, mis esimeses vaatuses ripub seinal, peab viimasest tulistama.

See tähendab, et näidendis ei tohi olla midagi üleaarust ega juhuslikku: ei tegelasi ega ka detaile, mis ei «tööta» süžee heaks. Selle üle aga, kuidas «töötavad» niisugused detailid, võib otsustada näiteks kaasaegse eesti dramaturgi

Egon Ranneti näidendi «Kadunud poeg» põhjal. Selles näidendis võtab kaheraudne jahipüss, mis on kingitud peategelasele Mardile sünnipäevaks, aktiivselt osa dramatismist tulvil lõplahendusest.

Ent me oleme kaldunud kõrvale sellest, mida on veel vaja öelda ekspositsiooni kohta.

Kuivõrd me teame, et draama aluseks on konflikt, see tähendab võitlus kõige mitmekesisemates avaldusvormides, siis kasvab küsimus ekspositsioonis esitletud tegelaste vastastikustest suhetest küsimuseks konfliktist, mis juba eksisteerib nende vahel või on alles kavandatud. Nii kujuneb näidendi dramaatiline intriig, määratakse see lähtepunkt, millest siirdume «rännakule» mööda näidendit.

Niisiis näeme, et ekspositsiooni struktuur on mitmeastmeline: lihtsaimad küsimused, millele dramaturg vastama peab, kutsuvad esile uusi, üha keerulisemaid ja tähtsamaid. Ja kas on vaja veel lisada, et tegelasi esitledes peab dramaturg meid juba vähehaaval tutvustama nende iseloomu ja vaadetega, mis edaspidi, näidendi tegevuse käigus, hakkavad avanema, arenema ja muutuma.

Lühidalt: ekspositsioon on vundament, millele ehitatakse näidendi hoone, ja see vundament peab olema tugev. Ekspositsioonis olgu kõik selge, «omal kohal». Kogenud dramaturg Alexandre Dumas lausus: «Esimene vaatus peab olema selge», mõistes esimese vaatuse all ekspositsiooni. Suur hispaanlane Lope de Vega väljendus aga oma traktaadis «Uus kunst nüüdsel ajal komöödiaid kirjutada» veelgi nipsisõnalisemalt: «Esimeses vaatuses räägi asjast.»

«MA KUTSUSIN TEID, HÄRRASED...»

Mõistagi pole mingeid valmisretsepte, kuidas üles ehitada ekspositsioon. Iga dramaturg otsib oma näidendite jaoks visalt üha uusi võtteid.

Ühtedes näidendites algab ekspositsioon «kaugelt» — proloogist, tutvusest teisejärguliste tegelastega ja nende kaudu juhatatakse vaataja järk-järgult peategelastevahelise konfliktini. Teised näendid, vastupidi, algavad peategelaste tormilise kokkupõrkega ning alles hiljem saame teada kokkupõrke põhjused ja selle osanike iseloomu.

Ent olgu nii või teisiti, dramaturg peab nende või teiste võtete abil vastama kõigile küsimustele, mis on kohustuslikud ekspositsiooni ülesehitusele. Ja kordame veel kord: vastata tuleb selgelt.

Näiteks millise ülima selguse ja lühidusega asub ekspositsioonis «asja» kallale Gogol. Ta viib meid korrapealt eelseisvate sündmuste olemusse, haarab, nagu öeldakse, «härjal sarvist». Tuletame meelde «Revidendi» alguse, Linnapealiku esimese repliigi:

«Ma kutsusin teid, härrased, et teile teatavaks teha väga vastumeelne uudis: meile tuleb revident.»¹

Või siis «Naisevõtu» algus ja Podkoljossini esimene repliik:

«Nii kui hakkad sedaviisi vabal ajal mõtlema, siis näed, et lõpuks on kindlasti vaja naine võtta...»

Mõtiskledes Gogoli komöödiate ekspositsioonirepliikide üle, analüüsides neid, mõistame, et nad ei tee ainult teatavaks seda, mis moodustab süžee aluse, vaid neis on midagi hoopis rohkemat. Neis on selgelt määratletud meile esitletavate tegelaste suhtumine algavatesse sündmustesse.

Eni seegi pole veel kõik. Juba Podkoljossini esimese repliigi järgi võime otsustada, kellega on tegemist. Meie ees on loid, kõhklev inimene, poissmees, kes pole poisike ega ka vanaaätt, sest ta räägib: «... lõpuks on kindlasti vaja naine võtta», inimene, kes pole liialt koormatud tööga (tal on «vaba aega»). Saame teada tema kavatsusest abielluda ja aimame, et katsed seda teostada moodustavadki komöödia sisu.

Selline on näide maksimaalselt lühikesest, meisterlikult visandatud ekspositsioonist.

Teist laadi, sootuks teise ülesehitusega on maailmadramaturgia ühe kõige kuulsama teose, «üllaima ja haledaima tragöödia Romeost ja Juliast» ekspositsioon.

¹ Huvitav on märkida, et «Revidendi» esimeses redaktsioonis nägi see Linnapealiku algusrepliik välja teisiti: «Ma kutsusin teid, härrased, selleks et teile teatavaks teha väga vastumeelne uudis. Mulle teadustati, et Peterburist on saadetud inkognito ametnik salajase ettekirjutusega revideerida meie kubermangus kõike, mis kuulub tsiviilvõimu valdkonda.»

Lõplikus redaktsioonis võttis Gogol selle paljusõnalise ja laialivalguva repliigi kokku kahe energiliselt kõlava reaga. Kõrvaldatud on kõik liigne, fraasi ekspositsiooniline «tähendus» muutus täpsemaks ja see kõlab oma lühiduse jõuga Linnapealiku huulilt hulga ärevust tekitavamalt.

Tuletame meelde: selle Shakespeare'i tragöödia tegevus algab proloogiga, milles koor teadustab:

Kaks majakonda, kumbki võrdselt au sees
Veronas kaunis — eks me seal neid näe —,
uut tüli targatavad vana vao sees,
mis naabri verre kastab naabri käe.
On vihameeste niudeist saanud elu,
kaks armastajat kurja tähe all;
jääb vanemate vaen ja riiume'lu
siis vait, kui hukk on osaks mõ'emal.
Sest, kuidas arm neil surma varjus kulges
ja püsis seni vanemate raev,
kui saatus lapsed hauakambri sulges,
paar tundi vesta on me lava vaev.
Kui vaatajad on meie vastu head,
me püüdmine teeb tasa tüki vead.¹

Saame teada nii tegevuskoha (Verona) kui ka vaenust kahe perekonna vahel ja armastajapaarist ning nende saatusest — hukkumisest.

See on aga alles üpris kasin tragöödia intriigi «konsept». Järgnevad stseenid toovad üha üksikasjalisemaid täpsustusi. Ja mitte üksnes täpsustusi, vaid teravdavad järjest rohkem tragöödiaks sõlmuva situatsiooni dramaatilisust, näitavad samm-sammult dramaatilise võitluse kasvu, kirgede pulbitsemist, kahe «kuulsuselt ja ault võrdse» perekonna vaenu sügavust — seda kogu Veronat haaravat vaenu.

Otsustage ise.

Esimesest stseenist ilmneb, et vaenujalal olevate perekondade nimed on Montecchi ja Capuletti. Uhtlasi saame ka teada: vaen nende vahel on nii suur, et on haaranud oma orbiiti isegi teenrid.

Järgmises stseenis näeme, kuidas teenrite riid kasvab vere järgi lõhnavaks kokkupõrkeks Montecchi suguvõsa esindaja Benvolio ja Tybalt Capuletti vahel.

Kokkupõrge võtab veelgi ohtlikuma ilme (dramaatilisus kasvab!) Romeo isa ja Julia isa ilmutamisega. Nende käes veikleavad juba mõõgad. Verevalamine jääb ära ainuüksi selle tõttu, et lavale tuleb Verona valitseja, vürst Escalus. Ta käsib vihameestel mõõgad tuppe torgata.

¹ W. Shakespeare, Kogutud teosed V. Kirjastus «Eesti Raamat», Tallinn 1966. (Ka järgnevad katkendid on samas teoses.)

Seejärel kuuleme Romeo ja Benvolio vahelisest stseenist, et Romeo on lootusetult armunud kellessegi Rosalinnasse («ökonoomne» Shakespeare ei too teda isegi lavale; tegelasena pole Rosalina talle vajalik).

Järgmine stseen — selles on tegevad vana Capuletti ja ja iludus Paris — teadustab, et Paris palub Julia kätt. Selle sündmuse puhul korraldatakse Capuletti majas pidu — maskiball.

Romeo kuuleb, et maskeraadile tuleb Rosalina, ja söandab astuda hulljulge sammu: et kas või eemalt näha armastatud, läheb ta maskis oma vaenlaste majja.

Peol näeb Romeo esmakordselt Juliat ja on rabatud tema ilust:

Ta hiilgest tõrvik tuhmiks jääma kipub!
Ta helkjana öö mustal põsel ripub:
juveeliks moorlasel on kõrvas ta —
nii rikast, kallist ilu kannab maa!
Kui lumivalge tui kesk vareseid,
nii kaaslaste seas valendab see neid.
Kui lõpeb tants, ma lahku tast ei jää,
ta käel teen õndsaks oma karmi käe.
Kas seni tundsin armu? Salga, silm!
Nüüd avanes vast sulle ilu ilm!

Rosalina on unustatud. Romeo kõnetab Juliat, viimane vastab talle soosivalt. Ja juba lööbki leegitsema armastus, hiiglasuur, kõikehaarav, ennastohverdav armastus, mis võidab kõik takistused ja isegi surma. Asjata ei öelda tragöödia finaalis:

Ei ole loost küll kuulnud kurvemast
kui lugu Romeost ja Juliast.

Esimese, ekspositsioonvaatuse päris lõpus kuuleb Julia ustavalt ammelt:

Tal nimeks Romeo, ta on Montecchi,
te suure vihamehe ainus poeg.

Kuid see ei suuda enam Juliat peatada ega kustutada lõkkele löönud armastust. Ta võib üksnes endamisi öelda:

Mu ainsast vaenust ainus arm mul tärkas!
Liig vara tundmus tundmatut mul märkas,
liig hilja teda tundma sai ja ärkas!
Mu armastus on vastne nõiaring —
just vaenlast peab siin lembima mu hing!

Niisugune on tragöödia ekspositsioon. Nagu näeme, hõivab ta kogu esimese vaatuse, on ülesehituselt keeruline ja mitmeastmeline.

Ent on võimalik ka teine ekspositsiooni liik, millest järgnevalt omapärane näide.

Meie ees on kaasaja Prantsusmaa ühe huvitavaima dramaturgi Armand Salacrou' näidend «Vihaööd». Näidendi algus on selline... Muide, lööme lahti esimese lehekülje ja anname sõna autorile endale:

«Esimene osa. 1944. aasta aprill. Söögituba, ühtlasi ka võõrastetuba Bernard Basire'i majas Chartres'is... Eesriide avanedes on kuulda automaadivalanguid, karjeid. Bernard Basire kukub, ta on surnud. Rivoire, kes äsja tulistas, seisab keset tuba, automaat käes. Sisse tormab Pisancon, revolver käes.

Rivoire: Käed üles! Kaabakas!

Pisancon (*käsi tõstes*): Ära mängi lolli... Sa tead väga hästi, et...

Rivoire (*tulistab*): Aitab, oleme rääkinud!

Pisancon (*kukub*): Ah! Elajas...

Tulevad Dédé ja Lecoq.

Dédé: Rivoire, me kukkusime sisse!

Lecoq: Need kaabakad ootasid meid!

Rivoire (*avab akna*): Siit on võimalik kogu tänava tule alla võtta. Ma saan siin üksi hakkama. Võtke mu granaadid. Viimane, kes ellu jääb, laseb maja õhku.

Dédé ja Lecoq lahkuvad, Rivoire võtab koha sisse akna juures. Surmavalt haavatud Pisancon tõstab käe ja tulistab Rivoire'ile selga.

(*Kuulist tabatud*) Oh! Alatu! (*Kukub.*)

Pisancon: Miks alatu?

Rivoire: Nii et sa polegi hinge heitnud, lutikas?

Pikk paus. Roomates, väga aeglaselt lähenevad nad teineteisele.

Pisancon: Millest meil veel rääkida? Sina tapsid minu, mina sinu, sellega on kõik öeldud.»

Sellele järgneb remark:

Hajutatud valgus ujutab üle toa. Selle kontuurid kaotavad teravuse...

Ekspositsioonis on kujutatud finaali, selle traagilise loo lõpp, millest jutustab Salacrou. Kõik tegelased on tapetud, on muutunud koolnuteks. Kuid pärast seda ebatavalist ekspositsiooni tõusevad nad autori tahtel surnust üles ja taastavad vaatajate silme all kogu sündmusteahela, mis viis nad traagilisse finaali. Selles näidendis liigub tegevus otsekui «tagupool ees» ja sündmuste areng kulgeb lõpust alguse poole.¹

Sündmused on aga lühidalt järgmised: patrioodid, Vastupanuliikumise võitlejad Rivoire, Dédé, Lecoq ja koos nendega insener-keemik Jean Cordeau lasksid õhku bensiinitsisternidega rongi, mille hitlerlased tahtsid saata rindele. Selle operatsiooni ajal sai Cordeau käest haavata. Jälitajate eest põgenedes ilmus ta öösel oma vana sõbra Basire'i majja, ja see sõber teatas argusest ning oma naise Pierrette'i pealekäimisel ohtlikust külalisest gestaapo agendile Pisanconile. Cordeau võeti kinni, tema sõbrad — Rivoire, Dédé ja Lecoq — otsustasid aga äraandjaga arved õiendada. Nad ilmusid tema juurde koju ja langesid lõksu.

Lõppude lõpuks jäid ellu ainult Cordeau' abikaasa Louise ja Basire'i abikaasa Pierrette — kaks naist, kaks risti vastukäivat karakterit, kaks vastandlikku, leppimatut, ent ühtviisi elujõulist kuju. Louise, Cordeau ustav sõbratar, esindab kangelaslikku, alistumatut Prantsusmaad, Pierrette aga toda vürtspoodnike ja äritsejate Prantsusmaad, mis sünnitas igat masti ja liiki äraandjaid alates Salacrou loodud Pisanconist kuni reaalse Pétainini.

Nagu näeme, on ka sellise ebatavalise, sündmuste kronoloogilist järgnevust rikkuva võttega võimalik üles ehitada ekspositsiooni, äratada tähelepanu, sünnitada vaatajas või lugejas uudishimu, ja alles seejärel, järk-järgult, vastavalt Lope de Vega õpetusele, «rääkida asjast».

¹ Oigu muuseas öeldud, et selline võtte pole uus. Kaasaegse ameerika dramaturgi Coffmani näidendis «Me kihutame rõõmsalt edasi» areneb tegevus samuti vastupidises suunas: algab 1934. a. ja lõpeb 1916. a.

Pole ka uudiseks, et lavale ilmuvad aktiivselt tegutsevate isikutena koolnud. Meenutagem Karel Čapeki oivalist näidendit «Ema», mis oma ajal läks suure menuga meie teatrites.

SÕNA ON RELV

Dramaturgi meisterlikkuse määrab suurelt jaolt see, kui osavalt ja peenelt loob ta ekspositsiooni, tutvustab vaatajat-lugejat oma kangelastega, selle olustikuga, milles nad viibivad ja tegutsevad, nende suhetega, mis on tegelaste vahel.

Tõeline dramaturg põimib kõik need andmed justkui märkamatuks draama tegevuskäiku, tegelastevahelisse dialoogi ning ehitab dialoogi üles nii oskuslikult, et see näib arenevat täiesti loomulikult ja seaduspäraselt — nii et me saaksime teada ja jätaksime meelde kõik, mida dramaturg peab vajalikuks meile teatada nagu muuseas, sündmuste arenguga paralleelselt.

Kuna kasutasime sõna «dialoog», siis pühendame sellele sõnale ka veidi tähelepanu.

Dialoog draamateoses pole lihtsalt tegelaste keskustelu üksteisega, ükskõik kui mahlaselt, targalt ja koloriitselt see ka poleks kirjutatud, kaugeltki mitte tühipaljas lobisemine.

Draama dialoog — see on iselaadi «tegevuse relv», kuna tegelaste mõtted, tunded, kavatsused, vaidlused ja kokkupõrked leiavad väljenduse sõnas — selles, mida on kombeks nimetada teose keeleks.

Tõepoolest, sõna kannab draamateoses alati «topeltkoormust». Ta peab olema literatuurne selle termini kõige kõrgemas tähenduses, s. t. täpne, väljendusrikas, piltlik, ja samal ajal dramaatiline — täpsemalt dramaturgiline.

Kuid mida see tähendab?

See tähendab, et näidendi iga sõna, iga monoloog peab olema allutatud tähtsaimale ülesandele: kaasa aidata tegevuse arengule, väljendada tegelaste tundeid ja mõtteid, hingelist seisundit ning kavatsusi süžee eri käänakutel, see tähendab tegelaste dramaatilise saatuse eri käänakutel.

Siit järeldub, et draama keel nõuab täpsust ja võimalust mööda lühidust. Selles ei tohi olla üleaaruseid sõnu, mis otseselt või kaudselt ei puutu tegevusse või tegelase iseloomustusse: näidendi autor peab pidama kõige valjemat «ökonoomsusrežiimi».

Dramaturg räägib oma tegelaste suu läbi, räägib igale üksiktegelasele omase individualiseeritud keelega, sest tema — dramaturg — on varjul igas oma tegelases ja võib

rääkida ainult viimaste kaudu. Ja pidagem meeles: sõnade kuritarvitamine, innustumine nende ilust, seostamatult näidendi tegevusega, tekitab ohu pidurdada tegevust, nõrgendada vaataja või lugeja tähelepanu. Tagajärg on aga alati üks — igavus.

Et kõik dialoogi kohta öeldu ei näiks ülearu abstrakt-sena, toome mõned näited. Muide, neid on juba toodudki: meile tuttavad stseenid «Ljubov Jarovajast» ja stseen «Antigonest» — sama, mida selle raamatu autor lugese vagunikupees oma juhuslikele teekaaslastele.

Võtame raamaturiulilt veel mõned näidendid, otsime neist meile vajalikud draamadialoogi näited. Olgu kas või järgmised:

Arbenin

.....
Nüüd unustagem olnud tüli,
ja kadugu meilt mure must!
Ma näen, et avatud on mulle taevasüli,
ja sinu läbi leidsin lunastust.

(Suudleb tema käsi ja märkab äkki ühel käel käevõru puudumist, peatub ja kahvatab.)

Niina

Mu jumal! Värised... jäid kaameks nagu vaha...

Arbenin (*hüppab püsti*)

Ei midagi!... Miks võru puudub käel?

Niina

On kadunud.

Arbenin

Ah nii!

Niina

Ja mis on sefles paha?

Suurt kahju selles ma ei näe:

paarkümmend rublakest — see on ju väike raha!

Arbenin (*endamis*)

Või kadunud... miks olen sellest hämmeldunud?

Miks seisab silme ees mul kahtlustusevine?

Kas tõesti seal ma nägin und

ja nüüd on ärkamine?

Niina

Tõepoolest, mõista sind on võimatu.

Arbenin (*vaatab talle teravalt otsa, käed ristis*)

Siis kadunud? ...

Niina (*solvunult*)

Ei, luiskan ju!

Arbenin (*endamisi*)

See õudne sarnasus!

Tundsitate muidugi need tegelased ära: nimed Arbenin ja Niina on teile tuttavad. Jah, tegemist on katkendiga Lermontovi «Maskeraadi» esimese vaatuse kolmandast pildist. See väike katkend lõpeb nii: teener, kes on saadetud vaatama, kas käevõru pole tõlda jäänud, naaseb ja lausub:

See maskeraadil kadus nähtavasti.

Sellele järgneb Arbenini repliik:

Ah nõnda... teid siis tõmbas maskiball...¹

Nüüd aga teine näide — A. Ostrovski draamast «Kaasavaratu».

Neljas vaatus. Nagu remark kuulutab: «valge suveöö». Laval meie ees on Larissa ja Paratov — nad on äsja saabunud lõbusõidult Volga taha...

«Paratov (*Larissale*): Nüüd lubage end tänada selle lõbu, ei, seda on vähe — selle õnne eest, mis te meile valmistasite.

Larissa: Ei, ei, Sergei Sergeitš, ärge mulle sõnakõlke rääkige! Ütelge mulle ainult ühte: kas ma olen teie naine või ei?

Paratov: Kõigepealt, Larissa Dmitrijevna, peate koju sõitma. Üksikasjalisemalt rääkida jõuame homme.

Larissa: Ma ei sõida koju.

Paratov: Aga ka siia ei saa te jääda. Sõita meiega päeva ajal mööda Volgat — seda võib veel lubada; kuid purjutada kogu öö kõrtsis, linna keskel, ja inimestega, kes on kuulsad oma kõlvatu eluviisi pärast, — millist ainet te sellega annate juttudeks!

Larissa: Mis loevad mulle jutud! Teiega ma võin olla igal pool. Teie tõite mu kodunt ära, teie peate mu ka koju tagasi viima.

Paratov: Te sõidate minu hobustega. Kas see pole nii-sama hea?

¹ M. Lermontov, Maskeraad, ERK, Tallinn 1956.

Larissa: Ei, mitte niisama hea. Te tõite mu ära peigmehe juurest, ema nägi, kui me ära sõitsime. Tema juba ei muretse, kui hilja me ka tuleksime... Ta on rahulik, ta on teis kindel, ta ainult ootab meid, ootab... et õnnistada. Ma pean kas sõitma teiega või üldse enam mitte koju minema.

Paratov: Kuidas? Mis tähendab: «üldse mitte minema»? Kuhu te siis jääte?

Larissa: Õnnetute inimeste jaoks on jumala maailmas palju ruumi: siin on aed, siin on Volga. Siin võib end iga oksa külge üles puua, ja Volgas — vali, millist kohta tahad. End uputada ei ole raske, kui on vaid tahtmine ja jätkub jõudu.

Paratov: Milline paatos! Te võite elada ja peate elama. Kes keelab teile armastust või lugupidamist! Kas või toosama teie peigmees: ta on väga rõõmus, kui te teda jälle hellitate.

Larissa: Mis te räägite! Ma pean oma meest kui mitte armastama, siis vähemalt austama, aga kuidas võiksin ma austada inimest, kes ükskõikselt talub pilkeid ja kõikvõimalikke solvamisi? See asi on lõpetatud: minu jaoks teda ei ole olemas. Mul on ainult üks peigmees: see olete teie.

Paratov: Vabandage, ärge pange mu sõnu pahaks! Kuid vaevalt teil on õigus minu vastu nii nõudlik olla.

Larissa: Mis te ometi räägite! Kas olete unustanud? Siis ma kordan teile kõik otsast peale. Terve aasta ma kannatasin, terve aasta ei suutnud teid unustada, elu oli tühi minu jaoks; lõpuks otsustasin minna Karandõševile, peaaegu esimesele vastutulijale. Ma arvasin, et perekondlikud kohustused täidavad mu elu ja lepitavad mu sellega. Siis tulite teie ja ütlesite: «Jäta kõik, ma olen sinu.» Kas see pole tõsi? Ma arvasin, et teie sõna on siiras, et ma olen selle kannatusega ära teeninud.

Paratov: Kõik see on suurepärane ja kõigest sellest me räägime homme.

Larissa: Ei, täna, praegu!

Paratov: Te nõuate seda?

Larissa: Nõuan.»

Katkestagem siinkohal. Tuletagem veel vaid meelde dialoogi viimaseid repliike:

«Paratov: Ma olen kihlatud.

Larissa: Ah!

Paratov (*laulatussõrmust näidates*): See on kuldne ahel, millega ma olen seotud kogu eluks.

Larissa: Miks te siis vaikisite? Alatu, alatu!»¹

Võtame veel ühe näite — Leonid Leonovi näidendist «Leenake». Esimene vaatus, formeeritavasse partisanisalka registreerimise pilt. Selles on tegevad jõukas talumees Stepan Drakin, tema vend, hüüdnimega Birjuk, tema poeg Ilja, külanõukogu esimees Pohlebkin, rajoonikomitee instriktor Travina.

Stepan Drakin palub end salka kirjutada.

Birjuk (*täielikus vaikuses*): Teen ettepaneku Stjopka Drakinit mitte vastu võtta.

Travina (*väga huvitatult*): Miks siis nii? Selgitage, seltsimees.

Birjuk (*mornilt, siludes käega pingi serva, millel istub*): Ta on haige, tal on song.

Hääled: «Vellekesest hakkas hale», «Selge, veri on paksem...».

Pohlebkin (*karmilt*): Pole viga, Birjuk. Ega me paraadile lähe. Pea suu ja võta õigetest kodanikest eeskujul!

Drakin: Ja veel imestan ma teie üle, peremehed. Sõdida kavatsete, aga närima... hakkate kuusekäbisid või? Toetan toidukraamiga, nii kuidas saan.

Astunud ettepoole, paneb Birjuk talle käe õlale.

Birjuk: Miš, miš ša välja mõtlesid... sunnitööline!

Drakin: Ära kahetse, kõik ju kõrbeb nagunii. On meilgi aeg inimeseks saada.

Birjuk aga ei lähe ära ja Stepan vihastub.

Mine mu teelt, Maksim. Ma ei taha sellisel päeval venna verd valada. (*Raputab õlalt venna käe.*) Kardad, et sulle ei jätku?

Birjuk (*eemaldudes*): Teen ettepaneku Stjopka Drakinilt mitte midagi vastu võtta.

Ilja: Ära sega, onu Maksim. Isal on õigus. (*Isale.*) Las käia, papake. Ammu juba aeg. Aja ennast inimeste ees sirgu!

¹ A. Ostrovski, Kaasavaratu. RK «Ilukirjandus ja Kunst», Tallinn 1947.

Drakin (*rahulikult*): Annan üldise ürituse heaks kolm kotti püülijahu ja neli tsentnerit jahvatamata vilja. Kapsast on ka, annan koos tammest pütikesega. Orika scolasin paastu eel sisse, kuid on vähe lehkama läinud. Pohlebkini: Tühja ka, matsi vatsas seedivad isegi raudnaelad. Too lagedale!
Birjuk (*kõmisevalt naerdes*): Kaugelt on hunnik väike... Ja ise istub otsal!
Pohlebkini: Võtame sult hääleõiguse ära, Maksim Drakin.

Püsti tõustes silmitseb Birjuk väljakutsuvalt Pohlebkini: kui läheks õige ära?

Ei pea kinni!

Birjuk lahkub.

Drakin (*oodanud ära vaikuse, tasase häälega*): Toon veel neli ja pool kotti kruupe, pool kotti aga jätan eidele. Ikkagi laulatatud. Kartulid jäid võtmata, lehma müüsin maha. Lehma eest annan kolm tuhat...»

Nagu näeme, on näited võetud sootuks erinevatest teostest; tegevus toimub eri ajastutel, neist võtavad osa inimesed, kes erinevad sotsiaalse seisundi, vaadete ja iseloomu poolest; need inimesed taotlevad eri eesmärke ja nende tunded on täiesti erisugused.

Miks me siis peatusime just neil näidetel? Ons neis midagi ühist peale keele mahlakuse ja väljendusrikkuse?

Jah on.

Mis nimelt?

See, et kõik esitatud dialoogid on tegevuse arendamise teenistuses, lüliks näidendi dramaatiliste sündmuste ahelas, pealegi veel hädavajalikuks ja otsustavaks. Kõik need stseenid on seotud eelnenud sündmustega, on neist tingitud ja määravad tulevased sündmused.

Tõepoolest, dialoogi Arbenini ja Niina vahel poleks olnud, kui Arbenin poleks «Maskeraadi» ühes eelnevas stseenis näinud Niina kaotsiläinud käevõru vürst Zvezditsi käes.

Toodud stseenis saab Arbenin teada, et käevõru on tõepoolest kadunud, ja temas tärkab armukade kahtlus: Niina pole mulle truu. See kahtlus tugevneb, kui Arbenin kuulab, et Niina oli üks, ilma temata maskeraadil. Milleks

kahtlus pöördub ja milleni viib — see on meile teada: draama lõpul Arbenin mürgitab Niina.

Seega on meie ees stseen, mis on kõige tarvilikum kogu tegevuse arenguks. Visake see välja ja tegevus hakkab logisema või variseb hoopis kokku. Sellepärast on kõik repliigid, mida siin vahetavad Arbenin ja Niina, kõik sõnad, mida nad lausuvad, hädavajalikud. Need on tarvilikud sündmuse (käevõru kaotamine) ja selle tagajärje määramisel, sellest sündmusest osavõtjate suhtumise kindlakstegemisel ja lõppkokkuvõttes tarvilikud kogu draamale tervikuna. Ja just see ongi draamadialoog.

Võttes vaatluse alla teise näite, stseeni Larissa ja Paratovi vahel «Kaasavaratust», võib öelda sedasama: kui poleks seda stseeni, ei jõuaks näidend dramaturgi poolt plaanitatud traagilise lõpplahenduseni. Kui poleks seda dialoogi, seda kahevõitlust Larissa ja Paratovi vahel, kui sõna poleks tegevuse relvaks, siis ei ilmuks draama finaalis Karandõševi kätte püstolit, kuul ei katkestaks «kaasavaratu» Larissa kibedat, rõõmuta elu.

Ja lõpuks näide «Leenakesest». Kui puuduks stseen, milles Stepan Drakin nii heldelt annab partisanisalga käsutusse kogu oma varanduse, kui poleks vihjet, et Birjuk kahtlustab venda mingites tumedates kavatsustes, siis häviks näidendi süžeealine alus. Sõlmub ju nimelt siin Stepani poolt kavalalt plaanitatud reetmine, mis tuleb ilmsiks alles draama lõpus, põhjustades Usti ja Potapõtši hukumise ning tõugates Stepan Drakinist igaveseks eemale tema poja Ilja...

Järeldused? Need on selged. Iga dialoog, iga repliik, iga sõna peab olema tarvilik, peab «töötama» tegevuse arengu heaks. Hea dialoog on nagu luuletus, millest, nagu öeldakse, «sõna välja ei viska».

PARIMAD SÕNAD PARIMAS JÄRJEKORRAS

Just äsja oli meil juttu dialoogist, sellest, et sõna on draamas alati relvaks tegelaste käes (õigemini suus).

Ent igas kirjandusteoses, kaasa arvatud ka draamateosed, võib sõna olla «organiseeritud» eri viisil. See sõltub dramaturgi kavatsusest, tema maitsest ja kalduvustest.

Lühemalt ja selgemalt: on olemas näidendeid proosas ja näidendeid värssides, on olemas niinimetatud draamapoesia. Just nendele värssides kirjutatud näidendeile tahan ma üürikeseks ajaks tõmmata teie tähelepanu.

Mõnikord puutume kokku umbes taoliste arvamustega:

«Kui tegelased räägivad näidendis proosas, kui me lavalt kuuleme tavalist kõnekeelt, siis on see loomulik: just nii räägivad inimesed elus. Dramaturgi ülesanne aga seisabki selles, nagu me aru saame, et saavutada võimalikult suurt tõepärasust. Ent kui näidend on kirjutatud värssides, inimesed aga elus värssides ei räägi, kui me lavalt kuuleme rütmilist, ülevat, kujunditerohket, ebatavaliste metafoorige kaunistatud kõnet, siis tundub meile, et selline kõne rikub tõepärasuse illusiooni...»

Kas on üldse vaja öelda, et sellised arvamused on põhjendamatud? Kui nende järgi talitada, tuleks hüljata paljud-paljud kunstiliigid ja -vormid, näiteks ooper. «Elus» ju inimesed ei laula, vaid räägivad ega väljenda oma mõtteid ja tundeid aariates ning duettides, vaid tavalises vestluses, pealegi ei tehta seda sageli isegi sõnadega, vaid hüüatustega... Ometi eksisteerib ooper edukalt, ja mitte ainult et eksisteerib, vaid pakub meile esteetilist naudingut, äratab mõtteid, erutab, sunnib läbi ja kaasa elama.

Miks?

Sellepärast, et ka taolises teatrikunsti tinglikus liigis nagu ooper võib saavutada sügava kunstilise tõepärasuse. Selleks on aga tingimata vaja täita üks vältimatu tingimus, ühine kõigile draamakunsti liikidele. Selle tingimuse on ammendavalt sõnastanud Puškin:

«Kirgede tõde, tunnete tõepärasust oletatavates olukordades — vaat, mida nõuab meie mõistus draamakirjanikult.»

Tähendab, et «kirgede tõde, tunnete tõepärasus» on see kõige tähtsam, kõige hädavajalikum, ilma milleta pole draamateos võimalik. Vahendite valimine selle «kirgede tõe» ja «tunnete tõepärasuse» väljendamiseks on aga dramaturgi õigus ja kohus ning sõltub tema kavatsusest, näidendi «materjalist». Ja värss on üks kõige võimsamaid vahendeid, mille abil dramaturg võib lugeja «vangi võtta».

Siinkohal on sobiv esitada poeet Ilja Selvinski väga õige märkus:

«... poeesia tõepoolest kunstlik (proosaga võrreldes. — J. A.) rütm võetakse lugeja ja vaataja poolt printsiipiaal-

selt omaks. See tundub täiesti loomulikuna, sest publikut on ette hoiatatud, et nüüd järgnevad värssid. Veelgi enam: süžee arengu protsessis lakatakse rütmi hoopiski märkamast. Seda lakatakse märkamast samuti, nagu hüpnotiseeritavad ei märka lõppude lõpuks hüpnotiseerija silmi, ent on ikkagi tema lummuses...»

Peab ütleva, et eespool toodud Puškini formuleering ja see Selvinski märkus on leidnud kinnitust maailma draamapoeesia kogu ajaloo, kogu praktika jooksul. Sajandite vältel, alates juba Aischylose ajast, on paljusid inim-põlvkondi vapustanud ja vapustavad värssides kirjutatud tragöödiad ning draamad.

Tõepoolest, värsil on draamas tuhandete aastatega mõõdetav ajalugu. Ülev, piltlik kõne, mis oli valatud värssiridadesse ja omas, just tänu rütmile, peaaegu maagilist toimet, — selline kõne oli omane juba kõige vanematele meile tuntud draamateostele, Aischylose, Sophoklese, Euripidese surematutele tragöödiatele. Pole raske mõista, miks see nii on: nende tragöödiate tegelased — jumalad, titaanid, kangelased — ei võinud rääkida tavalises, «maises» proosas. Nende kõne pidi vastama nende seisundi ülevusele, lihtsurelike argieluga hoopiski mitte sarnanevate saatuste ja tegude ebatavalisusele. Antiiktragöödiate kangelased olid kaunid isegi oma kannatustes, oma kuritegudes, oma vihas, kaunis peab aga Puškini sõnade järgi «olema ülev». Ja selle ülevuse väljendajaks võis olla ainult värss.

Nii oli see dramaturgia lätetel. Ja tollal sündinud draamavärss, võitlusrelv, suurte mõtete ja sügavate tunnete väljendaja, «parimasse järjekorda seatud parimate sõnade» (nii määratles värssi olemuse prantsuse poeet Théophile Gautier), muusikast läbiimbunud sõnade suurepärase kombinatsioon on käinud läbi sajandite.

Eri ajastutel ja eri maades draamavärss varieerus, tegi läbi muutused meetrikas ja rütmikas, helises isemoodi sõltuvalt erinevate keelte ehitusest ja laadist, leidis kirgliku, täis keerulisi metafoore, viiejalgse «riimita» jambi vormi Shakespeare'i ja teiste Elisabethi-aegsete kirjanike teostes, piduliku riimitud ja kuuejalgse vormi Corneille' ja Racine'i sule all, Lope de Vega ning Calderóni puhul aga nõtke neljajalgse trohheuse vormi, mis sageli ühines teiste värssimõõtudega.

Paljude sajandite jooksul oli värss dramaturgide täht-

saimaks relvaks. Mõnikord ühines ta proosaga — igapäevase keele proosaga, nagu me näeme seda Shakespeare'i näidendeis; narride, hauakaevajate, pummeldajate proosaga. Draamavärss valitses, arenes ja täiustus Venemaalgi ning omandas Puškini sule all võib-olla kõige täiuslikuma vormi. Ta muutus nii musikaalseks, nii nõtkeks, et võis olla iga mõtte, iga tunde väljendamise teenistuses, andis dramaturgile võimaluse minna loomulikult üle «igapäevastelt», «proosalistelt» sõnadelt keerulisele, filosoofilisele, pateetilisele monoloogile.

Võtkem kätte Puškini köide ja lügement kas või seda katkendit «Mozartist ja Salierist».

Salieri

See oli kaasas sul,
ja peatuda sa võisid kõrtsi juures,
kus mängis pime viuldaja? — Jumal!
Sa, Mozart, pole iseennast väärt.

Mozart

On's hea see?

Salieri

Oo, mis tundesügavus!
Mis rabav julgus, mis harmoonia!
Sa oled jumal ega teagi seda,
kuid mina tean.

Mozart

Etskael! Võib-olla tõesti...
Kuid minu jumalusel nälg on varaks.

Salieri

Mind kuula: lõunastada seltsis võime
ju «Kuldse Lõvi» trahteris.

Mozart

Heal meelel!
Miks mitte! Luba vaid, ma vahepeal
käin korraks kodus, ütlemas, et naine
ei ootaks lõunale mind.

(Lahkub.)

Salieri

Hästil Ruttal!
Ei oma saatusele vastu seista
ma suuda: olen sel'eks valitud,
et teda peatades meid säästa hukust,
meid kõiki, taide preestreid, ümmardajaid,

ei üksi mind, kel kuulsust napivõitu...

Mis kasu on, kui Mozart ellu jääb,

ees uusi tippe saavutades üha?

Kas võib ta kunsti kõrgemale viia...

(Tõlk. K. Kangur)

Rohkem polegi vaja. Juba sellestki katkendist on näha, milline on draamavärsi diapasoon, milleks on ta «suuteline», kui kergelt ja lihtsalt võimaldab ta üle minna argipäevaselt vestluselt monoloogile kunsti saatustest.

Kas on vaja meenutada, et «Boriss Godunovi» ja «Väikeste tragöödiatega» määras Puškin draamavärsi edasise arengu vene kirjanduses? See on ju kõigile teada. Puškini jälgedes läksid nii A. K. Tolstoi, Ostrovski ja Mei kui ka paljud teised.

Uhendades Puškinilt saadud pärandi kõige selle uuega, mis sügenes vene poeesiasse XIX—XX sajandi piiril, lõi Aleksandr Blok oma romantilise draama «Roos ja rist», milles draamavärss võtab kõige mitmesugusemaid vorme, täitub ebatavaliste, eri laadi helidega.

Siin on katkend, kirjutatud Puškini viiejalgse jambi traditsioonis. Selles stseenis kõneleb vana rüütel Bertran, hüüdnimega «Rüütel-Hädavares», krahv Archimboutiga.

Krahv

Mis soovid, palu!

Bertran

Teie hiilgus! Homme

mai saabub. Kevadet me ümbruskonnas

on kombeks lauludega vastu võtta.

Ka teie tähistage pidupäeva...

Krahv

Miks muretseda? Ma mõtlesingi sellest!

Bertran

Koos minuga žonglöör on, teie hiilgus!

Ta mõned uued laulud kaasa tõi...

Krahv

Ja sul on nõu meid lõbustada kõiki?

Noh, kuulakem, ma laulust lugu pean...

Bertran

Te laske vabaks nooruke krahvinna,

kes vaevlemas on vangitornis...

Krahv

Mis?

Sa minu abikaasast kõneled?

Bertran

Te lubasite...

Krahv

Jah! Ja lubadusest
pean kinni. Aga kuidas tuli mõte
sul seda paluda?

Bertran

Koos kevadega
uus aasta algab, igaüks meist teab.
Miks vari seda tumestama peab!
(Tõlk. K. Kangur)

Nüüd aga teine katkend: vangitorni suletud noore krahvinna Isora monoloog. See on kirjutatud juba täiesti teises, tõeliselt «blokilikus» värsis:

Izora

Kuula, Aliisa!
Möödunud öösel
nägin ma koledat und...
Magasin just nagu kuupaiste all,
ja kuulsin, kuis loksus meri,
ja kummalist tõrvalõhna
tulvil näis ümber õhk...
Järsku maapõuest,
justkui pilkasest hauast
kerkis mu ette tundmatu rüütel...
Kiharad valgemad linast,
katsid ta õlgu...
Nii peksis, nii peksis mul süda...
Ja põlvili langedes hüüdsin
täis vaimustust: «Tundmatu võõras!
Mis on su nimi?...»

(Tõlk. K. Kangur)

Peab märkima, et vene kirjanduses pole värssnäidend kunagi olnud juhtival kohal nagu väliskirjanduses. Saa-
vutanud haripunkti Puškini teostes, Lermontovi «Maske-
raadis» ja Gribojedovi näidendis «Häda mõistuse pärast»,
loovutas ta juhtpositsiooni realistlikule draamale, «poe-
etilise proosa» (dramaturg ja draamateoreetik V. Volken-
šteini väljendit kasutades) draamale — Gogoli, Suhhovo-
Kobõlini, Ostrovski, L. Tolstoi, Tšehhovi, Gorki draamale.
Nimelt see «poeetilise proosa» draama sai vene dramatur-

gia arengu põhisuunaks. Pole raske märgata, et selle suuna jätkamisest peab kinni ka kaasaegne nõukogude dramaturgia.

Ei saa nimetamata jätta neid kirjanikke, kes nägid küllaltki vaeva nõukogude värssdraama põllul ja löid teosed, väga erinevad teemalt ja stiililt, mõnikord kontrastsedki, ent mis väärivad võrdselt tähelepanu. Need on A. Lunatšarski draama «Kuninga habemeajaja» ja V. Majakovski «Müsteerium-buff», «meie ajastu kangelaslik, eepiline ja satiiriline kujutus». Need on klassitsistlikus maneeris kirjutatud V. Volkenšteini «Spartacus» ja A. Globa «Puškin». Või A. Glebovi omapärane näidend «Maailma rekonstrueerija», milles dramaturg proovis uusi draamavärsi vorme. Oma näidendi eessõnas kirjutab A. Glebov:

«Sotsialistliku realismi printsiipe kehastava nõukogude draamavärsi seadused on järgmised: teatraalsus, lihtsus, tegelaste keele individualiseerimine, vastavus kõnekeele normidele, energiline, hoopiski rafineerimata rütm...»

Edasi, need on ühe meie silmapaistvama poeedi J. Selvinski draamad «Armeekomandör 2», «Pao-Pao» ja «Rüütel Johann»; triloogia, mis koosneb näidendeist «Liivi sõda», «Poltaavast Hankoni» ja «Suur Kirill». Need on V. Gussevi näidendid «Kevad Moskvas», «Kolme jõe pojad», «Kuulsus», — teravalt kaasaegsed, elavale, igapäevasele kõnekeelele lähedases vabavärsis kirjutatud teosed. Need on D. Kedrini näidend «Rembrandt» ja M. Svetlovi näidendid, milles põimuvad värss ja proosa.

Ja lõpuks meie vennasrahvuste dramaturgide näidendid. Näiteks aserbaidžaani dramaturgi ja poeedi Samed Vurguni «Vagiff» ning ukraina dramaturgi Aleksandr Levada filosoofiline draama «Faust ja surm»; kabardiini dramaturgi Z. Aksirovi «Dahhanai laul» ja kirgiisi dramaturgi K. Džantoševi «Batõr Kurmanbek» — rahvapärimestel põhinevad poetilised näidendid, ja osseedi dramaturgi G. Plijevi juba eespool mainitud näidend «Tšermen», ning moldaavia dramaturgi L. Kornjanu «Sõpruse allikas», mis kujutab Vene-Türgi sõja sündmusi XIX sajandi algul, kui moldaavia rahval õnnestus vabaneda «Kõrge Värava» sajanditepikkusest ikkest, ja paljud, paljud teised draama-teosed.

Teeme mõned kokkuvõtted.

Niisiis, me näeme, et värssdraama on enamasti teos suurte filosoofiliste mastaapidega, keeruliste konfliktii-

dega, erandlike sündmustega, võimsate karakteritega, kes on tulvil tunnete poeetilisusest, kangelastegudest ja julgeist soovidest, ühesõnaga kõigest sellest, mis on kõrgemal tavalisest ja igapäevasest. Vahel ammutab värssdraama oma süžee eepostest, legendidest ja böliinadest ning omandab siis muinasjutulis-legendilise iseloomu. Kui ta aga pöördub ajaloo poole, siis valib peamiselt sellised sündmused, mis otsustavad rahvaste ja riikide saatusi, ning tema peategelasteks saavad ajaloolised isiksused.

Nimelt sellepärast pöörduvad värssi poole kõige sagedamini tragöödia, romantiline ja kangelasdraama, s. t. teosed, mis oma olemuselt püüdlevald sisu laiahaardelisusele, vormi monumentaalsusele, suurte sündmuste ja karakterite kujutamisele. Oma rütmijõuga, oma musikaalse «maagiaga», karakterite ja võrdluste eredusega (viimased on proosas sageli kohatud ning kõlavad võltsilt) võimaldab värss dramaturgil luua erilise poeetilise atmosfääri, anda näidendile üleva, pateetilise, heroilise kõla.

See värssidega loodud poeetiline atmosfäär, see ülev kõla vallutab ka vaataja ja lugeja. See tõstab meid tolele kõrgusele, kust on näha ainult kõige suurem, kõige peamine, kõige tähtsam, — tolele kõrgusele, kus peab mõtisklema eksisteerimise mõtte üle, elu ja surma üle, kodumaa ja inimkonna saatuse üle.

Nii annab poeetiline, värssivormis kirjutatud draama meile tiivad, nii viib ta meid kõrgusse, mis on samuti üks «dramaturgia võluriigi» omadusi.

Ent värss heliseb ka komöödias — seal, kus tegevus toimub tavalises «elulähedases» miljöös, millest tõstab meid kõrgemale tragöödia, romantilise või kangelasdraama värss.

Siin, selles argipäevamiljöös, kaugeltki mitte kangelaste ja titaanide, vaid tavaliste inimeste suus, kaotab võlvvärss suure osa oma metafoorsusest, kujukusest ja pidulikkusest ning muutub kõnekeelseks ega pea halvaks kõige tavalisemaid, argipäevasemaid sõnu. Siin, komöödias, pöörab ta välja tragöödia antipoodi ja muutub ülevkangelaslikust sageli irooniliseks. Siin toob ta nähtavale ühe oma siiani varjatud omaduse: teha kergeks, lõbusaks, teravmeelseks kõige tavalisemad ütlemised, anda aforistlik, mällulõikav vorm sellistele mõtetele ja arvamustele, mida me võib-olla, kui need oleksid öeldud proosas, meeles ei peakski.

Maailmadramaturgias võib muidugi leida küllalt komöödiavärsi näiteid, ent selleks tuleks meil pöörduda kas Lope de Vega, Molière'i või Rostand'i teoste tõlgete poole. Kas maksab seda teha, kui meile on kättesaadav imetlusväärne vene näide sellest, mis on värss komöödias?

— Avame raamatu huupi, juhtugu siis kätte kas või esimene lehekülg.

Suur valge väljas! ... Läks see öö ka kähku!

Küll palusin — ei lastud magama.

«Ei, sõpra ootame...» ja ukse taga ma

öö otsa valvaku ja kurja vaeva nähku!

Või:

See rikub silmi tal. Ta jätku see kus pagan.

Ja tolku raamatutest pole ka!

Laps prantsuskeelseist, vaata, und ei saa,

ja venekeelseist mina muudkui magan.

Ning edasi, järgnevatel lehekülgedel:

Läks... Hoi a sakste jalust!

Seal tusk võib hõlpsasti sul süüa hinge seest.

Oh, hoidku vähem meid muust murest-valust

kui sakste viha ja ka armu eest.

Või:

Ei õnnelikud kella vaata.

Või:

Nii kui siin Moskvas kõik, ka teie taat on nii:

aurahadega meest — ta teile muud ei taha.

Kuid kel aurahad on — sel ehk ei ole raha.

Ei pruugi olla kuigi terav nupp,

et teada ballide ja uhke elu hinda.

No näituseks polkovnik Skolozub:

kott kulda täis, ja täna-homme kindral.

Või:

Nüüd näha saatus taas neid kõiki laseb mul!

Meil arukate arv küll pole kuigi jagus,

kuid hellaks läheb rind ju võõrsilt tulekul

ja kodu suitski on me meelest hea ja magus!¹

¹ A. Gribojedov, Häda mõistuse pärast, ERK, Tallinn 1964.

Ons tarvis öelda, et need read on võetud Gribojedovi surematust komöödast — teosest, mis on ebatavaline nii rõhutatult lihtsa süžee kui ka tegevuse ajastu ja keskkonna kujutamise täpsuse poolest, nii tegelaste iseloomustuse ereduse kui ka mõtete sügavuse poolest? Ja selle komöödia värssid, värssid! Nende kõnekeelne kergus ja loomulikkus, nende tõeliselt venepärane iseloom, nende aforistlikkus!

Read on toodud ainult komöödia algussteenidest ja pealegi väljavõtteliselt, huupi... Nende elavate, tabavate, teravmeelsete ridade arvu võiks aga suurendada sajakordselt, kui loeksime uuesti läbi kõik neli vaatust. Ega ilmaaegu kirjutanud Puškin Bestuževile: «Värssidest ma ei räägigi: pooled neist arvatavasti muutuvad vanasõnadeks.»

Puškini ennustus on täitunud: need värssid on tõepoolest muutunud vanasõnadeks ja seda võime pidada samuti üheks «dramaturgia võluriigi», täpsemalt «draamavärsi võluriigi» väljenduseks.

SÜNDMUSTE AHEL JA «NÄIDENDI TEMPERATUUR»

Tunnistame, et pisut suureks paisunud jutt dialogist ja värsist viis meid kõrvale mõttemõlgutuselt, kuidas «ehitatakse» näidendit.

Pöördume selle juurde tagasi.

Niisiis saime teada, mis on ekspositsioon, saime teada, kuidas on ligikaudu vaja koostada näidendi tegelaskond; andsime tegelastele nimed ja muud «ankeediandmed»; mõistsime, et on vajalik tunda täpsemalt nende iseloomu, skitseerida välimus, määratleda vastastikused suhted. Lõpuks sõlmisime põhikonflikti.

Mis saab edasi? Kuidas hakkab nüüd hargnema tegevus?

Kuivõrd näidendi aluseks on võitlus ja kuivõrd selle võitluse «intriigi» kavandasime juba ekspositsioonis, siis tegevuse edasine arenemine on lihtsalt võitlusprotsessi, tema käänakute, edu ja ebaedu, see tähendab nn. peripeetiate kujutamine.

Meie ülesandeks on luua ahel sellistest üksteisega seotud sündmustest, sellistest tegevustest, tegelaste sellistest tegudest, mis oleksid üheaegselt nii mingi eelnenud tege-

vuse ja teo tagajärjeks kui ka järgnevate põhjuseks. Lühidamalt ja lihtsamalt: on vaja teha nii, et üks situatsioon tuleneks teisest ja et seejuures kord üks, kord teine võitlev pool oleks «pealpool». Nii saadaksegi, nagu ütleb ameerika draamateoreetik John Howard Lawson, «seeria üksteist vahetavaid ja üksteist tekitavaid kriise, mis üha enam teravnevad». Kuulus Lope de Vega ütles aga selle kohta oma «Uues kunstis nüüdsel ajal komöödiaid kirjutada», mida me oleme juba tsiteerinud, kolm ja pool aastasada tagasi hoopiski lihtsamalt:

«Teises vaatuses põimige sündmused nii, et kuni kolmanda vaatuse keskpaigani poleks võimalik ära arvata lõpplahendust.»

Ent mi! viisil ja kust tekib see, mida Lawson nimetab vahetuvate kriiside seeriaks, Lope de Vega aga sündmuste põimimiseks?

Selge, et neist tegelaste toimingutest ja tegevusest, millest just äsja oli juttu. Kuid mil viisil ja miks kriisid kogu aeg teravnevad?

Need teravnevad sellepärast, et võitlevad pooled toovad tegevusse üha uusi ja uusi võitlusvahendeid ning -võtteid, uusi «reserve», pööravad oma kasuks vahel esilekerkivaid (sõltumata nende tahtest) objektiivseid asjaolusid, mis mõnikord on isegi stiihilist laadi: tulekahju, varing, torm, paisu läbimurre (olgu muuseas öeldud, et need olid mõni aeg tagasi väga «populaarsed» mõningates meie näidendites).

Märkigem, et need objektiivsed, stiihiliselt tegelaste võitlusse sissetungivad asjaolud (mõnikord ilmuvad nad näidendisse vastu tegevuse loogikat) annavad enamasti tunnistust dramaturgi vähesest meisterlikkusest, oskamatusest näidata tegevuse arengu sisemist seaduspärasust. Just see sunnib dramaturgi pöörduma päästva juhuslikkuse poole, kui ta on «sündmustesse takerdunud». Tõeline meister aga oskab alati leida väljapääsu igast raskest ja segasest olukorrast selle võitluse seaduspärasuse piires, mida peavad tema kangelased, — ikka enam teravneva võitluse piires. Õigupoolest on üks draama tegevuse arenemise peamisi tingimusi sündmuste teravdamine, pingetõus, selle tõus, mida piltlikult võiks nimetada näidenditemperatuuriks.

Küllaltki suur osa selles «näidendi temperatuuri» tõusus on energial, millega tegutsevad näidendi tegelased, kirg-

likkusel, millega nad taotlevad oma eesmäärke, armastavad, vihkavad, kinnitavad oma maailmavaadet ja lükkavad ümber võõrast, vaenulikku. Tõelise draamateose loomisel mängib talendi ja meisterlikkuse kõrval hiiglasuurt osa see, mida tavatsetakse nimetada temperamendiks. Ilma temperamendita kirjanik võib olla väga hea romaani-kirjanik, peen jutustaja, lüüriline poeet, isegi populaarsete, «hästiminevate kassatükkide» autor, kuid mitte dramaturg selle sõna tõelises tähenduses, seda vähem veel poeet-dramaturg.

Ja võib-olla just selles mõttes — nimelt temperamendiga varustatuse mõttes — tuleb mõista sellesama targa Aristotelese nõuet, et poeet-dramaturg peab olema «pöörane».

«KOHUSTUSLIK STSEEN»

Niisiis, tegevuse arenemine — see on tema järkjärguline ja seaduspärane intensiivistumine, võitluse järkjärguline ägenemine, nende väliste ja sisemiste takistuste suurenemine, mis näidendi kangelasel tuleb ületada.

See järkjärgulisus peab leidma kehastuse näidendi enese konstruktsioonis (kompositsioonis, arhitektoonikas). Iga järgnev vaatus, iga järgnev pilt või stseen peab olema, väljendudes jällegi piltlikult, vähemalt kraadi kümnendik-osa võrra kõrgema temperatuuriga kui sellele eelnenu.

Sellepärast on dramaturgil üpris kasulik näidendi mustandvariandi viimistlemisel pilthaaval kontrollida, kas ta on osanud luua üha teravnevat situatsiooni, üha kasvavat tunnete ja kirgede lõõma. On vaja alati meeles pidada: võitlus draamas on põhjuste ja tagajärgede ahel, oomoodi ahelreaktsioon, mis viib mingisugusele lõpptulemusele, võib-olla plahvatusele.

Lõpuks saavutab näidendi tegevus sellise pinevuse, sellise «kriitilise temperatuuri», mil kangelasel tuleb teha lõplik otsus, lõplik valik. Ta on nagu vene böliinade vägilane teelahkmel: vali ükskõik milline tee.

See lõplik valik on eri näidendites, sõltuvalt nende ideest, süžeesst ja kangelasest, erisugune: traagiline või koomiline, kurb või naljakas.

Valu ja ahastusega teeb Othello oma traagilise valiku:

Nii peab, nii peab, mu hing! Kuid seda, miks,
ei kõnele ma teile, karsked tähed.
Nii peab. Kuid ma ei vala tema verd,
ei tärki nahka, valget nagu lumi
ja siledat kui samba alabaster.
Ent surgu — või ta petab mehi veel.
Taht kustutada; kustutada taht:
sa, põlev teener, kui su kustutan,
su valguse võin uuendada taas,
kui kahetsen. Ent kustutanud sinu,
sa hiilgeteos, mis meister loodus teinud,
ei tea ma, kus on Prometheuse leek,
mis taas su süütaks. Kui on murtud roos,
ei saa ma anda talle kasvujõudu:
ta närbuma peab. Nuusutan sind puul.

...Nutan,
kuid kurje pisaraid. Oo taeva mure:
kus armastab, seal surmab...¹

Selline on Othello viimane otsus, viimane valik, ja Desdemona hukkub, hukkub süütult.

Ja siin on Ostrovski «Äikese» kangelanna Katerina viimane otsus. Katerina peab selle monoloogi, seistes järsul Volga kaldal:

«Kuhu nüüd? Koju? Ei, kodu on mulle sama mis haud!
Jah, kodu on mulle sama mis haud! ... sama mis haud!
(...) Aga elu peale ei taha mõeldagi. Edasi elada? Ei, ei,
milleks... mis head see tooks! Inimesed on mulle vastikud,
kodu on vastik, isegi seinad on vastikud! Sinna ma ei lähe!
(...) Surra tahaks... (...) Mis vahet seal on,
kas surm tuleb ise või ma oma käega... aga elada enam ei suuda!
See on patt! Minu eest ei palvetata? Kes armastab, küll see palvetab... (...) Aga kui nad kätte saavad,
viivad vägisi koju tagasi... Ah, rutem, rutem!
(Läheb kalda äärde. Valjusti.) Mu sõber! Mu rõõm!
Ela hästi! (Läheb ära.)»²

Enam me Katerinat ei näe — ta valis surma, pidas paremaks viskuda järsakult Volgasse kui rõõmuta virelda Kabanihha pimedusriigis...

¹ W. Shakespeare, Kogutud teosed V. Kirjastus «Eesti Raamat», Tallinn 1966, lk. 491—492.

² A. Ostrovski, Äike. RK, Tallinn 1959, lk. 66.

Ja veel üks «viimane otsus», «viimane valik» — teise, komöödiapärase karakteriga. Podkoljossin, Gogoli komöödia «Naisevõtt» kangelane, on oma pruudi Agafja Tihonovna majas. Kõik on pulmadeks valmis: külalised on saabunud, tõld ootab, et kirikusse sõita. Momendiks jääb Podkoljossin tuppa üksi ja tema arglikku hinge vallutab kabuhirm:

«Nüüd ei ole enam mingit võimalust taganeda: minuti pärast olen juba krooni all; isegi ära minna ei saa — tõld ootab ja kõik on juba valmis. Aga kas siis tõepoolest ei saa ära minna? Kuidas siis, loomulikult ei saa: seal ukse juures ja igal pool on inimesed; noh, küsitakse: milleks? Ei või, ei. Aga aken on ju lahti, mis siis, kui akna kaudu? Ei, ei või; kuidas siis, see on ju ebaviisakas, ja kõrge on ka. (*Astub akna juurde.*) Noo, ei olegi nii kõrge: ainult vundament ja seegi madalavõitu. Ei, kuidas siis nii, mul pole isegi mütsi. Kuidas siis ilma mütsita? Piinlik. Aga kas tõesti pole ükskõik, kas ei saa ilma mütsita? Aga kui õige prooviks? Prooviks, mis siis? (*Astub aknalauale, ja lausudes «Issand, õnnista», hüppab tänavale, lava taga ähib ja ohib.*) Oh! Küllaltki kõrge! Hei, voorimees!

Voorimehe hääl: Kas ette sõita või mis?

Podkoljossini hääl: Kanavkale, Semjonovski silla juures.»

Seda stseeni kommenteerida pole vajadust: on selge, et Podkoljossin, nagu oli, nii jääbki poissmeheks.

Ja lõpuks veel üks näide — A. Korneitsuki näidendist «Platon Kretšet».

Teise vaatus teise pildi finaal. Noor kirurg Kretšet saab teada, et inimene, keda ta opereeris, armastatud tütarlapse Liida isa, suri. Nii Liida kui ka haigla juhataja, Kretšeti näiline sõber (tegelikult aga võistleja ja kadetseja), süüdistavad Kretšetit selles surmas.

Nad lahkuvad, jättes noore kirurgi vapustatuna üksi, ja sel momendil tuleb tema tuppa läitevkomitee esimees Berest. Järgneb dialoog:

«Berest: Seltsimees Kretšet, pange end kiiresti valmis, ruttu haiglasse.

Kretšet: Mis juhtus?

Berest: Auto, mõistate... Vihm, viskas auto põiki, vastutulev veomasin... Autojuht sai surma, akadeemi-

kul aga on pealumurre ... On vajalik viivitamatu operatsioon.

Kretšet: Olen praegu sellises seisukorras...

Berest: Mõistan, kuid iga minut, seltsimees Kretšet...

Kretšet: Ei, ma ei saa. Seltsimees Berest, kutsuge mõni teine kirurg...

Berest (*järsult*): Kedagi teist ma ei kutsu. Teie ja ainult teie peate ta päästma. Ootan teid autos.

Kretšet: Seltsimees Berest...

Berest: Ma ei taha midagi kuulda. Ootan. (*Lahkub.*)

Maria Tarassovna: Platon, rahune... Toon sulle kohe vihmakuue... On tugev vihm... (*Lahkub.*)

Kretšet: Käed... mida teha kätega?»

Maria Tarassovna, Kretšeti ema, toob vihmakuue. Autori remark kõlab: «Platon haarab tema käe, suudleb, lahkub siis kiiresti. Vihmakuub kukub põrandale.»

Eelnenust nägime, et nii Othello, Katerina kui ka Podkoljossin esitasid pärast lõpliku otsuse langetamist küllaltki paljusõnalise monoloogi. See oli iseloomulik klassikalisele dramaturgiale. Kaasaegne dramaturgia, nagu te võib-olla juba märkasite, väldib pikki monolooge. Ka meie näites lausub Kretšet üksi jäädes ainult neli sõna: «Käed... mida teha kätega?»

Ja juba nendest neljast lühikesest katkendlikult lausitud sõnast me mõistame: Kretšet saab jagu oma raskest hingelisest seisundist, sõidab haiglasse, teeb operatsiooni. Ainuke, mis teda rahutuks teeb, on küsimus: kas käed kuuletuvad talle. Ent ka see rahutus tunnistab, et otsus on langetatud.

Meie ees on tegevuse pinevuse haripunkt, väljendatud erakordselt väheste sõnadega; see punkt, mil kangelase iseloom pannakse «tõmbetugevuse» proovile, nagu räägivad metallurgid. Ja me näeme, et Platon Kretšet kannatab proovi välja.

Pole raske taibata, et stseen, milles kangelane teeb lõpliku valiku, on igas näidendis kõige tähtsam. Seda stseeni ei määra mitte üksnes kõik eelnenud sündmused, vaid ta valmistab ette ka lõpplahenduse. See stseen on dramaturgi idee kõige täielikum kehastus ja võib-olla just selle stseeni pärast on lõppkokkuvõttes kirjutatud kogu näidend.

On loomulik, et vaataja ootab alati seda stseeni, ootab tollest minutist alates, mil istus teatrisaalis oma kohale

ja tema ees avanes eesriie. Just sellepärast nimetaski tuntud prantsuse teatrikriitik Francisque Sarcey seda «kohustuslikuks stseeniks», arvates, et «selle stseeni kindlusetusega segatud ootamine moodustabki teatri peavõlu».

Iseenesest mõista võib eri žanri näidendites «kohustuslik stseen» olla ja ongi erisugune. Selles võivad olla kaastegevad kaks, kolm või rohkem tegelast, see võib aga olla ka monoloog, nagu me nägime äsja toodud näidendes. Tähtis on, et kangelane langetab selles lõppotsuse ja tegevus jõuab haripunkti, jõuab selleni, mida draamateoorias nimetatakse **kulminatsiooniks**. Kulminatsioonile aga järgneb lõpplahendus ja finaali.

See ongi ligikaudu peamine, mida meil on vaja teada draamateose ehitusest. Seda teada on kasulik, kui isegi mitte hädavajalik, selleks et otsustada ühe või teise näidendi üle, mõista tema väärtusi või puudusi.

Ent kes tahab nagu kord ja kohus tutvuda parimate draamateostega, olgu need siis kaasaegsed või klassikalised, nõukogude või välismaised, pidagu mees seda, millest on olnud juttu juba rohkem kui kord: loomingus ei ole absoluutset retsepti. Iga dramaturg leiab ja kasutab omi võtteid nii näidendi ülesehituseks kui ka tegelaste iseloomustamiseks. Iga dramaturg kirjutab oma maneeris, oma keeles.

Pole vaja võtta seda kõike, mida siin on räägitud draamateooriast, kui mingit dogmat. Tutvusite esialgu ainult dramaturgia algteadmetega, tema põhiseadustega, struktuuriga.

Nende seaduste kasutamise võimalused ja vormid on mitmekesised ning me võime paljude variantidena avastada neid ideelt ja žanrilt kõige erinevamate teostes. On vaja mees pidada: kunstis, loomingus on võib-olla rohkem kui ükskõik millises muus inimtegevuse sfääris tähtis «seaduse vaimu», mitte aga selle «tähe» mõistmine.

OTSINGUD JA AVASTUSED

Rääkimata uurimisest, on kõigi maailmadramaturgia kullafondis säilivate aarete paljas kirjeldamine või loetleminegi ühele inimesele üle jõu käiv ülesanne; seda saab lahendada ainult kollektiivi tööga. Seepärast ei ole praegu

meie ülesandeks süveneda dramaturgia ajalukku ja uurida draamateoste vormide ning stiilide vahetumise põhjusi.

Praegu võime vaid veel kord korrata: need põhjused on väga keerulised ja mitmekesised ning seotud ajaloolise miljööga, milles tekkis üks või teine näidend. Võime veel ka konstateerida: iga kord oli sellisel vormi või stiili vahetusel novaatorlik iseloom.

Ajalooline paradoks: novaatorlik («Boileau kooli», prantsuse pseudoklassitsistliku dramaturgia suhtes) oli Shakespeare'i, Marlowe, Ben Jonsoni ja teiste inglise dramaturgide mitmeplaaniline looming. Nimetatud dramaturgid hülgasid koha- ja ajaühtsuse nõude, liigendasid vaatused paljudeks piltideks, paiskasid tegevuse ühest kohast teise, piiramata end vahemaadega, segasid traagilise koomilisega, näitasid narre kõrvuti suursuguste kangelastega ja said alates XIX sajandist kuulsateks seaduseandjateks kogu järgnevale dramaturgiale. Ajalooline paradoks on aga selles, et inglise dramaturgid elasid ja lõid oma teosed sada aastat varem kui nende prantsuse «pseudoklassitsistlikud» kolleegid.

Millega seletada nii suurt erinevust Prantsusmaa ja Inglismaa «klassitsistliku» dramaturgia võtetes, tehnikas ja vormides?

Me ei eksi, kui ütleme: erineva suhtumisega tegelikkusesse, sellesse, mida võib nimetada «elavaks eluks», erinevusega eesmärkides, mille seadsid endale dramaturgid.

Nagu me juba tähendasime, ignoreeris prantsuse «klassitsistlik» dramaturgia tegelikkust, valis peaasjalikult antiiksüžeesid ja töötles neid vastavalt kitsa aristokraatideringi maitsetele ning vaadetele. Aristokraatia tahtis laval näha iseennast idealiseerituna, «ülevana», põhjendades nii oma õigust võimule teiste seisuste üle. Seepärast jäi kõik muu Prantsusmaa ja tema rahva elus nende pseudoklassitsistlike teoste raamidest välja. Ja kui «päikese-kuninga» ajastust oleksid säilinud ainult taolised näendid, ei teaski me võib-olla mitte midagi maast ja rahvast, keda valitses Louis XIV. Kuid õnneks olid peale Corneille, Racine'i ja nende rohkete jäljendajate veel ka Molière ning tema järglane Lesage, ja nemad jutustavadki meile, et nende kaasaegsel Prantsusmaal elasid peale «suursuguste» ka lihtsad inimesed: talupojad, kaupmehed, käsitöölised ning väga taibukad, Crispini ja Sganarelle'i

tüüpi teenrid, kes sada aastat hiljem teevad teatavaks oma õigused nende järglase Figaro suu läbi.

Hoopis teine on lugu Shakespeare'i ja tema plejaadi ajastu — kuninganna Elisabethi aegse Inglismaa dramaturgiaga. Kui analoogia Louis XIV Prantsusmaa ja Elisabethi Inglismaa vahel on silmanähtav selles mõttes, et Prantsusmaa saavutas suurima riikliku õitsengu Louis XIV ajal, Inglismaa aga Elisabethi ajal, kui võib öelda, et prantsuse dramaturgia lõi oma šedöövrid Louis' ajal, inglise dramaturgia aga omad Elisabethi ajal, siis erinevus nende šedöövrite sisu ja vormi vahel on rabav.

Kõik inglise dramaturgia «kuldse» ajastu näidendid olid kaasaegse elu sünnitisteks. See elu oli aga pulbitsev, intensiivne, mitmekesine oma püüdlustelt, tulvil väliseid ja siseisi konflikte. Inglismaa sõdis Prantsusmaaga ja Philipp II Hispaaniaga. Just äsja oli purustatud Suur Armaada — tohutu laevastik, mille hispaanlased olid valmis seadnud «uduse Albioni» vallutamiseks; vaprad meresõitjad Francis Drake ja Walter Raleigh rajasid teid meretagustesse kolooniatesse; oli käimas võitlus katoliiklaste ja protestantide vahel, rikastuva kodanluse ning aristokraatia vahel, tekkisid riigivandenõud...

Kõiki neid sündmusi, kõiki rahutusi ja rõõme, kõiki meeoleulusid ja lootusi, mida XVI—XVII sajandi piiril elas üle Inglismaa, kajastab ka tema dramaturgia. Kajastab, muidugi mõista, looritatult, mõistukõne vormis, sest otseütlemise eest oleks võinud maksta peaga. Kajastab, otsides tuge ajaloolisest kõrvutamisest, mitmesugustest assotsiatsioonidest. Nii näiteks kujutasid Christopher Marlowe «Malta juut» ja Shakespeare'i «Veneetsia kaupmees» varjatult vandenõu, milles süüdistati õuearst Lopesi, kes olivat tahtnud mürgitada kuningat. Ja ega asjata nõudnud Essexi vandenõust osavõtjad (kes tõepoolest plaanitsesid kukutada Elisabethi), et «*Globe-Theatre*'is» toodaks uuesti lavale Shakespeare'i «Richard II» — näidend, milles oli kuninga kukutamise stseen —, lootes selle lavastusega üles ässitada rahvamassi.

Just seesama tolle ajastu Inglismaa elu mitmetahulisus, see kirevus sünnitaski dramaturgia mitmeplaanisuse: traagilise segunemise koomilisega; tegevuse paiskamise ühest kohast teise; dramaatiliste stseenide ja filosoofiliste monoloogide segü narride lustakate vempudega; mitmekesiseid, sealhulgas komplitseeritud ja võimsaid karaktere-

reid; tegelaste kaleidoskoobi, kus prints Hamleti kõrvale võisid ilmuda hauakaevajad... Ühesõnaga, dramaturgias kajastus tormilise, vasturääkivustest ja kontrastidest tulvil reaalse elu kogu kirevus.

Nimelt oma elulisuse ja dūnaamilisuse tõttu osutus inglise dramaturgia, jõudnud kontinendile saja-aastase hiline misega, novaatorlikuks, võrreldes prantsuse klassitsismiga. Just nimelt see dramaturgia määras valdavalt dramaturgia edasise arengu Euroopa eri maades.

Novaatorluseks sellesama «Boileau kooli» suhtes, teist laadi novaatorluseks oli XVIII sajandi lõpul Diderot' nimenetatud väikekodanliku draama ilmumine Prantsusmaal ja Lessingi võimas looming Saksamaal. Novaatorluseks ja mässuks oli Hugo romantilise draama manifest, mis väitis: «Mitte kõik looduses pole suurepärase, näotu on kõrvuti ilusaga, ebardlik gratsioossega, koomiline on suursuguse tagakūlg; kuri on ühenduses heaga, vari valgusega.» Selle manifesti tulemuseks oli kuulus «groteskiteooria» ja Victor Hugo enese selliste teoste, nagu «Cromwell», «Hernani», «Ruy Blas», ilmumine ning «Kolme musketāri» ja «Krahv Monte Christo» autori romantilised draamad.

Novaatorluseks oli romantilise draama väljavahetamine realistliku poolt koos kõigi selle mitmesuguste eri varjunditega: Ibseni ja Hauptmanni, Shaw' ja Synge'i draamad, vene dramaturgias Ostrovski, Pissemiski, Suhhovo-Kobōlini, L. Tolstoi, Tšehhovi, Gorki teosed.

Oli veel teisigi «uudsusi» — need vallutasid mõneks ajaks kaasaegsete mõistuse ja näisid olevat sammuks edasi maailmadramaturgia arengus. Nii äratasid möödunud sajandi lõpul — käesoleva alguses tähelepanu dramaturgid-sūmbolistid. Kõige silmapaistvam neist oli Maurice Maeterlinck, kuulsa «Sinilinnu» autor, kes käis läbi keerulise loomingulise tee poolmuinasjutuliste, pessimistlike näidendite juurest, milles inimesed olid vaid marionettideks salapärase ja pimedada «saatuse» käes, kuni selliste elujaatavate teosteni, nagu juba mainitud «Sinilind», täiesti realistlik ja oma vaimult ülev «Monna Vanna» ning groteskne «Pūha Antoniuse ime».

Sūmbolistlik dramaturgia, mis vastandas end realistlikule dramaturgiale, levis omal ajal väga laialdaselt mitmetes maades. Tema esindajate hulka kuulusid sellised väljapaistvad poeedid ja dramaturgid, nagu Ėmile Verhaeren Belgias, Stanislaw Wyspiański Poolas, Jānis Rainis

Lätis. Tuleb märkida, et dramaturgid-realistid, näiteks Ibsen («Peer Gynt») või Hauptmann («Põhjavajunud kell») kasutasid mõnikord oma loominguliste kavatsuste teostamiseks sümbolistliku teatri meetodeid.

Meie sajandi kahekümnendail aastail, pärast Esimest maailmasõda, tekkis Saksamaal uus novaatorlik suund kunstis — niinimetatud ekspressionism. Kõige eredama väljenduse leidis see võib-olla dramaturgias.

Ekspressionism tekkis eelkõige ajaloolise katastroofi traagilisest tunnetamisest. Selleks katastroofiks oli inimeskonnale maailmasõda, mis kõige rängemini tabas just Saksamaad. Harjumuspärane elulaad, sissejuurdunud kujutlused heast ja kurjast, tõest ja õigusest, progressist, kunstist jne. purunesid, varisesid, oli vaja otsustavat ümberhindamist, ümbermõtlemist. Kõik oli kaosesse paisatud ja sellest kaosest otsis ning valis iga ekspressionist-dramaturg väljapääsu omamoodi. Sellepärast on nende näidendid äärmiselt erinevad teemadelt, žanrilt, dramaturgilistelt võtetelt.

Ent siiski on ekspressionistlikus dramaturgias võimalik märkida ühiseid, iseloomulikke jooni. Need on paradoksaalsus, ekstravagantsus, mõnikord lihtsalt ideede ja süžeede kurioossus, kõmurikka efektsuse tagaajamine, katkendlik, kuiv, kohati peaaegu «telegraafikeel» ning ühtlasi kalduvus kirglikuks, ekstaatiliseks, «salapäraseks kõneks», mille ülesandeks oli väljendada mingeid hinge alateadlikke liikumisi... Lõpuks, skematism tegelaste kujutamises. Selle kohta kirjutas Lunatšarski: «Ekspressionistid armastavad hullupööra jätta tegelasi nimedeta ja märkida neid lihtsalt sõdur, näitleja, daam hallis jne. Korrapealt saavutatakse sellega mingi ilmetus, mis on ekspressionistidele ülimal määral ahvatlev...»¹

Vaatamata taotluste ja võtete kirevusele andis ekspressionistlik dramaturgia ikkagi mitmeid andekaid, huvitavaid ja eripalgelisi dramaturge, nagu Georg Kaiser, Ernst Toller, Franz Werfel, Fritz von Unruh, Walter Hasenclever. Meenutame neid seepärast, et palju nende loomingulistest kogemustest on teatud määral omandanud järgnevad (mitte üksnes saksa) dramaturgide põlvkonnad ja talletatud, mõistagi ümbertöötatud kujul, meie päevade dramaturgiavõtete arsenalis.

¹ А. В. Луначарский, Предисловие к сборнику пьес Георга Кайзера.

Nii näiteks kaasaegse saksa dramaturgi Karl Witlingeri näidend (mis, muide, läheb edukalt nõukogude lavadel) «Inimene tähelt» meenutab paljus vanema põlvkonna ekspressionistide näidendeid. Ebaharilik, ekstravagantne intriig, ebatavaline tegevuspaik (psühhiaatriline haigla), ebatavaline kangelane (selle haigla patsient, kes osutub palju normaalsemaks kui paljud normaalsed inimesed), ebatavaline struktuur (kõiki rohkearvulisi osi mängivad ainult kolm osatäitjat) — kõik see, mida nii mõnigi tajub kui dramaturgilise «konstruktsiooni» uudsust, tuli meile üle loomingu teatrepulgana käesoleva sajandi kahekümnendaist aastaist.

Ja lubame endal ühtlasi välja öelda mõtte, mis võib-olla tundub mõnelegi vastumeelsena: sellise suure ja omapärase dramaturgi nagu Bertolt Brechti loomingu seletub samuti paljugi sellega, et tema loomingu tegevuse algus kulges ekspressionistlikus «atmosfääris».

Omandanud ekspressionismilt tema mässulise vaimu, tema eitava suhtumise kapitalistlikus maailmas valitsevasse tavadesse ja inimestevahelistesse suhetesse, tema uue sisu ja uute vormide otsingu, astus Brecht aga otsustavalt välja kõige uduse, müstilise, «mõistusega kontrollimatu» vastu, mis Stefan Zweigi väljenduse järgi oli omane kahekümnendate aastate Saksamaa kunstile. Astus välja mõistuse nimel — ainukese ja võimsa jõu nimel, mis annab meile võimaluse näha, mõista ning lahti mõtestada meid ümbritsevat reaalsel tegelikkust.

Lühidalt, kui Brechti jaoks poleks ekspressionismi ühtedel omadustel (eriti uute vormide otsingul) olnud «külgetõmmet» ja teistel tugevat «eemaletõukejõudu», me võib-olla ei tunneks teda sellisena, nagu tunneme praegu. Brechti kogu hilisem loomingu — nii «Ema Courage ja tema lapsed», «Hea inimene Sezuanist» kui ka «Härra Puntila ja tema sulane Matti» ning teised näidendid — see kõik on, vaatamata dramaturgi poolt kasutatud võtete ebatavalisusele, tee realismile, sellele realismile, mille kohta Brecht ise lausus:

«Mitte piiratuse, vaid avaruse mõiste sobib realismiga... Tõde võib väljendada mitmel viisil. Realistlikku kirjutusmanööri saab ebarealistlikust eristada ainult tema võrdlemisel reaalsusega, mida ta käsitleb. Seejuures pole olemas spetsiaalseid formaalsusi, mida oleks vaja järgida.»

Sisuliselt tähendab see, et dramaturg-realist võib vabalt valida ükskõik milliseid vahendeid oma idee kehastamiseks, kuid ta peab selgelt nägema ümbritsevat ja täpselt teadma, mida nimelt sellest tahab ta inimestele öelda.

Oigluse nimel tuleb märkida: ekspressionistliku dramaturgia «uudsused» ei tekkinud tühjal kohal ja mõtet, et draama peab olema ekspressiivne, ei või lugeda avastuseks. On ju iga näidend alati püüdnud olla ülimalt ekspressiivne, see tähendab ülimalt «väljendusrikas», kui kinni pidada selle sõna täpselt, sõnasõnalisest tõlkest prantsuse keelest eesti keelde. Teisiti ei saakski ta kõita vaatajate ning lugejate tähelepanu ja tundeid, olla selleks «dramaturgia võluriigiks», millest rääkis Puškin.

Järelikult oleneb kõik sellest ekspressiivsuse «doosist» ja neist võtetest, millega see saavutatakse. Ja pole midagi imestusväärset, et meie aja inimesele peab see väljendusrikkuse «doos» olema teine kui näiteks kaheksateistkümnenda sajandi inimesele, võtted aga viimistletumad ja mitmekesisemad.

Ent ka minevikust võime leida dramaturge, kelle teosis ekspressiivsuse «doos» oli kõrgendatud ja kes selles suhtes olid ekspressionismi eelkäijateks, ilma et neil sellest muidugi vähimat aimugi oleks olnud. Ekspressionistid ise on lugenud üheks oma eelkäijaks Georg Büchnerit, draama «Dantoni surm», komöödia «Leonce ja Lena» ning lõpetamata draama «Woyzeck» autorit. Tuntud kriitik Julius Bab kirjutab temast: «See kahekümne viie aastaselt surnud nooruk (Büchner suri 1837. aastal) on kahtlemata suurim geenius, keda kunagi on tundnud saksa draamakunst... Tänapäeva noor põlvkond tunneb, et ta oli nende eelkäija.»

Mis puutub ekspressionistide dramaturgiatehnikasse, nende kiindumusse skemaatilisse üldistamisse ja nimetustesse tegelastesse, sümbolitesse ja allegooriasse, siis selles oli neil veel teine eelkäija, kes ajalisel on meile palju lähemal, — vene kirjanik Leonid Andrejev. Piisab, kui meenutada tema selliseid näidendeid, nagu «Inimese elu», «Tsaar-Nälg», «Anateem».

LOOMINGU TEATEPULK JA KAASAEAGNE TEHNIKA

Sajandite jooksul on ühiskondlike suhete muutudes, uute mõistete ja ettekujutuste ilmudes aegunute asemele iga dramaturgide põlvkond saanud uued loomingulised ülesanded. Need ülesanded nõudsid uute võtete otsimist, uusi sõnu sügavaks ja tõsiseks jutuaajamiseks elu üle, tema mõtte ja eesmärgi üle. Ja aja käsule kuuletudes löid dramaturgid uut moodi draamateoseid, leidsid uusi võtteid ja vahendeid, rikkumata siiski dramaturgia põhiseadusi.

Nii sündis tõeline ja mitte näilik novaatorlus, ning me võime taas täheldada küllaltki suurt sarnasust dramaturgia ning arhitektuuri vahel — näidendi autori ja arhitekti töö vahel.

Tõepoolest, olid ajad, mil arhitektil tuli kulutada kogu oma geniaalsus, oma loov anne suurepärase kirikute, uhkete paleede, süngete losside ja kindluste või selliste monumentaalsete hauakambrite nagu egiptuse püramiidid loomisele.

Need ajad on vajunud kaduvikku ja näiteks tänapäeva nõukogude arhitekt pühendab oma loomingujõu hoopis teistsugustele objektidele — tehastele ja sanatooriumidele, lennujaamadele ja haiglatele, kultuuripaleedele ja staadionidele. Ta on novaator, sest nende objektide loomiseks, milles leiavad materiaalse kehastuse ajastu maailmavaade, maitse ja nõudmised, otsib tema, arhitekt, uusi võtteid, viise ja materjale. Lõppkokkuvõttes kujundab ta uue arhitektuuristiili, põlgamata oma eelkäijate kogemusi, rikkumata arhitektuuri põhiseadusi. Vastupidi: ta tugineb neile seadustele — kas või ainult sel lihtsal põhjusel, et kui need hüljata, variseb hoone kokku.

Tõeline novaatorlus on alati oma ajastu tarvete ja nõuete sünnitis, uute vahendite, võtete ja materjalide otsimine, nende arukas, ratsionaalne kasutamine. Tõeline novaatorlus kasutab kaasaegse tehnika kõiki saavutusi, kuid talle on võõras «krohvimine krohvimise pärast», originaalitsemine originaalitsemise pärast. Ja alati tugineb ta mineviku kogemustele, neile põhiseadustele, millest kinnipidamisel seisab arhitekti loodud hoone kindlalt, dramaturgi kirjutatud näidend läheb aga vaatajale ja lugejale südamesse.

Seepärast pole vähe tähtis küsimus: millised «uuendused», millised dramaturgia- ja teatritehnika võtted ning

vahendid aitavad siis väljendada kaasaja sünnitatud uusi ideid?

Võimatu on loetleda kõiki neid võtteid ja vahendeid — neid on rohkearvuliselt ja nad on mitmekesised ning avalduvad kõige kummalisemates kombinatsioonides. Teeme kas või lühidalt juttu kõige peamistest.

Eelkõige need võtted, mis on laenatud teatri võimsa naabri ja võistleja arsenalist — kinolt.

Kino mõju teatrile ja dramaturgiale hakkas selgelt avalduma umbes kahekümnendatel aastatel ja jätkub tänapäevani, tõsi küll, nüüd juba teistes vormides.

Uue dramaturgia ette, mis tekkis Läänes pärast Esimest maailmasõda, ja uue nõukogude dramaturgia ette, mis hakkas arenema pärast kodusõja lõppu, kerkis ülesanne, mille tõstatajaiks olid elu, ajalugu: väljendada ajastut külastavate sündmuste dünaamikat. Meie maal olid nendeks revolutsiooni loodud uued eluvormid, uued ühiskondlikud suhted. Loomulikult hakkasid dramaturgid otsima võtteid ning vahendeid, milleõa seda dünaamikat edasi anda. Ja leidsid neid kinos, kus tol ajal valitses veel tummfilm, — kiiresti vahetuvate episoodide ja kaadrite montaažis.

Esiialgu reprodutseeriti etendustes ja näidendites puhtväliselt, mehaaniliselt filmi kompositsioonilisi iseärasusi, kinematograafilist rütmi ja tempot. Etenduse ja näidendi kangasse põimiti ka ehtsaid filmikaadreid. Selle «kinematograafilise stiili» ilmumist teatrisse soodustas lavatehnika erakordne areng. Pöördlava kasutamiselevõtt andis võimaluse piltide ja episoodide kiireks vahetamiseks, uus valgustustehnika lubas laval imet teha.

Katsed juurutada dramaturgias «kinematograafilist stiili» viisid selleni, et hakkasid ilmuma killustatud, ebaselge kompositsiooniga, rohkete kiiresti vahelduvate episoodidega, tegevuspaiga sagedase muutmisega, suurearvulise tegelaskonnaga ja kujude ning karakterite väga napi, skemaatilise arendusega näendid.

Ent selle «paljuepisoodilise filmistiili» rohkete pealiskaudsete näidendite hulgas kohtame ka tõelisi õnnestumisi. Näiteks V. Višnevski «Esimene ratsaarmee» — ühe huvitavama nõukogude dramaturgi esimene näidend. «Esimene ratsaarmee» on tähelepanuväärne laiamastaabiline katse luua omapärane, kodusõja kangelaslikkusele pühendatud dramatiseeritud eepos. Juba selles näidendis murdis end läbi paljude, kohati väga mahlakalt ja koloriitselt

kirjutatud episoodide liigliha «Optimistliku tragöödia» tulevase autori ilmne dramaturgianne.

Edaspidi, seoses «geniaalse tumma» rääkima hakkamisega, seoses elava sõna, draamadialoogi ja -monoloogi ilmumisega filmi muutus tunduvalt ka see «kinematograafiline stiil», millest oli eespool juttu.

Tänu elavale sõnale, tänu dialoogile hakkas film mingil määral lähenema teatritükile, filmistsenaarium aga kirjan-dusteosele, draamateosele. Toimus omamoodi kogemuste vahetamine kino ja teatri vahel.

Kaasaegse teatri dramaturgia on palju omandanud sel-lest kogemuste vahetamisest, eriti aga itaalia neorealisticlike filmide kogemustest. Just siit tulid paljudesse näidendisse autoritekst, «ülesulamine», «suur plaan» ja see, mida nime-tame sisemonoloogiks, samuti ka «monodraama» võtted, mis lubavad tegevust arendada esimesest isikust, alus-tada seda asesõnaga «mina».

Kahtlemata väljendub filmi mõju teatridramaturgiale ka selles, et paljud autorid on hakanud kirjutama lühikesi ja kompaktseid näidendeid, mis koosnevad kahest osast, kus-juures kumbki vastab oma mõõtmetelt (järelilikult ka kro-nometraažilt) umbes poolteisele vaatusel tavalises näi-dendis.

Nähtavasti lähtuvad dramaturgid näidendi kaheosalise ülesehituse puhul (mis pole kaugeltki mitte alati tingitud tegevuse arengu loogikast, kuid on see-eest moodne) prak-tilistest kaalutlustest, et tänapäeva vaataja, keda kinema-tograafia on harjutanud saama poolteisetunnise kinoseansi jooksul täisportsjoni emotsioone, pole suuteline teatris ära istuma pikka, nelja- või, veelgi vähem, viievaatuselist näi-dendit. Võib-olla on sellel tõepoolest mõtet, sest sel või teisel põhjusel ilmub kaheosalisi näidendeid ikka sageda-mini ja sagedamini.

Ent tuleb öelda, et kinos täheldame mõnikord õigupoolest vastupidist nähtust: ilmuvad filmid, näiteks «Anne Franki päevik», mille vaatamiseks kulub kaks ja pool, isegi kolm tundi, seejuures veel ilma vaheajata. Või siis kaheseerialised filmid — sellised, nagu «Esimees». «Sõda ja rahu» on aga koguni neljaseerialine.

Nii võime konstateerida, et kogemuste vahetamine teatri ja kino vahel on tegelikult mõlemapoolne. Filmidramatur-gid kasutavad mõnikord isegi reegleid, millest kolmsada aastat tagasi juhendusid nende teatrieelkäijad. Ma mõtlen

kurikuulsat «kolme ühtsust». Kui neid tarvitatakse «sobival kohal», võivad need anda mitte üksnes teatris, vaid ka filmis suurepäraselt efekti. Selle näiteks on sügava ideega, dramaatiliselt pingeline prantsuse film «Marie-October», mis on pühendatud Vastupanuliikumisega seotud sündmustele Teise maailmasõja ajal.

Jääb veel lisada, et see kogemuste vahetamine teatri ja kino vahel muutub vähehaaval kolmekülgselt: sellesse lülitub, ja täiesti edukalt, ka televisioon.

Sellised on mõningad kaasaegses dramaturgias avalduvad «uuendused». Kuid me rääkisime juba, et on mõningaid võtteid, mida küll loetakse novaatorlikeks, kuid mis kuuluvad ammu tuntute ja lihtsalt unustushõlma vajunute hulka. Selles, et dramaturgid neid aeg-ajalt kasutavad, pole iseenesest mõista midagi taunitavat, peasi ainult, et seda tehtaks sobival kohal.

Üheks selliseks taaselustunud võtteks on sisemonoloog, millest oli juba juttu, samuti ka niinimetatud juhtiva ehk autoripoolse isiku (selgitab ja kommenteerib laval toimuvaid sündmusi) osavõtt näidendi tegevusest.

Autoripoolsed isikud esinevad paljudes näidendis kõige erineval kujul. L. Andrejevi näidendis «Inimese elu» on see «Keegi hallis». Sama dramaturgi teises näidendis — «Anateemis» — «Keegi, kes valvab sissepääse». Kuigi need tegelased ei võta näidendi sündmustest otseselt, vahetult osa, on nad ikkagi teatraliseeritud ning ilmuvad vaataja ette lavakostüümis ja grimeeritult.

Vastupidi, ilma igasuguse teatraalsuseta tuleb lavale jutustaja Tolstoi «Ülestõusmise» instseneeringus, mille autoriks on F. Raskolnikov ja mis lavastati Kunstiteatris. Seda osa täitis imestamisväärselt V. Katšalov. Ta tuli lavale ilma grimmita, lihtsas sametpluusis ja astus vastavalt tegevuse käigule kord esiplaanile, kord taandus lava sügavusse, olles kogu aeg nähtav publikule ja just nagu nähtamatu tegelastele. Tolstoi nimel selgitas ja hindas ta seda, mida teevad, räägivad, mõtlevad ja elavad läbi kõik Katjuša Maslova traagilisest loost osavõtjad.

Võib esitada ka teisi näiteid autoripoolsete isikute sissetoomisest näidendisse. Nendeks on madrused, kes esinevad eesriide ees V. Višnevski «Optimistlikus tragöödias», selleks on omapärane irooniline figuur Ajalooline Tõde J. Smuuli mitte vähem omapärasel näidendis «Kihnu Jõnn».

Lõpuks võib taaselustatud võtete hulka arvata koori sissetoomist näidendisse. Tinglikult võib sedagi nimetada novaatorlikuks, kuigi, nagu teada, kasutasid seda juba kaks ja pool aastatuhandet tagasi antiiktraagikud, poolteistsaja aasta eest püüdis aga koori rakendada Schiller oma näidendis «Pruut Messinast». Ent nagu meile tundub, ei saavutanud Schiller sellega kunstilist võitu. Koori sissetoomist tragöödiasse «Pruut Messinast» ei dikteerinud vajadus, kuna tegevuse areng oleks siin tulnud toime ka ilma koorita. Koori ilmumine lavale, vaatamata toredatele värssidele, millega ta end väljendab, jätab loomingulise eksperimendi mulje. See on formaalne võte, mis pealegi veel pidurdab sündmuste käiku.

On vaja meenutada, et Aischylose, Sophoklese, Euripi-dese antiiktragöödiates pole koor lihtsalt laval toimuvate sündmuste kommentaator, vaid ka aktiivne osavõtja. Koor on, nagu öeldakse, «rahva hää», tragöödia kollektiivne tegelane: ta reageerib kõigele laval toimuvale, halab ja hõiskab, protesteerib ja vaidleb iseendaga (stroofides ja antistroofides¹). Lühidalt, antiikne koor ei ole kiretu jäl-gijana väljaspool tragöödia sündmusi, vaid, kui nii võib öelda, osanikuna nende sees.

Veidi teistsugune osa on kooril sellistes kaasaegsetes näidendites, nagu Arbuzovi «Linn koidikul» ja «Irkutski lugu». Ärgem hakakem otsustama selle üle, kuivõrd koor on «konstruktiivselt» vajalik nende näidendite süžeeliseks arenguks. Kuid tundub, et dramaturg pole toonud koori oma näidendisse mitte selleks, et «tugevdada» süžeed, vaid peamiselt selleks, et koori abil luua tihe kontakt lava ja vaatesaali vahel, ületada ramp, heita üle selle omamoodi «emotsionaalsed sillad» ja tõmmata sel viisil vaatajad kaasa näidendi sündmustesse ning atmosfääri.

Mis siis ikka, võte iseenesest on «lubatud», selle efektiivsus ei sõltu aga mitte ainult dramaturgi andekusest, vaid ka sellest, kas võtte kasutamiseks on küllalt põhjust.

Ja see võte (muide, nagu paljud teisedki) osutub «lubamatuks», kui seda kasutatakse puhtväliselt, formaalselt, üksnes sellepärast, et «uudsusega hiilata».

Sellised on õige lühidalt mõningad kaasaja dramatur-

¹ Vana-kr. koorilüürikas stroofile järgnenud tekstiosa. — Tõlk.

giale iseloomulikud võtted. Kas need tühistavad või muudavad tema põhiseadusi?

Muidugi mitte.

Seadused on ikka needsamad: tegevusühtsus ja saatuse muutlikkus.

DRAMATURGIA TUHKATRIINU

Siiani oli meil juttu «suurvormide» dramaturgiaseadustest ja -tehnikast või, lihtsamalt öeldes, mitmevaatuslikest näidendeist.

Meie ettekujutus draamateoste liikidest ja žanritest oleks aga ebatäielik, kui me ei lausuks sõnagi niinimetatud ühevaatuslikust dramaturgiast.

«Lühimetraažilistest», ühevaatuslikest näidendeist on vaja juttu teha kahel olulisel põhjusel.

Esimene on selline: nimelt pöördub kõige sagedamini ühevaatuslike näidendite poole meie kunstiline isetegevus, sest need näendid on kõige jõukohasemad lavastamiseks (vähe tegelasi, dekoratsioonide, kostüümide, rekvisiitide jm. poolest vähem keerukad). Sajad ja tuhanded draamakollektiivid lavastavad ning mängivad ühevaatuslikke näidendeid, ja juba üksnes sellepärast ei või alahinnata seda dramaturgia liiki: on ju see oma massilisuse jõult üsna oluline faktor rahva poliitilise, esteetilise ja üldkultuurilise kasvatuse ürituses.

Teine põhjus: kahjuks on meie palju viljeldud teatrikirjanduses ühevaatuslik dramaturgia, vaatamata tema massilisele levikule, juba ammust aega jäetud vaese võõrastütre — Tuhkatriinu olukorda. Juba ammu on meie teatri- ja kirjandusteadlaste hulgas käibel arvamus, et ühevaatuslik näidend on nagu «teise sordi» dramaturgia ja selle kirjutamine on lihtne asi.

Kas on vaja kinnitada, et see pole kaugeltki nii?

Kahjuks on. Ühevaatuslik näidend pole veel hõivanud meie kirjanduses seda kohta, millele tal on õigus, kohta, mis belletristikas kuulub jutustusele novelli või romaani suhtes. Aga kellelegi ei tule ju pähe kuulutada jutustus lihtsalt selle pärast «teise sordi» teoseks, et ta on lühike.

Ühevaatuslikku näidendit tuleb kaitsta veel seepärast, et ka meie teatrites ei ole tal sellist kohta, millele tal on

õigus. Muide, see õigus on leidnud kinnitust vene teatri ajalooliste kogemuste ja välismaa teatrite kogemuste kaudu.

Vene ühevaatuslik dramaturgia on kuulus paljude nimede poolest. Nendeks on Gogol ja Nekrassov, Turge-
nev ja Tšehhov, L. Andrejev ja muidugi suur Puškin oma «väikeste tragöödiatega». Kuigi viimaseid ei või nimetada ühevaatuslikeks näidendeiks selle sõna täpses, formaalses tähenduses, on need hiilgavaks näiteks sellest sügavusest, sellest tegevuse kondenseeritusest ja konflikti pingelisusest, mida me nõuame tõeliselt ühevaatuslikult näidendilt.

Ukraina kirjandus võib uhkustada Lesja Ukrainka ühevaatuslike näidenditega, tulvil poeesiat ja sügavaid mõtteid, ning Ivan Franko halastamatult realistlike teostega. Kui me aga pöördume maailmadramaturgia poole, siis olgu siin toodud selles žanris šedöövleid loonud dramaturgide kaugeltki mitte täielik nimede loetelu: Cervantes, Molière, Lesage, Mèrimèe, Musset, Kleist, Wilde, Maeterlinck...

Ja märkigem muuseas: XX sajandi väliskirjanduses, otse meie päevini välja, on ühevaatuslikul dramaturgial vääriline koht teiste žanrite hulgas. Bernhard Shaw, Galsworthy, Synge Inglismaal, O'Neill ja Saroyan Ameerikas, Robert Merle Prantsusmaal — need on kirjanikud, kes on kirjutanud huvitavaid ühevaatuslikke näidendeid.

Näib, et on öeldud piisavalt, selleks et enam poleks kahtlust, et ühevaatusliku näidendi žanris on võimalikud kõige kõrgemad loomingulised saavutused.

Võib ainult lisada: mingisugust teost «teise sorti» kanda ainult ühevaatuslikkuse ning «lühimetraažilisuse» välise tunnuse põhjal on vähearukas ja ebaõiglane. Meenutame, et «Comédie Française» tõi meile kaasa koos suurte näidenditega ka ühevaatusliku «Punapea», meenutame gruusia kinematografistide loodud, rahvusvahelistel lühimetraažiliste filmide festivalil mitmeid preemiaid saanud filmi «Pulm», meenutame metraažilt ühevaatuslikke prantsuse filme «Valgelakk» ja «Punane pall» — millised peenevormilised ja sügavasisulised teosed! Ja tahtmatu assotsiatsioonina meenuvad read, mis Fet pühendas Tjuttševi luuletuskogule:

See raamat, üsna väiksekene,
on raskem kõiteist mahukaist...

Täpselt samuti võib ühevaatuslik näidend osutada ja sageli osutubki oma kunstiliselt «kaalult» raskemaks paljudest mitmevaatuslikest draamatoodetest.

DRAAMAKONTSENTRAAT

Süvenedes kas vene või välismaiste klassikute ühevaatuslikesse näidendesse, pole raske mõista, et ühevaatuslik näidend, vaatamata oma väikestele mõõtmetele (või õigemini just nende väikeste mõõtmete tõttu) on üks keerulisemaid dramaturgia liike. Selle loomine nõuab autorilt pingelist tööd ja peent meisterlikkust — sellist meisterlikkust, mille valdamine annab võimaluse kõrvaldada kõik ülearune põhiidee täielikuma ja täpsema väljendamise nimel.

Võib öelda: kui igasugune kunst nõuab oskust väljendada lühidalt ja täpselt, siis ühevaatuslik näidend nõuab seda oskust väga kõrges astmes, sest ta seab dramaturgi ette keerukuselt iselaadsed ülesanded, sest tal on oma spetsiifika.

Millised siis on need «keerukuselt iselaadsed ülesanded» ja milles seisneb ühevaatusliku näidendi spetsiifika?

Juba sõnaühendist «ühevaatuslik näidend» ilmneb, et kõne all on draamateos, mis on ära mahutatud ühte vaatusesse. Järelikult on selles kujutatud mingi dramaatiline sündmus, mis toimub ühes kohas ja seejuures enam-vähem lühikese ajalõigu vältel.

Ja tõepoolest, «ranges» ühevaatuslikus näidendis on autorilt võetud võimalused paisata tegevust ühest kohast teise. Nimelt sellepärast peab autor olema väga täpne selle temale ainuvõimaliku ja ainuvajaliku koha valikul. Ta peab leidma sellise olustiku, milles võiksid loomulikult, tõepäraselt, loogiliselt õigustatult kokku sattuda kõik tema näidendi tegelased. Nii tekib kohaühtsuse nõue.

Teiseks, autoril on piiratud aeg. Autori käsutuses on draama konflikti ja tegelaste karakterite avamiseks tavaliselt kakskümmend kuni nelikümmend minutit. Tõsi, klassikalises repertuaaris on ühevaatuslikke näidendeid, mis võtavad ka rohkem aega, näiteks Gogoli «Mängurid», Turgenevi «Kus kitsas, sealt ka rebeneb», Tšehhovi «Suurel teel», Kleisti «Purunenud kruus», Schnitzleri «Roheline papagoi» ja teised, kuid need näidendid on pigem erandid kui reegel.

Ja vaat, selle kahekümne-neljakümne minuti jooksul peab dramaturg andma vaatajale või lugejale tervikliku, lõpetatud teose, mis on üles ehitatud dramaturgia samade seaduste põhjal, mille järgi luuakse suur näidendki, millel on (meenutame Aristotelest!) «algus, keskpaik ja lõpp».

On vaja veel lisada: kuna ühevaatuslikus näidendis ei või tegevust kanda ühest paigast teise ja järelikult autor ei saa vaatajale teatada, et esimese ning teise vaatuse vahel on kuu või aasta, siis peab siin «lavaaeg» langema peaaegu täpselt ühte tõelise ajaga, sellega, mida näitab teie kell. Sellest sugeneb lisaraskus dramaturgile: ühest küljest ei või nii piiratud aja raamesse (20—40 minutit) kuhjata hulgaliselt sündmusi, teisest küljest aga ei või ajaliseltselt pikaks venitada ebaolulist, tähtsusetut, nii-öelda viieminutilist sündmust, milles pole pöördeid. Nii tekib ühevaatuslikus näidendis ajaühtsuse nõue.

Lõpuks, kuna ühevaatusliku näidendi autor on piiratud tegevuskoha ja -ajaga, siis peab ta keskendama meie tähelepanu mingile ühele sõlmsündmusele, ühele konfliktile, tabatud momendil, mil see läheneb oma dramaatilise pingele tipule, oma kulminatsioonile, saavutab selle ja leiab lõpplahenduse. Teataval määral on tõtt väites, et ühevaatuslik näidend on olemuselt suure näidendi viimane vaatus.

Neid sõnu võib täiendada: tõeline ühevaatuslik näidend on teos, milles dramaturgia koostiselemendid on antud tihendatud, «kondenseeritud» kujul. Teiste sõnadega: see on omamoodi «draamakontsentraat».

Nii tekib ühevaatuslikus näidendis tegevusühtsuse nõue.

Tehes öeldust kokkuvõtet, märgime: just ühevaatusliku näidendi autoril on tingimata vaja järgida klassikalist kolme ühtsuse — koha-, aja- ja tegevusühtsuse nõuet, mille mäletatavasti kuulutas välja Boileau.

Siin, ühevaatuslikus näidendis, osutub see nõue eluliseks ja ainuvõimalikuks ega ole hoopiski mitte skolastiliseks väljamõeldiseks või surnud dogmaks; siin on ta tingitud näidendi enese olemusest.

Kas on vaja selgitada, et konfliktid — aga järelikult ka ideed ja probleemid, mis avanuvad konfliktide kaudu, — võivad ühevaatuslikus näidendis olla niisama mitmekesised ja tähtsad nagu täismetraažilises näidendiski? Ühevaatusliku näidendi iseärasuseks on asjaolu, et ta kujutab

konflikti lõppstaadiumi, kandes selle algstaadiumid «eel-
loosse».

Muuseas öelda: see asjaolu mitmekordistab ühevaatus-
likus näidendis ekspositsiooni tähtsust. Kui tavalises näi-
dendis võib olla ekspositsioonile antud, nagu me juba
nägime, terve vaatus, siis ühevaatusliku näidendi autori
käsutuses on selleks mõnikord kõigest neli, viis, kuus
lehekülge. Mahutada aga ekspositsioon nii väikesele ruu-
mile, teha see selgeks ja dünaamiliseks, nõuab peent meis-
terlikkust. Toome otsekohe näite: Turgenevi ühevaatus-
likku komöödiat «Provintslanna» on umbes kolmkümmend
viis trükilehekülge, ent Turgenevil oli vaja kõigest viis-
kuus lehekülge, et tutvustada meid tegevuskoha ja -ajaga,
tegelastega (Darja Ivanovna, Stupendjevi, Miša, Vassil-
jevna, Apolloniga...), nende vastastikuste suhetega ja
sõlmida süžee algus — krahv Ljubini tuleku ootamine.

Pisut teisiti näeb välja Tšehhovi draamaetüüdi «Suurel
teel» ekspositsioon.

Pealiskaudsel lugemisel võib näida, et nimetatud etüüdi
põhisündmuseks on allakäinud mõisniku Bortsovi kohtu-
mine oma naisega. Kuid mitte see sündmus pole Tšehhovil
peamiseks huviobjektiks. Etüüdi «kangelaseks» pole hoo-
piski mitte Bortsov (mõnigi autor võinuks kirjutada nutust
nõretava näidendi tema kannatustest), vaid hulkur Jegor
Merik.

Tšehhovi etüüdi põhitegevus algab õigupoolest Meriku
ilmumisega kõueööl Tihhon Jevstignejevi sissesõiduhoovi.
Kõik eelnenud leheküljed on määratud rohkearvuliste ja
erinevate tegelaste — rändur Savva, vabrikunooruk Fedja,
palverändurite Nazarovna ja Jefimovna ning teiste sisse-
sõiduhoovi asukate tutvustamiseks. See on ekspositsioon
olustikust ja keskkonnast, kuhu tungib sisse tugev, tahte-
jõuline, ja nagu me finaalis teada saame, kõigist etüüdi
kangelastest kõige inimlikum inimene. Keskkond aga, mil-
lesse ta tungib, on tõepoolest läppunud. Nappide ja väga
täpsete joontega visandab Tšehhov iga tegelase korduma-
tult iseloomulikud iseärasused. Tervikuna määratleb sisse-
sõiduhoovi peremees Tihhon täpselt selle keskkonna, vas-
tates Meriku küsimusele:

«Kas siin keevalisi on? ...»

«Mis keevalisi siin! Kõik rohkem kihulased ja sääsed.
Nigelavõitu rahvas ...»

Peatusime meelega tollel peaaegu unustushõlma vaju-

nud Tšehhovi ühevaatuslikul näidendil. (Viimasel aastakümnel on seda mängitud vist ainult üks kord: Mossoveti teatris Tšehhovi juubeliõhtul. Kahjuks pole lavastus teatri repertuaaris säilinud.) Ometi on see näidend õpetlik näide, kuidas on vaja ja kuidas võib väikese draamateose piirides kujutada lühidalt ning täpselt kõige erinevamaid inimkaraktereid.

Ja veel võib-olla kõige peamine: kui tähtis on luua draamateoses seda tabamatut ja ühtlasi reaalselt eksisteerivat, mida me tinglikult nimetame teose atmosfääriks, tema meeleoluks, koloriidiks, tonaalsuseks.

Ja on vaja tunnistada: võimalusi selle koloriidi loomiseks on ühevaatuslikus näidendis tema lühiduse ja tervikkuse tõttu vahest rohkemgi kui mitmevaatuslikus näidendis. Kui õiged on ameerika dramaturgi O'Neill'i sõnad:

«... ühevaatuslik näidend — suurepärase vahend millegi hingestatu, poetilise, sellise meeleolu jaoks, mida on raske säilitada suures näidendis...»

«KIRJUTADA ON JA PEABKI OLEMA RASKE»

Eespool selgus, et ühevaatuslikku näidendit võib oma dramaatiliselt pingelt samastada suure näidendi viimase vaatusega. Kui see nii on, siis tuleb tema kõige tähtsamaks kompositsioonimomendiks tunnistada kulminatsioonimoment, näidendis võitlevate jõudude viimse, otsustava kokkupõrke moment, kangelase ühest olukorrast teise (näiteks hirmust ohu ees kindlameelsusele see ületada), ühelt otsuselt või valikult teiselé ülemineku moment.

Selle kõrgeima dramaatilise pingemomendi pärast, selle «kohustusliku stseeni» pärast mõnikord kirjutataksegi näidend. Ühevaatuslik ei ole selles mõttes erand. Ent ühevaatuslikus näidendis peab see moment olema eriti selgelt motiveeritud, selgelt «välja kirjutatud». Siin on sellest minutist, mil avanes eesriie, kuni selle minutini, mil saabub kulminatsioon, tegemist tõelise «sprindidistantsiga» ja tulek «finišisirgele» peab olema ülienergiline.

Vaatame, kuidas lahendab selle ülesande A. Tšehhov. Tema etüüd «Suurel teel» saavutab suurima pingestseenis Meriku, Bortsovi ja Marja Jegorovnaga, Bortsovi naisega.

Stseen on järgmine:

«Bortsov (*silmitseb teraselt Marja Jegorovnat*): Marie ...

Maša ...

Marja Jegorovna (*vaatab Bortsovi*): Mida veel?

Bortsov: Marie ... See oled sina? Kust sa tuled?

Marja Jegorovna tunneb Bortsovi ära, karjatab ja sööstab kõrtsi keskele.

(*Järgneb talle.*) Marie, see olen mina ... Mina. (*Naerab valjult.*) Minu naine! Marie! Kus ma siis olen? Inimesed, valgust!

Marja Jegorovna: Minge ära! Valetate, see ei ole teie! Võimatu. (*Katab näo kätega.*) See on vale, rumalus!

Bortsov: Hääl, liigutused ... Marie, see olen mina! Ma otsukohe ... ei ole enam punjus ... Pea käib ringi ...

Mu jumal! Oota, oota ... ma ei saa millestki aru. (*Karjub.*) Naine! (*Langeb tema jalgade ette ja ulub.*)

Marja Jegorovna: Minge minema! (*Kutsarile.*) Deniss, sõidame! Ma ei või siia kauemaks jääda.

Merik (*hüppab püsti ja silmitseb üksisilmi tema nägu*): Portree! (*Haarab tal käest kinni.*) Tema ise! Hei, rahvas! Härra naine!

Marja Jegorovna: Käi minema, mats. (*Püüab kätt lahti rebida.*) Deniss, mis sa siis vahid?

Deniss ja Tihhon jooksevad tema juurde ja haaravad Merikul kae alt kinni.

See on röövliurgas! Lase käsi lahti! Ma ei karda ... Käige minema!

Merik: Oota, kohe lasen ... Las ma ütlen sulle ainult ühe sõna ... Ühe sõna, et sa mõistaksid ... Oota ... (*Pöördub Tihhoni ja Denissi poole.*) Käige minema, kaabakad,

ärge rebige. Enne ma lahti ei lase, kuni pole sõna öelnud. Oota ... kohe. (*Lööb endale rusikaga vastu laupa.*)

Ei, jumal pole mõistust andnud! Ei suuda ma sulle seda sõna välja mõelda.

Marja Jegorovna (*tirib kätt*): Käi minema! Joomarid! Sõidame, Deniss. (*Tahab minna ukse poole.*)

Merik (*tõkestab tal tee*): Noh, vaata teda kas või kordki. Hellita teda kas või ühe õrna sõnakesega, palun jumala keeli.

Marja Jegorovna: Koristage mu teelt see ... nõdra-meelne.

Merik: Kao siis ka sina igaveseks, neetu. (*Äigab kirvega.*)

Kohutav ärevus. Kõik hüppavad kohalt õudushüüete ja käraga. Savva jääb Meriku ja Marja Jegorovna vahele... Deniss surub jõuga Meriku kõrvale ja kannab oma proua kõrtsist välja. Pärast seda seisavad kõik nagu kohale naelutatud. Pikk paus.

Bortsov (vehib kätega): Marie... Kus sa oled, Marie! Merik (*laseb käe kirvega alla*): Kas ma lõin ta maha või?

Tihhon: Täna jumalat, su pea jääb alles...

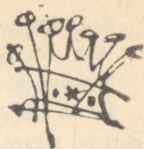
Merik: Siis ei tapnud... (*Läheb vaarudes oma voodi poole.*) Ei lasknud tal saatus surra varastatud kirve läbi... (*Viskub voodile ja ulub.*) Oh mu õudne saatus! Halastage mu peale, õigeusklikud!»

Nagu näeme, on siin kogu etüüdi tegevuse kulminatsioon ja «hüpe» Meriku teadvuses antud ülimalt lühidalt, veenvalt ja ekspressiivselt — umbes ühe lehekülje ulatuses.

Tundub, et esitatud näide kinnitab veel kord eespool väljendatud mõtet: ühevaatuslik näidend on kirjanduse täieõiguslik liik, ja levinud arvamus, nagu poleks talle jõukohane tõstatada suuri, mõnikord isegi filosoofilise mastaabiga teemasid ning probleeme, on täiesti vale. Selle arvamuse kummutavad kogu maailmadramaturgia ajalugu ja kogemused, nende dramaturgide teosed, keda me nimetasime peatüki algul: mitte ühtegi neist ei saa süüdistada teema tühisuses. Samuti ei saa süüdistada selles niisuguseid nõukogude dramaturge, nagu A. Lunatšarski, K. Paus-tovski, M. Pogodin, A. Glebov, A. Globa, B. Romašov, A. Uljaninski (kõikide nimesid, kes seda vääriskid, ei jõua üles lugedagi). Nende dramaturgide ühevaatuslikud näidendid käsitlevad suuremalt jaolt tähtsaid teemasid ja probleeme ning kannavad tõsise, karmi töö, suure loomingu- lise pinge pitsert.

Aleksandr Blok on kuskil lausunud targad sõnad: «Kirjutada on ja peabki olema raske...»

Need sõnad on täiel määral kehtivad ka ühevaatuslike näidendite kirjutamisel.



IME OTSINGUD

Lõpetasime oma veidi pikaleveninud rännaku dramaturgia ajaloo, teooria ja tehnika valdkonda. Nüüd on meil mõningane ettekujutus sellest, mida kujutab endast draama kui iseseisev kirjandusliik.

Ühtlasi on meil teada, et draama muusad on kahepalgelised. Näidend on määratud ettekandmiseks laval. Lavastamata näidend on «surnud». Nii kinnitavad paljud.

Mis siis ikka, usume seda väidet (on ju see osaliselt õige!) ja üritame minna teatrisse, et teatud ajavahemikul — kella 19-st 22-ni — muutuda lugejast vaatajaks.

Kuid teatreid on ju palju ja neis mängitakse mitmesuguseid näidendeid. Seiskem nüüd kujuteldava koondafiisi ees: mida valida? millisele etendusele osta pilet?

Vahest on meietaolistel inimestel, kes püüavad tunda õppida «dramaturgia võluriiki», kõige arukam vaadata laval seda näidendit, mida oleme juba lugenud ja millest meil on olemas teatud isiklik arvamus. Nii võime vähemalt kontrollida iseennast, oma ettekujutust sellest, kuidas peaks näidend välja nägema laval. Võime otsustada, kuidas on avatud näidendi põhiidee, kuidas on tõlgendanud tegelaskujusid režissöör ja näitlejad. Ja võib-olla sünnib ime: nende tõlgendus langeb kokku meie omaga. Või avanevad sellised mõtted, tegelaste sellised jooned, mida me lugemisel, isegi tähelepanelikul lugemisel ei märganud ega tabanud. Lühidalt, lavastus võib meid rikastada, panna nägema tuttavat näidendit uues valguses.

Aga võib-olla... võib-olla ei sünnigi ime, me ei näe ega tunne midagi taolist ja lahkume teatrist pettunult, pahastena, sest režissöör ja näitlejad lihtsustasid, labastasid või ei mõistnud üldsegi seda, mida dramaturg on kinjutanud. Kahjuks juhtub mõnikord ka nii.

Näidendi katastroofilise mittemõistmise näiteks on Tšehovi «Kajakas» läbikukkumine Peterburi Aleksandri teatri laval 1896. aastal.

Sellest «klassikalisest», kui nii sobib öelda, lavastamiseks võetud teose mittemõistmise juhtumist ning lavastuse läbikukkumise põhjustest jutustas üks pealtnägija J. Kar-pov:

«... raske oli suuremal osal Aleksandri teatri näitlejaist, kes olid viimaseil aastail harjunud mängima peamiselt Viktor Krõlovi teoseid ja üldse farsitaolist kerget komöödiat, ette kanda A. Tšehhovi elulist, peent, pooltoone ja meeleolusid tulvil näidendit...»

Ja edasi:

«Tšehhovi äratas vastikust näitleja igasugune võlts heli, tüütu kroonulik intonatsioon. Vaatamata oma häbelikule delikaatsusele peatas ta tihti näitlejaid keset stseeni ja selgitas neile ühe või teise fraasi tähendust, tõlgendas karaktereid sellistena, nagu need temale näisid, ja kinnitas kogu aeg: «Peamine, kullakesed, on see, et pole vaja teatraalsust... Kõike on vaja lihtsalt... Päril lihtsalt... Nad on kõik lihtsad, tavalised inimesed...»»

Kuid kõigil neil Tšehhovi vestlustel näitlejatega ei olnud mõju ja vaatamata V. Komissarževskaja «imeteldavale» (nagu Tšehhov ise kirjutas) Niina Zaretsnaja osa täitmisele kukkus «Kajakas» läbi. Kukkus läbi, et kahe aasta pärast, 1898. aastal, triumfaalselt kõrgusse söösta ja alatiseks kinnituda Moskva Kunstiteatri eesriidele. See oli suurepärane «revanš» ja õpetlik eesküju dramaturgi loominguilisest koostööst teatriga — koostööst, mis kujunes pikaajaliseks ja püsivaks. Ja resultaatid on üldtuntud: «Onu Vanja», «Kirsiaed», «Kolm öde».

Mõistagi pole kestev loominguiline koostöö dramaturgi ja teatri vahel teab mis haruldus. Ajalugu annab tunnistust A. Ostrovski sõprusest Väikese Teatriga ja põhjusega nimetatakse seda teatrit tihtilugu ka «Ostrovski majaks». Mäletame N. Pogodini koostööd Revolutsiooniteatriga (praegu Majakovski-nimeline teater) ja meie silme all kasvav V. Rozovi sõprus laste- ja noorsooteatritega. Sellise sõpruse tulemuseks on alati draamateose enam-vähem täielik ja täpne lahtimõtestamine teatri poolt.

Ent teatri «olustikus» juhtub ka nii: teater võtab ja lavastab ühe autori mingi näidendi, näidendil on isegi menu vaatajaskonnas, ta teeb kassat, temast kirjutatakse

heakskiitvaid-ergutavaid retsensioone, kuid kui asjasse süveneda, siis tuleb välja, et teater pole näidendit tõlgendanud kaugeltki mitte nii, nagu autoril oli mõeldud.

Põhjusi on selleks palju ja need on mitmesugused: omavolitsev režissöör, kellele näidend on omamoodi «poolfabrikaat», millest võib valmistada etenduse «teravamaitselise» roa, peategelase «isiklik» tõlgendamine kellegi kuulsa näitleja poolt, ja palju, palju muud.

Kõiki neid põhjusi ei jõua üles lugedagi ja seda vähem ette näha. Nad on vahel niisama üllatuslikud kui elu ise.

Uhte võib siiski öelda: andekas teatrikollektiiv on võimeline isegi halva, nõrga näidendi põhjal looma huvitava, tähelepanuväärse lavastuse, nii nagu nutikas soldat keetis tuttavas muinasjutus kirvest suppi. Keegi kuulus režissöör pillanud kord fraasi: «Andke mulle telefoniraamat ja ma teen sellest näidendi...»

Jah, nii juhtub mõnikord. Ent meie ju oleme loodetavasti juba õppinud eristama tõelist draamateost sellest «dramaturgilisest kirvest», millest teater keedab vahel oma «lavasupi». Ja kuna me kavatsesime minna teatrisse, siis võime seda teha ilma erilise kartuseta: me oskame, kui see osutub vajalikuks, eraldada näidendit lavastusest ja vaielda mõttes režissööri või näitlejaga, kui näeme ja tunneme, et nad näitavad meile midagi, «mis pole mitte see», «pole mitte nii».

Kui me aga ei taha vaielda osatäitjatega, kui meil ei teki soovi näitlejailt grimmi maha võtta ega neid kujutada teistsugustena, kui laval näeme, siis lausume kätt südamele pannes tunnustavalt:

«Meil õnnestus viibida tõelisel, heal etendusel...»

Mis siis ikka, pöördume sellises lootuses tagasi kujuteldava kocsdafiši juurde, mille ees me peatusime mõned leheküljed tagasi.

«SAMA, KUID MITTE PÄRISELT»

Palun teid juba ette: ärge imestage selle üle, mis on märgitud afišile — on ju afišš «kujuteldav», ta pakub meile võimaluse reisida «ajas» ja seetõttu on tal õigus olla fantastiline.

Tõepoolest, afišš teatab meile, et mitmes teatris mängi-

takse «Hamletit», ja kõik need lavastused on erinevad. Täpselt samuti lähevad mitmes teatris korraga «Othello», «Revidendi», «Maskeraadi» ja teiste näidendite — tuntud, vähetuntud, hoopiski tundmatute ja mõnikord isegi nii intensiivset levikut mitte ära teeninud näidendite erinevad lavastused.

Ent milliste osatäitjatega töötab meile kohtumisi see afišš!

Ühes teatris avaneb meil võimalus näha Hamletina Katsalovit. Tema prints on tark, lihtne ja ühtlasi komplitseeritud; pehmeloomuline ning ühtlasi otsustav. Teises teatris võime samas osas näha... keda?... noh, kas või Sandro Moissit, seda suurepärasest traagikut, albaanlast, kes kõneleb saksa keelt. Tema prints on neurasteeniline, reflektorne — see on tõesti Helsingõri lossi vang... Kolmandas teatris näeme midagi ootamatut: karikatuuri Hamletist, kelle osa mängib komöödianäitleja Gorjunov. Taani printsi kuulsat teeseldud hullumeelsust kujutab ta... vaskkastruli abil, mille on talle pähe seadnud leidlik režissöör Akimov!

Neljandas teatris... Muide, aitab Hamletitest! Me veendusime juba, et nad kõik on eripalgelised.

Nüüd aga «Othello» lavastus. Meie vaimusilmale pakutakse võimalust näha Veneetsia mauri osas tarka, ranget, tagasihoidlikku Ostuževit ning suurepärasest osseedi traagikut Thapsajevit, ja Papazjani, ja Mordvinovit... Ja kõrvuti nendega selle ülikeerulise rolli niisuguseid esitajaid, nagu Tommaso Salvini ja Mounet-Sully... (Ärgu teid selline naabrus üllatagu — on ju meie afišš kujuteldav.)

Kuulame, mida jutustab oma raamatus «Teatriportreed» A. Kugel sellest, kuidas mängisid ja tõlgendasid Othello osa need kaks suurt traagikut.

«Salvini loob lihtsameelse, lapselikult usaldava mauri kuju, keda rusub Veneetsia kultuur ja kes oma primitiivses puhtuses ning lihtsuses pole võimeline läbi nägema Jago alatuid kavatsusi ja keerulist diplomaatiat... Othello hinge põhielemendiks on kahtlemata naiivsus... ja ta ei tapa mitte sellepärast, et nii käsib koodeks... Sugugi mitte. Kõik, mis oli tema rassis vahetut, ürgset, tõstab temas mässi ja nõuab Desdemona surma mitte kui legaalselt akti, vaid kui lunastust valu eest, mille põhjustas kurjus...»

Ja edasi tunnistab sama pealtnägija:

«Mounet-Sully puhul näeme me vastupidist. Prantsuse traagiku tõlgenduse aluseks on mõtisklus-steen künla juures. Kui ma kustutan künla, võin selle uuesti süüdata, kui ma aga kustutan hingekünla, ei saa ma seda enam süüdata... Olgu pealegi nii, kuid seadus räägib teisiti. «*La loi est stricte*» («seadus on range»). Süüdi olev naine tuleb tappa, kuigi selle tapmisega surmas ta oma südame. See-eest ei reetnud aga traditsiooni. Ta käis vanaisade ja isade pärimuste jälgedes ja tegi seda, mida nõudis rüütli-koodeks truudusetu naise suhtes, sest truudusetu naine tuleb tappa. Othello pole lihtne neeger, vaid maur-rüütel, esindades rafineeritud tsivilisatsiooni, mis mõnes suhtes ei jäänud alla euroopalikust tsivilisatsioonist, vaid isegi ületas selle...»

Võib-olla küsite: milleks see pikk kirjeldus Othello kahest erinevast tõlgendusest?

Selleks, et kinnitada mõtet, mille üle saja aasta tagasi väljendas Belinski artiklis «Hr. Karatõgini mängust»:

«Ma pean lavakunsti loominguks, näitlejat aga algupäraseks loojaks, mitte autori onjaks. Leidke kaks suurt lavakunstnikku, kelle geniaalsus oleks täiesti võrdne, laske neil mängida ühte ja sama osa, ja te näete sama, kuid mitte päriselt...»

See lihtsalt väljendatud, kuid sügav mõte kehtib muidugi mitte ainult Othello, Hamleti või veel mõne osa, näiteks Gorki Bulõtšovi, Gai (N. Pogodini näidendis «Minu sõber») või Vedernikovi (A. Arbuzovi näidendis «Rännuaastad») osa tõlgendamise kohta. Seda võib laiendada mistahes näidendi — tragöödia, komöödia, draama — lahtimõtestamisele. Belinski sõnu ümber fraseerides võib öelda: «Leidke kaks režissööri (isegi mittenimekat), laske neil lavastada ühte ja sama näidendit, ja te näete sama, kuid mitte päriselt...»

Tõepoolest, me oleme näinud ja näeme eri teatris ühe ja sama näidendi tõlgendamisel «sama, kuid mitte päriselt». See oleks väga tervitatav nähtus, kui näidendi «oma» tõlgendus teatri poolt on tark ja andekas ning annab meile võimaluse süveneda põhjalikumalt dramaturgi ideesse, valmistab meile kohtumisrõõmu andeka ja tõsise näitlejaga, leidliku, tahtlikust tembutamisest vaba lavastajalööga. Lühidalt, kui me lahkume teatrist nii mõtelt kui ka tunnetelt rikkamana.

Pole kahtlust, et Belinskil on õigus: näitleja (lisame, samuti ka režissöör) ei pea olema «autori ori». Igasugune orjus on vastik ja orjus kunstis ei moodusta erandit. Viimane annab alati tunnistust jõuetusest, loominguilisest viljatusest või viib paratamatult selleni.

Ent autorit austada on kohustuslik. Niisama kohustuslik on teda arvestada, arvestada selle sõna kõige laiemas tähenduses. Arvestada tema ideesid, kavatsusi, kujude tõlgendamist, kogu näidendi ja selle üksiktseenide ehitust, lõpuks seda atmosfääri, meeoleolu, koloriiti, mida dramaturg püüab oma teoses luua.

Seda kõike arvestades teater võib ja isegi on kohustatud andma autori kavatsusele plastilise vormi ja selleks näidendis paljutki täpsustama, tegema veenvamaks, kujukamaks, emotsionaalselt nakatavaks. Jah, ta peab seda tegema loovalt, kasutades kõiki oma võtteid ja vahendeid (neid on aga palju ja nad on erinevad), kuid alati peab ta lähtuma sellest, mis on, võib-olla et isegi mitte täiesti läbi paistvalt, olemas näidendis endas.

Lühidalt, teater peab dramaturgi mõistma ja teda mõistes mõnikord kõik ise lõpuni ütlema. Kui seda mõistmist aga ei ole, siis võib juhtuda nii, nagu juhtus «Kajakaga» Aleksandri teatris.

Kui tõtt rääkida, siis viimasel juhul ei tabanud loominguiline lüüasaamine sugugi mitte Tšehhovit, vaid teatrit: tõestas ju «Kajakas» kaks aastat hiljem oma elujõudu Kunstiteatris ja elab sellest ajast alates juba mitmeid aastakümneid maailma paljude teatrite laval. Aleksandri teatri lavastust loetakse aga teatriajaloos üheks kõige kurvemaks näiteks selle mittemõistmisest, mida dramaturg on loonud.

Niisiis on dramaturgi ja teatri normaalsete vastastikuste suhete «põhimääruseks» vastastikune mõistmine, loominguiline koostöö. Ja see pole tähtis mitte üksnes dramaturgile ja teatril, see on tähtis ka meile, kallid lugeja, — tähtis sellepärast, et juba tuttavat näidendit vaadates saame võimaluse otsustada, vastavalt oma jõule ja võimetele, kas lavastuses on peetud kinni «dramaturgi ja teatri normaalsetest vastastikustest suhetest», kas nende vahel valitseb vastastikune mõistmine.

Ja edasi: me peame otsusele jõudma, kas sünnib ime,

millest oli juba juttu, nimelt meie tõlgenduse kokkulangemine sellega, mida pakub teater. Aga võib-olla sünnib teine ime: teater sunnib meid oma loomingulise mõjujõuga vaatama näidendile hoopis «uute silmadega».

Ent sellised imed saavad sündida ainult juhul, kui näidend on meile tuttav. Mis juhtub aga tundmatu, varem läbilugemata näidendi puhul?

TEATRI VANG

Kahtlemata on sel juhul meie olukord hulga täbaram: pole ju meil siis mitte üksnes väljakujunenud, läbimõeldud arvamust näidendist, vaid isegi mitte esmast, põgusat muljet sellest.

Mida siis teha? Kas uskuda pimesi teatri tõlgendust — uskuda, et kõik näidatav peabki just selline olema?

Nähtavasti peame me selleks, et seda vältida, et kujundada näidendi kohta oma isiklik arvamus, oskama eraldada esmakordselt nähtud näidendit lavastusest.

Eraldada näidendit lavastusest... Tuleb otsekoheselt öelda, et see pole hoopiski mitte lihtne asi. Püüab ju teater meid mõjustada kõikide vahenditega, mis on tema käsutuses, neid vahendeid on aga palju ja «kaitsta» end nende eest pole kerge.

Sellest silmapilgust alates, mil me istusime oma kohale parteris või rõdul, sellest silmapilgust, mil vaatesaalis kustus valgus ja avanes eesriie, on teatri ülesandeks haarata meie mõtted ning tunded, juhtida neid kindlas suunas, hoida meid vangis.

Väga sageli, juba enne eesriide avanemist, püüab meid «vangistada» muusikaline sissejuhatus — see häälestab vaatajaid teatud emotsionaalsele lainele, kisub teatud kujutluste ringi.

Avanebki eesriie ja muusikaga liitub dekoratiivkunsti mitte vähem vangistav mõju. Kõik teatrikunstniku jõupingutused on suunatud selleks, et meile sisendada: nimelt selline miljöö — olgu see tavaline tuba, sadamasild või õiteküllane aed — vastab kõige rohkem neile sündmustele, mis toimuvad näidendis.

Kunstnik sunnib meile nii-öelda peale oma piltliku ettekujutuse tegevuskohast, ja mida andekamalt ta seda teeb,

seda raskem on meil «vangist vabaneda», vastu vaielda tema nägemisoskusele ja me isegi mõnikord aplodeerime talle. Ta köidab meie tähelepanu ka kostüümide ja grim-miga ning sageli on hiljem raske vabaneda neist esmastest muljetest, kujutada tegelasi teisiti riidetatuna või grimeerituna . . .

Lõpuks astub meie vastu ka teatri peamine jõud — näitleja. Pole vist mõtet rääkida sellest, millist võimast mõju avaldab vaatajale näitleja talent, näitleja meisterlikkus: kuidas võlub meid inimese hääl kõigi oma vanjundite ja intonatsioonidega, liikumine, žest, kuidas haarab, vapustab viha, rõõmu, kannatuse, vihkamise, armastuse meisterlik kujutamine — kõigi nende tunnete kujutamine, mis voolavad üle rambi ja pitsitavad meie südant, sunnivad naerma, nutma ning erutama lemmikkangelaste saatuse pärast.

Lisagem sellele kõik ülejäänud vaataja mõjutamise vahendid — lavavalgustus, mis võib meile peale sundida tunde, nagu viibiksime Arktika sombuse taeva all või päikesest üleujutatud Usbeki kolhoosis; helitaust, mis lööb meie kõrvad lukku kõuekärgatuste või püssiraksatustega või viib meid minoorsesse meeoleolu monotoonse vihmahina abil, — ja me veendume, et «vangistusest» valla rabelda polegi nii lihtne. Ja samuti pole lihtne eraldada näidendi lavastusest, näha teda «omaette», sõltumata kõigist teatri knihvidest.

Pealegi tajume alati kuidagi nagu alateadlikult teatri eruditsiooni üleolekut meie omast. Või veel! Kui paljud loovad isiksused — režissöör, kunstnik, helilooja, näitlejad, butaforid, grimeerijad, kostümeerijad, valgustajad, heliefektide tekitajad — nägid vaeva etenduse kallal, «avasid» näidendi teksti ja allteksti, uurisid epohhi, milles toimub näidendi tegevus, kostüüme ja arhitektuuri, kui näidend on ajalooline või klassikaline, õppisid tundma tootmist, kui näidend on kaasaegne ja selle tegevus toimub mõnes tehases . . . Tõepoolest, kas see pole mitte jul-tumus — arutada nende inimeste tööd ja isegi nendega vaidlema hakata?

Ja ikkagi on meil õigus väljendada oma arvamust näidendi kohta, sest näidend ei ole ainult «materjaliks» teatrile, vaid eksisteerib ka «omaette» kui kirjandusteos. Kui see raamat aitab teil hakkama saada näidendi etendusest eraldamise raske tööga, aitab aru saada, «miks» näidend

on kirjutatud, mis on temas peamine ja mis teisejärguline, millist «koormust» kannavad ühed või teised tegelased, siis loeb autor oma ülesande täidetuks. Nimelt selleks, et anda teile Ariadne lõng, mis juhiks teid välja teatri ja dramaturgia vastastikuste suhete ning hinnangute keerulisest labürindist, ongi kirjutatud see raamat.

Ja veel: et kontrollida oma arvamust näidendist, mida te just äsja nägite laval, on kasulik näidend pärast eten- dust läbi lugeda. Selline lugemine — *post factum* —, mille abil võite rohkem kui kord või kaks pöörduda tagasi teid huvitava või teile mitte täiesti arusaadava dialoogi juurde, on parim viis selle kindlakstegemiseks, mida te nimelt laval nägite, mida tegi teater: kas ta mõistis dramaturgi, täiendas teda, või «tõstis aujärjele» tühise, tähelepanu mittevääriva näidendi, või muutis tühiseks sügavasisulise; kas näitas teile tõelist, väärtuslikku teost, mis on võime- line äratama teie tundeid ja mõtteid, või . . . või keetis oma rikkalike «vürtside» abil «kirvest suppi».



SAATUSE TUJU

Dramaturgia ja teatri paljude sajandite pikkune ajalugu annab tunnistust, et väga sageli pole näidendid, sealhulgas hiljem ülistatud ja maailmakultuuri «kullafondi» läinud teosed, oma ilmaletulekul pääsenud saatuse tujudest.

Nii olid aastakümneid keelu all Suhhovo-Kobõlini «Kohtuasi» ja «Tarelkini surm». Gribojedov ei näinudki teatris oma geniaalset komöödiat, Lermontov taotles asjaltult «Maskeraadi» lavaletoomist. Puškini «Boriss Godunovile» pole siiani osaks langenud väärilist esitamist laval, kuid see-eest elustus ta «alusmaterjalina» Mussorgski loomingus. Tolstoi «Pimeduse võimu» pani tsensuur keelu alla ja ajakiri «Graždanin» nimetas selle tsaar Aleksander III soovil «mögaks». Turgenevi komöödiad tunnistati «ebalavalisteks», mida kinnitas Karatõgini epigrammgi:

Turgenevil, kes meil on võitnud kuulsuse,
teatrilaval seni ei näe tõusu.

Komöödia tal tõesti ülipeenike:

«Kus kitsas, sealt ka rebeneb,» vaid lausud.

(Jutt on komöödiast «Kus kitsas, sealt ka rebeneb».)

Pärast «Vanjušini laste» menu vajusid teised S. Naide-novi näidendid unustushõlma, A. Bloki poeetilist draamat «Roos ja rist» pole aga siiani ükski meie teater veel lavastanud.

Need on kõik nii-öelda «kodumaised» näited, valikuliselt ja enam-vähem kaugemast minevikust võetud. Kuid leidub kaasaegsemaidki.

M. Bulgakovi omapärane näidend «Põgenemine», kirjutatud aastail 1926—1928, ei jõudnudki Väikese Kunstiteatri lavale autori eluajal, vaatamata sellele, et oli saanud kõrge hinnangu Gorkilt, Lunatšarskilt, Stanislavskilt,

tuttavad maailmadramaturgia «varudega», et me kõik oleksime innukad näidendite lugejad, «dramaturgiahaiged» (luban endal tarvitada siinkohal seda sporditermit).

Ja kes teab, võib-olla tekivad siis isegi uued teatrid, näiteks lavastamata või vähemalt teenimatult unustatud näidendite teater. Või teater, mis püüaks meid plaanipäraselt tutvustada kõikide ajastute ja rahvaste parimate draamateostega, alates Antiik-Kreekast ning lõpetades XX sajandiga — see oleks omapärane maailmadramaturgia lavaantoloogia.

Kuid praegu... kuna meil selliseid teatreid ei ole ja on ainult näendid, palju näidendeid, «häid ja igasuguseid», jääb meil üle järgida kord juba mainitud O'Neill, kes oma elu lõpu poole ütles:

«Praegu ma peaaegu ei käigi teatris, kuigi loen kõiki näidendeid, mida õnnestub hankida. Ma ei käi teatris sellepärast, et võin mõttes lavastada alati hulga parema etenduse kui see, mida näen laval.»

Teatriskäimisest me muidugi ära ei ütle ega käitu O'Neill eeskujul. Me mõistame väga hästi, et mitte mingisugune, isegi kõige tähelepanelikum näidendi lugemine ja «etendamine» kujuteldaval laval ei asenda «elava» näitlejamängu emotsionaalset mõju, andekalt lavastatud etenduse piltlikkust. Ja me oleme tagasihoidlikud ega võta endale julgust kinnitada, et meile on jõukohane lavastada mõttes etendus «hulga paremini», kui seda tehakse laval. Kuid õigust seda katsetada ei võta meilt keegi.

Me võime soovi korral luua endale «lavastamata näidendite teatri», «teatri raamatuga», «teatri iseenese jaoks».

Ja võib juba ette öelda: näidendeist meil nappust ei tule, pole vaja pead murda, kuidas suruda «repertuaariplaani» oma lemmikteoseid.

Ja «teatril iseenese jaoks» on veel üks vaieldamatu eelis. See teater ei anna meile mitte üksnes võimalust tutvuda paljude meile varem tundmatute näidenditega, vaid õpetab neid ka lugema. Tõeline lugemine on üldse raske vaimne töö, millel on erinevad raskusastmed. Värsside lugemine on näiteks raskem kui proosa — novellide, romaanide, jutustuste lugemine: see nõuab teatud oskust. Kuid näidendite lugemine vajab veelgi suuremat jõupingutust, mis aga hüvitatakse sajakordselt.

Kui draamavormi (mis Gorki tunnistust mööda on «kõige raskem») valdamine on kirjaniku kõrge kvalifikat-

siooni tunnus, siis oskus draamateost lugeda on vahest lugeja kvalifikatsiooni kõrgeim aste. Ja kas tõelisele kirjanduse armastajale pole ahvatlev tõusta sellele kõrgusele?

«KUJUTLUSSETENDUS»

Ütleme otsekohe, et näidendi lavastamine «teatris iseene jaoks», kui suhtuda sellesse loominguliselt, pole kaugeltki nii lihtne asi, nagu võib näida esimesel pilgul.

Pole see ju veel kaugeltki kõik, kui võtta kätte näidend, seada end mugavalt istuma, süüdata hubasuse mõttes laualampe ja asuda vaikuses lugema, pöörates lehte lehe järel. See kõik on muidugi vajalik, ilma selleta ei ole võimalik keskenduda, kuid need on üksnes meie töö välised tingimused, ainult selle algus.

Tõeline töö on ees ja selleks, et tungida näidendi «dramaturgia võluriiki», et luua see «kujutlussetendus», millest rääkis O'Neill, on meil vaja peale keskendumise, peale näidendi ülitähelepaneliku lugemise veel ka kujutlusvõimet ja mõningat teadmistevaru.

Kui läheme teatrisse, siis vaatame juba lavastatud etendust, meie silme ette kerkib kõik piltlikult, «materiaalsel» kujul. Me näeme laval elavaid, lihast ja luust inimesi, keda kujutavad näitlejad. Igaühel neist on oma kuju, oma käitumisviis, oma hää. Igaühel on oma osa, oma tegevus näidendis ja igaüks kannab kindlat kostüümi. Me näeme dekoratsioone, mis määravad tegevuskoha, ja teatri kunstnik koos valgustajaga võivad meile näidata, kas tegevus toimub talvel või suvel, päeval või öösel ning misugune on laval «ilm»: kas sajab vihma, vingub tuul, paisatab päike või paugub pikne.

Lühidalt, teater teeb meie eest selle loomingulise töö, mida näidendi lugemisel, etenduse mõttes lavastamisel peab sooritama meie kujutlusvõime, peame tegema meie ise. Ja selleks et meie «teater iseene jaoks» oleks vajalikul tasemel, on hädasti tarvis arendada oma kujutlusvõimet, kuna lugemise käigus kerkivad meie ette üha keerulisemad, üha huvitavamad «lavastuslikud» ülesanded. Ja kui me tõepoolest kiindume näidendite loovasse lugemisse, võib nende ülesannete lahendamine saada väga kütkestavaks.

KUJUTLUSVÕIME PLUSS TEADMISED

Alustame lihtsaimast, millele me satume, kui pöörame tegelaste nimestikule järgneva lehekülje — näidendi esimese lehekülje. Remark määrab siin tegevuskoha. Mida lakoonilisem on see remark, seda suuremat kujutlusvõime pingutust ta meilt nõuab.

Me püüame alati, isegi oma tahtest hoolimata, alateadlikult endale piltlikult ette kujutada seda, mis on meile tundmatu või vähetuntud. Meie kujutlusvõime täiendab harilikult ebatäpset kujutlust sellest, mida loeme raamatutest, ajalehtedest, ajakirjadest, kuuleme teiste inimeste jutust, lõpuks, mida me mõtleme ise... Kuigi me pole olnud näiteks Indias või Argentiinas, kujutleme fantaasias sealset eksootilist maastikku. Kosmonautide jutustuste järgi katsume endale ette kujutada maailmaruumi lõputuid avarusi.

On teada, et Shakespeare'i ajal oli Inglise teatris, kus polnud veel keerulisi lavamehhanisme, niinimetatud lavastuse kujundus rohkem kui tinglik. Shakespeare'i-aegses teatris dekoratsioone ei olnud ja nende asemel toodi tegevuspaiga muutumisel lavale post sildiga «Mets», «Väli», «Mererand» jne. Vaataja pidi oma kujutlusvõime tööle panema. Sellest kirjutas küllaltki mürgiselt Shakespeare'i kaasaegne Philip Sidney:

«Vaadake, kolm daami läksid jalutama ja lilli noppima. Te muidugi kujutlete laval aeda. Ent mõne aja pärast kuulete samas räägitavat laevahukust ning teile saab osaks häbi, kui te ei oska endale nüüd ette kujutada kaljusid ja merd. Ja samas on kaks armeed nelja mõõga ning ühe kilbiga, ja ainult kalk süda ei tunneks seda nähes kogu pealahingu ärevust.»

Täielikus vastavuses sellise «lavatehnikaga» on ka remargid Shakespeare'i näidendeis. Paar näidet.

«Hamletis»: «Helsingõri loss. Terrass lossimüüril.» Või: «Tuba lossis.» Või: «Kalmistu.»

«Othellos»: «Veneetsia. Tänav»; «Nõukogu ruum»; «Sadamalinn Küprosel».

«Kuningas Learis»: «Troonisaal»; «Stepp»; «Torm mürisamise ja välkudega».

Kas meid, XX sajandi teise poole vaatajaid ja lugejaid, need lakoonilised remargid, need tinglikud tegevuskoha tähistamised rahuldavad? Vaevalt küll. Ja mitte sellepä-

rast, et meie kujutlusvõime oleks jäänud kehvemaks, kui oli Shakespeare'i kaasaegsetel, vaid sellepärast, et see tuginneb mõõtnatult suurematele teadmistele maailmast kõigis tema avaldustes, kõigis «aspektides». Meie käsutuses on tohutu hulk andmeid ja materjale, mis on talletatud teadmiste eri valdkondades, kõige erinevamate teaduste poolt, nagu geograafia, rahvaste, sotsiaalsete formatsioonide ja klassisuhete ajalugu, kunsti, kirjanduse, arhitektuuri ajalugu ja lõpuks teatud rahva etnograafia, kostüümide ajalugu jne.

Ja kui me nüüd üritame mõttes lavastada näiteks «Hamletit», peame pöörduma nende teadmiste poole. Kui need teadmised aga on meil endil juba olemas, tulevad nad ise viivitamatult meie kujutlusvõimele appi. Just nemad aitavad meil luua konkreetseid kujutelmi, konkretiseerida tegevuspaiku, mida Shakespeare nii napilt kirjeldab.

On ju nii, et kui me tähelepanelikult loeme «Hamletit», näeme küllalt selgesti, et tragöödia tegevus toimub kindlal ajajärgul — «kõigi sellest tulenevate tagajärgedega». Järelikult peab ka meie «kujutluselenduses» kujundus vastama sellele ajastule, selle iseloomulikele tunnustele, stiilile.

Me peame endale ette kujutama, kuidas näeb välja Helsingöri loss ja «terrass lossimüüri», kuidas on sisustatud «tuba lossis». Selleks aga peab meil olema vähemalt üldine ettekujutus tolle ajastu arhitektuurist, tarbeesemetest ja muidugi sellest, kuidas võisid olla riietatud Hamlet, Ophelia, kuningas Claudius ja teised tragöödia tegelased.

Loomulikult võivad tegelaste kostüümid olla tinglikud, neid pole tingimata vaja kujutleda muuseumliku täpsusega, kuid siiski peavad need kandma mingeid ajastu stiilile iseloomulikke jooni. Me ei mõtle ju lasta «teatri iseenese jaoks» lavale Hamletit või Laertest roomlase toogas, bojaari kaftanis või mõne Dickens'i tegelase saterkuues.

Kõike seda võib öelda ka ükskõik millise teise näidendi mõttes lavastamise kohta, olgu selleks siis Sophoklese «Kuningas Oidipus», Lope de Vega «Lamba-allikas», Puškini «Boriss Godunov», Gogoli «Revident» või Ostrovski «Äike».

Muidugi mõista need teosed ise, nende süžee, tegelased, tegelaste vahel sugenevate konfliktide olemus — kõik see annab meile selge ettekujutuse tegevuse kohast ja ajast, olustikust, selle ajastu tavadest, vaadetest, keelest. Gogoli «Revident» loob maksimaalse väljendusrikkusega ettekujutu-

tuse kommetest kubermangulinna, kust ka «kolm aastat järgemööda kihutades ikka kuhugi välja ei jõua», ja selle taga võib aimata kogu XIX sajandi kolmekümnendate aastate Venemaad. Täpselt samuti nagu teised Ostrovski näidendid, maalib ka «Äike» pildi kabanihhade, pööraste kaupmeeste, kes elavad oma majades «nagu Türgi sultan Mahnut, ainult et päid ei raiu», ja teiste koloriitsete põikpeade «pimeduseriigist».

Ja ikkagi peab meil kõigil näidendite «mõttes lavastamise» juhtudel olema teadmisi, mis annaksid meile vähemalt üldise ettekujutuse sellest, kuidas nägid välja, rietusid, liikusid, rääkisid selle epohhi inimesed, millised olid nende elamud, mööbel, tarbeesemed.

Need teadmised on meile vajalikud selleks, et saaksime suurima usutavusega, ilma jämedate vigadeta ette kujutada Moskva tsaaride paleesid, kui kõne all on «Boriss Godunovi» lavastus, või interjööri Linnapealiku majas, kui me «lavastame» Gogoli «Revidenti», või Kabanihha maja, kui oleme süvenenud «Äikese» lugemisse... vabandust, lavastamisse.

Lühidalt, kõik sõltub meie eruditsioonist, meie silmaringist, meie tutvusest näiteks eri epohhide maalikunstiga ja järelikult meie ettevalmistatusest «kujutlus- etenduse» lavastamiseks. Mida põhjalikum on ettevalmistus, seda kergem on meil lugeda partituuri, nagu ütlevad muusikud, seda kergem on kohe, juba lugemise käigus, saada usutav pilt nii tegevuskohast, olustikust, milles tegevus toimub, kui ka kostüümidest ja üldse tegelaste välimusest.

Muidugi on meil veel kergem kõike ette kujutada, kui võtame «lavastamiseks» mitte «Boriss Godunovi», «Revidendi» või «Äikese», vaid valime kaasaegse näidendi, näiteks Arbuzovi «Tanja» või Aljošini «Palati». Kergem sellepärast, et nende näidendite tegelastega sarnanevaid inimesi kohtame elus; olustik, milles nad tegutsevad, on meile tuttav, ja me teame oma kogemuste põhjal, kuidas nad on riides, kuidas käituvad ja räägivad.

Kuid meie «teatris iseene se jaoks» võib juhtuda ka selline lugu. Võime järsku sattuda küllalt täbarasse olukorda, kui asume «lavastama» või, lihtsalt öeldes, lugema sellist näidendit nagu näiteks A. Glebovi tragöödia «Zagmuk», mille süžee on võetud muistse Babüloonia ajaloo- st. Tunnistagem, et meil on üpris ähmane ettekujutus Babülooniast

ja tollest ajastust, mida selles tragöödias kujutatakse. Olgu sulgudes märgitud: seda tragöödiat nimetas Lunatšarski «meisterlikult töödeldud kiviks uue dramaturgia vundamendis» — ja juba üksnes sellepärast on teil, kallid lugeja, võib-olla huvitav temaga tutvuda.

Võib juhtuda ka nii, et asume lugema näidendit, mille tegevus toimub küll meie päevil, kuid meile vähe tuntud maal, näiteks Austraalias või mõnes Lõuna-Ameerika riigis. Mida teha, kui autor pole näidendit varustanud ulatuslike ja kirjeldavate remarkidega, vaid kinni pidanud šekspiirlikust lühidusest? Mida teha, kui ettekujutus viib meid valele teele, meie teadmistes tulevad aga ilmsiks lüngad?

Vastus on lihtne: minna raamatukokku ja otsida abi spetsiaalsetelt raamatutelt, joonistustelt ning teistelt materjalidelt. Seda pole kunagi piinlik teha. Võib-olla ongi just selles meie «teatri iseenese jaoks» peamine väärtus: teadmiste kogumine, silmaringi avardamine, kujutlusvõime, loova kujutlusvõime treening — hea maitse kasvatamine.

Tõepoolest, näidendit lugedes peame kogu «lavastamistöö» tegema ise, tuginedes vaid autori nappidele näpunäidetetele. Näidend pole ju jutustav teos, kus autor võib üksikasjalikult kirjeldada kõike, mida soovib ja vajalikuks peab: nii maastikke, ilmet, riietust, kangelaste hingelist seisundit kui ka nende mõtisklusi ja meeolusid.

Jah, näidendit on muidugi hoopis raskem lugeda kui novelli või romaani, ja veel raskem on teda lugeda, mõttes etendust luues. Kuid see on töö, mis virgutab mõtisklustele. Rikastav, loominguline ning, kordame ikka ja jälle — kõitev töö.

MÕNDA REMARKIDEST

Oma arenguprotsessis on nii dramaturgia kui ka teater üha kaugenenud tollest draama lavalise kehastumise tinglikkusest, mis neile oli omane näiteks Shakespeare'i ajal, — tinglikkusest, mis tegi panuse pealtvaatajate kujutlusvõimele.

See ei tähenda muidugi, et igasugune tinglikkus on teatrist ja dramaturgiast välja kihutatud. Kui see nii oleks, siis lakkaksid teatri- ja dramaturgikunst olemast. Seda

vähem tähendab see, et tinglikkus ja realism oleksid teineteisega rinnutsi, et nad oleksid kokku sobimatud. Maailmateatri ja maailmadramaturgia kogemused annavad tunnistust vastupidisest.

Shakespeare oli suur realist sündmuste ja karakterite kujutamises, inimhinge salasoppidesse tungimises. Ühtlasi n.-ö. viitasid tema näidendid üsna tinglikule lavalisele kujundusele.

Lühidalt, vormi tinglikkus pole põrmugi vastuolus sisu reaalsusega. Teame tervet hulka kaasaegseid näidendeid, mis on sisult sügavalt realistlikud, kuid kirjutatud tinglikus maneeris. Täpselt samuti on meil teada palju tinglikult kujundatud realistlike näidendite lavastusi.

Ent möödunud sajandi lõpul ja meie sajandil ilmnes teatris ja dramaturgias selgesti püüd ühendada sisu realistlikkus lavaloomingu realistlikkusega. See tõi, müuseas, näidendites igapäevase proosakõne ülekaalu värsskõne suhtes. Võimegi konstateerida, et see realistlik alus hakkas domineerima nii vene dramaturgias — Ostrovski, Turgenevi, Lev Tolstoi, Tšehhovi näidendeis — kui ka parimates nõukogude dramaturgide, samuti välismaa dramaturgide — Ibseni ja Hamsuni, Hauptmanni ja Sudermanni, Shaw' ja Synge'i ning paljude, paljude teiste teostes.

Klassitsistlike tragöödiate ja romantiliste draamade tsaarid, kuningad ning kangelased loovutasid laval koha «lihtsurelikele», mitmesugustest klassidest ja seisustest inimestele, keda dramaturgid nägid argipäevase, reaalse elu keerises.

Vastavalt hakkasid muutuma ka tegevuskohad: losside, tsaaripaleede, troonisaalide, kuningate eluruumide asemel tulid lavale äärmiselt realistliku täpsusega kujundatud uued tegevuskohad — talurahvahurtsikud, vabrikuruumid; üliõpilaste ärklikambrid, ehitusplatsid, tavalised eluruumid, mitmesuguste asutuste kabinetid . . .

Teatri üheks peamiseks ülesandeks sai luua illusioon reaalsusest, laval toimuva ehtsusest. Seejuures tuli ette ka kurioosumeid. Nii jutustab näiteks A. Deitš raamatus «Me armastame teatrit» andeka režissööri K. Mardžanovi ammusest L. Tolstoi «Pimeduse võimu» lavastusest. Juhindudes mõttest, et laval peab kõik olema «nagu elus», Mardžanov, «kujutades vene küla, tuupis lava täis elus hobuseid, koeri, kasse, kanu, parte, kattis põranda õlgedega ja käskis isegi kuskile sõnnikut puistata . . . Muidugi mõista,»

kirjutab A. Deitš, «imestasid vaatajad sellise uuenduse üle, kuid jäid ükskõikseks, tõenäoliselt sellepärast, et elu kopeerimine ei asenda tõelist, haaravat kunsti.»

Koos realistliku «kirjapildi» arenemisega muutus (see on tähtis meie «kujutlusetenduse» loomisel) ka remarkide — autoripoolsete selgituste iseloom. Lühikeste «šeiks-piirlike» remarkide asemele tulid üksikasjalikumad, põhjalikumad. Dramaturgid hakkasid ülihoolikalt kirjeldama tegevuskoha miljööd, koloriiti, valgustust: «loojuva päikese viltused kiired», «kuu helk puulehtedel», «akende taga kiirelt kihutavad pilved» jne., andes selliselt teatrile justkui juhtnööre, milline peab olema nii etenduse «asjas-tatud kujundus» kui ka meeoleu, «emotsionaalne värving»...

Nüüd aga näiteid sellistest remarkidest.

Tšehhov — «Kajaka» neljas vaatus:

Uks Sorini võõrastetubadest, mille Konstantin Treplev on muutnud oma töökabinetiks. Vasakul ja paremal ukсед, mis viivad siseruumidesse. Keske't läheb klaasuks terrassile. Peale tavalise võõrastetoa-mööbli on paremas nurgas kirjutuslaud, vasaku ukse kõrval türgi diivan, kapp raamatutega, raamatuid akendel, toolidel. — On õhtu. Põleb üksik sirmiga lamp. Poolhämär. On kuulda puude kohinat väljas ja tuule ulgumist korstnais. Öövaht lööb kola.¹

Gorki — «Põhjas» esimene vaatus, kuulus öömajakir-jeldus:

Koopaatoline keldrikorrus. Lagi on raske, tahmunud, purunenud kroh-viga kivivõlvistik. Valgus langeb vaatajate poolt, ülevalt alla — parempoolsest ruudukujulisest aknast. Parempoolse nurga võtab enda alla õhukeste vaheseintega eraldatud Pepeli kamber; sellesse kamb-risse viiva ukse kõrval on Bubnovi nari. Vasakus nurgas on suur vene ahi; vasakus kiviseinas on uks kööki, kus elavad Kvašnja, Parun ja Nastja. Ahju ja ukse vahel on seinä veeres määrdunud sitsees-riidega varjatud lai voodi. Kõikjal seinte ääres narid... Keset öömajaruumi suur laud, kaks pinki, taburet, kõik värvimata ja räpa-sed.²

L. Leonov — «Kuldse tõlla» esimene vaatus:

Numbrituba provintsi võõrastemaja, endise kloostri võõrastemaja teisel korrusel. Ühest aknast, mis on praeguste peremeeste poolt tehtud

¹ A. P. Tšehhov, Näidendid, 7. kd. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1963, lk. 190.

² Maksim Gorki, Näidendid 1901—1906, 10. kd. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1959, lk. 109.

kaasaegselt laiemaks, samuti kui läbi rõdule viiva ukse klaasi on näha õõtsuvad raagus puud ja sügisene taevas, mis kustub hambulise müüri taga.

Pilved hõõguvad loojangus suitsuselt ja tuhmilt nagu märjad puud.

A. Arbuzov — «Tanja», viies pilt:

Talioon taigateel. Onni keskpaiga hõivab suur raudahi. Selle kõrval puust kahekorruselised narid, veidi kaugemal aga kirju kardinaga eraldatud kööginurk. Öö on möödumas. Müristab, akna taga on näha välgusähvatusi.

Näiteid seda laadi remarkidest oleks võinud muidugi tuua palju rohkem. Tuleb märkida, et «tõelistes» teatrites ei arvesta režissöörid ja kunstnikud kaugeltki mitte alati dramaturgi näpunäiteid. Kuid meie «teatris iseenese jaoks» on niisugused autori remargid «kujutlusetenduse» lavastamiseks üpris teretulnud. Nad suunavad meie kujutlusvõimet ja me järgime dramaturgi, sest usume, et mitte keegi ei või temast täpsemalt väljendada, mida ta näeb ja tunneb.

Lisame öeldule veel, et realistlikku laadi näidendeis ei muutunud üksikasjalikumaks mitte ainult need remargid, milles dramaturg kirjeldab tegevuskohta, miljööd ja nn. näidendi koloriiti. Üksikasjalikumaks muutusid ka tegelestest iseloomu, välimuse, riietuse kirjeldused, nende hingelise seisundi, intonatsioonide, žestide, liikumiste kirjeldused.

Kunagi omas remark puhtabistavat iseloomu, oli just nagu «tehniliseks» juhtnööriks näitlejale: «lahkub» või «nutab» või «torkab surnuks» jne. Aga kuidas «lahkuda», kuidas «nutta», kuidas «surnuks torgata», seda pidi näitleja ise otsustama.

Teistsugune on lugu uues, realistlikus näidendis. Siin satume pidevalt remarkidele, mis selgitavad, kuidas näitlejal tuleb rääkida või mida teha sel või teisel momendil. Mõned näited sellest samast Tšehhovi «Kajakast» (remargid on kursiivis).

Treplev — vestluses Soriniga:

«Kui Zarešnaja hilineb, siis muidugi kaob kogu efekt. Tal oleks aeg juba kohal olla. Isa ja võõrasema valvavad teda ja kodunt välja pääseda on tal niisama raske kui vanglast. (*Seab onul kaelasidet.*) Su pea ja habe on sassis. Peaksid laskma õige juukseid lõigata...

Sorin (*soeb habet*): Minu elu kurbmäng...

Või remargid «Kolme õe» ainult ühelt leheküljelt (teine vaatus):

Tusenbach (*võtab lauvalt karbi*); Anfissa (*annab teed*); Veršinin (*tõuseb, erutatult*); Maša (*vihastades*); Tšebutõkin (*naerdes*); Nataša (*õhates*).

Samasuguseid detailseid remärke näeme ka Gorkil, näiteks «Põhjas» esimeses vaatuses:

Näitleja (*lööb endale käega vastu rinda*); Satin (*muia-tes*); Bubnov (*rahulikult*); Kleštš (*mornilt*); Näitleja (*heidab nukra pilgu ümberringi*); Kostõljov (*ümiseb nina alla midagi vaimulikku, silmitseb kahtlustavalt öömajaruumi, kallutab pea vasakule, nagu midagi Pepeli toast kuula-tes*).

Ja Leonid Leonovil «Vallutusretke» kolmandas pildis: Kokorõškin (*tasa ja selgesti kuuldavalt*); Demidjevna (*peaaegu ülevalt*); Fajunin (*sisistades Kokorõškinile*); Mossalski (*närviliselt sõrmi murdes*), Fjodor (*vaiksel, tumenevate silmateradega*) . . .

Nagu näeme, kujutlevad nii Tšehhov, Gorki kui ka Leonov väga selgelt ning täpselt, lausa «silmaterade tumenemiseni», kuidas ja mida peavad laval tegema nende loodud inimesed. Seda kõike kujutledes loovad dramaturgid endale samuti kujutlusetenduse — teisiti ei saagi olla dramaturg.

Täpselt samuti ei saa dramaturg endale ette kujutamata jätta oma tegelaste välimust, karaktereid, harjumusi. Kui erinevalt kajastub see aga eri autorite remarkides!

Näiteks tegelaste kirjeldused Suhhovo-Kobõlini «Kohtuasjas» on koloriitsed ja õudsed oma grotesksuses. Kinnituseks piisab kas või sellise iseloomustuse lugemisest:

«Maksim Kuzmitš Varravin (üks draama peategelasi. — J. A.) — mingi ametkonna asjade valitseja ja veoratas, tegev riiginõunik, aumärgiga. Loodus õnnistas teda sündimisel inetu lõustaga. Saatus toitmis teda rukkileivaga, ülejäänu muretses ise.»

Hoopis rahulikumalt ja objektiivsemalt kirjeldab oma tegelasi nõukogude dramaturg A. Arbuzov. Näiteks Lavruhhin, üks «Rännuaastate» tegelasi:

«Lavruhhin on kolmekümneaastane, kuid näib vanema. Tal on kõrge kortsuline laup, käharduvad juuksed. Paksude kulmude alt vaatavad rahulikud targad silmad . . .»

Prantsuse dramaturg Marcel Pagnol, tuntud näidendite «Kuulsusemüüjad» ja «Topaze» autor, kirjeldab oma kangelast nii:

«Tai on pikk terav habe, mis ulatub kuni vesti ülemise nõebini. Väga kõrge tselluloidist püstkrae, armetu lips, kulunud saterkuub, nööpsaad.»

Kuigi selles lühikeses remargis on antud ainult õpetaja Topaze'i välimuse ja riietuse kirjeldus, võime juba küllalt selgelt kujutleda, et meie ees on väga tagasihoidlik, nappide majanduslike võimalustega inimene, keda saatus pole hellitanud. Seda huvitavam on meil teada saada, missuguseks ta kujuneb tegevuse käigus näidendis, kus talle on määratud peaosa.

Hoopis üksikasjalikumaid seda tüüpi remarke leiame näiteks ameerika dramaturgi Arthur Milleri näidendis. Näidendite «Kõik minu pojad», «Proovireisija surm», «Vaade sillalt», «Karm katsumus» (viimane on meil tuntud pealkirja all «Salemi nõiad») autor ei anna remarkides mitte ainult oma tegelaste «kirjanduslikke portreid», mitte ainult nende kostüümide kirjeldusi, vaid teeb teatavaks ka nende eluloolised andmed.

Nii näiteks jutustab Miller «Karmi katsumuse» ühest peategelasest, «tema auväärsus» Samuel Parrisest:

«Parris on juba üle neljakümne. See inimene ei läinud elus kunagi sirget teed mööda ja vaevalt võib temast öelda midagi head. Ta tegi kõik, et võita endale inimeste ja issand jumala poolehoidu, kuid talle tundus alati, et teda ei sallita. Iga vastuväidet võttis ta solvanguna ja tundis end puudutatuna isegi siis, kui keegi läks koosolekul ilma tema loata ust sulgema. Pärast leseks jäämist ei tundnud ta huvi laste vastu ega osanud nendega läbi saada. Ta nõudis neilt veel suuremat kuulekust kui täiskasvanuult, ja veelgi enam, uskus siiralt, et lapsed on tänulikud selle eest, et neil lubatakse käia, käed sirgelt vastu külgi surutud, ega lubata avada suud, kui neilt ei küsita.»

Veel sõnaohtramad «kirjanduslikud portreed» on paljude Bernhard Shaw' teostes. Näiteks üks neist:

«Leedi Britomart (tegelane näidendist «Major Barbara». — J. A.) on naine viiekümnendates aastates; riietub hästi, kuigi ei pööra tähelepanu riietusele; on hästi kasvatatud, kuigi see näib talle täiesti tähtsusetuna; meeldiv suhtlemisel, ent sirgjooneline kuni jämeduseni ega arvesta põrmugi vestluskaaslase arvamust; armastusväärne, kuid

omavoliline, despootlik ja ülimalt närviline; üldiselt tüüpiline kõrgema seltskonna matroon, keda oli koheldud kui sõnakuulmatut plikat, kuni temast endast sai range ema, kes oskas oma asju korraldada ning omas absurdsuseni klassi- ja perekonnaraamidega piiratud elukogemusi...»

Nagu näeme, kasvavad seda tüüpi remargid — remargid, mis iseloomustavad tegelasi, — paljudel dramaturgidel tihtilugu omamoodi autori-kõrvalepõigeteks, tegevuse kommentaarideks. Nad lakkavad täitmast ainult puht-tehnilisi kohustusi, põimuvad näidendi kirjanduslikku kangasse, väljendavad autori suhtumist inimestesse ja sündmustesse, milliseid ta kujutab. Äsja tsiteeritud Bernhard Shaw'l võtavad remargid enda alla mõnikord terveid lehekülgi ja muutuvad omamoodi kriitilisteks esseedeks, ajaloolisteks ekskursioonideks ning poliitilisteks pamflettideks.

Ja jällegi kordame: meie «mõttelisel» lavastamisel on sellised remargid tähtsaks toeks. Nad annavad meile võimaluse paremini ja täielikumalt ette kujutada tegelaste käitumist, hingelist seisundit, täielikumalt mõista dramaturgi kavatsust.

MEIL ON ÕIGUS VAIELDA

Niisiis, püüdsime äärmise täpsusega ja ilma jämedate stiilivigadeta luua endale kujuteldava «etenduse»: näha dekoratsioone, kostüüme, millesse on riietatud tegelased. Me kasutasime selleks ka varem talletatud teadmisi. Täiendades neid oma režissöör töö «käigu pealt», tuginesime muidugi ka dramaturgi näpunäidetele, tema remarkidele.

Tõsi, kohati olid need remargid äärmiselt napolisõnalised ja meil tuli neid täiendada oma kujutlusvõimega. Teisel juhul oli tegemist sõnaohtrate ja üksikasjalike remarkidega ning meil oli endale kergem ette kujutada, kuidas tegutsevad näidendi tegelased, oli kergem mõista, mida dramaturg tahab öelda.

Kuid mõista — see ei tähenda veel nõustuda. Me loeme ju näidendit loovalt, kujutame ette, mis seal toimub, mängime teda mõttes. Ja muidugi ei võta meilt keegi õigust mõtiskleda näidendi üle, hinnata teda kõigist aspektidest ja võib-olla vaieldagi dramaturgiga näidendi idee üle, selle

üksikute stseenide, ühtede või teiste karakterite üle. Võib-ju isegi üldiselt «kiitvat» hinnangut kandväs näidendis midagi näida meile ebatõepärasena, otsituna või siis valesti öelduna, venitatuna, tegevuse arengut pidurdavana.

Lühidalt, keegi ei võta meilt õigust suhtuda dramaturgi teosesse kriitiliselt. Veelgi enam, looval lugemisel, kujuteldava etenduse loomisel on selline kriitiline suhtumine hädavajalik. See on vajalik ka siis, kui näidend esimese mulje põhjal haarab meid tervikuna. Kui aga esmane mulje selgib, ilmnevad dramaturgi vead ja hinnang näidendile muutub täpsemaks. Selles suhtes, kallis lugeja, on meil suur ja vaieldamatu eelis teatrikülastaja ees: näidend on meil käes ja me võime ta läbi lugeda rohkem kui kord, võime taas pöörduda tema üksikute stseenide juurde, mis köidavad eriti tähelepanu või tunduvad olevat ebaselged.

Ja just siin peitubki võib-olla kõige huvitavam osa meie «lavastustöös»: peame endale välja selgitama, milles seisneb põhikonflikti tuum «lavastamiseks» valitud näidendis. Edasi, me peame endale selgeks tegema kõik näidendi tegelaskujud.

Kuid mida tähendab: selgeks tegema tegelaskujud?

See tähendab: kujutada endale ette näidendi tegelaste karaktereid, välimust, riietust, kõne- ja liikumismaneere, mõista, milliseid eesmärke nad taotleavad, kuidas suhtuvad üksteisesse. Ja veel: jälgida, kontrollida neist igaühe käitumist «oletatavates olukordades» ja sel viisil näha, kas nende teod ning sõnad kõigis situatsioonides on seaduspärased ja loomulikud.

Ja kui me ei leia psühholoogiliselt õigustatud seletust tegelaste käitumisele või sõnadele, siis tähendab... tähendab: dramaturg on milleski eksinud, pole osanud kõike ette valmistada ja motiveerida. Ja kui me oleksime tema asemel, paneksime me võib-olla tegelase käituma teisiti, lausuma teisi sõnu... Keegi ju ei keela meid näidendit lugedes mõttes parandusi tegemast!

«Tõelises» teatris tehakse selline näidendi analüüs muidugi märksa täpsemalt ja sügavamalt. Režissöör jaotab harilikult kõik näidendi vaatused ja pildid, kõik stseenid ja etteasted «lõikudeks» ning selgitab koos osatäitjatega, millist ülesannet peab iga tegelane sellises «lõigus» lahendamata. Selle piinlikult täpse töö tulemusena saab kõigile näitlejaile selgeks, kuidas neil tuleb vastavas «lõigus» mängida.

Meil aga, näidendi lugejail, pole nii detailne töö vajalik, kuna meie ju ei kavatse näidendis mängida. Kuid siiski oleks väga huvitav proovida mõnikord endale ette kujutada, kuidas võiks tõlgendada üht või teist näidendi «lõiku», milline on selle ülesanne, kuidas võiks see «kõlada» näitleja esituses, kuidas võiks seda mängida.

Eriti huvitav on seda kõike ette kujutada tundmatu näidendi lugemisel. Nimelt sellepärast, et see virgutab meid mõtisklema ja hindama näidendit iseseisvalt, annab avarust kujutlusele.

Ja tõepoolest, kui me kavatseme ette võtta sellise töö näiteks Shakespeare'i «Macbethi» või Gogoli «Revidendiga», siis on meil üpris raske «eemalduda» kõigest sellest, mida me neist teostest juba teame, oleme lugenud ja kuulnud. On vaja nagu pisut mehisust, et teha uusi otsustusi nii ülistatud ja läbiuuritud teoste kohta. Teine on lugu siis, kui näidend on meile uus ja me pole selle kohta veel mitte kelleltki kuulnud, on ta hea või halb.

Kuid kuidas kindlaks teha, kas näidend on hea või halb?

Me ju teame, et hea on see teos, mis on eluline, tõepärane, milles on mõtete sügavust, tunnete jõudu ja üllust, — teos, mis meid rikastab, äratav mõtteid ja tundeid, paneb maailma, inimesi, elusündmusi nägema selgelt ja sügavamalt ning samal ajal rõõmustab meid oma kunstilise täiuslikkusega. See kunstiline täiuslikkus saavutatakse aga näidendi kõigi osade harmoonilise ühendamise ja vastastikuse sõltuvusega: tema «arhitektoonikaga», karakterite ereduse ja väljendusrikkusega, keele täpsuse ja poeetilisusega — lühidalt, sisu ja vormi maksimaalse ühtsusega.

Sellest, kuidas dramaturg selle ühtsuse, selle kunstilise täiuslikkuse saavutab, on juba jutustatud eelnenud peatükkides, mis olid pühendatud draama olemusele ja tema põhiseadustele.

Hakates mingit näidendit lugema, pole meil mõistagi vaja piinliku täpsusega jälgida, millisel määral on dramaturg neid seadusi järginud, pole vaja «algebra» «harmooniat» kontrollida. Kuid tutvus selle «algebra» pole meile siiski kasutu: see annab kas või üldise ettekujutuse dramaturgi tööst, aitab aru saada näidendi väärtustest ja puudustest, täpselt samuti nagu inimkeha proportsioonide või perspektiiviseaduste tundmine aitab meil aru saada skulptuuri või pildi väärtustest.

EESRIIE SULGUB

Niisiis, raamat dramaturgiast, «dramaturgia võluriigist» on lõpule jõudnud. Kuid enne kui sulgub meie «kujutlusteatrit» kujuteldav eesriie, ütleme veel mõne sõna selle teatri võimalustest. Need võimalused on aga piiratud.

Tõepoolest:

sellele teatrile on jõukohane kõik, mis on kinjutatud draamavormis, tema repertuaar pole millegagi piiratud, vaid valib endale teoseid kõikidest žanritest, alates viievaatuslikust tragöödiast kuni ühevaatusliku farsini;

tema laval jätkub ruumi kõikide rahvaste ja kõikide aegade draamateostele, alates Kalidasa muistsetest india draamadest kuni kaasaegsete dramaturgide teosteni;

ta on laiahaardeline, ta tutvustab meid «lugemisdraamade» ja annab võimaluse «näha» selliseid harva «tõelise» teatri repertuaari ilmuvaid teoseid, nagu Goethe «Faust», Byroni «Manfred», Schilleri «Wallenstein» või näiteks hiljuti venekeelses tõlkes ilmunud kaasaegse saksa poedi Kuba (Kurt Bartheli) «dramaatiline ballaad» «Klaus Störtebeker». Muide, see peasjalikult lugemiseks määratud tugev poetiline teos leidis oma vaatamängulise kehastuse vabaõhulavastusena näidendi kangelase kodupaigas — Rügeni saarel SDV-s.

Edasi, «teater enda jaoks» annab meile võimaluse tutvuda nende rikkustega, mis on kuhjunud paljurahvuselise nõukogude dramaturgia viimaste aastakümnete jooksul ja mille suurusel teil pole arvatavasti aimugi. Leiab ju ainult väga väike osa Ukraina ja Armeenia, Gruusia ja Usbekistani, Leedu ja Aserbaidžaaani, Eesti ja Valgevenemaa ning teiste meie liidu- ja autonoomsete vabariikide dramaturgide loodud teostest endale koha teatrite repertuaaris. Nende näidendite hulgas on aga teoseid, mis pälvivad täit tähelepanu, tutvustavad meid paljude meie maal elavate rahvaste eluga, olustiku ja iseloomuga, eeposte ja ajaloo, nende rahvaste tänapäevaga, osavõtuga tulevikuehitamisest, väga huvitavate inimeste ja saatustega.

Võtke ja lugege selliste väga erinevate dramaturgide, nagu näiteks Salva Dadiani ja Samed Vurguni, Juhan

Smuuli ja Kamil Jašeni, Aleksander Levada ja Hussein Muhtarovi, Viktoras Miljūnase ja Kondrat Karpiva (seda loetelu võib mitmekordistada) näidendeid, ja te saate teada palju uut, te muutute rikkamaks.

Ja veel: see teater annab meile võimaluse tutvuda paljude ajaloolistel teemadel kirjutatud näidenditega. Kahjuks leiavad need näendid harva koha «päristeatrite» repertuaaris. Ometi on parimad neist, mis tõepäraselt kujutavad ajaloosündmusi ja kasvatavad kodumaa-armastust, alati vajalikud ja alati kaasaegsed. Nad laiendavad meie silmaringi, õpetavad mõistma ajastutevahelist seost, innustavad esiisade kangelastegude eeskujuga, aitavad ehitada tulevikku. Ega Marx ja Engels asjata osutanud suurt tähelepanu ajaloolisele dramaturgiale (piisab, kui meenutada nende kirju Lassalle'ile tema tragöödia «Franz von Zikingen» puhul). Ja A. Lunatšarski kirjutas artiklis «Marksistlikust teatrist»:

«Väga sageli valgustab ajalooline eeskuju meile tähtsaid ülesandeid niisama eredalt nagu kaasaegnegi . . .» Ja edasi: «Marksistlik dramaturgia ei ütle ära ülesandest asetada peegel kaasaja näo ette, kui raske see ka ei oleks, kuid ta hakkab tegelema ka teise õilsa ülesandega: kogu inimkonna ajalugu käib läbi tema töökojast ning saab ümber vermitud tuhandeis ja tuhandeis taas elustuvais inimestes, keda töödeldakse nii, et nende sisemised tõukejõud, ühiskondlikud ja ühtlasi väga kaalukad tõukejõud tulevad nende tegudes selgesti nähtavale. Sellest kujuneb suurepärase abimees ajaloo uurimisel, ilma milleta ei saa olla haritud marksisti.»

Nende ajalooliste teoste hulk, mida võime võtta meie kujutlusteatri repertuaari, on hiiglasuur ja haarab vahest kõiki tähtsamaid inimkonna ajaloo epohhe. Kuid kui tahame piirduda ainult nõukogude ajaloolise dramaturgiaga, siis leiame ka selles eri žanrite andekaid teoseid, mida ühendab ühine eesmärk: uut moodi, revolutsiooniliste ümberkorralduste valguses lahti mõtestada ajalugu, mõista ja uut moodi hinnata minevikku.

Piisab selliste teoste nimetamisest, nagu A. Lunatšarski «Oliver Cromwell» ja kahjuks lõpetamata triloogia Tommaso Campanellast (Lunatšarski jõudis kirjutada ainult triloogia kaks osa: «Rahvas» ja «Hertsog»), K. Trenjovi «Pugatšovi ülestõus», V. Volkenšteini «Spartacus», J. Jurjini «Stepan Razin», S. Mstislavski «Verevanne», V. Škvar-

kini «Degajevi reetmine», A. Tolstoi «Peeter Esimene» ja «Ivan Groznõi», A. Korneitsuki «Bogdan Hmelnitski», I. Selvinski «Rüütel Johann», «Liivi sõda», «Poltaavast Hankoni», D. Kedrini «Rembrandt», M. Šatrovi «Kuues juuli», Samed Vurguni «Vagiff», Uiguni «Navoi». Iga nimetatud teos avardab meie silmaringi, rikastab meid teadmistega minevikust, pakub kunstilist naudingut.

Jah, nagu näete, on meie «teatri enese jaoks» repertuaar ammendamatu. Ja selle meie teatri mõju on igavene, kuna praegugi erutab meid julge Antigone saatus, kes ohverdas elu, et täita seda, mida pidas oma kõrgeimaks kohustuseks. Õigustatult köidab see Sophoklese kangelanna ka meie sajandil dramaturgide, nagu sakslaste Walter Hasencleveri (tema tragöödia «Antigone» lavastati Moskva Kammer-teatris 1928. aastal) ja Bertolt Brechti, slovaki Peter Karvaši ja prantslase Jean Anouilh' loomingulist kujutlusvõimet. Viimane neist kasutas muistset ja igavest Antigone-müüti, et luua näidend Vastupanuliikumise kangelannast, hitlerlaste okupatsiooni traagilistest aastatest Prantsusmaal.

Ja praegugi mõtiskleme koos Hamletiga maailma saatuses, ja praegugi köidab ning vapustab meid Laurencia, Hispaania külakesest Fuente Ovejunast pärit julge tütarlapse tuline kõne, mis rasketel kodusõja-aegadel (nagu annavad tunnistust vanema põlvkonna mälestused, nagu jutustab oma memuaarides V. Višnevski) õhutas noore Punaarmee sõdureid võitlusse vana maailmaga.

Ja veel:

«päristeatri» etendused on suhteliselt lühiealised. «Äramängitult» kaovad nad lavalt, surevad ja neist peaaegu ei jää jälgegi peale vasturääkivate mälestuste, mitte alati õiglaste retsensioonide ja koltunud fotode ning afišside.

Meie kujutlusteatrit selline saatus ei ähvarda. Tema lavastusi võime alati taastada: selleks piisab raamatu võtmisest riulilt. Näidendid, nii lavastatud kui ka lavastamata, ei sure. Nad elavad, säilitades oma «dramaturgia võluriigi» sajandeiks, sest dramaturgias on jäädvustatud kogu maailm, kogu inimkonna minevik, olevik ja mingil määral ka tulevik koos tema tõusude ja langustega, tema lakkamatu võitlusega, kirgedega ja mõtisklustega, saatusmuutlikkuse ja, kõige tähtsam, tema võimsa «tegevusühtsusega», mis püüdleb alati kõrgematele eesmärkidele, parema ja õnnelikuma tuleviku poole.

Inimlik püüd õnnele, õiglusele läbib kõiki tõelisi draamateoseid Aischylose «Prometheusest» alates. Ja Õigluse, mis esineb eri ajastutel eri vormides ja eripalgelisena triumfeerib alati isegi kõige traagilisemate näidendite finaalis.

Ja võib olla, et selles peitubki «dramaturgia võluriigi sügavaim olemus.

* * *

*

Kujutlusteatri eesriie sulgub. Nüüd on teie kord, kallid lugejad, avada see oma kodus.

SISUKORD

I peatükk	7
MÖTISKLUSED RAAMATURIIULI JUURES	7
Millest alustada?	7
Raamatud seitsme pütseri taga	9
«Väheminev kaup»	14
II peatükk	16
VEIDI AJALUGU	16
«Draama sündis väljakul»	16
Draama kahepalgelised muusad	19
III peatükk	22
USALDAME END ARISTOTELESE HOOLDE	22
Vundamendikivid	22
«Dramaturgia võluriik»	24
Kolm pillikeelt	26
«Vaimustus inimese ees»	30
Ühtsus ja terviklikkus	32
Tõlgendajad ja kommenteerijad	34
Tahte triumf	39
«Mis» ja «kuidas»	40
Võitluse kolm «liiki»	44
«Reeglid» ja «erandid»	51
IV peatükk	54
DRAMATURGI TÖÖTUBA	54
Kuidas «sünnib» näidend?	54
Mis on süžee?	56
Kuidas see juhtub?	57
Sündmus on leitud	62
«Kaadriosakond»	63
«Stardieelsed arvestused»	64
«Kõigepealt räägi asjast...»	65
«Ma kutsusin teid, härrased...»	67
Sõna on relv	73
Parimad sõnad parimas järjekorras	79

Sündmuste ahel ja «näidendi temperatuur»	88
«Kohustuslik stseen»	90
Otsingud ja avastused	94
Loomingu teatepulk ja kaasaegne tehnika	101
Dramaturgia Tuhkatriinu	106
Draamakontsentraat	108
«Kirjutada on ja peabki olema raske»	111
V peatükk	114
LÄHEME TEATRISSE	114
Ime otsingud	114
«Sama, kuid mitte päriselt»	116
«Põhimäärus»	119
Teatri vang	120
VI peatükk	123
«KUJUTLUSETENDUS»	123
Saatuse tuju	123
«Kujutlusetendus»	126
Kujutlusvõime pluss teadmised	127
Mõnda remarkidest	130
Meil on õigus vaielda	136
Eesriie sulgub	139

Алушкин Яков. Драматическое волшебство. На эстонском языке. Оформление Э. Пальмистэ. Издательство «Ээсти Раамат». Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

Toimetaja L. Kukk. Kunstiline toimetaja H. Tikand. Tehniline toimetaja H. Tüksammel. Korrektor E. Bachwerk.

Laduda antud 25. XII 1968. Trükkida antud 6. II 1969. Paber 54×84/16. Trükipaber nr. 2 — Kohila Paberivabrik. Trükipoognaid 9,0. Tingtrükipoognaid 7,56. Arvestuspoognaid 7,8. Trükiarv 5000. Tellimise nr. 7862. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk t. 2. Hind 32 kop. 8—1—4.

32 kop.

A

29 707

73996

TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGU



1 0300 00129393 7