

27954
Duplum

ALBERT ÜKSIP

Teatrikunsti aluseid



TALLINN 1931

Albert Üksip
„Estonia“ teatri draamanäitleja

Teatrikunsti aluseid

Teatriteoreetilisi dialooge

E. VENDERI KIRJASTUS
TALLINN 1931



5501

J. RATASEPA TRÜKK — TALLINNAS

Lai t. 43, tel. 441-91

A-7954

Eessõnaks.

Käesolev raamatuke kujutab endast teatri-teoreetiliste loengute kokkuvõtet Haridusliidu poolt korraldatud maalavade näitejuhtide kursustel Tallinnas 1931. a. suvel. Tõuke raamatukese kirjutamiseks sai autor kursustest osavõtjailt, kes esinesid sooviavaldusega näha mainitud loenguid paljundatuna. Selline soov on nüüd täidetud.

Kõigile on selge, et arutada mingit asja võib ainult siis, kui temast ei puudu selge ettekujutus. Kuid kunsti küsimustes näeme sageli, et võhik, kes kunsti asjus ei oska eraldada vasemat kätt paremast, arutab, arvustab ja mõistab kohut, pealegi kõige kategoorilisel kombel. Ühelgi inimlikul tegevuspõllul ei ole võimalik kohata nii palju väljendatud rumalust kui kunsti alal. Ei saa ju keelda kedagi väljendama oma arvamisi, ja võib-olla ei peaks seda tegema, kuid „väljendajad“ ise peaksid olema tagasihoidlikumad ja oma arvamisi põhjendama loogiliselt, kahtlastel või eba-

selgetel juhtumeil hüpoteeside kujul „spekuleerides“, nagu ütlevad teadlased, aga mitte „kategoriliste imperatiivide“ näol. Ei või ju midagi olla kunsti saladustesse ja imedesse tungimise vastu, samuti nagu ka looduse saladustesse ja imedesse. Ent katsuge lausuda lollust teaduslikus küsimuses! Teile näidatakse kätte õige pea teie õige koht, kuna aga kunsti küsimustest võib terve eluaeg kõnelda, ilma et asjast õiget aimu oleks, täitsa karistamatult. Kunst ja eriti teater on seega mingisugune nõrgima vastupanu joon, kuhu võib, parema puudusel, tormata igäüks seletama ja õiendama.

Kuid niisugune põlglik ülalt alla vaade haavab. Säärane vaade on sündinud arvata-vasti suhtumisest kunstile kui tühjale asjale, kasutumale asjale, mida kuidagi ei saa kõrvutada kasulike asjadega. Säärane seisukoht on omane enamikule ning on nähtavasti tekkinud raskest võitlusest loodusega elu ülalpidamise pärast. Ka välised tegurid, nagu karm kliima, lage maapind, monotoonne ümbrus, raske füüsiline töö, on võinud soodustada sellise vaate tekkimist. Oscar Wilde ütleb tabavalt: „Iga kunst on kasutu,“ mõistes kasulikkuse all hariliku kodanliku kasulikkuse mõõtu, kasulikkust, mida võib mõõta või kaaluda. Kunstis on kindlasti oma kasulikkus

olemas — teda ei saa vaid mõõta küünarpuuga . . .

Käesolev raamatuke katsub appi tulla teatrikunstist huvitatuile sellega, et tahab tuua selgust teatrisse puutuvaisse küsimustesse. Kuivõrd see autorile on õnnestunud, jääb muidugi lugejaskonna otsustada. Dialoogi vorm on valitud seks, et ta aine käsitamist võimaldab teha vormiliselt nõtkuvaks ja elavaks, ning, pealeselle, et dialoogi kui tähtsa teatri elemendi tunnustamist eriti alla kriipsutada.

~~_____~~

~~_____~~

~~_____~~

Autor.

—

Bibliograafia:

Teaatri probleeme käsitlevast kirjandusest toon siin vaid mõningad teosed, millised mind on eriti ergutanud ja õpetanud.

Aristoteles — Poëtica.

Chledovsky, K. — Rom. Die Menschen des Barock: Commedia dell' arte.

Darwin, C. — Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen u. den Tieren.

Goethe, J. W. — Gespräche mit Eckermann, ja kirjavahetus Schilleriga.

Hartmann, E. — Die Sprachgebärdemimik oder die Schauspielkunst.

Herder, J. G. — Kogutud teosed.

Hoffmann, E. T. A. — Seltsame Leiden eines Theaterdirektors.

Ibsen, H. — kirjad.

Lessing, E. G. — Hamburgische Dramaturgie.

Schiller, Fr. — Philosophische u. ästhetische Schriften.

Schopenhauer, A. — Parerga u. Paralipomena.

Strindberg, A. — Dramaturgie.

Teatr i iskusstvo (Teaater ja kunst), vene teatri ajakiri, 1897—1917.

(Tähtsaimate kirjutuste autoreid: Beljajev, J., Bepjatov, E., Evreinov, N., Kremlev, A., Kugel, A., Nikolajev, N., Osarovsky, J., Selivanov, N., Varneke, B.)

Wagner, R. — teosed ja kirjavahetus.

Winds, A. — Drama u. Bühne.



1. Mispärast on teatrikunstisse puutuvad küsimused nii raskesti lahendatavad, võrreldes teiste kunstiharudega?

Seepärast, et teistes kunstidistsipliinides, nagu ilukirjanduses, maalikunstis, skulptuuris või arhitektuuris, esindavad tähtsat osa asjalikud ja jäävad elemendid (kirjasõna, lõuend ja värvid, kivi või puu j. n. e.), mille tõltu on ikka ja uuesti võimalik kontrollida muljet, ja, kui tarvis, ühe või teise kunstieseme või ta looja nime või kuulsuse rehabiliteerimine tagantjärele. On tuntud tõsiasi, et just tähtsaimad kunstiteosed on leidnud tunnustamise alles pärast autorite surma. Teatrikunstis ei või sellisest asjast olla kõnetki.

2. Millest on tingitud säärane kummaline nähtus, et kunstiteoseist arusaamine ja nende õige hindamine on seotud sellise hiline misega?

Andekate inimeste iseärasus seisab muuseas ka selles, et nad oma ajast, oma aja valitsevaist maitseist ja arusaamistest on ees, et nad n. ö. kiiremini progresseeruvad kui nende kaasaegne mass. Seega on seletatav, et näiteks Beethoveni teosed omandasid laiema kuulsuse või populariteedi alles tükk aega pärast Beethoveni surma.

3. Niisugusel puhul on aga kergesti võimalik juhtum, kus kunstnik, kes on loonud teatud meeleoludele vastavalt, meeleolude muutusel n. ö. moest on läinud ja pärast jällegi, meeleolude sarnastumisel, muutub uuesti tagasi moodsaks?

Ongi. Sääraseid juhtumeid võime leida palju. Kuulus hispaania maalikunstnik Goya oli oma teoseis tabavalt kujutanud toleaeget painajalikkude meeleolu (kohutava koduõja ja revolutsioonilise keerise sünnituse). Et aga sellisele rahutule ajale järgnes pikem rahuaeg, siis otsiti rahulist, puhast kunsti ning lemmikuks sai Rafael. Goya nimigi sattus unustusse. Kuid eelrevolutsioonilisel käärimisel Venemaal (1905—1906), koos meeleolude muutumisega, hakati jälle kärsitute, rahutute ja ebaharmooniliste meistrite vastu tundma huvi ning Goya täht lõi särama.

4. Teoreetiliselt võib sedasi ennustada, et Goya kuulsus veel edaspidigi niisuguseid mõõnu ja tõuse läbi elab?

Mispärast ka mitte? Me võime, näiteks, tänapäev nautida vanade egiptlaste arhitektuuri, greeklaste skulptuuri ja vaadelda pilte, nagu Memlingilt, mis maalitud peaaegu viissada aastat tagasi. Kõik see on võimalik seepärast, et need kunstiesemed säilitasid oma välise vormi järeltulijaile ning võisid ja võivad apelleerida järelmaailma kohtule.

5. Mis puutub muusikasse ja teatrisse, siis on küll analüütiku ja teoretiku ülesanded väga

raskendatud? Kõnelda kunstist sõnadega on ju üldse tänamatu ülesanne, kuivõrd raske on ta siis veel mainitud kahe kunstiliigi suhtes?!

On küll. Oscar Wilde lausus kord: „Sõnadega edasi anda muusikat on niisama raske nagu maalida päikest.“ Kel puudub võimalus kuulata muusikateost, see ei saa ettekujutust kirjeldusest. Ent muusika on siiski „üles tähendatud“; teda võib igal ajal „dešiffreerida“. Teatrikunstis ei saa sedagi!

6. *Muusikal näib sedasi olevat palju sarnasust teatrikunstiga?*

Tõepoolest. Mõlemad „jooksevad“ ning vaatleja-kuulaja silme ees ei esine mitte kunstiteos oma lõpptulemuses, vaid loomisprotsess ise. Ka on sarnasust mõlema vahenditel mõjul inimesele. Muusikat võiks pidada sidemeks teatrikunsti ja teiste kunstiharude vahel.

7. *Näitekunst on siis veelgi efemeersem?*

Jah! Näitleja kunst on ühepäevaliblikas, kangastus, mis elab vaatleja silmis ning sureb kokkuvajaval eesriidel. Parimal juhtumil elab mulje mälestusena vaatleja mälus.

8. *See on traagiline! Näitleja on seega ainulaadne kunstnike peres, ainus kunstnik, kes loob ainult oma kaasaegseile, ning seda mitte oma heast tahtmisest, vaid olude sunnil. Teda võib ju siis võrrelda kunstnikuga, kes loob kujusid liivast või lumest? Kuigi nad oleksid väärtuslikud, geniaalseiks teeks neid alles aeg, ajalugu?*

Schiller ütleb: „Näitlejale ei punu järemaailm pärgi.“ Katsuge ette kujutada kaasaegsete kirjalike tunnistuste ja ülestähenduste kaudu, kuidas mängisid Rachel või Ristori, Talma või Garrick, Duse või Salvini, meie Alterman?! Heal, kunstipärasel muljete kirjeldusel, mis saadud nende mängust, on vaid kunstiline või kirjanduslik väärtus omaette; on nood kirjeldused aga halvasti tehtud — pole neil üldse mingit väärtust; näitleja kunsti ei too aga nii ühed kui teisedki meile karvavõrdki lähemale.

9. *Aga, ütleme, teoreetiliselt on võimalik väita, et näitleja, kes evib täiesti omapärase mängulaadi, mis aga tema kaasaegsele ei meeldi, tulevikus (kui ta niikaua elaks) võiks läbi lüüa?*

On küll. Kui me niisugust kiiret progresseeruvust eeldame teistes kunstnikes, miks ei peaks me seda siis omistama näitlejale?

10. *Aga sest pole tal, praktiliselt võetud, mingit kasu?*

Tõsi küll. Näitleja peaks olema õnnistatud eriti pika eaga, et nautida säärasel tunnustamist!

11. *Kuid viimase aja tehnika saavutuste tulemusena on ju võimalik näitleja mängu kui ka häält jäädvustada (filmis ja heliplaadil ja isegi mõlemail korraga koos)?*

Seda tuleb tõesti lugeda suursaavutuste hulka ning selliseid võimalusi ei tohiks jätta kasutamata.

12. *Tähendab, loodus on näitekunstiga talitanud võõrasemalikult? Ent see ei taha sobida, kuna ju on teada, et ta ei salli disharmooniat, kaldumist ühele poole?*

Võib-olla just seepärast ongi ta teatrikunsti rikastanud vahetuma mõjuga inimestele, võluga, mis mõjub otseselt, vahetumasti. Teatrikunst on demokraatlikemaid kunstiharusid, sest ta ei poe sääraseisse abstraktseisse vormidesse nagu näiteks arhitektuur, vaid mõjub oma konkreet-susega, väga lähedalt puudutades inimest, inimkonda, tõelist elu, rahvamasse . . .

13. *Ons teatrikunsti lähedus inimesele säärase olulise tähtsusega, et seda maksaks alla kriipsutada?*

On küll. On teada, kui erinevalt mõjub vastuvõttele kaugus — nii ruumi kui ka aja mõttes; võrdlemisi väike õnnetus oma külas mõjutab meid sügavamini kui hüigla õnnetus, nagu maavärisemine rohkete inimohvritega, näiteks Jaapanis. Ka sõjakoledused puudutavad meid väga vähe, kui tegevus sünnib kaugel meist, ning me ei pea suureks asjaks teadet lahingus langenud 100 mehest; pilt muutub aga järsult, kui säärane kaotus tabab meid endid, meie lähimat ümbrust!

14. *Kas tuleks teatri läheduse arvele kirjutada asjaolu, et teatrisaal omab märksa rohkearvulisema tarvitajate kogu kui pildigalerii või kontsertsaal?*

Kahtlemata. Lavakunst, tänu oma otsekohesusele, lihtsusele, primitiivsusele, kui tahate, mõjutab laiemaid hulki, masse, palju suuremal määral kui teine kunstiliik ning ei nõua enda nautimiseks säärast arenemist ja ettevalmistust nagu teised.

15. On aga kindlasti vahe arenenud, kultuurse inimese nautimise ja ebakultuurse ning ettevalmistamatu vaatleja vahel?

Muidugi suhtub kultuurinimene hoopis teisiti lavalt hoovavaile muljeile ja meeoludele kui toores. Aga huvitav on juba silmas pidada teatrikunsti klientuuri äärmiselt kirjut koosseisu. Teater mõjub inimesele oma reaalsusega, intiimsusega, kujutades inimelu, kirgede võitlust, lühidalt — kõike, mis on temas ja ta ümber. Õige isuga kõneleb inimene vaid iseenesest. Aga ta vaatab õige isuga ka ennast ja veel suurema isuga endasarnaseid. Kõik muu puudutab teda vähem, ja mida kaugem, ideaalsem, abstraktsem nähtus, seda võõramaks muutub see talle. Kui vähe on näiteks inimesi, kes säärase abstraktse aine vastu, nagu on puhas matemaatika, huvi tunnevad? Kui palju on inimesi, keda arhitektuuri-kunst on haaranud võrdselt muusika- või teatrikunsti võlule?

16. Kas ei peitu aga teatrikunstis midagi labast, tänu just sellele lähedusele?

Strindberg ei nimetanud asjata teatrit „biblia pauperum“, s. t. piltidega piiblik, kirjaoskamatuile. Kõigist kunstiharudest on teater

tarvitajaile lähedasim, ning need tasuvad kätte teatrilile selle läheduse eest oma põlgusega. On hea, kui jumalad ikka on enam-vähem kättesaamatud massile. Teatris on aga säärane lähenemise hädadoht püsivalt olemas.

17. *Mis on siis õieti kunst?*

Kunst on and kujutada tõelisust või väljamõeldust nii, et see kujutus mõjuks esteetiliselt.

18. *Millest on võrsunud kunst?*

Inimese soovist või tungist esineda.

19. *Millised eeldused on olemas kunsti tekkimisel?*

Tarvidus ilu järele.

20. *Kas on niisugune tarvidus inimeses loomult olemas või on see ta aju sünnitus?*

Arvatavasti on inimesele loomult kaasa antud tung või tarvidus ilu järele. Seda võib järeldada sellest, et juba ürginimene, varsti pärast seda, kui ta õppis end varustama toidu ja ihukattega (aga võib-olla isegi koos sellega), hakkas end ilustama: oma rõivaid, oma nõusid, oma relvi, oma kodu. Kui inimene tarvilisuse elementide hulka põimis ilu elemente — olgugi et tal neist näiliselt kasu ei olnud — siis peab sellest järeldama, et tas oli mingi instinkt, loomusund, ilutunne. Kui see ei oleks

loodud tunne, vaid aju väljamõeldus, siis ei võiks ta olla nii püsiv, vaid oleks kadunud näiteks kas või tsivilisatsioonide vahetusel. Ent seda me ei näe. Vastuoksa, niikaugele kui me võime tungida aegade kaugusse, näeme, et see instinkt või, kui tahate, „kuues meel“ istub kõvasti inimeses, nagu teisedki viis meelt.

21. *Ons neil iluelementidel inimelus mingi mõte? Loogiliselt vaadelduna ei ole iluelementide sisaldavus hädatarviline elutingimus — iluta võib tõepoolest väga hästi elada ja olla. Veel enam: praktilise töö juures, otstarbekohaselt (kitsamas mõttes) võetuna, on iluelement isegi üleliigne ja eksitav?!*

Igal ajal on olnud inimesi, kes suhtuvad põlastavalt ilule ja katsuvad teda elust välja tõrjuda. Kuid olgugi et me oma elus teeme palju „üleliigseid“ liigutusi, tingituid alateadlikust tungist kaunistada oma elu ja tegevust, ka seda ilu on vaja. See tung ilu poole etendab meie elus säärast osa nagu bioloogias kuulsad „vitamiinid“, mille puudumine inimorganismis end pikapeale maksab kätte, kutsudes esile haigestumisi. Tung ilule on nõnda siis hinge vitamiine.

22. *Missugune kunstiharu on vanimaid, ürgseimaid?*

Arvatavasti teatrikunst.

23. *Kuidas põhjendada säärast väidet?*

Meie „onupoegade“ — ahvide — eeskujul. Kui me endale kujutleme inimest kui progresseeruvat organismi, siis võime oletada, et inimene kujutas millalgi mingit ahvi paralleelvormi. Ahvide eeskuju on inimesele aga mitmeti väga õpetlik. Ahvid ei maali, ei modelleeri, ei musitseeri, ei tegutse arhitektuuri alal, vähemasti mitte sel kujul, et sellest maksaks kõnelda kui kunstist. Ent nad „mängivad“, ja seda suurema innuga, mida arvukam on vaatlejate hulk. Seda võib tõendada igäüks, kes ahve loomaaias tähelepanelikult on jälginud.

24. *Millest on siis välja kasvanud näitekunst?*

Vististi looduse nähtuste järeleaimamisest, pärastpoole aga omasuguste osatamisest.

25. *Kuidas on võimalik ette kujutada nüüsgust järkjärgulist arengut?*

Umbes nii: Kõigil on teada, et lapsed „ahvivad“. Seda teab igäüks omakäest, aga kui keegi on juba nii vana, et seda enam ei mäleta, vaadelgu teisi lapsi. Lapse arenematut üksust võib teatud määral võrrelda arenematu inimsoo üksusega. Lapsele ei ole ta fantaasialennus tõkkeid: ta näeb koera, kassi, hobust või lammast, ja juba õngi ta ise koer, kass, hobune või lammas; s. t. ta katsub järele aimata seda, mis ta tähelepanu neis on köitnud, ja kui täiskasvanu oma tõmbi fantaasiaga kohe ei taipa, keda kujutellakse, siis pahanudub laps ning mõtleb suurtest mitte just hästi,

nagu näitleja oma „arusaamatuist“ arvustajaist. Teeb ta aga oma järeleaimamist hästi, nii et kõigil kohe on selge, keda kujutatakse, siis on ta meel hea ning uhkus sees. Suuremaks saades ei jatku enam noist süütuist asjust — hakatakse oma ligimest „osatama“, ta puudusi, ta veidrusi järele tegema. Tehakse kedagi hästi järele, sünnitab see naeru, ja esimene edu on käes. Ma teen midagi, mida teised ei oska! Palutakse kordamisi, head kuulsust on kahju lasta käest minna, seepärast peab oma võimeid ikka teritama, oma improviseerimiskunsti harjutama. Ka repertuaari peab värskendama — ei aita ühe ligimese narrimisest, peab ka teistel nende nõrgad kohad üles leidma ja neid naeruvääristama. Nii valmib näitleja oma algelises vormis.

26. *Missuguseid abinõusid võis tarvitada säärane algeline „ürgnäitleja“?*

Neidsamu, milliseid tarvitab tänapäeva näitleja: žesti, miimikat ja kõneannet.

27. *Kas „ürgnäitleja“ oli kohe kõigi mainitud kolme relvaga varustatud või õppis ta neid järkjärguliselt tarvitama?*

Kujutelles inimest progresseeruva organismina võime teatud põhjusega väita, et inimene esialgu žesti ja miimika abil tegi teistele teatavaks oma siseliigutusi: mõtteid, tahteid ja meeleolusid, ning alles hiljem leiutas kõneoskuse, sealjuures jällegi esialgu lihtsamate hääliitsustega läbi ajades, signaliseerides oma-

suguseile tingitud hääliitsuste abil. Esimesed žestid, miimika ja kõne olid esile kutsutud hädast, tarvilisusest. Pärast, koos inimese üldarenemisega, ta hingeaparaadi keerulisestumisega, kasvas ka väliste liigutuste arv ja kvaliteet; väliste liigutuste, mis tingitult pidid ära tähendama sisemisi — hinges, ajus tekki- vaid — liigutusi. Välised liigutused said nõnda siseliigutuste sümboolideks, nähtavaiks ja kuuldavaiks tingitud märkideks.

28. *Kas tuleks kõneande arenemisele vaa- data kui inimsoo „kõrgeimale“ vaimusaavutusele?*

Ainult tingimusi. Kõneande arenemine on samuti nagu žesti ja miimika arenemine tingi- tud vähem „puhtast arenemistahtest“ kui hädast. Käsikäes üldise arenemisega tuli leida lihtsam abinõu omavaheliseks mõtete ja tahte edasiandmiseks, abinõu, milline oleks võinud eduga asendada selguseta ja väljendusvaese žesti ja miimika. Kui palju leidub praegu inimesi, kes küllalt selgesti ja väljendusrikkalt suudavad väljen- dada oma tahteid ja mõtteid žestis ja miimikas? Muidugi võib teatud õigusega oletada, et ürg- aegadel žestide ja miimika keel oli hoo- pis värvirikkam ja paljuütleavam kui nüüd, kus me žestikuleerime ja mimeerime ainult veel sissekasvanud „kuuenda meele“ tõttu. Me ei viitsigi jälgida žeste ja miimikat ning ütleme siis: „Kust ma seda teadsin, ta ei öelnud mulle midagi?“ Kõneanne on sedasi teatud mõõduni „välja söönud“ žesti ja miimika.

29. *Kas ainult ahvid ja lapsed „mängivad“?*

Ei. Me kõik mängime, igal pool ja igal ajal. Esimesest päevast meie teadlikkus elus me õpime mängima ning selle eeldusi, tungi selleks kanname endas kui esipattu. Öeldud on: „totus mundus agit histrionem“ — kogu maailm tegutseb näitlejana, s. t. mängib.

30. *Aga kui kõik mängivad, miks on siis ühed näitlejad ja teised lihtsalt vaatlejad? Mispärast on ühtede tegevus ja töö kunst ja teiste oma mitte? Egas ainult selles seisa asi, et ühed usurpeerisid endale õiguse näidelda, lubades teisi vaid vaadelda neid?*

See, mis inimese teeb näitlejaks, on ane väliselt reageerida sisemistele impulssidele, tõugetele. See ane on suuremal või vähemal määral igas inimeses varjul. Kui nüüd säärase ande suurus ületab ümbruskonna keskmise ande, siis selle omanikku nimetame talendiks, ja see annab talle õiguse end rakendada kunsti teenistusse.

31. *Mis on talent loodusteaduslikult?*

Loodusteaduslikust seisukohast vaadates on talent — anomaalia, reeglipärasusest kõrvale kaldumine. Kuidas tekivad talendid ning millised ülesanded on neil täita loodusteaduslikust seisukohast — on meile teadmata. Ent on olemas mingisugused seadused, sest looduses ei sünni midagi nii, muidu, otstarbetult.

Öeldakse — juhuse. Kuid juhuse kohta on hästi öeldud, et „juhuse on meile teadmata seaduspärasus“ . . .

32. *Kuidas kujutame endale teatrikunstarenenemist ajaloolises perspektiivis?*

Umbes järgmiselt. Inimene hakkas kindlasti tegema „kometit“ sest ajast peale, kui oli loodud mingi ühiskonna vorm. „Esimene“ näitleja evis sedavõrd ahvimisvõimet, et imiteerides looduse nähtusi ta suutis oma kaaslaste tähelepanu koida ning nendele pakkuda meelelahutust. Arenedes läks niisugune osav mees üle inimestele, nimelt kaaslaste osatamisele (eriti nendele, kes loomult puudustega, nagu lonkur, kurt, kõver, ebaloomulikult kõhn või paks, pikaninaline, londiskõrvune j. n. e.).

33. *Esimene teatritegevus sündis nii-siis naeruvääristamise tähe all? Naerdi inimeste füüsiliste puuduste üle, s. t. nähtuste üle, millised õieti peaksid kaastundmust esile kutsuma?!*

Inimene on ju kuri sündimisest saadik, nagu kirigi ütleb. Võtke ameerika naljafilmid kinodes. Enamik neid nalju on rajatud õige algelisele, labasele tasapinnale. Aga kuulake, kuidas rahvas naerab! See on 20. sajandil, vaevalt on uskuda, et ürgaegadel asjad selles suhtes seisid kõrgemal. Teatritegevus oli alulkohe satüürile kalduv, kuigi primitiivsel kujul.

34. *Kas ei võinud säärane naljahammas oma kunsti tasuks pilgatud naabrilt saada naha peale?*

Muidugi võis. Aga kujutame endale ette, et mingisugune rahvajõugu või suguvõsa vanem või valitseja, kes oli küllalt rikas, küllalt ettevaatlik ja kaugelenägija mees, et endale lubada uhkust, niisuguse naljahamba-improvisaatori võttis enda teenistusse, talle pakkus toitu, ihukatet, peavarju ja kaitset, vastutasuks nõudes, et ta teda ja ta külalisi lõbustaks. Ühtlasi oli ta ka ise kindlustatud pilke eest, sest missuguse südamega sa seda meest nõökad, kelle leiba sa sööd? Nii tekkis esimene metseen ja esimene kutseline näitleja.

35. Säärane improvisaator, eriti kui ta edu suurenes, võis kutsuda esile järeldusi ning järelikult konkurentsi?

Muidugi mõista. Et säärast konkurenti, kui ta muutus kardetavaks, võidi teha kahju tuks, võidi ta tappa, aga võidi temaga ka kampa lüüa ja nõnda loorbereid jagada. Nii võis moodustuda esimene ansambel, esimene trupp, näiteseltskond.

36. Niisugune konkurents võis aga ajajooksul aiva tiheneda, kuidas lahendus sel puhul näitlejate üliproduksioon?

Samuti nagu praegugi. Osa jäi paigale, teised rändasid mööda laia maailma.

37. Mis laadi või iseloomu kandsid sellised etendused?

Need esimesed etendused võisid kanda pantomiimi iseloomu, sest niisuguseid

nöökasju oli ka ettevaatlikum tuua tumm-mänguna, jätkus sõnadetagi. Pantomiimid on praegugi säilinud tsirkustes ja on seepoolest tähelepanndavad kui ürgaja teatrikunsti kajastus. Ka kino on ju oluliselt pantomiim, reformeeritud pantomiim. Igatahes teksti, nagu seda nüüdisaja teatris kuuleme, neis etenduis palju ei võinud olla.

38. *Aga neil truppidel pidi ju ometi olema midagi näidendite taolist?*

Alguses küll vist mitte, aga ajajooksul võisid tekkida tegevuse seletused või kirjeldused, stsenaariumid, milliseid esiteks suusõnaliselt põlvest põlve edasi anti, hiljem aga, kirjaoskuse levimisega, ka kirjalikult hakati üles tähendama. Niisuguste õnnestunud ürgstsenaariumide kajastusi võib teatrikirjanduses jälgida uuema ajani.

39. *Nende esimeste „näidendite“ kirjanduslik ja eetiline väärtus oli vististi küll väga väike, kui arvestada tollaegset kirjaoskamatus ja harimatust?*

Kindlasti. Kirjaoskamine kuulus äravalituile: preestriteile ja teadlasile. Tekst, mis oli loodud harimatute näitlejate poolt, pidi küll olema kaunis labane, ehkki pööbellik-lopsakas. Hiljem võisid kirjanikud, kes teatrikunsti vastu tundsid huvi, tahta noid armetuid mono- ja dialooge parandada ja peenemale seltskonnale vastuvõetavaks teha, ja siis tekkisid esimesed näidendid länapäevses mõistes.

40. *Kas sellase näitekirjanduse tekkimine oli tingitud ainult kirjanike soovist teatrit aidata?*

Mitte ainult. Kirjanikud, saades aru teatrikunsti mõjust rahvale, võisid tahta tarvitada seda kunsti oma ideede levitamiseks, kuna ju kirjandust trükiteostena ei olnud olemas ning seetõttu ka kirjaoskus kuulus haruldaste nähtuste hulka. Teater võimaldas ideede, mõtete j. n. e. propageerimist väga võimsal kujul, ja miks ei pidanud kirjanikud niisugust võimalust kasutama? Teater muutus nii tribüüniks, kantsliks, kateedriks, kust agiteeriti, manitseti ja õpetati, aga ka naeruvääristati ja tehti maha vastaseid ning pilluti satüüri mürgiseid nooli.

41. *Tähendab, niisugune teatri ja kirjanduse kooselu on õige vana päritoluga?*

Igatahes. Tänapäeva teater ei ole mõeldav välispool niisugust kooselu või sümbioosi, nagu seda muidu ka looduses leidub, kus kaks iseseisvat organismi liituvad, et teineteist vastastikku toetada eluvõitluses ebasoodsate oludega.

42. *Millest ja millal võis tekkida esimene arvustus?*

Seda me ei tea, kuid võib väita, et arvustus on niisama vana kui kunst ise, ning et teatrikunst näib olevat vanim kunstiharu, siis peab olema ka ta arvustus lugupidamisväärse eaga. Et teatrikunst oma algastmel sisaldas endas

satüürilist elementi, siis pidi ta nagu iga aktsioon kutsuma esile reaktsiooni. Haavatu või puudutatu võis tahta näitlejale kätte maksta, ja kui ta ei saanud seda teha sama mündiga, siis tarvitas ta seda relva, mis talle oli käepärast: kirjandust.

43. *Ons säärane arvete õiendamise säilinud ka tänapäevani?*

On küll, sest inimesed jäävad inimesteks. Kuid nagu teater ise, nii on ka arvustus arenenud ning, nagu nägime, kaunis labasest, primitiivsest algusest võrsunud kõrgemate eesmärkide saavutamiseni.

44. *Missugused ülesanded on tänapäeva teatriarvustusel?*

Valvata selle üle, et teater ei rakenduks alaväärtuslikku tegevusse, mis ei sobi teatud teatri heale nimele, kinni naelutada väärnähtusi ja tunnustamisega märkida positiivseid saavutusi; ühtlasi aga olla teatri ajaloo kirjutajaks, mille järgi tulevad põlved saaksid endale luua ettekujutuse teatri seisukohast endises, möödunud ühiskondlikus elus ning kunstihuvide ringis.

45) *Mida nimetatakse kunstis tehnikaks?*

Igas kunstis võib eraldada ideaalse, abstraktse mõiste konkreetsest käsitööst kui ilutunde reaalse, nähtava ja kuuldava väljenduse. Kunsti käsitööline külg on komplekt tehnilisi võtteid, mille abil on võimalik edasi anda vaatlejaile-kuulajaile kunstniku loomingut. Ükski kunstiliik ei või mööduda sest käsitöolisest, tehnilisest küljest.

46) *Mille poolest erineb näitleja kunstitöö teiste kunstnike omast?*

Selle poolest, et ta ei või luua, millal tahab, vaid siis, kui seda temalt nõutakse. Ta ei või oodata „millal vaim peale tuleb“, vaid peab õppima vaimu kutsuma esile igal ajal. Ta ei või ütelda: „Tulge homme, mul pole täna tuju“, vaid ta peab neile mängima, kes teda parajasti vaatama tulid, teatud, kindlaks-määratud ajal.

47) *Niisugune igal ajal valmis olek nõuab aga siis haruldaselt arenenud tehnikat?*

Nii see ongi. Lava loovkunstnik, näitleja, peab oma tehnikale, oma kunsti käsitööle panema rohkem rõhku kui iga teine kunstnik. Ta peab inspiratsiooni esile manama ja mitte ta tulekut ootama.

48) *Aga inspiratsioon on kunstis siiski väga tähtis tegur?*

Kahtlemata. Kuid ta on siiski vaid lähtekoht, mitte aga eesmärk. Inspiratsioon on see vedru, mis kellavärgile elu sisse paneb, mis inimest looma ergutab, teda taga piitsutab. Näitleja peab oskama seda vedru üles keerata. Inspiratsioonile oma eeltööd rajada, nagu seda, paraku, paljud armastavad teha, on väga ohtlik asi, sest ta võib küll tublisti aidata, aga ka „alt vedada“. Laisal võib ju mõni asi hästigi õnnestuda, kui ta on andekas, kuid pikapeale oma tööd vaid hea õnne ja teiste rumaluse peale ehitada on ikkagi riskantne!

49) *Kuidas toimub näitleja loomisprotsess?*

Ühe või teise ettekujutuse tõttu, mis ammutatud näidendist, tekivad ajus tahted neid ettekujutusi edasi anda ka teistele väliste abinõudega: näoilmemänguga, žestiga, häälega. Ajajooksul, päevast päeva arendades oma füüsilist aparaati — keha, kogu organismi — saame lõpptulemusena näitleja täielise valitsemise oma organismi üle.

50) *Näitleja keha on siis see savi, millest ta voolib oma kujusid?*

Täiesti õige. Näitlejal on ikka käepärast loominguks tarviline materjaal — ta ise. Selles ongi teatrikunsti peaerinevus teistest kunstiliikidest, kus ikka kunstnik ja materjaal on kaks iserasja.

51) *Näitleja on siis mingisuguses eelistatud seisukorras võrreldes teiste kunstnikega?*

Teatud mõttes. Kuid samas peitub ka suur miinus. Näitleja looming võib olla kesteab kui suurepärane, kuid ta hakkub koos temaga, kui tehnika vaid tulevikus sellele ei leia pääsu. Aga veel enam. Seal, kus näiteks maalikunstnik isegi väriseva käega võib luua geniaalseid teoseid (Tizian, Rembrandt), on näitleja, kelle töö orjaliselt seotud materjaaliga — ta kehaga — palju halvemas seisukorras.

52. *Musset lausus kord: „Küll on inimene hale olevus: õppida kümme aastat, et võida*

kaunikesti mängida viiulit!“ Kümme aastat teadlikus inimelus on aga suur arv, ja see kulub ära, et omandada oma kunsti hädatarvilisemaid tehnilisi võtteid! Kas maksab vaeva, pealegi kui ju talenti õppida ei saa?!

Talenti õppida muidugi ei saa, aga täiesti võimalik on õppus, mis puutub tehnilistesse võtetesse. Ande suurus või omapärasus võimaldab vaid kiirema kätteõppimise — õppima peab igaüks! Ja mis puutub ajakaotusse — mida saab siis üldse põhjalikult teha vaevata ja ajakaotuseta? Näitleja tehnika on vundament, alusmüür, mil tugib kunstihoone, mida imetellakse.

53. *Mida kujutab endast näitleja organism, kui on saavutatud tehniline viimistlus, s. t. kui näitleja on omandanud kindla kunstniku ilme, oma kunstnikunäo?*

Ta on muutunud painduvaks ning kuuleb sõna, on vastuvõtlik oma sisemisele sunnile, autosuggestioonile. On aga näitleja tehnika esimene osa — autosuggestiivne — kindlustatud, siis on tagatised olemas, et ta oma töö teist osa — suggestiivset, teiste mõjutamist — ka valitseb ning sellega toime tuleb.

54. *Teaatriks on tarvitusel lause: „See noor näitleja on ennast tublisti lahti mänginud.“ Kas tahetakse sellega öelda, et ta . . .*

. . . on jõudnud arenemisjärku, kus ta ennast teadlikult autorist oskab laadida, suudab autosuggereerida!

55. *Säärane autosuggereerimine nõuab kahtlemata suurt närvide pingutust?*

Kahtlemata. Näitleja töö ei ole puht-vaimne, ka mitte puht-füüsiline, ent ta on kõigepealt kolossaalne närvide pingutus. Kui osa kätte õpitud, s. t. kui näidendi teksti najal ja mõjul on ajus tekkinud rida pilte, ettekujutusi ja kujusid, siis hakkab töö peale, et väliste abinõudega anda edasi vaatlejale-kuulajale neid ettekujutusi, pilte ja kujusid. Kogu väline aparaat (näo ja keha musklid, jäsemed, häälepaelad jne.) rakendatakse tööle. See aparaat peab tooma esile nähtavais ja kuuldavais vormides, kujudes, nägematud ja kuulmatud kujud, mis on näitlejas, ta ajus või, kui tahate, ta hinges. Seisab näitleja tehnika ülesande kõrgusel, saab vaatleja-kuulaja näitleja loodud kuju . . .

56. *See tähendab, autori poolt loodud kuju?*

Ei, ma kriipsutan alla, näitleja poolt loodud kuju! Kes tuleb teatrisse otsima muud, see pettub. Võib ette öelda, et ta mahutab oma kapitali halba kohta.

57. *Aga öeldakse ometi, et teatud näitleja mängib hästi, näiteks, Molière'i?*

Ka üks tingitud lause, nagu neid palju on, kuid mida sõnaliselt ei saa võtta. Kui keegi leiab, et teatud näitleja mängib hästi Molière'i, siis tähendab see vaid seda, et näitleja suhtumine Molière'ile ja vaatleja-kuulaja ettekujutus samast autorist on sattunud kokku, ja muud midagi. Võib endale kujutella kümmet

näitlejat, kellest igauks hästi, s. t. huvitavalt, mängib Molière'i, kuid igauks omamoodi!

58. *Kus on siis siin absoluutne tõde?*

Absoluutset tõtt ei ole kunstis olemaski. Kui matemaatikas 2×2 on ikka 4, siis on kunstis 2×2 vahest 3, vahest ka 5, selle järgi, kes ja kuidas.

59. *Kummaline! Sellest võib siis järeldada, et autoril teatris on alluv, subordineeriv, osa, kuna näitleja on domineeriv, teatri peremees?*

On ka. Näidendil on teatris, teatrikunsti kohaselt vaadelduna, vaid niipalju tähtsust, kuivõrd ta suudab näitlejat ergutada, loovale tööle virgutada, temas esile manada tahet esineda. Kui näidend seda suudab, siis on ta hea, ei suuda ta aga seda, siis on ta halb.

60. *Ent peab möönma, et üks ja sama tükk võib üht näitlejat ergutada, teist aga mitte?*

Just. See näidend, mis ühele on hea, on teisele halb. Näiteks Moskva Kunstiteater saavutas oma suurima edu Tšehhovi näidenditega. Mida see tähendab? See tähendab, et selle teatri personaal koosnes näitlejaist, kes oma sisemaailmalt, kultuuriliselt tasapinnalt j. m. s. olid sellised, kes Tšehhoviist said mõjutatud nii, et neis loomistung lõi ärkvele. Teised näitlejad aga, suhteliselt vähemasti võrdsed talendilt, ei suutnud seda, sest et neile Tšehhovi näendid niisugust sigitavat mõju ei avaldanud. Tšehhov jättis

nad ükskõikseks, mõningad suhtusid temale pealegi irooniliselt. Kus aga kohal on iroonia, seal ei või juttugi olla mingisugusest süttimisest või vaimustusest. . . . Pahaks panna näitlejaile, et nad teatud autorile või teatud kunstisuunale suhtuvad skeptiliselt, ei saa, sest oma loomusest välja ei saa keegi, või kui, siis teatud jõupingutusega.

61. Võib-olla maksaks aga siiski vahest teha niisugust jõupingutust? Kahju ei teeks see ju kellelegi, kõige vähem näitlejale endale, kunst aga võidaks selle tõttu kindlasti?!

Sellele vastu vaielda ei saa, kuid tehniliselt on see raskesti läbiviidav. See on vaimseilt omadustelt, hariduselt ja kasvatuselt väga kirju pere, keda nimetatakse näitlejaskonnaks või ka vaid teatritrupiks. Teatrikunst on vastandina teistele kunstiharudele kollektiivne kunst, ja see toob endaga kaasa oma iseärasused.

62. Ons teatrikunst kollektiivne selles mõttes, et laval korraga tegutseb enamasti rida tege-lasi, kes teineteist vastastikku mõjutavad, toetavad ja suggereerivad seks, et omakord ühiselt publikut mõjutada?

Mitte ainult, vaid ka selle poolest, et publik kistakse kaasa kooskiresse. Ka publik mängib kaasa.

63. Kuidas seda mõista?

Kunsti mõju inimesele on hüpnootilise iseloomuga. See selgub kõige paremini

näitekunstis. Siin on kõik abinõud võetud käsile, et publikut mõjutada, teda teatud suunas mõtlema ja tundma panna. On teater hea, s. t. on tal häid, andekaid ja distsiplineeritud näitlejaid, siis võib teatri mõju olla vägagi suur ning vaatelejaid-kuulajaid viia vaimustusse. Kuid ka publik peab tegema kaasa, kas või sellega, et ta heatahtlikult teatrilile suhtub. Igaüks teab, et hüpnoosi mõju võib olla väga mitmesugune: kes ei taha end lasta hüpnotiseerida, sellele ei mõju ka hüpnoos. Kahtlustav, skeptiline, irooniline suhtumine kunstile on asjaolu, mis nautimist eksitab või ta isegi võimatuks teeb. Publik peab olema vähemasti passiivne.

64. Kui teatrikunstil tõepoolest on säärane hüpnootiline mõju publikule, siis võib ta ju osavais kätes saada hädaohtlikuks tööriistaks?

Sellest on ka ammu aru saadud ja seepärast on võimumehed või üldse need, kel oli põhjust karta kriitikat, teatrit kas endale püüdnud võita või jälle katsunud teda eriliste surveabinõudega (nagu tsensuur) siduda kätest ja jalgadest, teda teha kahjutuks. Ka on teatrit kasutatud väga mitmesuguste eesmärkide saavutamiseks, nagu ülesässitamiseks või jälle rahustamiseks, mõtete kõrvaleviimiseks ebasoovitavast suunast j.n.e.

65. Et teatrikunst on kollektiivne, siis peab vist teatris valitsema ka kindel distsipliin?

Peaks küll, ja nimelt sel kujul, et näitlejad vabatahtlikult end painutavad autoriteetse juhatuse alla ega jää ootama surveabinõusid. Selline distsipliin tõstaks teatritegelasis enesest lugupidamist ning oleks ühtlasi kasuks kunstile.

66. *Kas peab öeldust järeldama, et distsipliin teatris on kõikuv, ja mis on distsipliini suurim vaenlane?*

Distsipliini kurjim vaenlane on alkohol. Alkohol takistab tööd, profaneerib kunsti ja ruineerib näitlejat.

67. *Kas võib öelda, et näitlejad on suuremad alkoholitarvitajad kui iga keskmine kodanik?*

Seda just mitte, aga näitleja on oma kutselt asetatud nähtavale kohale ning seetõttu mõjub kõik see, mis ta teeb, suuremalt kui muidu. Näitleja esineb laval, ta poole vaadatakse alt üles, ja see kõrge positsioon kohustab. Lavale kui kõrgele kohale võib suhtuda ja peab suhtuma sümboolselt. Lavale tulles võetakse peakate peast ja üliriided seljast. Ent enamik n. n. „talentide austajaid“ ei oska oma kunsti pooldamist demonstreerida teisiti kui jootes näitlejaid ja nendega koos laaberdades.

68. *Kas on see küsimus sedavõrd tähtis, et selle juures maksab eraldi peatuda?*

Ei ole küsimusi tähtsaid ega tühiseid, on vaid meie suhtumine neile — kas tõsine või kerge, sügav või pinnaline.

69. *Kas tuleb lugeda gladiaatorite võitlusi ja härjavõitlusi ka kunstiks?*

Ei, sest et neis puudub eetiline element, mis saadab iga ehtsat kunsti. Pealeselle pole gladiaatorite võitluses, härjavõitluses, üldse igas sportlikus mängus, lõpp, lõpptulemus, ette määratud; kunstilises mängus on see aga endastmõistetav. Näiteks poks spordiareenil pole kunst (kuna on teadmata, kes võidab), poks laval mingi näidendi raamis, kus on ette nähtud, kes peab tulema võitjaks, on seda küll, ja ta on seda veenvam, mida „ehtsamalt“ näib võitlus arenevat.

70. *Teatrikunst on siis seega kunst inimesi petta?*

Teatud mõõduni ja teatud mõttes küll. Laval ei surda, ei hulluta, isegi ei minestuta tõeliselt. Muidugi on inimesi, kes niipalju ei salli elu peegeldust kunstis kui elu ennast ning kellele surm, hullustus j. n. e. ei ole tähtsad ja saladuslikud bioloogilised protsessid, vaid uudishimu kõditav vaatlus, speaktaakel.

71. *Kas suhtub teatrisaali täitev publik ettekantavale suursugusemalt ja suuremeelsemalt kui vast mainitud vahtimishimuline rahvas?*

Seda just mitte. Analüüsides näiteks rahva naeru põhjusi teatris võib tulla otsusele, et sellases naerus on hea osa variseerlikkust: naerdakse näitleja üle üleolevast tundest: „Ma olen parem, targem, kenem, suuremeelsem jne. tollest . . . tõlnerist, kes laval lollusi teeb.“

Kahjurõõm olevat suurim rõõm inimesel. Aga et just oma ligimeste üle igal puhul ei saa naerda, siis pakub teater seks suuri võimalusi. On meelega asetatud inimesi naeruväärseisse situatsioonidesse, ja mida loomulikumalt nad laval rabelevad, seda koomilisem on, s. t. iga minut pakutakse võimalusi võrrelda ennast tegelasega laval, ja muidugi vaatleja kasuks.

72. Kas siis teissugune suhtumine sugugi ei ole mõeldav?

Miks mitte? Aga igas naerus on madu peidus. Iga naer on kriitika ning kui niisugune — ikka õel. Eneseülitamine sünnib harva teadlikult, enamasti ikka alateadlikult.

73. Aga nõnda-nimetatud „happy end'i“, õnneliku lõpu, tahe publiku poolt on ometi positiivne?

Mine tea? Kas ei ole siingi peapõhjuseks soov koju minna puhta südamega ja tundmusega, et moraal on päästetud?

74. On aga juhtumeid, kus vaatamata näitleja püüdeile naeru sünnitada seda ei järgne publiku poolt?

Seda sünnib siis, kui nali on kas väga peen, varjatud ja diskreetne, või kohaliku tähtsusega, nii et tast käesolev publik ei saa aru, või on see naerusigitamise katse viljatu näitleja steriilsuse tõttu.

75. *Millega seletada seda, et üht osa publikust ei mõjutata, kuna teine osa satub vaimustusse ning kistakse kaasa?*

Publiku koosseis on väga mitmekesine, kuna ta moodustub inimesist väga erinevate omadustega. Neist rassilistest, seltskondlikest, ealistest, temperamendilistest ja maitselistest erinevustest on tingitud, et ühe ja sama asja üle teatris on nii palju lahkavamisi. Kuipalju päid, niipalju arvamisi. Publiku suhtumine kunstile üldse ja teatrilile eriti on relatiivne.

76. *Kuidas tuleb niisugusel puhul juhtida teatrit kui kunstiasutust, kui ta peab rahuldama nii lahkuminevaid nõudeid?*

Tuleb arvestada enamiku soove ja maitset, kui teater ei taha muutuda fiktsiooniks.

77. *Aga kas ei pea teater mõjuma kasvatuslikult, peenendades maitset, pehmendades toorust, kasvatades ühiskondlikku tunnet ning püüdes luua seltskonda üksikuist eraldi seisvaist egoistlikest inimestest?*

Teater kui kunstiharu peab kõigepealt jääma endale truuks, selles on ta edu tagatis. Kõike muud võib ta ju muuseas ka sooritada.

78. *Mida arvata teatrikriisist?*

Teatrikriis on see, kui teater tegutseb kõigea, unustades seejuures oma peasihi: olla teater. See on maksev ka siis, kui teater satub liialt kirjanduse käpa alla.

79. *Aga meie tänapäeva teater on ju tihedasti seotud kirjandusega?*

Seda küll, aga ta ei pea müüma oma esisündimise õigust läätseleeme eest. Teatris on teater peaasi.

80. *Kuidas on teatri vahekord teiste kunstiharudega?*

Teater võtab neilt, mida saab.

81. *Kas ta tarvitab ohtrasti neid võimalusi?*

Kaunis ohtrasti. Tunnustades teiste kunstide suveräänsust omaette tarvitab ta neid enda juures tehniliste detailidena.

82. *Kas niisugune käitlemine ei kutsu esile põlastavat suhtumist teiste kunstiharude esindajate poolt?*

Kutsub küll. Teised kunstnikud loevad meeeldi näitlejaid mittekunstnikeks ning teatrikunsti mingisuguseks rakenduskunstiks või isegi kunsti aseaineks. Wagner seevastu, näiteks, vaatas teatrile kui kunstide sünteesile.

83. *Millega põhjendatakse sääraseid vaateid?*

Teiste kunstidistsipliinide abiga teatrile.

84. *Ons teiste kunstiliikide abi teatris olulise tähtsusega?*

Ei ole. Teater on iseseisev liik sellest mõistest, mida nimetatakse kunstiks. Kui teatris hästi mängitakse,

siis ei kingi vaatleja-kuulaja mingit tähelepanu dekoratsioonidele, kostüümidele j. n. e. Mäng on teatris peasi. Kui see nii poleks, siis ei oleks millegagi seletatav teatri edu neil aegadel, kui dekoratiivne külg oli algeline või ka meelega hooletusse jäetud (osalt vana greeka teater, commedia dell' arte, Shakespeare'i teater, teater „kardinais“ j. n. e.). Teater läks vahetevahel oma välises seadelduses uhkuseni ja virtuositeedini, kuid, tülpinud sellest, pöördus äärmise lihtsuseni ega saanud seepärast halvemaks ega kaotanud oma võlu!

85. Aga „sõna“?!

Kõigepealt peab tunnistama, et lavalt tulev sõna mõjub mitte niipalju oma tähendusega või mõttega kui tooniga. Toon, intonatsioon mõjuvad vahenditult publikule varem kui kuulaja ajuga haarab ja seedib sõnade tähendust, sündigu see protsess nii ruttu kui tahes. Teater pole raamat; öeldut ei korrata enam, ja kes tabas, see tabas, kes jäi ilma — jäi ilma! Teatri tehniliste puuduste tõttu (saali halb akustika, „surnud“ kohad saalis, kära publikus, näitleja ebaselge diktsioon j. n. e.) võib ikka juhtuda, et osa tekstist läheb kaduma. Mulje ettekandest võib aga sellegi poolest olla väga tugev: mängult ja toonilt. (Toon aga kuulub õieti muusika valdkonda.) Et aga ka toon ei ole peasi, selgub sellest, et väga sageli head näitlejad omavad väga halva, ebakõlava ning vähese ulatusega hääle. Teiseks,

heade näitlejate ettekandes mõjub sõnadeta mäng, pantomiim, niisama hästi kui iga „sõnaline“ näidend. Aga ka sõnalises etenduses on sõnad tähtsad vaid niipalju, kuipalju nad suudavad sisendada näitlejale teatud mängu. Välja minnes öeldust peaks olema selge, et „sõnale“ laval peab eelkäima žesti ja miimika kõne, aga mitte ümberpöörduvalt.

86. Kuid ei saa siiski salata, et näidendid sageli saavad menu osaliseks tänu oma ideedele, mõtetele, kirjanduslikule stiilile, huvitavale päevakajale?

Seda küll, aga see menu on filosoofia, kirjanduse, miitingu või klatši menu, mil pole midagi ühist teatriga. Teatrile kui niisugusele pole vaja kirjandust, talle on vaja librettot, stsenaariumi, nagu kinole.

87. Kas eelistate kinot teatrile?

Jah, niipalju kui kinos on enam puht-teatraalseid elemente kui teatris endas, niipalju kui ta puhtamal kujul taotleb iseseisva teatrikunsti sihte ja eesmärke teatraalsete abinõudega. Teater on liialt sattunud kirjanduse võrkudesse ning teeb talle liialt silmi. Vaadelgem kinot. Mida parem, s. t. selgem, kindlasuunalisem, ilmekam mäng filmis, seda vähem vajame seletavaid sõnu, s. t. seda üleliigsemaks muutuvad sõnad.

88. *Kuid kino on muutumas sõnateatriks, kas see ei ole mainitud hüpoteesi ümberlükkamine?*

Kino püüet sõna rakendada enda teenistusse võime seletada suure konkurentsiga, kus lihtsalt aega ega võimalust ei jatku filme lavastada selliselt, et sõnad jääksid tarbetuks. Miimiline mäng nõuab suuremat hoolt kui sõnade mäng.

89. *Aga kino käib sageli kirjanduslike suurteostega väga hooletult ümber, kuidas sellele reageerida?*

Niisugusel puhul on iga kirjandussõbra pahameel täiesti põhjendatud, aga kui see lavaliselt on hästi tehtud, siis on teatrisõber rahuldatud. Meie õnnetus seisab selles, et me sageli oleme asetatud seisukorda, kust pole pääsu. Kirjandussõbrana pooldame näidendit, teatritegelasena ei leia temas mänguainet! Ka publik on samuti „rikutud“, niisama kahepaikne. Ka tema piilub kirjanduse ja teatri vahel — tahaks, aga ei tohi — ja tüdinedes variseerlikkusest teatris pöördub ta kinno, mis on „armas, kuid kadunud olevus“ ja mis avalikult oma teatraalsust alla kriipsutab.

90. *Aga kas ei juhtu, et literaat õnnelikul kombel langeb kokku „teatritegijaga“?*

Niisuguseid juhtumeid teab teatri ajalugu küll. Niisugused näidendid moodustavad n. n. „teatri raudvara“. Ent teatrile kui niisugusele pole tähtis, et tükid oleksid kirjandusliku väärtusega, kui nad vaid on teatraalse väärtu-

sega, s. t. sisaldavad endas ergutavaid elemente näitlejale.

91. *Kuid kõik tükid „vananevad“; millega seda seletada?*

Seda tuleb seletada seega, et autosuggestiooniks tarvilised sõnad ei pääse enam mõjule. Valitseva meeleolu muutumisel on tarvilised sõnade teised kombinatsioonid, millised suudaksid näitlejas kutsuda esile loomingu tahet. Niikaua kui tükk seda suudab, ei vanane ta, vaid „toidab“ teatreid. Aeg ise mõjub tükidele nii, et reaalsed, päevakajalised, kõmulised elemendid neist kaovad, ja järele jääb see, mis neis on igavene, s. t. koomiline või traagiline situatsioon. Mitmed teosed, mis loomisajajärgul on olnud loomulikud, elutruud, mõjuvad praegu veidralt, ja kui neid tahetakse ette kanda, siis tuleb välja tõsta teatraalne külg. Nii peame sageli omaaja ühiskonda peegeldavaid komöödiaid tänapäev mängima farssidena.

92. *Kas nõuab iga ajajärk ettekandmises ka oma erilist laadi või viisi?*

Jah, nõuab küll. Seda ajajärgust tingitud erinevust mängulaadis nimetatakse stiiliks.

93. *Kas võib üksiku näitleja omapärast mängulaadi ka nimetada stiiliks?*

Võib küll. Kuid tavaliselt mõistetakse selle all teatud ajastust olenevat mänguviisi iseärasust.

94. *Mis on naturalism, realism; romantism ja klassika ning milline on nende suhteline vahekord?*

Naturalism on kunstisuund, mis toetub looduse ja loomulikkuse täpsele jäljendamisele; realism — mis rahuldub loomuliku mulje saavutamisest ning taotleb võimalikku lähedust loodusele. Romantism on kunstisuund, kus isiklik, subjektiivne lürism, tundelisuus ja fantaasia, kujutlusvõime leiavad tugeva ülekaalu valitsevast vormist, s. t. kus tunne ületab, valitseb vormi; klassika — kus vorm ja tunne on tasakaalustatud. Vanasti oli mõiste „klassikaline“ võrdne eeskujulikule. Kõik need liigitused on aga relatiivse tähendusega ja on välja mõeldud inimesele omasest tahtest kõike klassifitseerida. Tõeliselt on iga klassikaline teos teinud läbi evolutsiooni reaalsest, kaudu romantismi, klassikani. Oma kaasaegseile, näiteks, tundus Beethoven revolutsionäärina, anarhistina, kes kõiki muusika alussambaid kõigutas. Kuid paari põlve pärast oli ta kõigest romantik ja veel hiljem „kanoniseeriti“ ta klassikuks, nagu katoliku usus vagad inimesed teatud ajajärgu pärast tunnustatakse pühakuiks.

95. *Kas on millegagi õigustatud kõrgendatud stiil ja toon romantilisis ja klassikalisis näidendeis?*

Neis näidendeis on enamasti mängus suured, ebatavalised tunded ja kired, ja miks ei peaks ebatavaline tegevus, mida ei juhtu iga päev, ka mitte nõudma ebatavalist ettekande viisi ja tooni?

96. *Vanu autoreid on sageli mängitud moderniseeritult (tänapäeva riietuses, keeleliselt ümbertöötatuna j.n.e.), kas see on lubatav?*

Kui niisugune käsitus nende näidendite väärtust kuidagi tõstab või neid toob lähemale, miks siis mitte?! Aga kui niisugune ettekanne sünnib vaid püüdest publikut hämmastada iga hinna eest, siis on parem vanad jätta rahule, kui ei soovita neid mängida nende algkujus, kas või pieteedi pärast.

97. *Kelle teha on, et teatris näidendid stiilselt ette kantaks?*

Näitejuhi. Näitejuht on teatris kunstilise osa „vastutav toimetaja“.

98. *Mis ülesanded on näitejuhil teatris?*

Näidendite lavastamine.

99. *Mida tuleb mõista lavastamise all?*

Kõike tööd, mis vaja seks, et näidend teha vaatamiskõlvuliseks laval. Näitejuht analüüsib näidendit, selgitab endale ta konstruktsiooni või kondikava, stiili, valitseva meeoleolu, määrab kindlaks tüki üldise tempo, tõusud ja langud, kärbib, paigutab ümber ja muretseb selgust ebaselgete või vaieldavate kohtade üle näidendis. Ta jaotab osad, valmistab lavaseadelduse, märgib pearaamatusse käigud; juhib proove; ergutab, pidurdab, arvustab näitlejaid ja annab neile nõu ja abi kõigis kunstiküsimustes ja on üldse valitsev autoriteet.

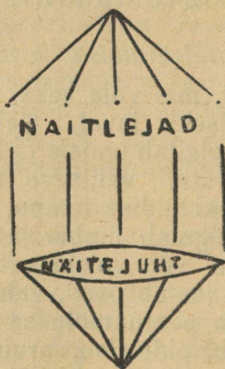
100. *Säärane mitmekesisus nõuab näitejuht hilt palju teadmisi?*

Kahtlemata. Õnneks on teadmisi ikka võimalik hankida. Kuid näitejuht peab olema veel taktiline, leplik ja pika meelega ning hea inimtundja. Ta peab tundma, keda kuidas tuleb kohelda.

101. *Kuidas oleks võimalik skeemiliselt tähendada vahekorda näitlejate, näitejuhi ja publiku vahel?*

Umbes nii. Kujutame näidendit valgusallikana, kust kiired langevad näitlejate peale; iga näitleja saadab nad omaette publikusse, ja näitejuht on see lääts, mis laialipaisatud kiired kogub ning koondab ja juhhib fookusesse — publikusse.

NÄIDEND



PUBLIK

102. *Kas on näitejuht teatris tarviline või võiksid head näitlejad tegutseda juhita?*

Näitejuht on tarviline seks, et killustunud kollektiivsele loomingle anda üldine, domineeriv joon, mis pääseks mõjule. Näitejuhi tegevuse tõttu saab näitekunst selle, mis on igas kunstis: individuaalse noodi. Näitejuht kooskõlastab soleerivad näitlejad ansambliks.

103. *Kas näitejuht on ikka teatris olnud, ta algpäivist peale?*

De facto — küll, de jure — mitte. Vanasti oli peanäitleja, trupijuht, ühtlasi ka näitejuht, olgugi et ta seda nimetust ei kannud.

104. *Mitu korda peab lugema näidendit enne lavastamist?*

Igatahes ühekordsest lugemisest ei aita. Mida sügavam teos, seda enam peitub tas kõiksugu võimalusi, millised alles korduval lugemisel ja süvenemisel esile tulevad. Puudused paistavad enamasti kohe silma, vourusi tuleb aga sageli otsida.

105. *Milline on näidendi konstruktsioon?*

See võib olla mitmesugune, kuid igas tükis võib eraldada ekspositsiooni — sissejuhatuse, eelduste demonstreerimise, keskkohta — eelduste arenemiskäigu ja meeolelu loomise, ja finaali — kokkuvõtte, lahenduse, moraali ja eetilise momendi esiletoomise. Valdavas enamuses on seetõttu kolmevaatuselised näi-

dendid (vanasti ka viievaatuselised, s. t. jällegi konstruktiivselt sarnased kolmevaatuselisile).

106. *Mida peab näitejuht ekspositsioonis pidama silmas?*

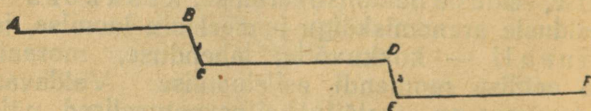
Selgust igas mõttes, sest ekspositsioonis antud eeldusist kasvab kogu dramaatiline või koomiline pärastine tegevus. Kui näidend on puu, siis on esimene vaatus iva, millest puu võrsunud. Ekspositsioon võib olla pikem, igavam kui teised vaatused, sest publiku tähelepanu on veel väsimata, värske ning vastuvõtlikum.

107. *Millele peab näitejuht näidendi arenemise kestes panema rõhku?*

Peamiselt tempole ja pinevusele. Iga vaatus omaette ja kogu tükk peavad minema tõusuga. Säärane tõus saavutatakse tempo kiirendamisega ja pinevuse tõstmisega.

108. *Kuidas oleks võimalik skeemiliselt tähendada näidendi tõuse?*

Järgmisel kujul: A on tüki algus, B — esimese vaatuse lõpp, C — teise vaatuse algus ja D — selle lõpp, E — kolmanda vaatuse algus ja F — selle lõpp; 1 ja 2 on vaheajad.



109. *Skeemist nagu selgub, et vaheajad sünnitavad languse?*

Kindlasti. Vaheajaga tuleb teatud mõttes vaadelda kui juhuslikku pausi, mis näidendi jooksu või voolu katkestab. Seepärast peab iga järgmist vaatust algama võimalikult samas tempos, milles eelmine vaatust lõppis, ja sama pinevusega.

110. *Millest on tingitud kärped näidendi tekstis?*

Mitimest põhjusest, peamiselt aga pikkustest, mis tekkinud ühe ja sama kordamisest. Säärased kordamised on tingitud autorite kartusest, et nende mõtted, mida nad peavad eriti tähtsaks, publikule lähevad kaduma; teiselt poolt sageli ka hooletusest.

111. *Kas on näidendite kärpimine haruldane või harilik nähtus?*

Harilik. Väga harva leidub näidendeid, mida ei ole vaja kärpida, ja veel haruldasemad on juhtumid, kus näidend on kirjutatud nii, et teda kärpida ei saagi.

112. *Kas on, näiteks, sääraseid imeloomi lavaautorite peres?*

On: Ibsen! Enamik tema teoseid on kirjutatud nii tihedasti, et nad sarnanevad matemaatilisele valemeile: ei saa ühtki liiget võtta välja tervikule viga tegemata.

113. *Missugused põhjused tingivad veel kärpimisi?*

Lokaalse, võõrakohalise tähendusega laused või stseenid, kui nad on kõrvalise tähtsusega näidendi arengus, samuti ajalised, mis on arusaamatud auditooriumile ning seega eksitavad. Pealeselle veel niisugused, mis on tingitud näitleja saamatusest: kui on näha, et vaatamata vaevale teatud sõna, lause või ka stseen näitlejale on komistuskiviks, millest ta kuidagi ei saa üle.

114. *Kas on näitleja saamatus vabandav põhjus kärpe tegemiseks?*

Muidugi mitte. Aga säärased juhtumid on ikka oludest tingitud ja puht-praktilisil kaalutusil tuleb siis otsustada: kas minna kompromissile ja kõrvaldada tõke või loobuda üldse kogu tüki toomisest lavale.

115. *Kuidas suhtuvad autorid kärpeile?*

Nad lepivad nendega kui paratamatusega.

116. *Millest on tingitud ümberpaigutused näidendis?*

Mingisuguse stseeni ebakohasest, ebasobivast paigutusest näidendis.

117. *Kas on võimalik niisuguse ümberpaigutamise otstarbekohasust demonstreerida näite abil?*

Kitzbergi „Püve talu“ esimeses vaatuses on koht — Peetri kõnelus Jaaniga — intiimse iseloomuga. Kuna autori järgi see kõnelus sünnib külapoiste juuresolekul, simmanitamise

foonil, ja seetõttu kuidagi et taha sobida, siis on „Estonia“ teatri laval see kõnelus lavastaja Karl Jungholzi poolt viidud üle ja sünnib pärast poiste minekut suurkambrisse (v. „Püve talu“, H. Leokese kirjastus, Rahva näitemängud, Nr. 138, lhk. 16—17 ja 22).

118. Kas on näitejuht kohustatud kinni hoidma autorilt antud lavaseadeldusest?

Kohustatud mitte, aga miks ei peaks ta sellest kinni hoidma? Omapärasus on hea asi, kuid omapärasuse poole rühkimine maksku mis maksab on negatiivse väärtusega. Ainult sel puhul, kui näitejuht on veendunud, et tema poolt loodud lavaseadeldus on parem, s. t. võib aidata teose selgemat, huvitavamalt või meeleolurikkamat lavale toomist, võib olla juttu autori parandamisest. Siis on see vähemasti põhjendatud sooviga autorile teha head. Ei tohi unustada, et lavaseadelduse kirjeldamine kuulub ka teosesse, mitte ainult kõnelused. Lavaseadelduse muutmine on teatud mõttes ümbertegemine, mis ei ole eetilisest seisukohast soovitatav.

119. Miks näeme sageli lavaseadeldusis eba-loomulikke nähtusi, kas nad on igakord tingitud tehnilisest raskusist?

Peagu millalgi ei ole nad tingitud tehnilisest raskusist, vaid on tingitud hooletusest. Lohakuse hulka kuuluvad: ukсед ja aknad ühes seinas (ülemistel kordadel), „omapärased“ uste ja akende avamis- ja lukustamis-

Ex bibl. univ. Tart.

dused laval, päike ja kuu, millised ühest kohast loojenevad ja tõusevad, „igavene pühapäev“ rahvariietuses (eriti operetis) j.n.e. j.n.e. lõpmatuseni!

120. Kas peab autori märkustele suhtuma kriitiliselt?

Ikka kriitiliselt. Kõike tuleb hoolsasti kaaluda ja analüüsida. Täieline selguse muretsemine kõigis näidendisse puutuvais küsimusis on näitejuhi ülesanne. Kuidas ta teisi õpetab, kui ta ise ei tea?

121. Kas liikumine laval (käigud) on autorilt ette kirjutatud?

Osalt. Need (autori) käigud on seotud tegevustikuga, nad on tingitud tarvidusest, otsustarbekohasusest. Teised käigud on aga näitejuhilt välja mõeldud seks, et mõtte või meeleolu muutmist kõnes ka nähtava liikumise, käigu kaudu liigitada ning alla kriipsutada.

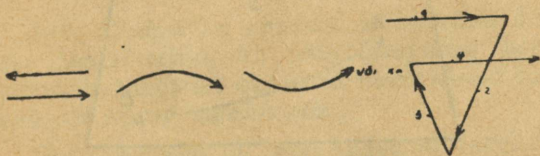
122. Ons niisugused käigud hädapärased? Kas ei mõju nad ebaloomulikult? Me näeme elus, et tundide kaupa vesteldakse liikumatult paigal püsites. Laval on aga inimestel ikka nagu kihelised küljes.

Lava ja loomulik elu on kaks iseasja. Muidugi ei ole need (näitejuhi) käigud hädapärased. Kuid ükski salong ei saa end mõõta teatrisaaliga. Seks, et tükki nautida, peab tähelepanu kogu aeg olema pingul, ja see vä-

sitab. Ta väsitaks seda enam, kui vahele ei tuleks vaheldust, puhkust liikumise näol. Nägemismälu tähtsus teatris on väga suur. Vaatleja-kuulaja seab teatud kõneluse teatud liikumisega kokku ühte pilti, ja see pilt jääb mällu.

123. Kas märgib näitejuht näitlejate käigud laval mingisuguste märkide abil üles või piisab talle mälest?

Tavaliselt märgitakse käigud pearaamatusse nooltega. Hiljem tähendavad näitlejadesse puutuvad käigud samuti nooltega oma osadesse või raamatuisse.



124. Kas hoitakse neist kord määratud käikudest piinlikult kinni?

Niipalju kui nad proovide kestes osutuvad otstarbekohaseks — igatahes; ent proovide ajal võib selguda mõnigi paremus, ja sel puhul tehakse need ümber.

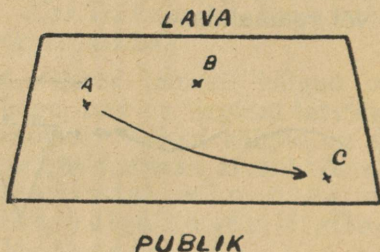
125. Kas on laval olemas kindlad liikumisreeglid?

Üldiseid reegleid ei ole, kuid iga teater ja iga näitejuht, kes süstemaatselt kauemat aega

töötab, loob endale reeglid, millest ta kinni hoiab, mis aga teistele kuidagi ei ole siduvad.

126. *Aga mõned peaksid oma otstarbekohasusega olema siiski sedavõrd silmapaistvad, et neist ei saa mööduda?*

Niisuguste reeglite hulka võiks kuuluda eespoolt möödumine või, lava keeles, üleminek. Kui laval viibivad korraga, näiteks, näitlejad A, B ja C, ja A peab liikuma C poole, siis toimub see nii nagu noolega tähendatud skeemil, s. t. B eest.



127. *Säärase liikumise paremus on n. ö. piltlik; ei ole kena, kui A B selja tagant poeb C juure?*

Mitte ainult seda, vaid et A liigub, kuna B ja C püsivad paigal, siis on kõnealusel silmapilgul tema aktiivne, tegev, ja tähelepanu on juhitud temale. B selja tagant minek viiks A hetkeks B varju, katkestaks sedasi liikumise ja tähelepanu, mis ei ole otstarbekohane.

128. Aga kui laval ühel ajal kaks näitlejat liiguvad eri suunas, siis katkeb ju ka tähelepanu, sest tuleb korruga jälgida kaht?

Seepärast ongi kahe liikumine ühel ajal eri suunas lubamatu ja see sünnib vaid harukordseil juhtumel, kui millegi pärast teisiti ei ole võimalik või kui seda vajab käesoleva stseeni iseloom.

129. Näitlejate lavale asetamise juures mõtleb näitejuht kindlasti ka lavapildist?

Muidugi. Lavategevus ongi ju katkestamatu piltide vahetus: me näeme kogu aeg vahelduvaid elavaid lavapilte.

130. Sedasi on mõeldav, et näitejuht, lavastades teatud näidendit, võib lavapiltide kokkuseadmiseks teadlikult kasutada maale teatud kunstnikult või teatud maalikoolist?

Seda meetodi on isegi sagedasti tarvitatud. Kuid alateadlikult sünnib see veel sagedamini. Muljed nähtust näitusel või pildigaleriis jäävad püsima mällu ja ideede assotsiatsiooni kaudu võivad sobival momendil mõjutada lavapiltide seadmist.

131. Missuguseid soove võiks olla üldises mõttes proovide kohta?

Et neid ei piirataks kindlaksmääratud ajaga. Lavatöö nõuab aega, seepärast ei maksa end siduda kindlate terminitega, kus see vähegi võimalik.

132. *Mis vahe on lugemisproovi, lavaproovi, eelpeaproovi ja peaproovi vahel?*

Oluliselt ei ole nende vahel mingit vahet, nagu seda ei ole ka proovi ja etenduse vahel — mõlemad on loova töö väljendused. Vahe on vaid vormiline. Lugemisproov toimub laua taga; lavaproov — laval, ühenduses tegevusega ja liikumisega; eel- ja peaproovid on etendused (grimmis, kostüümides ja dekoratsioonis).

133. *Kas on lugemisproovid hädatarvilised?*

Jah, on. Lavaproovi võib võrrelda liikuva rongiga — sagedased peatused eksitavad. Lugemisproovidel on aga hoopis hõlpsam teha sääraseid peatusi. Lugemisproovidel tutvutakse tükiga, parandatakse tekstivead, selgitatakse tüki iseloomu, konstruktiivseid omadusi, meeleolu, tempot ja stiili. Harjutakse teineteisega, otsitakse tooni. Lugemisproovidele omast intiimsust on võimatu tabada laval; seepärast on intonatsioonide ja hääle värvingute otsimine lugemisproovidel märksa kergendatud. Näitejuht võib suurema vabadusega jälgida näitlejate häälendamist või diktsiooni just lugemisproovidel, kuna ta tähelepanu ei ole jagatud tooni ja mängu vahel.

134. *Kui kaua kestab üksik proov, kui kaua võib teha üldse proove, kartmata tülpimust?*

Üksik proov kestab niikaua kui olud lubavad ning tarvidus nõuab. Proovide vahetpidamatu vältus üle ühe tunni pole soovitav, siis

tuleb määrata vaheaeg. Proovi vaheaega võib kasutada mõne üldküsimuse selgitamiseks, milline on üles kerkinud ühenduses tööga näidendi kallal. Tülpimusest peab hoiduma, ja kui säärane hädaoht varitseb, peab proovides tegema vaheaja. Eriti kergesti tülpivad paljudest proovidest väikeste osade mängijad, kes on valmis ammu enne peategelasi.

135. Kas on vaja peaproovi?

Peaproov on etendus publikuta. Siin on võimalik otsustada näidendi lavalise mõjuvuse kui ka näitlejate ja näitejuhi ühise töö üle. Kasulik oleks teha isegi mitu peaproovi. Suuris teatris ongi võetud tarvitusele eelpeaproovid ja peaproov, nii et esietenduseks on näitlejad oma lambipalavikust suurema osa juba läbi põdenud ja esinevad rahuga.

136. Mida peab näitejuht arvestama osade määramisel näitlejaile?

Eeskätt muidugi näitlejate lavalisi võimeid, aga pealeselle ka osa sobivust, nii füüsilisest kui ka vaimsest küljest. Kui näidendi tekst sisaldab endas kindlakujulisi nõudeid näitlejate suhtes, siis ei või neist muidugi mööduda. Muidu oleneb aga osade jaotus näitejuhi maitsest, arusaamisest ja hinnangust.

137. Mida tähendab sõna „amplua“?

Teatud osade liiki, mis näitlejale loetakse sobivaks.

138. *Millest on tekkinud amplua mõiste?*

Inimlikust soovist kõike klassifitseerida, liigitada. Et ideed ja vormid oma olulisuses ikka korduvad, siis oli võimalik niisuguseid sarnanevaid kujusid liigitada tüüpideks. Näitlejad, kas hooletuse või töökoormatuse tõttu, hakkasidki laval erikujude asemel mängima niisuguseid kogutüüpe.

139. *Nii et amplua mõiste on õigupoolest fiktsioon, tingitud lavategelaste mugavuse tahtest ja pärastpoole harjumusest?*

Täiesti õige. Kunsti peagu piiramatus vabaduses, võimaluste rohkus seisabki ta võlu. Iga osa võib mängida mitmeti — tingimuseks on ainult see, et ta oleks huvitav, köidaks ega läheks igavaks. Kui me lähtume amplua seisukohalt, siis 1) seome endid iganenud vormi külge ja 2) piirame oma võimalusi meelega ja teadlikult. Tunnustades aga tõlgitsemise vabadust saame hoopis vabamad käed, ja miks peaksime niisuguseist väljavaa-teist vabatahtlikult loobuma?

140. *Kuid säärasel „tõlgitsemise vabadusel“ on oma piirid?*

Kindlasti on. Aga need piirid on nii avarad, et ahvatlevad iga tõsist kunstihinge. Amplua seisukohalt peaks, ütleme näiteks, teatud osa mängima „koomik“. Aga teeme katse ja anname selle osa mitte patenteeritud koomikule, vaid teisele, kes seda osa tõlgitseb teisest kül-

jest, teisest lähtekohast, ja janditamise asemel annab karakteri! Kas see ei vääriks katset? Või jälle järgmine juhtum. „Armastaja“ peab laval ikka olema ilu, tarkuse ja suursugususe kehastus; kuid inimesi, kes mainitud omadustega on õnnistatud, on äärmiselt vähe, armastavad aga kõik, ja paljud teevad seda vägagi huvitavalt! Kas ei peaks me vahest ka tegema katset trafaretist loobuda ja säärase osa andma ilusale hingele? Kunst ei saaks sellega küünevõrdki vaesemaks, vaid rikastuks ühe uue elamusega!

141. Kuid millestki on ometi tingitud asjaolu, et armastaja laval on ilus, tark, hea jne.?

Inimese edevusest ja tahtest olla teistest ilusam, targem, suursugusem, parem jne. Lava pakub selliseid võimalusi rohkuses, ja peaks tõesti omistama näitlejaile rohkem pidurdavaid tsentrumeid kui seda võime teha arvestades ikkagi anatoomiat. Näitleja on ka inimene. Ajajooksul aga ollakse harjunud nägema armastajana ikka ilusat inimest, ja tekib traditsioon. Inimene on harjumuse loom.*)

*) Hanno Kompus, tutvudes käsikirjas minu „dioloogidega“, saadab sellele järgmise huvitava märkuse, millele asja mitmekülgseks valgustamiseks loen tarvili- seks juure lisada: „Lava, nagu iga teinegi kunst, ikkagi eeskätt rõhutab seadusepärasust, mitte juhuslikku. Ja kui lähtume sellest, et „terve vaim terves kehas“, siis tahame ka näha, et „ilus hing ilusas kehas“, et leiaks rahuldust meie ideaalne nõue (minu sõrendus! A. Ü.) sisemisest harmooniast, sisu ja kuju vastakusest. Välimuse järgi ju otsustame esijoones sisu üle.“

142. *Kas ei tehta siis katseid amplua nõia-ringist vabanemiseks?*

Tehakse küll. Moodne teatri juhtimine ei tunnusta ampluad kitsamas mõttes. Kuid lahti saada sissejuurdunud harjumustest pole nii kerge.

143. *Mis teha siis, kui näitejuhil ei ole käepärast näitlejaid, keda ta oma arusaamise järgi vajaks, et näidend tuua hästi lavale?*

Ta peab siis kas loobuma lavastamisest või katsuma käesoleva inimmaterjaaliga teha seda, mis võimalik.

144. *Millised on põhjused, et mitte kõik näitlejad ei oma ühtviisi selget häälendamist?*

Põhjuseks on hääldevead: orgaanilised või loomuvead, tingitud hääleaparaadi puudustist, ja harjumuse vead. Esimesed on parandamatud või igatahes raskesti parandatavad, teised on parandatavad, kui seks ei puuduta tahe ja asjatundlik juhatamine.

145. *Millised oleksid suurimad vead, mis tuleksid kirjutada puuduliku diktsiooni arvele?*

Sõnade lõppude allaneelmine, sõnade liitmine (liaison) ja n. n. „äätamine“, s. t. lause või kõneluse alustamine enam või vähem venitatud „ääga“.

146. *Millest on tingitud mainitud vead?*

Lohakusest.

147. *Kuidas tekib mainitud „sõnade liitmine“?*

Sellase liitmise hädaoht on ikka olemas, kui üks sõna näiteks lõpeb umbhäälikuga ja temale järgnev sõna algab täishäälikuga. Et eesti keeles sõna alul on ikka kõva umbhäälik, siis on liaisonide hädaoht eriti suur, kui eelmine sõna lõpeb nende umbhäälikutega (nagu k, p, t; ka s). Nii võib kergesti: tulek on — muutuda tulekonnaks, mis on absurdne ja kuulaja meelitab täiesti mõttetule ajupingutusele; samuti nagu: on tamm ära — võib muutuda on ta mära'ks jne. jne.

148. *Kuidas peab siis laval kõnelema?*

Selgesti artikuleerides. Lavakõne on parandatud eluline kõne.

149. *Kas võib sellised lavaelemendid, nagu miimika ja žest, toon ja tempo, teha rippuvaks teatud füüsilisist või füsioloogilisist tegureist?*

Miks mitte. Toon ja žest olenevad peamiselt east, kuna tempo ja miimika — temperamendist.

150. *Kuidas on võimalik tähendada tooni, tempot ja pinevust näidendeis?*

Muusikaliste märkide abil. Tooni jõulisust võiks tähendada märkide: pp, p, mf, f, ff abil; tõusu või langust: cresc või dim, < või > kaudu; tempot: vivace, lento; esitamislaadi: staccato, legato jne., järsult rõhutamist: sfz, ja pinevust terminitega, nagu: Con espressione, Con moto, sotto voce jne.

151. *Milline peab olema kõne tempo laval?*

Kindlaid reegleid ses suhtes üles seada ei ole võimalik. Et peanõudeks lavakõnes ikka jääb selgus, siis võiks soovitada aeglasemat tempot, kuna see soodustab kõne selgust. Kuulus prantsuse näitleja Coquelin soovitas algaiale kõnelda sellises pikaldases tempos, et see kõnelejale endale tunduks venitatuna. Kelle diktsioon aga lubab tarvitusele võtta ka kiiremat tempot, see võib seda rahulikult kasutada.

152. *Kas on teatrisaali suurus ja publiku rohkus mõõduandvad lavakõnele?*

Kindlasti. Häälejõud ja kõne tempo peavad olema kooskõlastatud ruumi mahuga ja rahva hulgaga. Suures ja täidetud saalis peab häält pingutama, vähemas või tühjemas häälejõudu vähendama — selguse saavutamiseks.

153. *Kas on lavavalgustus ja toon mingisuguses vahekorras?*

Pimedal või nõrgalt valgustatud laval peab katsuma selgemalt kõnelda, sest et publik ei näe või näeb puudulikult näitleja mängu, s. t. ta on ühe mõjuva teguri võrra vaesem; seda tuleb siis tasuda tooni värviküllusega ja kõne selgusega.

154. *Lavasügavuses olles peab näitleja küll tooni tõstma?*

Igatahes, samuti ka siis, kui ta laval seisab või liigub seljaga publikule.

155. *Mispärast ei ole viimasel ajal monoloogid enam tarvilusel, vaid on säilinud ainult vanades tükkides?*

Monoloogid on tõepoolest päriilt improvisatsiooni aegadest ja on tänapäev moest kadunud. Tänapäev oma reaalsusega ei leia monoloogi kohaseks väljendusvormiks ja on ta asendanud kahekõnega ehk dialoogiga.

156. *Näitlejail tuleb aga esineda vanades tükkides; kuidas on võimalik lepitada tänapäeva näitlejat sellise iganenud vormiga nagu on monoloog? Niisuguse kompromissita ei või juttu olla loomisest?*

Tuleb näitlejale sisendada vaade monoloogile kui valjusti mõtlemisele endamisi. Seda juhtub ka tänapäev, ja üks takistus on jällegi kõrvaldatud.

157. *Milliseid nõudeid seab näitlejale dialoog?*

Näitleja peab oskama kuulata oma partnerit; asjaolu, millele ei panda kahjuks küllaldaselt rõhku. Näitlejail on enamikus soov võimalikult palju laval kõnelda (mida rohkem sõnu osas, seda parem osa!), ja ei osata ega viitsita teist kuulata. Kuid partneri kuulamine — silmadega, näoilmega, kogu tähelepanuga! — on laval peaasi. Kuulates partnerit ja seedites öeldut on ka sisselangemine siis loogiliselt põhjendatud ega tule ootamatult.

158. *Mis on sisselangemine?*

Täpselt järgnev vastukõne, ilma vaheajata ehk pausita.

159. *Kas peab sisselangemine tõesti järgnema nii täpselt?*

Ikka, kui ei ole pausi ette nähtud. Ettenähtud või teadlik paus peab aga ka olema „mängitud“, s. t. põhjendatud. Juhuslik paus tuleb ootamatult, ei ole millegagi põhjendatud ja mõjub seepärast eksitavalt. Kuna teadlik paus n. ö. „kõlab“, on juhuslik — tühi koht!

160. *Millest tekivad sellised juhuslikud pausid?*

Enamasti puudulikust ettevalmistusest, tähelepanematuses, hajameelsusest ja ärevusest. Proove peab tegema niikaua kui osad ja tükk „vananevad“ ja näitlejad leiavad „lavalise rahu“.

161. *Kas kõik näitlejad on laval ärevuses mängu ajal või on seda ainult noored?*

Kõik satuvad ärevusse; vahe on vaid ses, et vilunud oskavad seda varjata teiste eest. Ainult idioodid ei tunne laval ärevust.

162. *Kas ei leidu abinõu, mis ärevuse eest kaitseks või teda sumbutaks?*

Soovitatakse sügavaid rütmilisi hingamisi, millised pidavat ärevust vaos hoidma, nii et see ei pääse eksitama.

163. *Kas on juhtumeid, kus näitleja satub sedavõrd ärevusse, et muutub otsustamis- ja teguvõimetuks laval?*

On küll, ja siis on kaasvõitlejate kohus situatsiooni päästa, seni kui näitleja jälle toibub, mis sünnib harilikult õige pea.

164. *Kas on mingi kindel süsteem osa õppimise juures?*

Enamik näitlejaid õpib osa, ilma et selle juures mõeldaks mingile süsteemile. Ent osa õppimise juures on mitmed asjaolud õppimist ja osa väljatöötamist soodustamas, nagu näiteks osa õppimine pärast seadeproovi, sest et siin nägemismälu teksti meelejäämist toetab. Tooni otsimisi võib pärast jällegi laua ümber jätkata, sest tegelasil on nüüd lavapilt kogu aeg silme ees. Ka osa õppimist kodus häällega ei jõua küllalt kiita. Partneri või üldse teise osas võivad peituda iseloomustused, mis oma osas puuduvad; seepärast peab ka teiste teksti hoolega jälgima.

165. *Mis on esimene asi, mida proovidel tuleb otsida?*

Meeleolu; on see tabatud, siis kasvab kõik muu iseendast.

166. *Millest tuntakse head näitlejat?*

Et ta kohe oma ilmumisega lavale annab mõista osa peatooni, milline punase joonena osast läbi jookseb. Esimene mulje näitlejast

laval on nagu esimene mulje inimesest elus, mis kaua elab ja mida raske on teiseks muuta; seepärast on tähtis, et esimene mulje näitlejast oleks tabav.

167. Kas saavutatakse osa ja näidendi harmoonia ruttu või pikaldaselt?

See oleneb näitlejaist ja ülesande raskusest. Otsimise juures on paratamatud „ülemängimised“, liialdused, mis on tingitud ülemäärasest püüdmisest. Noored näitlejad mängivad sageli „üle“; asudes uue osa juure on iga näitleja teatud määral „noor“. Säärane ülemängimine ei tohi aga heidutada: kõik on parem ükskõiksusest!

168. Mis saab aga siis, kui näitleja oma osa „saatuse“ pärast satub ärevusse, sest et ta äkki jõuab äratundmisele, et ta ei ole osale kasvanud?

Sel puhul tuleb teda rahustada ja talle kinnitada, et asi alles nüüd hakkab minema, kuna ta ülesanne on muutunud talle probleemiks!

169. Et tükk peab minema üha progresseeruva tõusuga, siis on näitlejale tähtis jõu kulumise küsimus?

Tingimata, sest kui ta seda silmas ei pea, siis võib juhtuda, et ta füüsilised tagavarad ütlevad üles parajasti sel ajal, kui talle jõudu läheb kõige rohkem vaja.

170. *Ümbrus etendab kindlasti teatud osa, kas ei peaks seepärast ka juba proove tegema dekoratsioonides?*

See oleks ideaalne kord, kuid kahjuks ei ole see läbiviidav mitmeil põhjusil. Väga soovitatav oleks proove teha kergete sirmide abil, milliseist võib konstrueerida ajutise ruumi, tõelises suuruses või mõõtudes. Niisugused kergesti kantavad sirmid on tarvitusel *S o o m e r a h v u s t e a a t r i s*.

171. *Niisama tähtsad on vististi ka kostüüm, grimm ja lavavalgustus?*

Kahtlemata. Kõik nad aitavad leida vastavat mängulaadi ja tooni. Sama inimene liigub ja žestikuleerib teisiti, kui ta on teises riietuses. Inimene tööriideis või inimene frakis hoiab ennast laval hoopis teisiti: kostüüm tingib seisangu, kõnnaku, žestikulatsiooni. Seda sama võib öelda ka grimmi kohta (grimm tingib tooni). Õige lavavalgustus loob meeolelu: rõõmsa või sünge, tõsise või vallatleva. Kõik peab laval toetama näitlejat meeolelu loomisel, miski ei tohi eksitada.

172. *Kas peab näitejuht arvestama näitlejate märkusi proovide kestes?*

Miks mitte. Halb on see insener, kes töölise märkust tähele ei pane, kui see on asjalik. Kunstniku iseteadvus olgu uhkus, mitte upsakus. Kõrkus on suurim ebavoorus.

173. *Kas on lubatav peategelaste „pooltooni“ tarvitamine proovidel?*

Ei ole, sest niisugusel puhul ei saa teised tegelased aimu tarvilisest meeolust. On proovitegemine peategelasele väsitav, siis on parem üks proov üldse vahele jätta ja välja puhata väsimusest.

174. *Kas on tarviline osa töötada välja viimsete peensusteni, kuna ju rida detaile publikule läheb kaduma?*

Just seepärast, et osa detaile ikka kaotsi läheb, peab osa olema välja töötatud võimalikult viimsete peensusteni.

175. *Mida nõuame näitlejalt laval?*

Korralikkust publiku, kolleegade ja oma kunsti vastu. Ta peab olema laval kaine, korrektne ja mängima nii nagu istuksid saalis lausa professorid. Publik on raha maksnud, tal on õigus selle eest nõuda head kaupa.

176. *Kas esietendusega lõpeb näitleja töö osa kallal?*

Ei. Iga etendus on uus proov. Näitleja peab oma osale suhtuma nii nagu Tizian oma maalidele: maalinud tükk aega pilti, ta pöörnud lõuendi vastu seina, ja pärast teatud vaheaega vaadelnud teda nagu oma vaenlase tööd — otsides vigu! Ka näitleja peab oma tööle ise suhtuma kriitiliselt. Rahulolematus endaga on positiivse väärtusega.

177. *Kas on näitlejal kasulik palju mängida?*

Igatahes, sest harjutus teeb meistriks. Kuid see palju ei pea puutuma just nii tükide arvu kui etenduste arvu: mitte palju osi mängida, vaid üht osa palju kordi.

178. *Kuidas oleks see soov maalavadel teostatav, kus üht tükki harva saab mängida rohkem kui 2—3 korda?*

Omavaheliste väikeste ringreiside näol oma lähemas ümbruses.

179. *Kas on teatris etteütteleja hädatarviline?*

Hädatarviline mitte. Teatris, kus proovidele kulutatakse palju aega, etteüttelejat ei tarvitata.

180. *Miks tarvitatakse siis teatris etteütteleja abi?*

Kui tükid ruttu lavale tuuakse, tarvilise väljatöötamiseta, siis on etteütteleja vajaline.

181. *Milline on hea etteütteleja?*

Kellest midagi ei kõnelda.

182. *Kas on põhjendatud arvamine slaavi rahvaist kui kunstiharrastajaist?*

On küll. Seal on ka maarahva hulgas, külas, head lauljad, naljahambad ja lõõtspillimängijad suures aus, isegi siis, kui nad kui töölisel suuremat ei vääri. Seejuures ei tohi unustada talupoja praktilist maailmavaadet, kes oma raske töö juures just nagu ei peaks pooldama logelejat, vedelat meest ainult ta

artistiliste omaduste pärast! Ent see on nii. Turgenjev on säärase õrna armastuse kunsti ja kunstniku vastu kujutanud oma novellis „Lauljad“, mida ei saa lugeda sügava hardumusega.

183. *Kas eesti rahvale teatrikunsti elementid on võõrad?*

Kindlasti mitte. Seda näeme kas või meie suurimast eeposest „Kalevipojast“, milles on külluses dramaatilisi elemente.

184. *Mis asjaolud on soodustanud mõne rahva juures teatrikunsti õitsengut?*

Peale rassiliste omaduste veel ilmeka, suurejoonelise ja rohkearvulise teatrikirjanduse olemasolu. Rahvail, kel ei ole niisugust kirjandust, ei ole ka omapärast teatrit, omapärast teatristiili.

185. *Kuidas on lugu selle poolest eesti näitlejatega?*

Nad on sunnitud elama peagu ainult võõra vaimuvara abil. Võõras, ka siis, kui ta on hea, ei või asendada oma, ei või esile kutsuda elevust, kirge, tungi loominguks. Niikaua kui see viga ei ole kõrvaldatud, ei või olla juttugi eesti omapärasest teatrist. Igale rahvale on ikka vaid oma lähedane ja kallis.

186. *Ka teiste rahvaste teatrid mängivad tõlgekirjandust?*

Seda küll, kuid missuguses vahekorras?
• Nende mängukava on koostatud eeskätt

oma autorite tööist ja võõrailt on võetud vaid lisaks kõige paremat. Meie teatrite mängukava aga koosneb peagu ainult võõraist ja omad on lisaks! Mõni ime siis, et me kiratseme ja halvasti jäljendame seda, mida teised hästi ees teevad? Kiidetakse näiteks vene näitlejaid ja seatakse neid sageli eesti omade ette, kuid unustatakse selle juures, et nad on tingimata head vaid vene tükkides, s. t. oma vees. Samu näitlejaid on võõrais tükkides mõnikord valus vaadata. Ükski teatriinimene ei mõtlegi neile selle eest teha etteheiteid. Kuid vahet ei ole ühesugune — kuna neil on võimalik ammutada ergutust oma suurest vaimuvarast, oleme meie sunnitud korjama võõrast varast noid viilukesi, mis meis kuidagi võiksid äratada huvi.

187. Millena kujutame lõpptulemuse teatrikunstist?

Lõpptulemus teatrikunstis on nagu igas loovas inimtegevuses — vaimu võit aine, surnud materia üle. Samuti nagu savi skulptori sõrmede vahel, nagu värvid maalija pintslil all ärkavad vaimust, mida neisse sisendab loov isik, nii ka näitleja keha — nõrk, sageli haiglane ja viril — elustub ja kasvab suurepäraseks kujuk, mis pakub inimestele „ülendavat pettust“, vene suurpoeedi Puškini sõnade järgi.

Ja selle ülendava pettuse pärast maksab vahest minna teatri.

1925--1931.

Ainestik:

	§ §
Teaatrikunsti koht kunstide peres . . .	1— 21
„ tekkimine	22— 31
„ arenemine	32— 44
Näitleja käsitöö	45— 68
Teaater ja publik	69— 79
Teatri vahetõde teiste kunstiharudega	80— 91
Stiil	92— 96
Näitejuht	97—103
Lavastamine	104—120
Liikumine laval	121—130
Proovid	131—135
Amplua	136—143
Häädamine ja kõne laval	144—154
Monoloog ja dialoog, pausid	155—160
Näitleja ja osa	161—178
Etteütteleja	179—181
Teatri rahvuslik omapärasus	182—187

A-7954