

ĒĒSTI NŌVKOGUDE

TEATER

1940-1960



ĒĒSTI
NÕUKOGUDE

TEATER

1940-1960

ĒĒSTI NSV TEATRIÜHING
TALLINN 1960

KAANEKUJUNDUS

E. Raend

2

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
50282

KAKSKÜMMEND VILJAKAT AASTAT



änavu suvel, 21. juulil 1960 täitus 20 aastat Eesti Nõukogude Sotsialistliku Vabariigi väljakuulutamisest. Eesti töötajate aastaid kestnud võitlus kapitali võimu vastu lõppes sel mälestusväärset päeval kauaoodatud võiduga, mis avas eesti rahva elus uue ajajärgu. Sel päeval astus uude arenemisetappi ka eesti teater. Eesti teater ei muutunud nõukogude teatriks, sotsialistlikuks teatriks mitte üleöö ega nõiaväl. See oli uute teede otsimise ja leidmise, loomingulise kujunemise ja kasvu, vigade, eksituste ja mineviku inertsit ületamise keerukas protsess. See oli loominguulise uuenemise protsess, mis, nagu iga teinegi keerukas protsess, toimub dialektiliselt: uue võitluses vanaga, areneva võitluses hääbuvaga. Sellest keerukast protsessist, mis viis eesti teatri suurepärasele võitudele ja ennenägematule õitsengule, tahavadki lugejale jutustada meie käesolevas kogumikus avaldatud artiklid.

Eesti teatri ajaloole on iseloomulik üks tema organisatsiooniliste printsiipide traditsiooniline iseärasus: ta sündis ja arenes mitte eraettevõtteks, vaid ühiskondliku üritusena. Kui Lydia Koidula algatusel 90 aastat tagasi pandi alus eesti teatrile, nägid esimeste asjaarmastajateatrite asutajad lavakunstis üht efektiivsemat rahvamasside kultuurilise, eetilise ja poliitilise kasvatamise vahendit, rahvusliku ärkamise ideede agitatsiooni ja propaganda tööriista. Teatrid organiseeriti seltside juures paralleelselt kooride ja puhkpilliorkestritega, mis etendasid teatavasti samuti suurt osa alles hiljuti pärisorjusest vabanenud rahva rahvusliku eneseteadvuse kas-

vatamisel, rahva jõudude konsolideerimisel võitluses assimilatsiooni ja diskrimineerimisega, oma rahvusliku kultuuri ja rahvusliku võrdõigusslikkuse eest.

Lydia Koidula dramaturgia, mis on kõige karaktersem eesti teatri ajaloo esimesele etapile, kasvas välja just niisugusest rahvusliku teatri ülesannete mõistmisest. Just see tingiski L. Koidula näidendites ülestõstetavate probleemide aktuaalsuse, nende näidendite õpetliku tooni, lihtsa süžee ja arusaadava vormi, mis tundub meile praegu naiivsena, kuid oli tol ajal kõige efektiivsem. Pöördudes laiade rahvahulkade poole ja taotledes, et vaatajad mõistaksid õigesti näidendis propageeritavaid ideid, pidi noor teater paratamatult arvestama oma vaataja kultuuritaset ja tema võhiklust teatrikunstis.

Mõte demokraatlikust teatrist, kes kannaks massidesse ideid, mille lipu all võitlesid oma aja parimad inimesed, ei vaibunud eesti teatri 70 nõukogude-eelse arenemisaasta jooksul.

Nagu kõigi teiste rahvaste kultuuriajaloo, oli teatrilava ka eesti kultuuriajaloo poliitilise võitluse areeniks ja objektiks. Nähes teatris rahvamasside mõjutamise vahendit, püüdis tugevnev ja töörahva hulkadest üha eemalduv eesti kodanlus muuta eesti teatrit oma ideede ruuporiks või siis kodanluse puhke- ja lõbustuspaigaks ning töörahva hulkade klassivõitluse probleemidest eemalejuhtimise tööriistaks.

Seepärast eemaldusidki kodanluse poolt juhitud seltside teatrid Lydia Koidula lahkumisele järgnenud perioodil täiesti nendest printsiipidest, millest juhendus Lydia Koidula teater. Seda eemaldumist on kerge jälgida nende näitetruppide repertuaari põhjal, kes töötasid seltside juures, kus võtmepositsioonid olid kodanluse käes.

Kuid vastukaaluks sellistele seltsidele koos nende truppidega, kes kultiveerisid ajaviitedramaturgiat, tekkis kümnete aastate jooksul üha uusi teatritruppe, kes koondasid enda ümber progressiivselt mõtlemaid inimesi. Need uued trupid püüdsid teatril tagasi anda rahva ideelise kasvataja, valgustaja ja õpetaja osa. Just sellega on seletatav Tartu näitetrupi «Taara» repertuaaripoliitika, kes tõi eesti vaataja ette H. Ibseni ühiskonnakriitilise dramaturgia, samuti Pärnu «Valguse», Viljandi «Vabaduse» jt. trupptide tegevus. Vaataja kasvatamise klassiteadlikkuse vaimus seadis endale ülesandeks trupp, kes tegutses Julius Rossfeldi juhtimisel A. Lufheri vabriku rahvamajas.

Kodanlikus Eesti vabariigis, kus teatrid olid kodanlikust riigist sõltuvad nii materiaalselt (kuna teatri poliitilisest ilmest ja programmist olenes valitsuse poolt antava toetuse suurus) kui ka organisatsiooniliselt (kuna seltsed, mille juures olid loodud teatrid, juhtisid valitsevate kodanlike parteidega seotud inimesed), ei vaibunud võitlus eesrindlikke ideid propageeriva teatri eest, teatri eest, kes oleks väljendanud töötavate rahvamasside püüdlusi. See võitlus ilmnis kõige eredamalt selles, et proletaarsed ringkonnad asutasid oma töölisteatreid, samuti nende teatrite taga-

kiusamises valitsuse ja politsei poolt. Meenutame näiteks Tartu Töölisteatri sulgemist, «Valvaja» trupi tagakiusamist jms. See võitlus peegeldus ka privileegeeritud teatrite truppides. Siin väljendus see näitlejate eesrindliku osa pingutustes läbi suruda progressiivset dramaturgiat, realistliku kooli näitlejate võitluses formalistliku režissuuri vastu, üksikute näitlejate või tervete näitlejategruppide lahkumises ühest või teisest teatrist jms.

Nõukogude võimu taassünd Eestis 1940. a. tähistas teatri organisatsioonilist ümberkujundamist. Teatrite natsionaliseerimine vabastas nad kodanlike seltside sõltuvusest. Suured riiklikud dotatsioonid ja töötajate materiaalse taseme järsk tõus, mistõttu teater muutus töötavale rahvale palju kättesaadavamaks kui varem, löid teatrite tööle kindla materiaalse baasi. Tänu sellele said teatrid võimaluse piirata uuslavastuste arvu ja järelikult parandada lavastuste kvaliteeti, sest nüüd jäi nende ettevalmistamiseks võrratult rohkem aega.

Teatrid said võimaluse tunduvalt suurendada oma trupi koosseisu. Järsult paranesid teatritöötajate töötingimused ja nende materiaalne kindlustatus.

Rida provintsiteatreid, kes kodanlikus Eestis töötasid poolkutseliste teatritena, reorganiseeriti kutselisteks.

Aga peaasi — esmakordselt oma olemasolu jooksul sai eesti teater võimaluse vabalt ja avalikult teenida rahva huve, pühendada oma loomingu võitlusele kõige õiglasema ühiskondliku korra ülesehitamise eest. Veelgi rohkem, selleks oli ta nüüd kutsutud ja selle eesmärgi teenimisel toetasid ja suunasid teda kommunistlik partei ja Nõukogude valitsus.

Teater — see pole ainult näitlejad, lavastajad ja lavatehniline personal. Teater on ka dramaturg ja vaatajad. Ainult siis sünnib tõeline teatrikunst, ainult siis muutub teater selleks, mis ta peab olema — rahvamasside sõbraks ja õpetajaks —, kui kõiki kolme gruppi ühendavad püüdlused samade ideaalide poole, kui neid ühendab sama maailmatunnetus, kui nad elavad üht ja sama elu, suhtudes üksteisesse tähelepanelikult ja mõistes üksteist hästi.

Pole tarvis ajalugu ilustada: niisugune ühtsus ei tekkinud meil korrapealt. Eesti nõukogude teatri 20-aastasest ajaloos oli perioode, kus teater (kitsamas mõttes) ja dramaturg ei leidnud teed vaataja südamesse, kus lavale ilmusid näidendid, mis tundusid küll «vastukajana» tegelikkuse aktuaalsetele probleemidele, kuid jätsid siiski nii näitlejad kui ka vaatajad külmaks. Kuid nendest kasvuraskustest saadi edukalt jagu sedamööda, kuidas ideeliselt kasvasid dramaturgid, teatritöötajad ja vaatajate hulgad.

Terve alge, mis oli ülekaalus ka kodanliku ajajärgu eesti teatrite truppides, sai nõukogude korra tingimustes võimaluse areneda kiiresti ja igakülgelt. See osa näitlejatest ja lavastajatest, kes juba kodanluse võimu perioodil nii või teisiti võitles realismi eest, teatri valgustusliku ja ühiskondlik-kasvatusliku missiooni eest, sai mõistagi uuendatud eesti nõukogude teatri põhituumaks. Nende hulgas olid juba väljakujunenud marksist-

liku maailmavaatega, selge ja võitleva klassiteadlikkuse ja selge loomingu-
lise programmiga inimesed. Algul oli neid küll vähe. Enamik eesti teat-
ritöötajaid, kes ausalt ja aktiivselt lülitusid teatri reorganiseerimisse, olid
esialgu ainult kaasatundjad. Need olid demokraadid, kes said juba selgesti
aru pehkinud kapitalistliku ühiskonna väljapääsmatust kriisist, kuid ei
tunnetanud veel päris selgesti tuleviku perspektiive ja seda tulevikku
määravaid ühiskonna arenemise seadusi.

Marksismi-leninismi teooria tundmaõppimine, kogemused, mida meie
teatrile heldelt jagasid vanemate nõukogude vabariikide teatrid, ja lõpuks
elav nõukogude tegelikkus ise, mis puhkes tormiliselt õitsema nende kunst-
nike silmade all, aitasid neil lühikese ajaga omandada eesrindliku maail-
mavaate, kujuneda aktiivseteks võitlejateks meie kaasaja suurimate ideede
eest.

Näitlejate ja lavastajate ridade uus täiendus kiirendas ja süvendas
veelgi eesti nõukogude teatri ideelise mehismumise protsessi. Teatrite trup-
pidesse tuli nõukogude teatriinstituutide kasvandikke. Mõned neist olid
ideeliselt karastunud Suures Isamaasõjas, võideldes Nõukogude armee
ridades. Paljusid oli kasvatanud leninlik komsomol. Ja meie teatrite kõige
noorem täiendus kasvas ja kujunes juba nõukogude inimestena, tohutu,
üht kuuendikku maakerast hõlmava sotsialistliku maa peremeestena.

Eesti näitlejaskonna ideeline kasv, näitlejate põhimassi üleminek kõr-
valtvaataja positsioonilt uue ühiskonna aktiivsete ehitajate positsioonile
avalduis viibimata ka nende loomingus. See omandas uue kvaliteedi, muu-
tus sisukamaks, sihipärasemaks, võitlevamaks. Seda kinnitab mitte ainult
kaasaegsete nõukogude autorite näidendite sügavam tõlgendamine, vaid
ka klassikalise dramaturgia kujude sügavam käsitlemine, võrreldes sellega,
kuidas neidsamu kujusid tõlgendati meie laval varem aastatel. Toogem
näiteks kas või NSV Liidu rahvakunstniku Ants Lauteri loodud Linnapea-
liku ja Shylocki kuju, NSV Liidu rahvakunstniku Kaarel Karmi loodud
Hamleti ja Othello, Eesti NSV rahvakunstniku Ants Eskola Hlestakovi,
Jago ja Fedja Protassovi, Eesti NSV rahvakunstniku Aino Talvi Juuditi,
Eesti NSV teenelise kunstniku Valdeko Ratassepä Vargamäe Andrese...

Nii kvantitatiivselt kui kvalitatiivselt on 20 nõukogude aasta jooksul
tunduvalt kasvanud ka eesti dramaturgia. Kui nõukogude võimu esimese
aasta lõpul oli vabariigi draamafeatrite käsutuses üksainus uus algupä-
rand — M. Raua näidend «Mõök väravas», kui esimestel sõjajärgsetel aast-
tatel tundis meie teater kõige teravamast puudust kaasaegsete algupäraste
näidendite järele, rea järgnevatel aastatel jooksul aga võis toetuda peaaegu
ainult August Jakobsoni dramaturgiale, siis käesolevaks ajaks on olu-
kord dramaturgiarindel tugevasti muutunud. Harva möödub mõni hooaeg,
mil iga meie teatri lavale ei ilmuks kas või üks uus algupärand. Ja peaaegu
alati toovad just need lavastused teatrisse kõige rohkem vaatajaid, isegi
sel juhul, kui näidendil on need või teised kunstilised puudujäägid. Ilme-
kat keelt sellest räägib selliste näidendite suur menu, nagu L. Kompuse

«Eksamid», V. Rähni «Et sa naerataksid jälle», E. Vaiguri «Kaks abielu» jt.

Dramaturgiasse on tulnud uued autorid, kes on suutnud mitte ainult rikastada eesti teatrite repertuaari, vaid ka tõmmata oma teostele teiste vabariikide teatrite tähelepanu (E. Rannet, A. Liives, M. Talvest jt.). Dramaturgia poole on pöördunud kirjanikud, kes on varem välja paistnud teistes žanrides — J. Semper, E. Krusten, J. Smuul, R. Parve, U. Laht jt. Ja kuidas me ka ei vaidleks praegu nende autorite ühe või teise näidendi üle, me ei saa keelduda tunnistamast, et igaüks neist on toonud meie dramaturgiasse midagi oma ja et meie teatrite repertuaarides on üha rohkem «häid ja mitmesuguseid» kaasaegseid algupäraseid näidendeid.

Nõukogude võimu esimesel aastal sai eesti muusikateater ainult ühe uue algupärase teose — opereti «Kalurineid», mis oli kiiruga kuidagimoodi kohandatud nõukogude tegelikkusega. Nõukogude võimu 20 aastaga on eesti ooperi-, balleti- ja operetilooming kindlalt jalule tõusnud. E. Kapi ja G. Ernesaksa ooperid, B. Kõrveri, E. Arro ja L. Normeti operetid, E. Kapi ja L. Austeri balletid võimaldasid eesti muusikateatritel luua ideeliselt ja kunstiliselt kõrgekvaliteedilise rahvusliku repertuaari. Need saavutused ei ole kitsalt rahvuslik nähtus. Nende teoste kõrged kunstilised väärtused avasid neile ka tee Vene NFSV, Läti, Leedu ja Tšehhoslovakkia teatri-lavadele.

Ja lõpuks teatri kolmas komponent — vaataja. Nõukogude võimu aastad on kujundanud kvalitatiivselt uue vaataja. Selle vaataja kõrgest kunstilisest tasemest annavad kõige paremini tunnistust need suured teod, mida meie vabariigi töötajad päevast päeva sooritavad tehastes ja ehitustel, kolhoosipõldudel ja teadusliku uurimise asutustes. Tema kultuuritaseme kasvust räägib kõrgema ja keskharidusega inimeste suur, aastast aastasse kasvav arv. Kuid küpsustunnistuste ja diplomite hulga kasv ei anna veel ammendavat kujutlust meie vaataja hoogsast kultuurilisest edasiminekest. Annavad ju talle uusi teadmisi, avardavad tema kultuurilist silmaringi ja tõstavad huvide mitmekesisust veel ka parteiharidusvõrk, kultuuriülikoolid, lektoriumid, raamatud, mis on nüüd kättesaadavad igaühele, raadio, televisioon, kino ja ajakirjandus. Kõik see aitab kaasa töötajate kultuuritaseme sellisele tormilisele ja massilisele tõusule, millest 20 aastat tagasi ei võinud unistadagi.

See vaataja ideelise ja kultuurilise taseme tõus pidi loomulikult positiivselt mõjutama teatri loomingu. Vaataja on muutunud nõudlikumaks — ja teater ei saa jätta seda arvestamata, ei saa mängida pealiskaudselt, ei saa loota sellele, et «vaataja ei saa niikuinii midagi aru».

Veel 12—15 aastat tagasi lavastasid meie teatrid kartlikult sügava filosoofilise sisuga näidendeid. Isegi ideelis-kunstilise õnnestumise korral ei pidanud need lavastused vastu kuigi suurt arvu etendusi. See-eest aga läks mõni pretensioonitu komöödia täissaalile. Nüüd on pilt järsult muutunud: kui mõne teatri juhtkond, lähtudes aegunud arvestustest, valib

«kassatükina» sisuvaese näidendi, saab talle enamasti osaks kaotus. Seda laadi etenduste harrastajaid jääb üha vähemaks. Samal ajal mängitakse täissaalile suurte mõtete ja tunnete näidendeid, mis käsitlevad kaasaja teravaid, aktuaalseid küsimusi; need lavastused peavad vastu mitmeidkümneid, mõnikord isegi sadu etendusi.

Rääkides eesti nõukogude teatri suurepäraimestest saavutustest, tema tohust kasvust nõukogude võimu 20 aasta jooksul, oleme siiski kaugel sellest, et kutsuda teatrit üles rahulduma saavutatuga. Päevast päeva kasvavad meie vaatajate kultuurilised ja esteetilised nõudmised, ja meie tormiliselt arenev elu, mida nõukogude teater peab peegeldama ja aktiivselt mõjutama, esitab dramaturgidele, lavastajatele ja näitlejatele üha uusi ülesandeid. Olla nende ülesannete kõrgusel, väsimatult edasi minna, ennetades vaatajat ja kutsudes teda kaasa uutele tegudele, — niisugune on teatri kutsumus, mis ei luba tal puhata loorberitel, ükskõik kui suured tema võidud ka oleksid.

Nõukogude teatrikunsti ülesanded on selged. Nad on täpselt formuleeritud partei ajaloolistes dokumentides kirjanduse ja kunsti küsimustes. Nende ülesannete täitmise eest peab teater võitlema iga lavastusega, kogu oma igapäevase loova tööga.

TEATRI OSAST TÖÖTAJATE KOMMUNISTLIKUS KASVATAMISES¹

OLAF UTT

Küsimus teatri osast rahva kommunistlikus kasvatamises on niisama laiahaardeline ja mitmekülgne kui teatritöö isegi: on ju neis sõnades kokku võetud kogu nõukogude teatri tegevuse ja kunstiliste taotluste eesmärk ja sisu. Meie teatri endastmõistetav kohus on rakendada iga lavateos, päri- negu see kui tahes kaugetest aegadest, tänapäeva teenistusse, uue, kommunistiajastu inimese kasvatamise teenistusse. Shakespeare'i «Hamlet», Gorki «Põhjas» või Kitzbergi «Libahunt» on sündinud ammu enne sotsia- listlikku revolutsiooni ja vaimustanud meie eelkäijate põlvkondi, kuid ometi ei saa nende nõukogude lavale toomisel kopeerida vanas ühiskonnas välja- kujunenud traditsioone ja võtteid. Iga põlvkonna pilgus on klassikateosele lähenemisel midagi uut, spetsiifilist, liiatigi, kui on tegemist mitte lihtsalt sugupõlvede järgnevusega, vaid kvalitatiivselt uute inimestega, kes elavad sotsialistlikus ühiskonnas ja ehitavad kommunismi. Niisiis: ka klassika lavastamist ei saa kuidagi kujutleda lahus vaatajaskonnas kommunistliku ellusuhtumise kasvatamise suurest ülesandest.

Kõik need on ju õigupoolest tuntud tõed. Aga ükskõik kui väga me eesti, vene ja maailmaklassika tähtteoseid ka armastaksime, kui kõrgelt ka hin- daksime seda, mis neil on öelda tänapäeva inimesele, peamiseks teatrikü- lastajate kommunistlikus kasvatamises ja niisiis ka teatri repertuaaris peab jääma kaasaegne dramaturgia. Vaevalt vajab see seisukoht lähemalt tõestamist. On ju selge, et nõukogude inimene otsib teatrilt eelkõige vas- tust teda vahetult erutavatele küsimustele, tahab laval näha meie elu vas-

¹ Balti vabariikide teatriteadlaste konverentsil peetud ettekanne (lühendatud kujul).

tupegeldust, tegelikkuse iseloomulike nähtuste ja protsesside kunstilist üldistust. Ainult täisväärtusliku kaasaegse teose täisväärtuslik lavastus suudab teatrikülastaja niisuguseid ootusi maksimaalselt õigustada, lubab teatril tõhusalt mõjustada kaasaega, täiel häälel kaasa rääkida kommunismi laiahaardelise ülesehitamise perioodi ideoloogiliste ülesannete lahendamisel.

Tänapäeva inimene, tänapäeva teema olgu meie laval esikohal — see peab meie ajal olema igale teatritöötajale vaieldamatuks aksioomiks, keskseks orientiiriks töös.

Õeldust lähtudes ja probleemi laiapiirilisust arvestades keskendumegi järgnevas Nõukogude Eesti teatrite tänapäeva-ainelise repertuaari vaatlemisele, eeskätt mõningate algupärase dramaturgia probleemide arutlemisele.

I.

Meie teatril on veel palju lahendamata probleeme ja ületamata kasvuraskusi, kuid vaieldamatu tohiks küll olla üks: see, et teatrite huvi nõukogude autorite teoste vastu, nõukogude tegelikkuse kunstilise kujutamise vastu on märgatavalt kasvanud. Kui meenutada partei XX ja XXI kongressi otsuseid, parteilist dokumenti «Kirjandus ja kunst olgu tihedalt seotud rahva eluga», seltsimees N. S. Hruštšovi kõnet III üleliidulisel kirjanike kongressil ja teisi partei kirjandus- ja kunstipoliitikat väljendavaid dokumente, siis torkab küll igaühele silma, et igati ergutades kunstirahva julgheid loomingulisi otsinguid, rõhutab partei suure järjekindlusega meie kirjanduse ja kunsti peamist ülesannet: aktiivselt kaasa lüüa tänapäeva suurtes töödes, luua kõrgeideelist ja meisterlikku kunsti, milles andekalt ja tõepäraselt kujutatakse nõukogude inimest, tema mõtteid, tundemaailma, tegusid ja taotlusi. Ja võib rõõmuga märkida, et kõik see ei ole jäänud vastukajata ka Nõukogude Eesti teatrilaval.

Nõukogude dramaturgia on teatrite repertuaaris kaaluka koha omandanud.

Teine rõõmustav järeldus, milleni tagasivaated viivad, seisab järgnevas: üha sagedamini võime mängukavas näha eesti nõukogude autorite teoseid. See asjaolu aga on väga tähtis mitmes suhtes: ühelt poolt kõneleb see rahvusliku draamakirjanduse jõudsast kasvust, teiselt poolt on ilmne, et vaatajaskonnale eriti lähedasele algupärasele repertuaarile kuulub teatri kasvatuslike ülesannete lahendamisel asendamatu koht. Toome illustratsiooniks näite «Vanemuisest». Nelja hooaja vältel (1950/51—1953/54) nägid siin rambivalgust kõigest 4 algupärast uudisteost: E. Kapi ooper «Vabaduse laulik» ja A. Jakobsoni dramaatilised satiirid «Šaakalid», «Kaitseingel Nebraskast» ja «Suremine». Ent ainuüksi möödunud hooaeg tõi samuti 4 algupärase teose esiklavastust (R. Parve «Õndsuse labürint», R. Kaugveri «Seitse pikka päeva», G. Ernesaksa «Tuleristsed» ja E. Kapi «Talvemuinasjutt»), tänavuse hooaja kontosse aga võib eelduste kohaselt kirjutada tervelt 6 algupärandit (kolm neist on juba lavale jõudnud). Kui aga kokku arvata nelja viimase hooaja algupärandite lavastused, siis saame üsna

märkimisväärse arvu — 17; valdav osa neist on seejuures pühendatud tänapäeva aktuaalsetele probleemidele. Arvan, et toodud andmed kõnelevad enda eest ka ilma kommentaarideta.

Lõpuks tahaksin tähelepanu juhtida veel ühele, eelmistest sugugi mitte vähem tähtsusele asjaolule — nõukogude dramaturgia ja eriti tänapäeva-aineliste lavateoste väga suurele populaarsusele vaatajaskonnas. Üldiselt on teada erakordne menu, mis sai osaks E. Ranneti «Kadunud poja» lavastusele Tallinna Draamateatris. See on muidugi rõõmustav fakt, kuid veelgi rõõmustavam on asjaolu, et see pole sugugi mitte erandnähtus. Ka andmed «Vanemuise» teatri kohta näitavad, et kaasaja-ainelised lavastused kuuluvad kõige mängitavamate hulka. Torjab silma, et klassika- ja üldse minevikuaineliste lavastuste etenduste ja külastajate arv jääb üldreeglina nõukogude autorite teoste omast maha.

Meenutagem seoses sellega, et mitte väga ammusel minevikus langes tänapäeva-aineliste teoste arvele üpris tagasihoidlik osa etenduste ja külastajate arvust, isegi nõukogude autorite meisterlikke teoseid tuli tihtilugu mängida pooltühjale saalile. Leidus neid, kes tuletasid neist faktidest terve «teooria»: et nõukogude dramaturgia publikut ei huvita, et see jätab vaataja külmaks jne. Katsugu tänapäeval keegi lagedale tulla seesuguste arutlustega — elu ise naerab säärase «teoreetiku» halastamatult välja. Näiteks 1959. aastal külastas «Vanemuise» teatrit ligikaudu 200 000 inimest ehk kaks korda rohkem kui kodanliku aja parimal hooajal. On tähelepanuväärne, et aasta jooksul antud etendustest langeb 53% nõukogude autorite teoste ja 39% tänapäeva-aineliste näidendite arvele. Tegelikkus on ümberlukkamatult tõestanud, et partei loosung «Lähemale tänapäevale!» pole mitte mingi «ülaltpoolt antud direktiiv», vaid on teatripubliku valdava osa selgesti väljendatud nõue, elu enda kategooriline juhend.

Niisugused on mõned olulisemad järeldused meie vabariigi teatrite viimaste aastate kogemustest.

Võiks ju veel küsida, kust otsida kirjeldatud kasvunähtuste juuri. Vastust ei ole raske leida: kõigile neile tervitatavatele protsessidele meie teatrielus on andnud tõuke partei XX ja XXI kongressi otsused, partei leninliku kunstipoliitika järjekindel elluviimine. Kui seda üldist järeldust konkreetsuse suunas mõnevõrra edasi arendada, siis peaksime tähelepanu juhtima reale kaalukaile asjaoludele. Ja nimelt:

1) Nõukogude dramaturgia, sealhulgas eesti nõukogude näitekirjanduse rikastumine ja märgatav ideelis-kunstiline kasv. Kuivõrd algupärase dramaturgia probleeme vaadeldakse edaspidi lähemalt, pole siinkohal vajadust selle juures peatuda. Küll aga tuleb rõhutada, et mainitud asjaolu ei saa kogu tema tähtsuse juures siiski ainumääravaks lugeda, kas või juba sellepärast, et varajasesmatelgi aastatel on meie teatrite repertuaaris olnud ideelis-kunstiliselt meisterlikke algupärandeid (näiteks A. Jakobsoni ja A. Hindi teosed), rääkimata vennasrahvaste dramaturgia paremikust. Järelikult tuleb otsida ka teisi, juba vahetult teatrist olenevaid faktoreid.

2) Edasi tulebki märkida teatriline süvenenud nõudlikkust ja vastutustunnet repertuaariplaani koostamisel. Üldistavalt võib öelda, et tänapäeval oleme jõudnud niikaugele, et iga kordaläinud algupärandi ja vennasrahvaste autorite parimate teoste ees on «roheline tänav» lavale. Ning teiselt poolt — üha harvemaks jäävad juhtumid, kus lavale pääsevad hallid, ideeliselt kesised ja kunstiliselt primitiivsed näidendid, mille kasvatuslik efekt on ligilähedane nullile ja mis teinekord võivad mõninga osa publiku silmis isegi diskrediteerida nõukogude dramaturgiat üldse.

Ent teeksime vea, kui väidaksime, et toodud reeglil pole erandeid. Arvustus on juhtinud tähelepanu möödalaskmistele Kohtla-Järve Draamateatri ja mõnede teiste kollektiivide repertuaaripoliitikas: lavale on sattunud kergekaalulisi tükke, mis vaatajat ei rikasta. Eriti kurvastav on, et rahulolematuseks on teinekord põhjust andnud isegi meie juhtiva teatri, Tallinna Draamateatri repertuaarivalik. Võib-olla pole Cipriani «Mees hobusekronuga», Milleri «Vaade sillalt», Stukalovi «Kaardimajake» või mõni teine näidend eraldivõetuna sootukski paha asi, kuid kokkuvõetuna teevad nad teatri repertuaari kesisemaks kui on soovitatav ja ei aita kaasa sellele, et nõukogude tänapäeva kunstiküpsel kajastamisele kuuluks teatris vääriline aukoht.

Niisuguste faktide esinemine tuletab taas kord meelde vana tõde, et ka repertuaari koostamine on kunst, mis — nagu iga kunst — nõuab õppimist, sihiteadlikku ja loomingulist lähenemist.

3) Oluliselt on soodustanud meie teatrielus arenenud terveid protsesse tihenev loominguline koostöö teatri ja näitekirjanike vahel. Kui olla seisukohal, et teater on autorite jaoks, mitte vastupidi, siis ei saagi kujutleda olukorda, kus teatrirahvas ei tunne elavat huvi algupärase dramaturgia kujunemise ja kujundamise vastu. Teiselt poolt oleme lahti saanud ka omal ajal pead tõstnud naiivsest kujutlusest, nagu tähendaks teatri abi kirjanikule mingit käekõrval talutamist. Kokkuvõttes — on kujunenud terve loominguline koostöö, kusjuures eriti viljakalt on seda arendanud «Vanemuine».

Aga jällegi ei saa kujutada asja nii, nagu oleks kõnesolevas lõigus kõik ideaalses korras. Ikkagi veel tuleb ette juhtumeid, kus see loominguline liit pole küllalt tugev ja jäädakse peatuma poolele teele. Kuidas muidu seletada iimselt viimistlust vajanud näidendite rutakat lavaletoomist, nagu juhtus A. Liivese «Sinise raketiga» Tallinna Draamateatris ja R. Kaugveri «Seitsme pika päevaga» «Vanemuises»? Niisugusel «hoolitsusel», mis tegelikult tähendab karuteenet autorile, teatril ja publikule, ei tohiks edaspidi küll enam kohta olla. Või võtame kas või säärase fakti. Meie lugupeetav kirjanik Erni Krusten on viimastel aastatel kirjutanud kaks näidendit — «Mina elan» ja «Ameeriklased tulid». Mõlemal on silmanähtavaid puudusi, ja sellepärast poleks õige kritiseerida teatreid, et nad Krusteni näidendeid pole mänginud. Aga teiselt poolt — kas on keegi osutanud andeka kirjaniku katsetustele draama alal vääriolist tähelepanu, tõsisemalt kaasa

aidanud selleks, et autori teretunud huvi lava vastu võiks kanda tema talendi väärilist vilja? Küllap mitte. Ja sellest on kahju.

Järeldus — ka selles lõigus on uudismaid, mis ootavad töökat ja hoolsat kündjat.

4) Vastuvaidlematu on teatrite süvenenud vastutustunne tänapäeva-aineliste teoste lavaletoomisel ja see positiivne mõju, mida avaldab teatrirahva ideeliskunstiline kasv. Muidugi kuulduv kriitikas tänapäevalgi õigustatud nurinat ühe või teise lavastuse või osatäitmise puhul, kuid tervikuna on olukord aastast aastasse paranenud. Omal ajal võis tähele panna, et kaasaja-ainelistes lavastustes rakendati sageli vähem kvalifitseeritud jõude, kuna meistrid «hoiti varuks» klassika jaoks. Nüüd aga on pilt sootuks teine: üldiselt tuntakse suurt tööd, mida nõukogude näidendite lavaletoomisel teevad E. Kaidu, I. Tammur, K. Ird, V. Panso ja teised meie silmapaistvad näitejuhid, kandvates osades aga esinevad andekate noorte näitlejate kõrval regulaarselt ka tunnustatud meistrid. Ja arusaadavalt ei lase ka tulemused end kaua oodata: just nõukogude näidenditega, sealhulgas algupäranditega, on seotud meie teatrite meeldejäävaimad kunstilised võidud. Vaevalt on vaja lisada, et tehtu ei anna mingit alust rahuloluks ja et ainult jätkuvad pingutused ning otsingud võivad tagada senisest hoogsama edasimineku: see on niigi selge.

5) Loetledes teatrite tööd soodsalt mõjustanud asjaolusid, ei saa lõpuks märkimata jätta ka rahva ideelis-poliitilise teadlikkuse ja aktiivsuse ning ainelise heaolu ja kultuuriliste huvide kasvu. Teadmine, et laiad rahvahulgad sinu tööd tähelepanelikult jälgivad, iga kordaminekut tänulikult kviteerivad ja iga nurjumist õiglaselt kritiseerivad, on ju igale teatritöötajale võimsaks väsimatule loominguks tiivustavaks stiimuliks.

Need oleksid minu arvates mõned olulisemad momendid, millest ei saa mööda minna, kui on juttu teatri osast hulkade kommunistlikus kasvatamises ja meie teatrielus viimastel aastatel toimunud iseloomulikest protsessidest. Eesti nõukogude teater kasvab jõudsasti, ja just nende momentide teadlikust silmaspidamisest sõltub suuresti tema homne päev.

Aga too homne päev peab tingimata olema sisukam ja rikkam tänasest. Esitavad ju kommunistlik partei, päevast päeva arenev ja nõudlikumaks muutuv publik, kogu meie elu teatrile järjest suuremaid kohustusi, mille täitmine on iga lavastaja ja näitleja kõrgeim kutsumus. See omakorda nõuab teatritelt visa tööd, teiselt poolt aga eeldab ka kaasaja tasemel seisvat repertuaari. Sest Nemirovitš-Dantšenko ütluse kohaselt tuleb publik teatrisse vaatama mitte näitlejaid, vaid nende poolt mängitavat näidendit.

Peatugemgi seepärast järgnevalt mõnedel eesti nõukogude dramaturgia päevaprobleemidel.

2.

Rea sõjajärgsete aastate vältel kõneldi põhjendatult dramaturgia juhtivast kohast eesti nõukogude kirjanduses. Nüüd selliseid hinnanguid enam

ei kuuldu, ent sellest ei järeldu, nagu oleks meie näitekirjandus vähikäiku teinud. Mis siis iseloomustab eesti dramaturgiat tänapäeval?

Esiteks — kirjanike elavnenud huvi draama, vahest kõige nõudlikuma ja komplitseerituma kirjanduseliigi vastu. Tõsi küll, meie juhtiva draama-meistri A. Jakobsoni uusi töid pole rea viimaste aastate jooksul teatrite repertuaaris olnud, ei kirjuta enam teatrile A. Hint, vaikinud on ka M. Talvest, kelle komöödiad omal ajal populaarseks said. Loodame, et eelseisvad aastad toovad ka need autorid tagasi teatri juurde. Samal ajal ei saa nime tamata jätta rõõmustavat fakti, et terve rida tunnustatud prosaiste ja luuletajaid — J. Smuul, J. Semper, E. Krusten, E. Rannet, R. Parve, U. Laht — on hakanud esmakordselt või siis pärast pikemat vaheaega kirjutama teatri jaoks, ja enamasti tüsedate tulemustega. Niisama märkimisväärne on noorte autorite pealekasv, kellest silmapaistvaim on viljakas dramaturg A. Liives.

Teiseks — meil ilmub näidendeid nüüd märksa rohkem kui, ütleme, aastat kuus-seitse tagasi, ehkki mitte nii palju, kui sooviksime.

Kolmandaks — meie dramaturgide teosed on enamasti pühendatud kaasajale, mis kõneleb nende tervitatavast tahtest aktiivselt kaasa rääkida tänapäeva põlevates päevaküsimustes.

Neljandaks — võime nimetada mitte üksnes ilmunud draamateoste kasvanud arvu, vaid ka rõõmustada mitmete tugevate, ideelis-kunstiliselt õnnestunud näidendite üle. A. Jakobsoni ja A. Hindi näidenditele, mis on teenitult läinud eesti nõukogude dramaturgia kullafondi, on järgnenud rida uusi andekalt kirjutatud näidendeid. Nimetaksin neist eelkõige E. Ranneti «Kadunud poega», mis kuulub menukaimate lavatükkide hulka üleliidulisesti mastaabis, ja «Südamevalu», J. Smuuli «Atlandi ookeani» ja «Lead», A. Jakobsoni «Vana tamme», L. Kompuse «Eksameid», R. Parve «Õndsuse labürinti».

Kõik need on toredad, rõõmustavad jooned. Aga ometi, nagu öeldud, ei räägita meil enam dramaturgia juhtivast kohast kirjanduses. Mispärast? Üheks põhjuseks on muidugi romaanikirjanduse ja ka luule hoogne kasv, mis jätab dramaturgia mõneti varju. Aga see on ainult üks põhjus. Ei saa sulgeda silmi fakti ees, et ka dramaturgias endas on veel rohkesti soovida-jätvat ja halba. Just mõnedest sellelaadilistest küsimustest tahaksingi rääkida. Ja eelkõige võitlusest tõelise, sügava kaasaegsuse eest, sest see on meie kirjandusele ja teatrile esimene ülesanne.

3.

Milles seisab teatri ja isetegevuslava repertuaari tõeline kaasaegsus?

Ainuüksi keskkond ja tegelaste tiitlid ei tee veel teost kaasaegseks ega aita siin ka tegelastele suhupandud loosungilised fraasid. Lavateose tõeline kaasaegsus seisab selles, et ta kunstilises vormis kuulutab ja kaitseb kaasaja progressiivseid ideid, sealjuures peamisi ideid.

Mis pani aluse «Kadunud poja» suurele menule? Kas ainult tema põne-



*B Lavrenjovi «Murrang» Tallinna Tööliseatris. Tatjana —
Lisl Lindau, Godun — Alfred Rebane.*



Joonistus Paul Pinnast Suure Isamaasõja päevilt.

vus, tõepoolest dramaatiline süžee? Kindlasti mitte: peamine on ikkagi see, et näidendis kõlab tugevasti suur idee, ta toidab uhkustunnet meie Nõukogude kodumaa üle, aitab kasvatada ülevat nõukogude patriotismi tunnet. Või miks võeti nii soojalt vastu A. Jakobsoni «Vana tamm»? Vist mitte ainult sellepärast, et ta on autori emotsionaalsemaid teoseid, vaid eeskätt sellepärast, et ta mõjuvas vormis lahkab töösse suhtumise probleeme, piitsutab enesega rahulolu, pehkinud eneseimetlemist, pugemist, karjerismi, ühesõnaga — neid nähtusi, mille vastu meil kommunismi ülesehitamise nimel praktikas tuleb lepitamatult võidelda. (Muide, möödaminnes olgu tähendatud, et «Vana tamm» on meil teenimatult mõnevõrra varju jäänud, ta vääriks meeldetuletamist ja tutvustamist ka tänapäeval.) Miks aplodeerisid kümned tuhanded inimesed nii soojalt Liidia Kompuse «Eksamitele», ehkki näidend dramaturgilisest seisukohast pole võib-olla laitmatu? Küllap sellepärast, et siin käsitletakse meie noorsoo ühte kardinaalset probleemi, ülistatakse tõsist, vastutustundlikku, nõukogulikku ellusuhtumist.

Need näited — sääraseid võib tuua teisigi — kõnelevad enda eest. Aga küsime teiselt poolt: mida uut ütleb tänapäeva inimesele V. Rähni «Nilakanta aaria», mida — vististi publiku mõninga osa maitsele vastava sentimentaalse kallaku tõttu — mängiti kahjuks koguni kolmes teatris. Kõik, mida autor ütleb, on meile juba ammu teada ja ammu tõestatud, «Nilakanta aaria» ei lisa siia õieti midagi uut. Ebamäärase mulje jätab ka R. Kaugveri komöödia «Seitse pikka päeva». Rääkimata kujude skemaatilisusest ja sündmustiku küsitavustest, ei saa näidendit lugedes-vaadates vastust küsimusele: mis on siis kogu selle loo mõte? Kui autor terve õhtu vältel demonstreerib omaenda mõttevaesust, kui tükil pole kandvat probleemi, siis ei saa teatrikülastaja küll kriipsugi võrra rikkamaks. Seoses Rähni ja Kaugveri näidenditega ning samuti mõne teisegi teosega ei saa jätta märkimata, et 1958. a. näidendite võistluse žürii ei talitanud õigesti, kui ta — ilmselt noorte autorite ergutamise eesmärgil — andis oma autoriteetse soovitusel ideelis-kunstiliselt kergekaalulistele ja pool- või koguni päris-toorestele katsetustele. Tagajärg on käes — teatrid võtsid need õhinal repertuaari, unustades isegi viimistlemise nõude, mis žürii otsuses siiski sisaldus.

Ideelis-kunstiliselt väheütlevate näidendite lavaleilmumine on loomulikult alarmeeriv nähtus. Kuid antud juhul on meil õnneks siiski tegemist ainult üksikute eranditega. Võib-olla veelgi olulisem on järeldus, mis tuleneb meie dramaturgia olukorra üldpildi jälgimisest. Ja nimelt: meie tänapäeva peamised, juhtivad probleemid kipuvad dramaturgias varju jääma. Muidugi on vaja käsitleda ka moraali, eetika valdkonda kuuluvaid probleeme. Ja poleks paha seegi, kui neile probleemidele on pühendatud tunduv osa või isegi enamik meie dramaturgide teoseid, — kuid ainult kahel eeldusel: kui eetiline on tihedalt seotud poliitilisega ning individuaalne sotsiaalsega ja kui autorid peavad silmas niisuguseid peamisi eetilisi probleeme, nagu suhtumine kodumaasse, ühiskonnasse, töösse jne. Olid ajad, kus inimese isiklik elu oli kirjaniku

tähelepanu orbiidist peaaegu välistatud. Sellega ei saanud leppida. Kuid veel vähem saab leppida sellega, et praegu paljude näidendite tegelased on peaaegu täiesti kaotanud tajutava sideme loova tööga ja kollektiiviga, surutud ainuüksi oma perekonna ringi ja sunnitud lahendama ainult kitsalt intiimseid probleeme. On halb, kui olustikuliste ja eetiliste probleemikeste võsa varjab dramaturgi ees seitseaastaku inimese, töömehe-looja koos tema ees seisvate peamiste probleemidega. Kus on näendid kommunismi laiahaardelise ülesehitamise seitseaastakust, meie sangarlikust töölistklassist, mehiselt edasirühkivast kolhoositalurahvast ja mitte tardumusse langenud ja armastuskolmnurkadega maadlevatest, vaid rahvast ustavalt teenivatest haritlastest, inimestest, kes elavad ja võitlevad suurte ideede nimel ja võidavad kõik raskused? Kus on teosed, mis kunstivormis üldistavad meie aja tähelepanuväärseimat nähtust — kommunismi võrsete väljakujunemist inimeste töös ja elu-olus? Miks kajastuvad meie laval veel nõrgalt rahvaste sõpruse ja proletaarse internatsionalismi üllad ideed? Kas ei peaks kohalike probleemide kõrval meie laval tugevamini kõlama kogu nõukogude rahva saavutuste paatos ja rahu eest võitlemise ideed, mis innustavad sadu miljoneid inimesi kogu maailmas? Kas ei peaks dramaturgias rohkem tunduma selle üleva ajastu hingust, mil nõukogude rahva geenius on rajamas inimesele teed kosmosesse? Nende ja teiste taoliste küsimustega peavad meie dramaturgid senisest märksa rohkem tegelema, sest need on püstitatud elu enda poolt.

Seoses kõnesoleva probleemiga olgu mõne sõnaga peatunud noore dramaturgi A. Liivese loomingul, millele on samuti ette heidetud näilist, pseudo-kaasaegsust. Liives on viljakas autor: tema sulest on teatrid viimase viie aasta jooksul saanud viis näidendit pluss kaks operetilibratot. Ja kahtlemata andekas autor, keda iseloomustavad teatrispetsiifika tundmine, üsna tugevad karakteriloomise eeldused, püüd süveneda inimese sisemaailma, suurema tiheduse ja ökonoomsuse taotlemine. Kuid raske on mitte näha ka Liivese peamist komistuskivi: tema mitmete teoste ideelise kõlapinna kitsust, isikliku ja ühiskondliku vahelise seose haprust. Kui vaadata näiteks muusikaliselt toredat operetti «Laanelill», ei saa maha suruda muljet: lugu sellest, kuidas rahvuslik operett saavutas sakste kiuste eluõiguse, on tänapäeva vaataja seisukohast isegi operetilibratok kõhnavõitu, kui seda ei hingesta mingi tugeva tänapäevase kõlaga idee.

Palju on vaieldud Liivese viimaste näidendite üle. Ei ole põhjust eitada kõike seda, mis «Uusaasta öös» on rõõmustavat, positiivset, samuti kahtluse alla asetada tema lavastamise põhjendatust — seda enam, et teater tegi tulemusrikkast tööd teosele tugevama kõla andmiseks. Kuid niisama põhjendamatu oleks sulgeda silmi näidendi puuduste ees. Teost kandev paatos — inimesest, kes on eksinud, ei tohi üle astuda, vaid tal tuleb aidata leida oma koht elus — on humaanne, õige, vastab sotsialistliku ühiskonna põhimõtetele. Ent siinjuures tuleb siiski arvestada üht — et tegemist oleks inimesega, kes seda abi väärrib ja kes ise tahab olla kasulik ühiskonnale. Kuid need küsimused jäävad Liivese näidendis ähmaseks. Roode, «Uusaasta öö» peategelane, on kahtlemata andekas inimene. Kuid see üksi ei

määrä veel kõike, oluline on see, kas ta mõistab oma eksimust, annab oma senisele elule printsiipiaalse hinnangu. Sellele aga autor ei vasta. Roode-taolisi võib ja tuleb aidata, kuid see ei tähenda nende õigustamist; sotsia-listlikul humanismil ei ole midagi ühist väikekodanliku haletsemisega ja ükskõik millise inimese armastamisega. «Uusaasta öös» tuleb siiski välja nii, et Roode suhted tütreaga on esiplaanil, suhted ühiskonnaga aga varju jäetud, näidendis on vähe tunda ajastu hingust. Teiste sõnadega — kitsalt isiklik on peamise, ühiskondlikuga võrreldes ülekaalus.

Mulle tundub, et mainitud suhtes tähistab «Tundmatu naise portree» mõningat edasiminekut. See väljendub ajastu konkreetse tajutavamaks muutumises ja autori positiivse ideaali selginemises. Autori senise loo-mingu seisukohalt rõõmustab, et näidendis on maalitud raskustega võidel-des edasi rühkiva kolhoosiküla pilt ja et Hans Runne näol teeb autor üsna õnnestunult katset luua tänapäeva positiivse kangelasu kuju, et autor ei piirdu osutamise-ga: ei tohi valesti, tühjalt elada, vaid näitab juba konkreetsemalt, kui d a s on vaja elada, et inimese õnne aluseks on loov töö sotsia-listliku ühiskonna hüvanguks. Kuid ka «Tundmatu naise portrees» on arvustus — ja tundub, et mitte päris aluseta, — leidnud pseudokaasaeg-sust. Autor peab siit tegema ainuõige järelduse — taotlema oma teoste tänapäevase sotsiaalse kõlapinna laiendamist, tihedamalt seostama indivi-duaalset-psühholoogilist üldise, ühiskondlikuga, tugevamini kaasa rääkima, tänapäeva inimest erutavate suurte probleemide lahendamisel. Ainult jär-jekindel lähtumine seisukohast, et suur kunst on just nimelt suurte i d e e d e kunst, kujundab tugeva aluse andeka dramaturgi edasisele kas-vule.

Nii on lood mõningate kaasaegsuse küsimustega meie dramaturgias. Lõpetame. Võib-olla kasutati meil omal ajal liiga sageli terminit operatiiv-sus ja teinekord kalduti kirjanduselt nõudma lihtsalt päevakajalisust, kuid see ei õigusta operatiivsuse nõude üle parda heitmist. Ei, kui me tahame rohkem tõepoolest kaasaegseid lavateoseid, siis tuleb soovida, et drama-turgid paneksid oma näidenditesse kaasaja suured ideed, et nad kunsti-vahenditega üldistaksid meie toreda tänapäeva iseloomulikke nähtusi ja operatiivselt reageeriks elu poolt püstitatud probleemidele.

Seda cotavad draamakirjanduselt teater ja teatripublik.

4.

Kirjaniku ideed kehastuvad kunstiteose karakterites, näidendi tegelased kannavad autori mõtet. Tänapäeva eesrindlike ideid kehastavad meie aja eesrindlike inimeste kujud. Sellepärast on küsimus draamateoste karakter-rites üldse ja positiivsest kangelasest eriti esmajärgulise sisulise, ideoloogi-lise tähtsusega. Ja sellepärast on antud küsimuste ümber arenenud ja arenevad diskussioonid seaduspärased ning teretulnud.

Kui meelde tuletada viimase viie-kuue aasta jooksul nähtud algupära-seid draamasid, siis võib loetleda terve rea terviklikke, huvitavalt nähtud ja meistikäega loodud karaktereid, mis tavaliselt on saanud ka meelde-

jäävate lavakujude aluseks. Siinkohal tahaksin nimetada A. Jakobsoni «Vanast tammest» akadeemik Räni, toda suurt puud, mis variseb kokku omaenda raskuse all, toredaid meremehi J. Smuuli «Atlandi ookeanist» ja jõuliselt maalitud nimikangelast sama autori uuest näidendist «Lea». Keerukate, draamatiliste karakterite meistrina on ennast näidanud E. Rannet: tarvitseb vaid nimetada tema «Südamevalu» peategelasi Kustas Lokki ja Mari-Eltsu. Erakordselt haarav on «Kadunud poja» Leena Tuisk, kellel emarmastus hetkekski ei varjuta kodumaa-armastust.

Seda loetelu võib iga teatrisõber veel tunduvalt täiendada. Kuid küsimus ei ole näidete arvus, vaid neist tulenevas järelduses. Ei ole raske näha, et kirjandusliku kuju õnnestumine sõltub vahetult temas kätketud sotsiaalse üldistuse ulatusest ja jõust, sellest, kui orgaaniliselt autor suudab temas ühendada tüüpilist ja konkreetset, kuivõrd tal õnnestub kujutada mitte üksnes kangelase käitumist ja tegusid, vaid ka tema sisemisi tõukejõude ja ajendeid. Ja on rõõmustav, et meie draamakirjandus on muutunud rikkamaks karakterite poolest, kelles kehastuvad kaasaeglaste iseloomulikud jooned ja on sügavalt avatud inimese sisemaailm.

Nagu eespool nägime, on eesti dramaturgide edusammud eluliste, täisvereliste karakterite loomisel ilmsed. Kuid samal ajal on ilmne seegi, et meie laval ei ole leidnud kunstiküpset kehastamist kaugeltki mitte kõik tänapäeva inimese — kommunismiehitaja — tüüpilised palgejooned.

Muidugi, elu tema tohutus ja kordumatus mitmekesisuses ei ole võimalikki reprodutseerida, kuid ei saa rahulikult leppida sellega, kui teatrilaval ei kohta meie päevadele kõige iseloomulikumate kangelaste terviklikke kujusid. Viimaste aastate dramaturgia ei ole kahjuks andnud kuigi palju meeldejäävaid meie aja, kommunismi laiahaardelise ülesehitamise aja kangelasi. Asjatult on tulnud oodata teatriõhtut, mil kohtume mehise kommunistiga, kes energiliselt lahendab suurt jõudu ja suurt tarkust nõudvaid tänapäeva ülesandeid. Elus on loendamatu hulk suurepäraseid töömehi, terviklikke inimesi: uue, sotsialistliku tööliklassi esindajaid, tublisid ühismajandi peremehi — põlluharijaid ja loomakasvatajaid, oma tööga kuulsaks saanud teadlasi, kuid lavalt me neid paraku ei leia. Aga see on suur puudujääk, sest just niisugused inimesed on ju meie ühiskonnale, meie tänapäevale kõige iseloomulikumad!

Niisiis, ülesanne on selge: tänapäeva kangelane, seitsesaastaku kangelane peab jõudma lavale. Ja mitte ainult seda — meie aja positiivne kangelane peab dramaturgias mitte lihtsalt figupeerima, vaid seal k e s k s e l k o h a l olema. Seda nõuab meie aeg.

Kuid et nimetatud ülesannet edukalt lahendada, peame kõigepealt vastama küsimusele: millisena kujutleme tänapäeva positiivset kangelast? See probleem on olnud juba pikka aega mõttevahetuse aineks, kuid kooskõlastatud seisukohtadele ei ole ikkagi jõutud. Laias laastus võetult on välja kujunenud kaks leeri. Ühed, nagu näiteks H. Lumet, kaitsevad kirglikult nn. ideaalset kangelast, s. o. täiesti väljakujunenud vaadete ja iseloomuga inimest, kelles kõik on positiivne. Ühes oma kirjutises (vt. «Looming» nr. 11, 1959) läheb H. Lumet koguni niikaugemale, et kaudselt võrdsustab posi-

tiivse kangelase nimetust Nõukogude Liidu kangelase nimetusega! Teine grupp sõnavõtjaid aga on niisama veendunult seisukohal, et ideaalseid kangelasi pole elus olemas ja sellepärast on meie draama ainukeseks mõeldavaks positiivseks kangelaseks arenev inimene, kes võidab vana, maha jäänut enda ümber ja iseendas. Kui jälgida viimastel kuudel «Literaturnaja Gazetas» arenenud diskussiooni, siis võib konstateerida, et sealgi on polariseerunud need kaks seisukohta.

Kumb on siis õige? Arvan, et niisugune vaidlus on suurel määral mõtetu, skolastiline ja seega viljatu. On ju nõukogude kirjanduse, sealhulgas ka eesti dramaturgia praktika selle ammugi selgelt lahendanud.

Miks näiteks keelata ideaalsele kangelasele pääs draamakirjandusse? Lõpuks ei olegi ju peamine see, kas elus leidub absoluutselt ilma inimlike nõrkusteta inimesi või mitte. Dialektika seisukohast on väljaspool kahtlust, et vastandite võitlus, arenemine ja täiustumine on pidev, katkematu protsess ka inimeses. Aga kunst on ju mitte kopeerimine, vaid ikkagi üldistus. Ja oleneb kunstnikust, milliseid tegelikkuse tüüpilisi nähtusi ta rõhutatult esile toob. Ma ei tunne nelja nõukogude noormeest, kes sooritasid hiljuti imetlusväärse kangelasteo. Teoreetiliselt ei ole võimatu, et mõnel neist võib olla mingi nn. inimlik nõrkus, kuid mitte see pole oluline. Oluline, mille pärast miljonid inimesed neid imetlevad ja endale eeskujuks seavad, on ju see, et nad on mehised, alistumatud inimesed, kangelased, nõukogude inimesed! Ja naiivne oleks mõelda, et nad kirjanduslike kujudena muutuksid «elulisemaks», kui autor näiteks ühele neist omistab harjumuse hoida kätt püksitaskus või teise paneb vabanema alahindavast suhtumisest tõsisesse muusikasse.

Veenvalt ei mõju ka see vastuargument, et positiivsed kangelased kipuvad draamateostes sageli jääma skemaatiliseks, verevaeseks. Tõepoolest, sääraseid näiteid leidub kahetsusväärsetl rohkesti. Võidakse osutada Pedajale («Kadunud poeg») ja Pihlakale («Südamevalu») või mõnele teisele üldiselt tugevas teoses esinevale värvitule positiivsele kangelasele. Võidakse tuua näiteks G. Skulski näidend «Tõeline naine», kus esineb palju võltsi ja maitsetut, ning öelda: Tatjana Ivanova on kehastunud täius, aga ometi jääb ta halliks, ebausutavaks. Kõik see on õige. Ent ometi pole siin häda selles, et nimetatud tegelastele pole külge kleebitud mingeid pahesid, vaid autori puudulikus kunstimeisterlikkuses, selles, et ta ei ole suutnud oma kangelasi elustada, sageli ka selles, et ta on nad eemale jätnud võitlusest ja seega võimalusest oma iseloomu reljeefselt avada ning vaatajale lähedale tuua. Neile, kes paljude positiivsete kangelaste kahvatuse põhjusi otsivad «inimlike nõrkuste» puudumises, võiks soovitada tutvumist kas või näiteks Leena Tuisuga või Endel Aeruga: neile ei ole omistatud mingeid «surmapatte», aga ometi on nad meile arusaadavad ja lähedased, lihast ja verest inimesed.

Teiselt poolt võib tuua hulgaliselt ka teistsuguseid näiteid. Piirdume üheainsaga ja küsime: Kustas Lokk teeb vigu, pole puudusteta inimene, aga kuidas saab mitte imetleda tema tahtejõudu, kuidas eitada seda, et ta õhutab lugejaid-vaatajaid võitma vana ja sooritama õilsaid tegusid? Maailma-

kirjandus on otsatu rikas komplitseeritud, arenevatest karakteritest, kelle suurus ilmneb raskuste ületamises, pidevas täiustumises, mis äratav meil imetlust ja võib olla eeskujuks miljonitele. Muidugi ei vääri mingi lõhestatud hingega «kurva kuju rüütel» positiivse kangelase nime; jäägu tema oma liistude juurde. Kuid igandite ületamine ja väljajuurimine on meie elule iseloomulik positiivne nähtus, selle protsessi kujutamisel on positiivne funktsioon ja kujunev inimene, kes veendunult ehitab kommunismi ja kelles samal ajal uue ja vana vahelises võitluses kujunevad välja kommunistlikud iseloomujooned, on positiivne kangelane. Seda kinnitab nii igapäevane elu kui ka meie kirjanduse praktika.

Nõnda jõuame järeldusele, et kui äärmused kõrvale jätta, on mõlemad ülaltoodud positiivse kangelase «tüübid» võimalikud ja õigustatud. See, kuivõrd autor suudab oma kangelased elama panna, sõltub juba vahetult tema talendist, kommunistlikust kirglikkusest, elutundmisest ja kunstimeisterlikkusest. Millist teed minna, kas kujutada nn. ideaalset kangelast või arenevat kommunismiehitajat — jätkem see juba kirjaniku otsustada, sest selle dikteerivad eluline materjal ja autori kunstiline kavatsus ühe või teise teose puhul. Meie kohus aga on ikka ja jälle rõhutada üht: nõukogude tegelikkus on rikas kangelastegudest ja kangelastest, ning leidku nad täie jõulist kujutamist ka lavakirjanduses! Ja mitte laboratooriumis saadud homunkuluste näol, vaid elavate inimeste, meie kaasaeglaste ja võitluskaaslaste näol!

5.

Meie algupärase dramaturgia vaatlemisel tekib rohkem probleeme, kui ühes sõnavõtus jõuab käsitleda. Siiski olgu lõpuks kas või põgusalt nimetatud mõni küsimus, mis tundub aktuaalsena ja pälviks eraldi ning siis juba üksikasjalisemat uurimist.

Draama seadus seisab teadupärast selles, et elu peegeldub temas konflikti, vastakate jõudude kokkupõrke kaudu. Kui ei ole konflikti, siis ei ole ka draamat. Siit järeldub endastmõistetavalt, kui suurt kahju tekitas meie dramaturgiale konfliktituse teooria levimine ja kui otsustava tõuke draamakirjanduse jõudsale arengule andis selle teooria purustamine. See viljastav mõju on juba leidnud konkreetse kehastuse reas teostes, mida kriitika ja vaatajaskond on üksmeelselt heaks kiitnud. Kuid ikkagi ei saa ka siin läbi kriitiliste märkusteta.

Konflikti küsimus on lahutamatu seotud draamateoste ideestiku ja temaatika probleemiga, mida lähemalt vaatlesime eespool. Olgu siinkohal lisatud, et meie draamakirjanduse probleemistikus ei ole veel küllaldaselt tunda tänapäeva kõige põletavamate ülesannete lahendamise hingust, nii mõnedki olulised elulised konfliktid, mida partei ja rahvas võitlevalt lahendavad või mis veel ootavad lahendamist, ei ole leidnud kajastamist teatrilaval. Ometi sääraseid probleeme leidub. Tõsi, meie elu areneb edasi seitsmepenikoorma-sammudega, kuid ekslik ja lihtsustatud oleks tuletada sellest järeldus, nagu ei esineks elus (ja järelikult ei peaks olema ka kirjan-

duses) teravaid, tulvil dramatismi konflikte. See on üks küsimus, mis peaks väärima kirjanikkonna tähelepanu.

Ja teiseks. Vastakate jõudude võitlus on kaasakiskuv ainult siis, kui see käib suurte küsimuste ümber ja tugevate jõudude vahel, kui võitluse tulemus ei ole algusest peale teada, vaid selgub selle käigus, ja kui võitluse käiku ja selle tulemusi kujutatakse loogiliselt, veenvalt, süvenenult. Kas saab näiteks tõelist dramatismi olla G. Skulski näidendis «Tõeline naine», kui lapselegi on juba esimestest stseenidest peale selge Valentina Orlova paheline olemus ja autor tegelikult täiesti tarbetult konstrueerib üha uusi situatsioone, et veenda meid selles, milles me ammugi veendunud oleme. Kuigi kandvat konflikti pole H. Lumeti näidendis «Neiud roolil», kus distsiplineerimatuist poistest saadakse imekspandava kergusega jagu. Küllalt dramaatilist konflikti pole ka mõnes A. Liivese näidendis. On aga selge, et seal, kus pole teravat konflikti, ei avane tavaliselt täielikult ka karakterid, ja seal, kus karakterid ei saa küllalt eluõhku, ei pääse vajaliku jõuga kõlama ka teose idee.

Peab ütleva, et väga paljudes näidendites on komistuskiviks kujunenud konflikti lahendamine. Ehkki keerukate eluliste probleemide lihtsustatud lahendamist, eriti tegelaste ümberkasvamise primitiivset kujutamist esineb nüüd juba suhteliselt harvemini, ei ole kaugeltki mitte alati saavutatud seda sügavust, mida me kaasaegselt lavateoselt ootame. Meenutame näiteks A. Liivese komöödiat «Robert Suur». Ehkki probleemilt mitte just uudne, sisaldab ta ometi paljugi meeldivat, heas mõttes komöödialikku, on leidlikult joonistatud tegelaskujud jne. Näidend omandas vaatajaskonnas teenitud populaarsuse. Ent «Robert Suurele» tuleb ette heita kohatise maitselibastusi dialoogis ja teatavat kompositsioonilist rabedust, eelkõige aga sõlmede rutakat ja väheveenvat lahtiharutamist lõppvaatuses. Kui me esialgu autorit usume ja usaldame, siis lõppvaatuses lööb too usk rängasti kõikumale: nii Rooma kui ka rida teisi (Kurg, Hampel, Lui) kujunevad nii hõlpsasti ümber, et siin võib ilmselt näha autori abistavat kätt. Ning tagajärg — üsna huvitavalt püstitatud probleemi lahendus kaotab oma veenvusest.

«Robert Suur» ei ole mingi erandnähtus ja võib-olla isegi mitte kõige ilmekam näide. Ka mitmete teiste näidendite lõppvaatus ei ole esimestega tasakaalus ning teos tervikuna meenutab suurejooneliselt ja soliidiselt alustatud, siis aga rahapuudusel poolelijäetud ja kuidagiviisi katuse alla viidud ning elamiskõlblikuks kohendatud hoonet. Niisugused asjad sunnivad kõnelema suurema hoolikuse vajalikkusest mitte ainult konflikti lahendamisel, vaid ka näidendi arhitektoonika alal üldse. Isegi niisugune väga huvitaval materjalil baseeruv teos, nagu J. Smuuli «Atlandi ookean», kannatab just draama spetsiifika ja kompositsiooninõuete mitteküllaldase silmaspidamise all: tugeva draama asemel tuli välja huvitavate ja värvikate olupiltide seeria.

Ja lõpuks. Meie viimaste aastate dramaturgia iseloomustus jääks puudulikuks, kui mitte märkida üht tema iseloomulikku joont — intensiivseid loomingulisi otsinguid. Ka kõigest siinkohal öeldust nähtub, et need otsin-

gud on toonud kasu ja kulgenud õiges suunas: nad pole taotlenud mingite sensatsiooniliste moevoolude järeleaimamist, vaid sisulise haarde laiendamist ning süvendamist. Nad on ühtlasi kinnitanud, kui avaraid võimalusi eri stiilide ja laadide kujunemiseks ja arenemiseks pakub sotsialistlik realism. Siin on ruumi R. Parve teravmeelse «Õndsuse labürindi» groteskini ulatuvale satiirile ja J. Smuuli lürismile, nii E. Ranneti mehiselt kargele, ratsionaalsele laadile kui ka A. Liivese psühholoogilistele ekskursidele. Viimased aastad on oluliselt mitmekesisistanud meie näitekirjanduse üldpilti: mitmesuguste draama eriliikide kõrval on rõõmustavalt arenema hakanud ka komöödia, ning leidub neidki teoseid (J. Smuuli «Lea», E. Ranneti «Kadunud poeg», A. Liivese «Sinine raket»), mis pakuvad huvi nõukogude tragöödia probleemi seisukohast. Muide, viimatimainitud teostest järeldub, et optimism, mida me nõukogude näidendis endastmõistevaks peame, ei tarvitse sugugi mitte alati tähendada näidendi «õnnelikku lõppu».

Need ja teised tähelepanekud viivad mõttele, et meie draamakirjanduse arengutee ning asetleidnud otsingute uurimine ja analüüsimine nõuavad kirjandus- ja teatriteadlastelt ning -kriitikutelt sootuks suuremat tähelepanu. Võivad ju niisuguse uurimistöö resultaadina kristalliseeruvad üldistused edasiliikumisel kujuneda väärtuslikuks orientiiriks.

*

Käesoleval aastal tähistame Nõukogude Eesti 20. aastapäeva. Nendes saavutustes, mille poolest nõukogude aastad on nii rikkad, on oma vääri-line koht ka teatritöötajate loominguliste pingutuste viljal. Võime veendunult kinnitada, et meie teater lahendab edukalt tema ees seisvat ülesannet — olla partei abiliseks rahvahulkade kommunistlikus kasvatamises. Selles töös on keskne tähtsus teatritöö alusel — repertuaaril, eriti algupärasel kaasaegsel repertuaaril, ja on meeldiv konstateerida, et viimase ideelis-kunstilise kasvu on silmanähtav ja järjekindel. Ei ole liialdus öelda, et eesti nõukogude teater ja draamakirjandus lähevad Nõukogude Eesti juubeli-aastapäevale täies mehejõus.

Nad on juba mõndagi korda saatnud, kuid suutelised veelgi rohkemaks. Ja elu esitabki kirjandus- ja kunstirahvale üha nõudlikumaid kohustusi, mis tulenevad kommunismi laiahaardelise ülesehitamise üldistest ülesannetest. Tänapäeval ei saa leppida sellega, et kunstitöel mõnigi kord ei ole elutõe lennukust, rikkust ja sära. Elu läheb meil edasi hoogsas tempos, ja teatrikunst ei tohi sellest hetkekski maha jääda. Meie laval peab ikka värvikamalt, ikka jõulisemalt ja kaasakiskuvamalt kajastuma meie tänapäev — selle suurus ja rikkus, mured ja rõõmud, tänapäeva inimese mehisus ja ilu. Ainult siis on meie teatrikunst tõepoolest parteiline ja tõepoolest rahvalik, ainult siis täidab ta edukalt oma suurt missiooni — mitte ainult lihtsalt peegeldada tegelikkust, vaid ka omalt poolt valgustada edasimineku teed, aidata kujundada uut inimest, suurte ideede ja suurte tegude inimest, kommunismiajastu inimest.

Niisugune on meie teatri ja draamakirjanduse kohus kommunismi ehitava rahva ees.

KAKSKÜMMEND AASTAT EESTI NÕUKOGUDE TEATRI

KARIN KASK

1940. aasta on läinud meie rahva ajalukku kui suure murrangu aasta. Nõukogude korra taaskehtestamine tähendas uue lehekülje pööramist kõigil elualadel, niisamuti kultuurielus. Kunstile ja kirjandusele, mille areng oli seni toimunud kahe kultuuri vahelise võitluse tingimustes, avanesid uued arenemisperspektiivid. Nüüdsest peale oli eesti kunstiinimeste ülesandeks teenida töörahva arvukaid ridu, olla oma ideelise, parteilise ja rahvaliku loominguga tema ideoloogiliseks kasvatajaks ning suunajaks.

Võis teostuda see, millele oli esmakordselt tee rajatud Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni päevil ja sellele järgnenud lühiajalisel nõukogude võimu perioodil Eestis. 1917. aastal asutatud Tallinna Tööliste Teater ja Narva Rahvateater olid sisuliselt esimesed nõukogulikel alustel töötavad teatrid. Ümberkorraldused toimusid tollal ka senises kodanlikus teatris — «Estonia» teatri juhtimine läks teatritöötajate hulgast valitud nõukogu kätte, «Võitleja» muudeti Venemaa Sotsiaaldemokraatliku Partei Narva osakonna teatriks jne. 1918. aasta alguseks valmis teatrite natsionaliseerimise projekt. Niisamuti tõusid päevakorrale uue dramaturgia vajadus ja töölisnäitlejate kunstimeisterlikkuse küsimus. Eesti nõukogude lavakunst ei jõudnud aga veel elujõuliseks saada, kui tema kasv vägivaldselt katkestati. Kodanliku korra kehtestamine interventide kaasabil surus eesti kultuurielu arengu uuesti tagasi antagonistliku klassivõitluse tingimustesse, kus eriti proletaarselt lavakunstilt olid võetud kõik võimalused normaalseks arenguks. Kuigi töölisnäiteringid, kes ühendasid tihtipeale oma legaalse tegevuse revolutsioonilise põrandaaluse võitlusega, jätkasid visalt oma tööd ka kodanlik-natsionalistliku diktatuuri perioodil Eestis ja kuigi eesti nõukogude teatri organiseerimist ning viljelemist jätkati väljaspool

kodumaad, Nõukogude Liitu ümberasunud eestlaste hulgas, tõeline eesti nõukogude lavakunsti sünd, kasv ning õitseng, võisid teoks saada pärast ajaloolist juunipööret 1940. aastal.

Teatrite töö ümberkorraldamist alustati kõigepealt organisatsioonilisest küljest. Teatrid natsionaliseeriti ja neile määrati vastavad riiklikud dotatsioonid. See tähendas, et teatrid, kelle otsesteks peremeesteks olid kodanlikul perioodil mitmesugused seltsid, muutusid 1940. aastast riiklikeks asutusteks. Riiklikud dotatsioonid omakorda võimaldasid suurendada teatrite kollektiive, rajada teatrite töö kindlamatele majanduslikele alustele. Seoses sellega kadusid teatrite tööst juhuslikkus ja perspektiivitus.

Teatrite organisatsiooniline ja majanduslik ümberkorraldumine omakorda oli aluseks nende sisulisele muutusele. «Kunsti, kirjanduse ning meie kultuuritegelaste ülesanne on nüüd vaid tõe teenida, tõe tuua heledasse valgusse, tõe kanda ilusana, puhtana kõige laiematesse rahvahulkadesse, kõiki nakatada austama tõe, et kõiki õpetada põlgama inimese kurnamist teise poolt, et kõiki viia võitlusse parima ühiskonna — sotsialismi — teostamise eest,» määratles kunsti ja kirjanduse ülesande tolleaegne EK(b) P Keskkomitee sekretär J. Lauristin. See ülesanne tõi kõigepealt kaasa murrangu eesti teatrite repertuaaris. Kui kodanlike teatrite mängukavas leidsid palju kergekaalulisi, vähese kunstilise väärtusega ja klassivastuolusid suigutavaid lavateoseid või ka avalikult šovinistlikke, kodanlik-natsionalistlikke ideid propageerivaid ning nõukogude-vaenulikke näidendeid, siis 1940. aasta kustutas nad oma mängukavast. Selle asemel leidsid tee eesti teatrite lavale paljud nõukogude dramaturgia väärtteosed, nende hulgas Gorki «Vassa Železnova», Korneitsuki «Laevastiku hukk», Lavrenjovi «Murrang», Trenjovi «Ljubov Jarovaja», Furmanov-Lunini «Tšapajev», Rahmanovi «Rahutu vanadus» jt. Nende kõrval mängiti eesti, vene ja lääne-euroopa klassika paremikku. Mainigem siin Kitzbergi, Vilde ja Tammisaare lavateoseid, Ostrovski «Äikest», Tšehhovi «Kirsiaeda», Shakespeare'i «Tõrkosa taltsutust», Goldoni «Kahe isanda teenrit», Molière'i «Tartuffe'i» jt.

Teatrite repertuaaris toimunud muutus tõi kaasa aga veelgi teise olulise ülesande. Ja nimelt — teatrite repertuaari koostamine kõrgelt ideelistest lavateostest esitas ühtlasi uusi nõudmisi näitlejatele. Selleks et kujuneda tõeliselt nõukogulikeks teatrikollektiivideks, ei piisanud üksnes mängukava muutmisest. Oli tarvis omandada ka uus loominguline meetod, mis võimaldaks jäägitult avada näidendite ideed, neisse kätketud mõtted. See tähendas, et senistest realistlikest kunstiprintsiipidest, mida eesti lavakunstnikel oli õnnestunud põhiliselt säilitada ka kodanlik-natsionalistliku diktatuuri tingimustes, vaatamata mitmesugustele kõrvalekaldumistele kord formalismi, kord naturalismi suunas, oli tarvis edasi minna sotsialistliku realismi meetodi omandamisele.

Kui teatrite repertuaaris võis muutus toimuda murrangulisel teel, siis sotsialistliku realismi meetodi omandamine ei võinud teoks saada üleöö. See eeldas kõigepealt marksistliku maailmavaate omandamist, marksistlike kunstiprintsiipide tundmaõppimist ja nende vahetut praktikasse vii-

mist. Kõik see oli aeganõudev protsess. Võimatu oli seetõttu ka eesti näitlejatel juba esimesel nõukogude teatri hooajal sotsialistliku realismi teele asuda. Siin jõuti vaid esimeste vagude ajamiseni. Iseloomulik aga on seejuures, et teatrite katseis ning otsinguis avaldub vägagi tugevasti teatrite eriilmelisus, nende ajalooline arenemisjoon, mis määrab nende tee ning edusammud uue kunstimeetodi omandamisel ja rakendamisel.

Tallinna suurim teater «Estonia» andis nõukogude esimesel hooajal neli väljapaistvat lavastust. Kaks neist on seotud Gorki nimega — «Vassa Železnova» ja dramatisering «Ema». Kuna «Estonia» polnud kogu kodanliku perioodi kestel mänginud ühtki Gorki lavateost, siis avaldus selles nagu püüe oma suurt võlgnevust leevendada. Liina Reimani esinemisele mõlemates nimiosades langes suur osa lavastuste kordaminekust. H. Lauri (Prohhor Hrapov), M. Möldre (sekretär Anna «Vassa Železnovas») ja K. Karmi (Pavel Vlassov «Emas») osatõlgitsused aitasid sellele omakorda kaasa. E. Vilde «Side», mis oli 23 aastat tagasi sama teatri laval läbi kukkunud, võeti repertuaari näidendi rehabiliteerimiseks. Ka see õnnestus, ja see on eeskätt A. Lauteri teene, kes esines raamatukaupmees Ilvese osas. Neljandaks lavastuseks oli Shakespeare'i «Tõrksa taltsutus». Näitlejate M. Parika (Katariina) ja K. Karmi (Petruccio) meisterlik mäng ja lavastaja (A. Särev) pöördumine Moskva Punaarmee Keskteatri lavastuse kui eeskuju poole võimaldasid siin sügavamalt Shakespeare'i komöödia sisusse tungida, kui seda oli tehtud kodanlikul laval. Kõigile nimetatud lavastustele on iseloomulik, et nende kordaminekuid kannab üksikute suureandliste näitlejate mäng. Viimaste osatõlgitsustes aga ilmneb, et lähenemine sotsialistliku realismi meetodile toimub kujude analüüsi süvenemise teel — psühholoogilise liini hoolikas läbitöötamine viib näitlejad selle ajastu ning keskkonna jälgimisele, milles tegevustik kulgeb. Selle tulemuseks on, et ajaloolise konkreetse nõue hakkab avalduma eelkõige üksikute lavakujude kaudu, individuaalse kõrval hakkavad eralduma tüüpilised jooned. Nii L. Reimani Vassa Železnova kui ka A. Lauteri Ilves pole mitte üksnes — kumbki oma isikupärasel viisil — rahaahned inimesed, vaid nendes võib näha oma klassi iseloomulikke esindajaid. Niisamuti haaras L. Reimani Pelageja Nilovna endasse tuhandete töölisnaiste kasvu klassiteadlikeks võitlejaks.

Samal ajal kui «Estoniale» on iseloomulik edasimineku suurte kesksete kujude tõlgitsemisel, paistavad siin silma ka teatri põhilise profiiliga seotud vead. Teatril, kes oli aastakümneid seisnud eemal revolutsioonilise võitluse kajastamisest, ei õnnestu revolutsioonilise võitluse kujutamine. See ilmneb niihästi «Ema» lavastuse massistseenides kui ka Raheli kuu ebaõnnestumises «Vassa Železnovas».

Mitmeti erinevad on kahe teise Tallinna teatri — Eesti Draamateatri ja Tallinna Töölisteatri — kollektiivi püüded sotsialistliku realismi meetodit oma töösse rakendada. Draamateater, kelle senist loomungulist tööd kodanlikul perioodil oli iseloomustanud tugev kaldumine olustikulisse realismi, püüab välja jõuda sotsialistliku realismini olustikulise külje veelgi tugevama allakriipsutamiseks. Samal ajal aga ei suuda teater lavastuste

välist konkreetsest siduda kujude lahendustega. Gorki «Põhjas», Bulgakovi «Uus maja» ja Balzaci «Eugénie Grandet» kuuluvad 1940.—41. a. hooajal Draamateatri õnnestunumate lavastuste hulka. A. Sunne Satin, A. Talvi Nastja, A. Suuroru Zjablokov ja O. Ungvere Eugénie Grandet on eredad, peene karakterijoonistusega antud kujud. Neis kõigis võib tunda nende lava taha jäetud elulugu, neid nähtamatuid tegureid, mis on neid kui inimesi vorminud. Kuid lavastused tervikuna ei ulatu ühiskonnakriitiliste üldistusteni, ei kontsentreeru ühise ideelise telje ümber. Palju jääb olustikuliseks peenrahaks.

Kui «Estonia» koondas oma tähelepanu lavakuju psühholoogilisele küljele ja püüdis selle kaudu jõuda sotsiaalse tõeseni, siis Tallinna Töölisteatri lavastajad ja näitlejad pidasid vajalikuks alustada kujude sotsiaalsest karakteristikast. Selle tulemusena oli Tallinna Töölisteatri lavastuste ideeline taotlus selgem kui kahes eelmainitud teatris, kuid selle teostamises esines lihtsustamistendents, kaldumist vulgariseerimisse (näit. A. Kitseri «Lauritsa» ja «Püve talus» lavastustes). Teatri suurimaks kunstiliseks õnnestumiseks oli Lavrenjovi «Murrang». Revolutsioonilise kangela ja revolutsioonilise rahva lavaline kujutamine, mis jäi lahendamata «Estoonias», saavutas siin tunduvalt paremaid tulemusi. See on seletatav sellega, et Tallinna Töölisteater oli kodanlikul ajal mänginud terve rea nõukogude autorite teoseid ja revolutsioonitemaatilisi näidendeid ning teatri kollektiiv omas juba teatud ettevalmistust. Revolutsioonilise võitleja kujutamises oli väljapaistvaks saavutuseks A. Rebase osatõlgitus Godunina. A. Rebane andis veenva kuju «lihtsakoelisest madrusest, kellel on vähe teadmisi, kuid kellel on seda rohkem indu ja usku revolutsiooni võitu» («Noorte Hääle», 1940, 12. det.). Teatri teiseks tõhusamaks kordaminekuks oli Goldoni «Kahe isanda teenri» lavastus, kus kujude sotsiaalne karakteristika oli suudetud ühendada suure psühholoogilise usutavuse ja ereda, hästitabatud elutundmisega. Eriti avaldus see Truffaldino (R. Nuude) andekas tõlgitus.

Suhteliselt erinev nimetatud Tallinna teatreist oli Tartu «Vanemuise» astumine nõukogude korda. Kui esimeste loominguilises koosseisus ei toimunud suuri muutusi, kui töö jätkus samade lavakunstnikega, siis «Vanemuise» üleminek nõukogude korda oli hoopis murrangulisem. Siin toimus trupi täielik ümberkomplekteerimine. Kodanliku perioodi lõpuaastail oli «Vanemuisele» tugevaks konkurendiks tõusnud Tartu Töölisteater. 1939. a. sulges kodanlik võim vägivaldselt selle teatri kui riigivastase asutuse. Siit, sellest teatrist pärinevate noorte lavajõududega täieneski «Vanemuine» 1940. aastal. Teatri komissariks ning kunstiliseks juhiks sai Tartu Töölisteatri näitleja-lavastaja Kaarel Ird. «Vanemuise» juhtimine läks kindlate ideeliste taotlustega aktiivi kätte ja see määras algusest peale teatri loominguilise palge. Teatri poliitiliste eesmärkide selgus ja nende edasiütlemine vastavas kunstilises vormis ongi see, mida «Vanemuise» töös võib pidada põhiliseks juba esimesel nõukogude aastal.

«Vanemuine» avas 1940. a. sügisel oma hooaja A. Korneitšuki «Laevastiku hukuga». See oli nagu teatri programmtükiks. Kujutada lihtsate ini-

meste kirglikku, ennastsalgavat tööd ning võitlust nõukogude ühiskonna eest — seda pidas «Vanemuise» juhtkond oma põhiliseks ülesandeks. «Laevastiku huku» lavastuses oli teatril häid tulemusi nii rahvastseenide kui ka üksikvõitlejate kujutamises (E. Tamuli Oksana). Hinnatav oli eriti see, et lavastus suutis tõusta nõukogude rahva kangelaslikkuse haaravaks üldistuseks.

Märkimisväärseid saavutusi andsid ka «Laevastiku hukule» järgnenud Rahmanovi «Rahutu vanaduse» ja Tammsaare «Põrgupõhja uue Vanapagana» lavastused. Neist esimene, kus A. Randviir oli meeldejääv professor Poležajevina, tõi kaasakiskuvalt esile inimese sisemise ümberkujumise. Teises oli püütud uue pilguga lugeda Tammsaare loomingut, kusjuures asetati rõhk ekspluateerija ja ekspluateeritava kujutamisele. See oli ühtlasi esimeseks katseks avada eesti laval Tammsaare allegoorilise vormi taga peituv teravalt ühiskondlik-poliitiline mõte. Revolutsioonilist protesii ja alistamatust taotles teater esile tuua ka M. Raua sulest ilmunud eesti nõukogude dramaturgia esimese pääsukese «Mõök väravas» lavastusega (näidend lavastati pisut hiljem veel Tallinna Töölisteatris). Kõigis neis lavastustes aga andis end tunda «Vanemuise» kollektiivi ebaühtlus ja tihthepeale kunstiline ebaküpsus.

Esimene nõukogude aasta ei toonud elavat ning viljakat tegevust mitte üksnes eesti suurematesse teatritesse, vaid avas uued perspektiivid ka seni väga piiratud tingimustes töötanud perifeeriateatritele. Nii on Narva teatris toimunud muutusi kirjeldatud järgmiselt: «Teatri siseelus on Narvas nõukogude korra kehtimapanekuga sündinud põhjalik muutus. Kui varemalt töötas teatris vaid mõni üksik palgaline jõud, siis käesoleval hooajal kuulub teatri palgalisse koosseisu juba 65 inimest, nende hulgas 18-liikmeline orkester» («Narva Tööline» 1941, 29. mail). Analoogilised muutused toimusid ka teistes perifeeriateatrites. Sellega on seletatav, et teatrid võisid asuda suuremate ning vastutusrikkamate ülesannete lahendamisele. Neist silmapaistvamad olid Furmanov-Lunini «Tšapajevi» lavastus Viljandi «Ugalas» ja Trenjovi «Ljubov Jarovaja» lavastus Pärnu «Endlas».

Eriti hoogustus eesti teatrite tegevus 1941. a. kevadtalvel, millal alustati ettevalmistustöid eesti kirjanduse ja kunsti dekaadiks, mis pidi toimuma oktoobrikuus Moskvas. Ainulaadse juhtumina eesti teatriaaloos asusid kolm teatrit — «Estonia», Draamateater ja «Vanemuine» — ette valmistama ühe ja sellesama teose lavaletoomist. Neist parimaks osutuvale pidi avanema võimalus esineda Moskva dekaadil. Selleks lavateoseks oii A. Kitzbergi «Libahunt».

Kõigi kolme lavastuse juures avaldus teatrite eriilmelisus. Vastavalt sellele oli igas lavastuses rõhutatud erinevaid momente. Nii oli Draamateatris asetatud rõhk ajaloolise tausta ja keskkonna täpsele, hoolikale kujutamisele. Lavastaja L. Kalmet tegi endale ülesandeks avada teatrikülastaja ees «neid ajaloolisi ja sotsiaalseid olutingimusi, mis põhjustasid omaaegse külaühiskonna pimedeaebausu ja orjaliku raskemeelsuse» («Teater ja Muusika» 1941, nr. 4, lk. 149). Selleks oli näidendi teksti põimitud Kitzbergi käsikirjalistest variantidest võetud motiive, mis võimaldasid näidata mõisa

ja maarahva vahekordi, viimasele osakssaavat sotsiaalsed ülekoht. Sellise kontseptsiooni juures oli Tiina esitatud sotsiaalsete elu-olustikuliste tingimuste ohvrina. «Estonia» lavastuses (lavastaja A. Särev) keskendus tähelepanu peategelastele, nende karakteritele ja omavahelistele suhetele. Tiina traagika on põhjustatud eelkõige tema uhkest, sirgjoonelisest iseloomust ja armastusest Marguse vastu. Peamine rõhk langes siin isikudraamale. «Vanemuises», kus seati esikohale lavastuse ideeline selgus, lähtuti «Libahundi» lavastamisel (lavastaja K. Ird) kahest elutunnetuslikust vastuolust, mida ühelt poolt esindas end vabana tundev ja vabana mõtlev Tiina, teiselt poolt hallist orjameelsusest kantud Tammaru rahvas. Kuna see konflikt seoti konkreetsete ajaloolis-ühiskondlike oludega, laienes Tiina vabadusarmastus protestiks kogu pärisorjusliku süsteemi vastu.

Dekaadi ettevalmistamise komisjon tunnistas nimetatud kolmest lavastusest parimaks Draamateatri lavastuse. Tugevateks osatäitmisteks olid siin L. Tubina uhkeloomuline Tiina, A. Talvi naiselik, sügavalt armastav Mari, S. Reegi väike Tiina, A. Tamme elutark vanaema jt. Ometi tuleb nentida, et oma kontseptsioonilt oli meie tänapäevasele hinnangule kõige lähedaseri «Vanemuise» tõlgitsus, ehkki tollaegne kunstiline teostus seda vaid osaliselt realiseeris, kuna Draamateatri oma polnud vaba sotsiologiseerimise tendentsidest.

Kui eesti klassika osas viisid dekaadi ettevalmistused juba konkreetsete tulemusteni (L. Kalmeti kõrvale määrati näitejuhtideks A. Särev ja K. Ird, et Draamateatri lavastus dekaadiküpsaks muuta), siis kaasaegse algupärase repertuaari osas olid tulemused tagasihoidlikumad. Uue algupärase repertuaari saamiseks korraldati draamateoste ideekavandite võistlus, niisamuti esitati töötellimusi juba tuntud kirjanikele. Nii asus A. Jakobson kirjutama draamat «Tee viib märke», E. Tammlaan komöödiat «Sitsi printsess», A. Antson näidendit «Võitjate armee», H. Raudsepp näidendit «Uutel radadel». Ükski neist lavateoseist ei jõudnud aga lavale. Juunikuus alanud sõda fašistliku Saksamaaga lõikas järsult läbi selle hoogsa ning viljaka arengu, millele oli eesti kultuurielus aluse pannud esimene nõukogude aasta.

*

Eesti NSV territooriumi okupeerimine fašistlike vägede poolt lõhestas eesti kultuurielu kahte ossa. Suur hulk eesti silmapaistvaid kirjanikke ja kunstiinimesi evakueerus või läks mobilisatsiooni korras Nõukogude Liidu tagalasse. Nende hulgas olid Paul Pinna, Ants Lauter, Rudolf ja Elsa Ratassepp, Priit Põldroos, Eduard Tinn, Kaarel Ird, Lembit Rajala, Ilmar Tammur, Kaarel Toom, Leo Martin, Epp Kaidu jt.

Kodumaalt lahkumine kandis eesti kunstiinimesed esialgu Nõukogude Liidu tagalas eri suundadesse laiali. Peagi aga hakkasid endaalgatuslikus korras siin ja seal tekkima eesti lavakunstnikest koosnevad ansamblid. Neist suuremateks olid P. Põldroosi juhtimisel tegutsev Tatari ansambel ja töölispataljoni ansambel eesotsas G. Ernesaksaga. Eriti nimetamisväärne oli viimase 80-liikmeline koor, kes käis lähemas ümbruses kontserte andmas.

Vastuseks EK(b)P Keskkomitee ja Eesti NSV Rahvakomissaride Nõukogu taotlusele koondada eesti kunstiinimeste kaadrit andis NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu juures asuva Kunstidekomitee esimees 16. detsembril 1941 käskkirja Eesti NSV-st evakueerunud kunstitöötajate organiseerimiseks. See käskkiri sai aluseks Eesti Riiklike Kunstiansamblite rajamisele, mille ametlik avakoosolek toimus 1942. a. märtsis. See tähendas üle paarisaja liikmelist peret. Suurimaks kollektiiviks oli siin laulu- ja tantsuansambel, kelle üldjuhiks määrati P. Põldroos. Selle kõrval tegutsesid sega- ja meeskoor, sümfoonia-, puhkpilli- ja estraadiorkester. Ansambelite juures töötav paarikümne-liikmeline draamarühm oli üks väiksemaid, kuid nagu märgib A. Lauter, «oli ta osatähtsus Nõukogude Armees kunstilisel teenindamisel suhteliselt suur» (A. Lauter «Nõukogude eesti teater» /käsikiri/, lk. 23). Sellesse draamatruppi kuulusid vanameister Paul Pinna, näitlejatest V. Ratassepp, E. Tinn, L. Martin, A. Rebane, T. Kukk, E. Ratassepp, E. Kaidu, O. Tinn, L. Rajala, I. Tammur, K. Toom jt. Rühma kunstiliseks juhiks oli A. Lauter.

Eisialgu oli draamarühmal suuri raskusi repertuaariga, sest vastavaid eestikeelseid lavateoseid polnud käepärast. Tuletati ühiselt meelde varem õpitud katkendeid ja steene näidenditest, õpiti luuletusi ja asuti mängukava rikastama tõlgetega. Üheks selliseks sisukamaks ürituseks oli K. Simonovi äsjaavalminud Isamaasõja-teemalise «Vene inimeste» neljanda vaatuse eesti keelde tõlkimine ja esitamine draamarühma poolt. Esimese ulatuslikuma algupärase lavateosena valmis 1942. a. sügiseks P. Rummo «Pruun katk», mis käsitleb ühe kommunisti perekonna vintsutusi ning kannatusi fašistide poolt okupeeritud Eesti NSV-s ja nõukogude inimeste võitlust oma kodumaa vabastamiseks.

Ansambelite draamarühm alustas oma esinemistega Jaroslavl linnas, mis kujunes ansambelite alatiseks peatuskohaks. Esimese suurema ringreisi võttis draamarühm ette 1942. a. juunis, sõites esinema eesti diviisidesse, kes asusid teisel pool Uraali. Endastmõistetavalt kujunesid ansambelite kontserdid võitlejatele väga elamusrikkaks. Draamarühma esinemised said suure menu osaliseks ja teenisid ära Eesti Laskurdiviisi tänukirja.

Eesti Rahvuslike Kunstiansamblite suureks jõukatsumiseks oli tema kollektiivide esinemine 1942. a. detsembris Moskvast. Anti üldse üle 20 etenduse ja kontserdi, esinedes Tšaikovski-nim. kontserdisaalis, konservatooriumi suures saalis, Punaarmee Keskmajas, Üleliidulises raadios, Ametiühingute Maja Sammassaalis ja mitmes klubis.

Tehes kokkuvõtte kunstiansamblite esinemistest ja hinnates kõrgelt eesti kunstimeistrite saavutusi, andis Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidium 17. detsembril 1942 seadlusega järgmised aunimetused: Eesti NSV rahvakunstnik — Paul Pinnale ja Ants Lauterile, Eesti NSV teeneline kunstitegelane — Priit Põldroosile, Eugen Kapile ja Gustav Ernesaksale, Eesti NSV teeneline kunstnik — Aleksander Arderile, Bruno Lukile, Vladimir Alumäele ja Hugo Lepnurmele.

1943. aasta algul sõitis eesti draamarühm esinemisreisile Uraali taha uue repertuaariga. Muu hulgas kanti uudispalana ette Slobodskoi drama-

tiseeringus «Vahva sõdur Švejki uued seiklused». Suure menu osalisteks said siin näitlejad A. Rebane (Švejki), V. Ratassepp (kindral von Altdorfer) ja K. Toom (kapral von Krause).

1943. a. aprillis oli ERKA töös suursündmuseks Jüriöö ülestõusu 600. aastapäeva tähistamine Moskva Konservatooriumi suures saalis. Sel puhul tuli ettekandele E. Kapi vastvalminud «Patriootiline sümfoonia».

Olenevalt sellest, et Eesti Laskurkorpuse diviisid asusid 1943. a. sügisel rindele, moodustati ERKA draamarühm ümber alaliseks rindebrigaadiks. Näitlejate looming kasvas siin tõeliseks sõnarelvaks. Mõtted armastatud kodumaale, põletav soov teda vaenlastest vabastada ja tohutu viha rööv-vallutaja vastu sidusid esinejaid ja kuulajaid. Eriti südamlük oli rindebrigaadi vastuvõtt 1943. a. suvel. Esineti uue eeskavaga, millest suure menu osaliseks sai P. Rummo sõnalis-muusikaline montaaž «Sõnarelvaga». Väga elavalt võeti vastu ka Sheridan'i komöödia «Punane munder». Näitlejail tuli seejuures esineda kõige mitmesugusemates olukordades. Kõige tavalisemad olid ettekanded suisa lageda taeva all, kas lattidest kombineeritud laval või veoauto platvormil, dekoratsioonideks kased või männioksad. Eesti rindevõitlejad ootasid suure huvi ning erutusega lavakunstnike rindebrigaadi külalissetendusi. Juhtus aga sedagi, et rindevõitlejad üllatasid teinekord ka näitlejaid, pakkudes neile omapoolseks külakostiks sõjameeste omaloomingulist lavakunsti.

Saksa fašistlike vägede lüüasaamine ja taandumisele asumine andis ERKA tööle uut hoogu ning indu. Rindeolukorra üldine paranemine ja Nõukogude vägede alanud võidukas pealetung tõi kaasa uusi, avaramaid võimalusi eesti lavakunstnike professionaalse taseme tõstmiseks. Tervele reale eesti lavakunstnikele avanes võimalus tutvuda enesetäiendamise korras teiste rahvusteatrile loominguga. Pikemat aega viibisid õppetstarbel Moskvast P. Pinna, A. Lauter, P. Põldroos ja K. Ird. Sverdlovski ja Permi teatrite tööga tutvusid A. Rebane ja L. Martin, töötades nimetatud teatrite juures. Ühtlasi hakati ettevalmistusi tegema ulatuslikemaks ülesanneteks. Nii alustati 1943. a. lõpul Goldoni «Põikpeade» proove. Samuti kavatseti lavastada P. Rummo dramatiseeritud «Mahtra sõda» ja W. Shakespeare'i «Kaheteistkümnendat ööd».

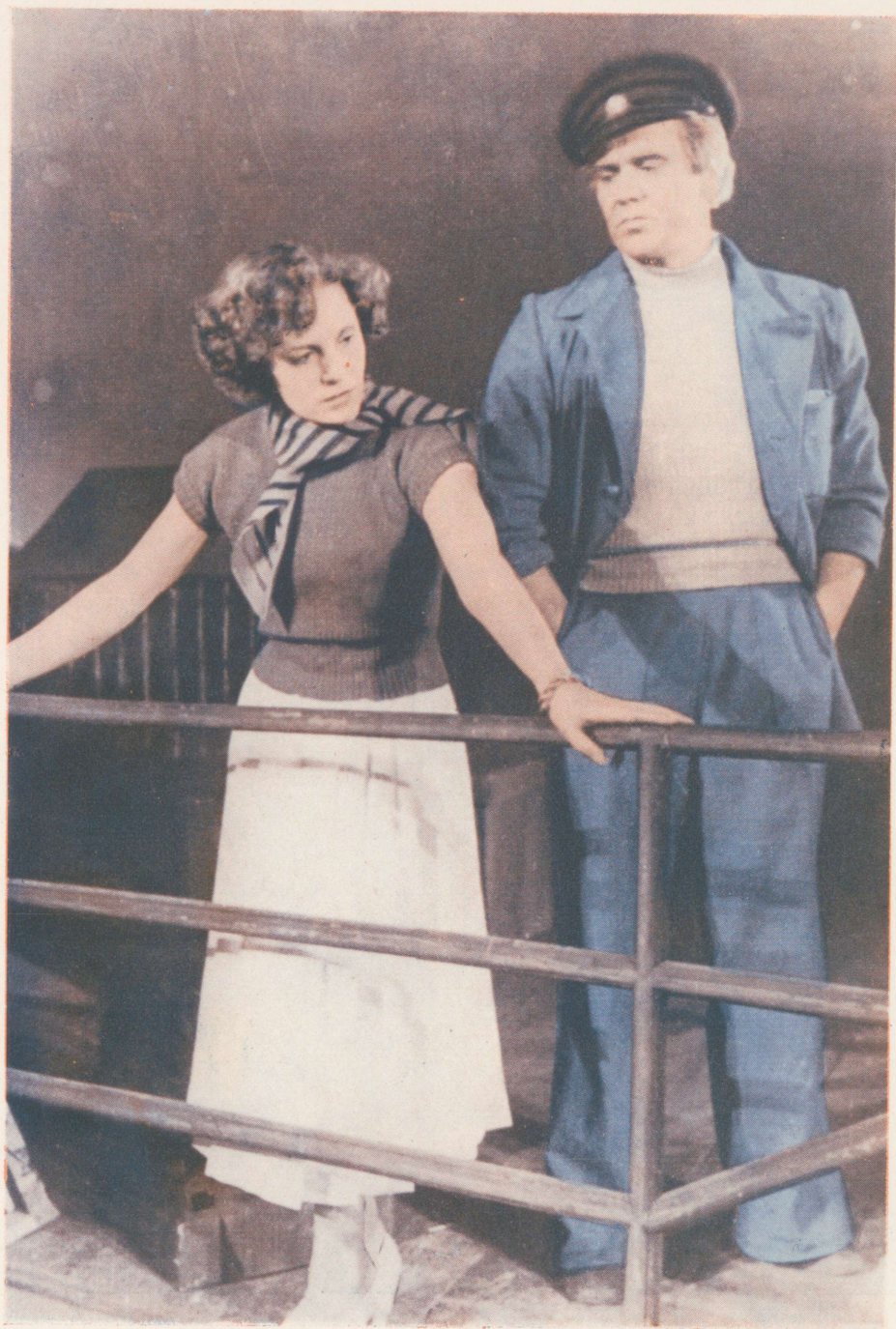
Kuid Nõukogude vägede kiire ning võidukas edasiliikumine 1944. a. algul tõi kaasa uusi ning pakilisemaid ülesandeid. Nõukogude armee võitudega Leningradi oblastis ja Eesti NSV valitsuse asumisega Leningradi kerkis otseselt päevakorraks armastatud sünnimaa vabastamine anastajatest.

Hakati ette valmistama uut repertuaari. Kuna uusi ajakohaseid lavateoseid polnud kusagilt saada, siis asuti ise neid looma. Niiviisi valmisid noil kodumaa vabastamise eelseil kuudel A. Lauteri kolm lühinäidendit «Naised», «Sides» ja «Hirmu silmad». P. Rummo koostas uue ajakohase luulemontaaži «Meie jõud». Täis indu ja loomingulist energiat hakati nendega tööle.

Alates juulikuust käis draamarühm etendusi andmas Narva rindel, kus esineti saksa kaevikute ja kindlustuste vahetus läheduses. Siin elati kaasa Narva vabastamisele. Septembri algul aga astus draamarühm juba Eesti



A. Jakobsoni «Elu tsitadellis» RT «Estonias». Värihein — Hugo Laur, Professor
Miilas — Albert Üksip, Lillak — Aleksander Randvür.



*E. Tammlaane «Raudne kodu» RT «Vanemuises». Iige — Velda
Oisus, Peeter — Endel Aimre.*

NSV pinnale Võrus, kus ta andis 8. septembril oma esimese etenduse. Koos võidukate rindeväeosadega liikusid draamarühma liikmed vaenlastest puhastatud kodumaal edasi. Ja juba oktoobrikuu esimestel päevadel anti esimesed rindebrigaadi kontserdid Tallinnas. Tormiliste ovatsioonidega tervitasid tallinlased oma armastatud lavakunstnikke eesotsas P. Pinna ja A. Lauteriga.

*

Samal ajal kui Nõukogude Liidu tagalas viibivad eesti lavakunstnikud rakendasid kogu oma jõu üldrahvalikule võitlusele kaasaaitamiseks, kui siin karastusid ja said tugeva kooli paljud eesti silmapaistvad näitlejad ja lavastajad, tuli okupeeritud Eestisse jäänud lavakunstnikel töötada hoopis erinevas olukorras. Siin kõrvaldati mängukavast nõukogude-aegsed lavastused ja eesti teatrite repertuaar puistati üle tühiste näidenditega. Veelgi enam. Teatrite repertuaari võeti uuesti kodanliku korra lõpuaastail mängitud Nõukogude-vastase suunaga näendid «Nimed marmortahvilil» ja «Lipud tormis». Lisaks sellele ilmus A. Mälgu sulest ehkki kaugemasse minevikku tagasi viiv, kuid seejuures väga selgeid poliitilisi eesmärke taotlev näidend «Kadunud päike». Külvates eesti teatrid ühelt poolt üle labaste ajaviitenäidenditega, teiselt poolt aga soosides tõde moonutavaid Nõukogude-vastase suunaga näidendeid, taotlesid fašistid hoopis ulatuslikumat eesmärki — viia eesti lavakunst väärtusetu ajaviite või otsese fašistliku propaganda tasemele. Sisuliselt tähendas see eesti lavakunsti hävitamist.

See aga ei osutunud siiski nii lihtsaks. Eesti teatri näitlejate paremik, kes aastakümnete vältel oli kaitsnud eesti lavakunsti realistlikke ja rahvalikke traditsioone, jäi ka nüüd kindlaks oma kunstipõhimõttele. Vastukaaluks labaseile ning pikantseile ajaviitenäidenditele leiame kerge ning tühise repertuaari vahele kiilutuina klassikalisi teoseid.

Tõsi küll, siin puudub täiesti vene klassika, kuid ometi leiame mõnedki lääne-euroopa klassika paremiku kuuluvaid teoseid, mis annavad eesti näitlejatele võimalusi suurepäraste kujude loomiseks. Samuti töötatakse suure armastusega eesti kirjanike — Vilde, Kitzbergi ja Tammsaare — lavateoste kallal. Kõige selle juures aga pole näitlejate ja lavastajate loomingu vaba okupatsiooniaja pitserist: ei sünni uut kvaliteeti, märgatavat edasiminekut tähistavat loomingu, vaid teatrite kollektiivide pingutused on suunatud rohkem oma senise kunstilise taseme säilitamisele. Seegi oli okupatsiooniaegsetes tingimustes raskustega seotud. Muidugi ei saa isegi paremates okupatsiooniaegsetes lavastustes — nagu «Maria Stuart» «Estonias», Tammsaare «Tõe ja õiguse» dramatiseeringud Draamateatris ja Ibseni «Kummitused» «Vanemuises» — rääkida näidendi idee adekvaatselt lahtimõtestamisest, selle progressiivsete tendentside esiletoomisest ja kujude sügavast avamisest nende ajas ja ruumis, mis on muutunud endastmõistetavaks eelduseks nõukogude teatritöös.

Tänu sellele, et eesti näitlejaskond oma põhilises osas jäi kindlaks realistlikule ja rahvalikule kunstile, ei laskunud ta fašistliku kunstipoliitika teenimisele. See tähendas aga ühtlasi seda, et kui Nõukogude armee vabas-

tas meie kodumaa vägivaldsest okupatsioonist, siis oli põhiliselt siiski säilinud näitlejaskond oma kunstiliste tavadega, millele võis toetuda jätkuv eesti nõukogude teatri areng.

*

Fašistlik okupatsioon oli eesti teatriellu jätnud kurvad jäljed. Enamik teatrihooneid oli rusudes, nende hulgas «Estonia», «Vanemuine», «Endla», «Töölister», «Säde», «Ugala» ja «Võitleja». Teatrite kollektiivid olid segi paisatud. Sellesse masendavasse olukorda tõi uut elujõudu ning energiat nende lavakunstnike tagasitulek, kes sõja ajal olid viibinud Nõukogude Liidu tagalas. Kolme eesti suurima teatri juhtimise võtsid enda peale Ants Lauter («Estonia»), Priit Põldroos (Draamateater) ja Kaarel Ird («Vanemuine»), kelle initsiatiivil ja energilisel, väsimatul juhtimisel kujunesid välja nõukogulikud, järjest kindlamini sotsialistliku realismi meetodit omandavad teatrikollektiivid.

Eesti teatreist asus suhteliselt kõige paremates tingimustes tööle Tallinna Riiklik Draamateater. Teatril oli säilinud hoone ja suuri muutusi põlnud ka näitlejate koosseisus. Draamateatri, nagu teistegi eesti teatrite kollektiivide ees seisis ulatuslik ning pingelist tööd nõudev ülesanne: tuli jätkata sotsialistliku realismi meetodi omandamist ja teatripraktikasse rakendamist. Selle aluseks omakorda oli marksistliku maailmavaate omandamine. See oli aeganõudev, pikaldane protsess. Niisamuti kerkis päevakorrale repertuaari küsimus. Kui vennasvabariikide repertuaar pakkus siin rikkalikku materjali, siis selle kõrvale tõusis otsekohe vajadus ka algupärase kaasaegse näidendi järele.

Teater alustas 1944. a. sügisel tegevust juba varem repertuaaris olnud lavastustega. Mängukavva võeti 1941. a. ettevalmistatud «Libahunt» ja toodi täiendatuina ning ümbertöötatuina lavale H. Ibseni «Nora», A. Kitzbergi «Kauka jumal» ja H. Anto «Merepojad». Draamateatrile omane olustikulis-psühholoogiline joon oli neis lavastustes põhiline. Huvipakkuvateks ja teatri keskmist taset ületavateks lavastusteks osutusid järgnevalt Goldoni «Mirandolina» ja Shaw' «Pygmalion», kus oli mitmeid õnnestunud osatäitmisi (E. Liigeri Eliza, O. Põlla Higgins, F. Malmsteni Doolittle, L. Lindau Mirandolina, A. Suuroru kavalier di Ripofratto, J. Kaljola markii di Forlipopoli jt.). Murrangulise tähtsusega lavastuseks aga kujunes teatri töös L. Leonovi «Vallutusretk» (1945). See oli kollektiivi esimene sõja- ja fašismivastase teemaga töö. Nõukogude inimeste kangelaslikkuse, nende patriotismi ja moraalse suuruse avamine oli näitlejaile väga raske, kuid seejuures neid endid rikastav ülesanne. «Lavastuse ettevalmistamine oli tihedalt seotud ideoloogilise kasvatuse ja poliitharidusliku tööga. Korraldati arvukalt loenguid ja vestlusi Suurest Isamaasõjast, nõukogude võitlejate kangelasstegudest, tagala ennastsalgavast tööst. Algasid ka loengud marksistlikust esteetikast,» nagu ütleb lavastaja P. Põldroos. Kogu see hoolikas ettevalmistustöö andis häid tulemusi. Võib öelda, et siin sündis lavastus, kus lavakujud kasvasid välja vastavast konkreetsest keskkonnast, kus kunsti- ja elutõe kõrval hakkas jõuliselt elama sotsiaalne tõde,

antud juhul nõukogude inimeste patriotismi olemus. J. Kaljola arst Talanovi ja L. Tubin tema abikaasa osas suutsid edasi anda nende inimeste suurt, ennastohverdavat ning vääramatut isamaa-armastust, mis jäi mõistmatuks fašistidele. Suure sisemise pinevusega tõi V. Ratassepp esile nende poja Fjodori raske siseheitluse.

«Vallutusretk» polnud teatrile üksnes hinnatavaks kunstiliseks võiduks, vaid ta oli ühtlasi ka sissejuhatuseks suuri ühiskondlikke kokkupõrkeid käsitlevale probleemnäidendile, millele kuulub oluline koht Draamateatri kogu järgnevas repertuaaris. Siia hulka tuleb arvata esimesed algupärandid, mis teater lavale tõi: J. Sütiste «Ristikoerad» (lavastaja L. Kalmet), mis käsitleb eestlaste ja saksa ordurüütlite vahelist võitlust, ja M. Raua fašistlike okupantide vastu suunatud «Karastus» (lavastaja P. Põldroos). Esimeses andsid häid osatäitmisi A. Suurorg mehise ja väerika Sakala vanema Lembituna ja L. Lindau heroilise, vaenlast halastamatult vihkava Üllena. Teises kujunes näitleja O. Ungvere loominguga üheks parimaks saavutuseks Anne, kehviku tütar ning punaarmealase naine, kes okupatsioonipäevade raskeis tingimustes kasvab karastatud võitlejaks.

Teatri huvi suuri ühiskondlikke konflikte käsitlevate teemade vastu kajastub ka klassika esitamise osas. 1945. a. lõpul lavastatud «Kuningas Leari» (lavastaja L. Kalmet) puhul näeb teater tragöödia teemana «kuninga surma ja inimese süüdi», mis põhineb Leari kui troonist loobunud ja viletsusse tõugatud monarhi silmade avanemisel ja ühiskondliku ülekohtu tunnetamisel. Teatril aga ei läinud siin korda oma kavatsusi lõpuni viia ja lavastuses suudeti välja tuua vaid abstraktsele pinnale jääv isatraagika. Seevastu kujunes Tammsaare «Põrgupõhja uue Vanapagana» dramatiseering (lavastaja P. Põldroos) teatrile tugevaks loominguliseks plussiks. A. Suurorg lõi jõulise Jürka kuju. L. Lindau Jürka naise Juulana aitas omalt poolt veelgi rõhutada mõlemale osaks saavat sotsiaalset rõhumist. Suurepäraseks saavutuseks oli ka J. Kaljola vitaalne, libe ja ahnuseneni omakasupüüdlik Ants. Tammsaare sotsiaalne mõte, tema allegoorilistesse kujudesse peidetud äge protest inimese ekspluateerimise vastu pääses lavastuses selgelt, jõuliselt ning haaravalt mõjule.

Juba kahe esimese sõjajärgse hooaja kestel ilmnis edasimineku lavastuste suurema konkreetseuse ning julgemini, selgemini antud ühiskondlike üldistuste suunas. Sellele vaatamata aga esines lavastustes veel ekslemist olustikulistesse pisiasjadesse, mitteüllaldast seost vastava ajaloolis-ühiskondliku keskkonnaga, kus tegevustik toimub, abstraktsust ja ideelist selgusetust.

Oluliseks tõukejõuks järgmise sammu astumiseks oma arengus oli niihästi Draamateatri kui ka teiste eesti teatrite kollektiividele ÜK(b)P Keskkomitee otsus «Draamateatrite repertuaarist ja abinõudest selle parandamiseks» 26. augustist 1946. a.

Draamateater vastas Keskkomitee otsusele A. Surovi «Kaugel Stalingradist» lavastamisega. Näidendi tegevus kulgeb ühel Suure Isamaasõja kõige raskemal perioodil, Stalingradi lahingute ajal, ja esitab põhikonfliktina kahesuguse suhtumise töösse — ühelt poolt enesega rahuloleva, pers-

pektiivitu ja paigaltammuva, teiselt poolt novaatorliku, kirglikult ja ennast-salgavalt võitleva, kõike rinde heaks pühendava suhtumise.

Ühes oma sõnavõtus märkis lavastaja P. Põldroos: «Sel ajal kui asusime lavastama näidendit «Kaugel Stalingradist», olime ise ka veel päris kaugel Stalingradist. Kuid sinna tuli jõuda.» (P. Põldroos, «V. Kingissepa nim. Draamateater» II, lk. 146.) Õnnestunud lavastus kinnitas, et sinna jõuti. «Kaugel Stalingradist» ei andnud mitte üksnes tervet rida suurepäraseid kujusid, vaid kujunes pärast «Vallutusretke» järjekordseks etapiliseks lavastuseks. Teatri kollektiiv suutis end siin oluliselt lahti kiskuda elamuste passiivsusest ja pisidetailidesse takerduvast psühholoogitsemisest. Selle asemel saavutati kujude elamuste intensiivsus, individuaalse ja tüüpilise õigetes vahekordades esitamine, sisemise ereduse ühendamine lakoonilise, hästitabatud vormiga. A. Rebase Osseredko, aus, töökas ja kohuse-truu, kuid paigale tammuma jäänud ning perspektiivitunde kaotanud teha-sedirektor, oli eluline, konkreetne ja endaga töösse suhtumise probleemi kaasatoov kuju. V. Ratassepa parteiorganisaator Orlov ja E. Tinni parteikomitee sekretär Kupavin kujunesid tugevateks saavutusteks nõukogude inimeste kujutamisel eesti laval. Lavastus kinnitas, et teatri kollektiiv on suuteline sügavalt avama kaasajatemaatilisi näidendeid. Ühtlasi pani «Kaugel Stalingradist» aluse kaasajatemaatiliste lavastuste küpsele, sel-gelt ning haaravalt kõlavale esitusele Draamateatri laval.

Sotsialistliku realismi meetodi omandamisest ja loovast rakendamisest kõnelesid veel sellised eesti teatrite töös väljapaistvaks osutunud saavutu-sed, nagu 1947. a. lavale toodud K. Simonovi «Päevad ja ööd» ja Rahma-novi «Rahutu vanadus» (mõlemaid lavastas P. Põldroos). Sõjajärgse nelja hooaja tippsaavutusteks aga olid A. Jakobsoni Stalini preemiaga autasus-tatud näidend «Võitlus rindejooneta» (1947) ja N. Pogodini «Kreml-i kel-lad» (1947), milledest viimane esitati Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 30. aastapäeva pidulikuks tähistamiseks.

A. Jakobsoni «Võitlus rindejooneta», kodanliku Eesti klassivastuolusid kujutav lavateos, oli teravalt suunatud kodanliku natsionalismi vastu ja tabas oma löögijõuga kõiki neid, kes ei tahtnud või ei suutnud aru saada klassivõitluse määravast osast ühiskonnas.

Draamateater oli lavastuses (lavastaja L. Kalmet) raskuspunkti asetanud eesti kodanluse ja tema hundimoraali paljastamisele, näidates ühtlasi kujukalt kodumaiste kapitalistide ning nende mammona juuri, nende teed haljale oksale. Näitleja A. Suurorul õnnestus konkreetsetes, eredates värvides avada Tiit Kondori eluteed, mis saab alguse küll töölisagulist, kuid viib sellest hoopis eemale — auahnest noorukist saab karm ning tahtekindel merekaru ja sellest omakorda halastamatu eraomanik. Näitlejad F. Malmsten vabrikant Kangru ja V. Ratassepp Suuroru osas tõid kujukalt esile kummagi tegelase sotsiaalse karakteristika. Huvitava kuju lõi V. Alev Samuel Kondorina. Lavastuse ja näidendi löögijõud langes kapita-listide paljastamisele. Selle kõrval jäi aga nõrgemaks tööliklassi võitluse kujutamine.

N. Pogodini näidend «Kreml-i kellad» viib tagasi noore nõukogude riigi

sünni päevisse ja näitab professor Zabelini kuju kaudu toleaege intelli-gentsi tee leidmist revolutsiooni poolele. Ühtlasi olid «Kremli kellad» esi-meseks lavastuseks, kus eesti näitlejail tuli kehastada suuri revolutsioo-nilisi võitlejaid ning tööliklassi juhte — Leninit, Stalinit ja Dzeržinskit.

Riikliku Draamateatri kollektiiv ja lavastaja ning ühtlasi Lenini kuju kehastaja Priit Põldroos suhtusid suure tõsidusega selle vastutusrikka ülesande lahendamisse. Teatris korraldati sel puhul loenguid ja vestlusi Lenini elust ning tema tegevusest revolutsionäärina, samuti ka Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni sündmustest ja sellele järgnenud kodu-sõja-aastaist. Tutvuti vastava kirjandusega, vaadati Leniniga ja revolutsi-oonilise võitlusega seotud filme.

Kollektiivi hoolikas töö kandis head vilja. Lavastus andis terve rea märkimisväärseid loomingulisi saavutusi ja võeti teatrikülastajate poolt soojalt vastu. P. Põldroosi loodud Lenini kujus polnud üksnes palju füüsi-list sarnasust Leniniga, vaid tal oli õnnestunud hästi tabada ka Lenini mõtte erksust ja sügavust. Põhiliselt olid õnnestunud ka Stalini ja Dzeržinski kuju V. Alevi ja V. Ratasessa tõlgitsuses. A. Rebase tahumatu, väliselt rahulik, kuid kirglikult revolutsiooni võitu kaitsev madrus Rõbakov, E. Lii-geri puhtahingeline, teed hea ja õige juurde otsiv Maša ja E. Tinni solvu-nud, kangekaelselt oma teadlase-ause klammerdunud Zabelin, kellele koh-tumine Leniniga toob kaasa terve vapustava, elu uutele rööpmetele seadva ümbersünni — need olid meelde jäävad, elavad, eredalt ning kaasakiskuvalt loodud kujud. Eesti teatrikülastajale kõlas «Kremli kellade» tõde aktuaal-selt, mõtteid esile kutsuvalt ning mõtlema sundivalt. Sest paljudele eesti haritlastele olid professor Zabelini kõhklused ja sisemised heitlused tutta-vad-lähedased, kas juba läbi elatud või veel läbielatavad.

Võib öelda, et 1948. aastaks oli Riikliku Draamateatri kollektiiv läbi tei-nud suure kunstilise kasvu. Teater oli hakanud oma kunstirelvaga aktiiv-selt kaasa rääkima ideoloogilisel rindel, ühiskondliku elu sündmustes. Tal oli välja kujunemas oma loominguline pale, oma sõna, oma vajadus teatri-publikuga kõnelda.

Analoogilise arenemisprotsessi tegi samaks ajaks läbi «Estonia» ja «Vanemuise» sõnalavastus. Võrreldes Riikliku Draamateatriga tuli mõle-mal teatril alustada märksa raskemates tingimustes — «Estonial» oli hävi-nud teatrihoone ja teater hakkas etendusi andma endise kino «Gloria» ruu-mes. Sõjatules olid otsa saanud dekoratsioonikogu, kostüümiladu, rekvi-siidid jne. Samasugune oli olukord «Vanemuises», kes hakkas töötama endise Saksa teatri ruumes.

«Estonia» teatril polnud mitte üksnes raskeid materiaalseid kaotusi, vaid suuri lünki oli tekkinud ka trupi koosseisus. A. Lauteri energilisel juhtimi-sel asuti neid lünki täitma (nii näiteks võeti «Estonia» truppi varem pide-valt Draamateatris töötanud Aino Talvi ja Olev Eskola, endise Tallinna Töölisteatri näitlejatest Katrin Välbe, Heli Viisimaa jt.). «Estonia» trupp kujunes selle tagajärjel silmapaistvalt tugevaks. Nõukogude Liidu taga-last naasnud Paul Pinna ja Ants Lauteri kõrval mängisid siin sõjajärgseil aastail kaasa sellised suureandelised lavakunstnikud, nagu Hugo Laur,

Meta Luts, Kaarel Karm, Albert Üksip, Aleksander Randviir, Mari Möldre, Rudolf Nuude, Ruut Tarmo jt.

Kui Riiklikus Draamateatris toimus põhiline üleminek lavastuse psühholoogilis-olustikuliselt üldlaadilt suurema ajaloolis-ühiskondliku konkreetsuse suunas, millega kaasnesid üksikute kujude sotsiaalse karakteristika süvenemine ja lavastuse üldise ideelise selguse kasv, siis «Estonias» langes raskuspunkt peamiselt üksikute suureandeliste näitlejate arengule — nende järkjärgulisele vabanemisele kodanlikust teatrist kaasa toodud abstrakt-psühholoogilisest tõlgitsusest. «Estonia» sõnalavastusele on sõjajärgseil aastail iseloomulik, et üksikute näitlejate hiilgavad õnnestumised ületavad lavastuste üldise taseme ja kujunevad määravaks lavastuse menukusele, saadud üldmuljele.

«Estonia» alustab 1944. a. sügisel oma tööd sõnalavastuse osas A. Kitzbergi näidendiga «Enne kukke ja koitu». Kunstiliselt teostuselt ei kujunenud see lavastus märkimisväärseks. Paremini õnnestusid Pagnoli «Eluaabitsa», Sheridanani «Keelepeksukooli» ja Ostrovski «Pärast tarku palju» lavastused, kus oli terve rida meisterlikke osatäitmisi. Esimese, 1944/45. a. hooaja erutavaks ning viljakaid loomungulisi katsetusi võimaldavaks lavastuseks aga oli K. Simonovi «Vene inimesed» (lavastaja A. Lauter). Nagu «Vallutusretk» Riiklikus Draamateatris, nii oli «Vene inimesed» RT «Estonia» kollektiivile esimeseks tööks Suure Isamaasõja temalise näidendiga. Estoonlastele, kellest suurem osa oli viibinud okupeeritud Eesti NSV territooriumil, tähendas töö lavastusega tõsist, paljupakkuvat õppetundi. «Vene inimeste» lavastus suutis põhiliselt edasi anda vene inimeste vääramatut patriotismi, nende moraalset üleolekut fašistidest. Kõige paremini avaldus see K. Karmi mehise komandöri Safonovi ja A. Randviiru lihtsa-koelise, jäägitult oma kodumaale truuks jääva Globa kujudes.

Järgmiseks märkimisväärseks sündmuseks teatri elus oli J. Semperi algupärase nõukogude näidendi «Aja käsk» lavastus (lavastaja A. Lauter) 1946. a. sügisel. Põhiteemaks oli siin Nõukogude Liidu tagalasse evakueerunud eestlaste karastumine ja kasv tõelisteks nõukogude võitlejateks. Näidendi dramaturgilises ehituses oli rida nõrkusi. Kuid sellele vaatamata pakkus näidend näitlejaile huviküllast tööd. A. Talvi laevatüdruk Kersti osas, kes sirgub nõukogude rindevõitlejaks, A. Lauteri kapten Laiksaar ja P. Pinna ärimees Käbi tundusid teatriküllastajatele lähedastena, tuttavatena.

Kui nõukogude draamateoste lavastamine oli teatris seotud suurte otsingute ja enesetäiendamisega, siis tunduvalt kindlamana tundis end teatri kollektiiv klassika osas. Teater omas siin aastakümnete pikkusi traditsioone. Realistlikelt saavutustelt tuli edasi minna klassika lugemisele sotsialistliku realismi printsiipidest lähtudes. Teatri suurimaks saavutuseks selles osas oli 1945. a. lõpul esietendunud «Hamlet» (lavastaja A. Särev). Lavastus oli väljapaistev eelkõige nimiosalise õnnestunud tõlgitsuse poolest, keda kehastas K. Karm. Oma Hamleti-tõlgitsuses jätkas K. Karm ühelt poolt juba Altermanni ja Lauteri poolt rajatud traditsioone, mille järgi Hamleti traagika tuleneb tema unistuste ja ideaalide purunemisest

kokkupõrkes teda ümbritseva tegelikkusega. Teiselt poolt aga, rakendades marksistliku esteetika printsiipe, seostas ta Hamleti kuju nende konkreetsete ajaloolis-ühiskondlike tingimustega, milles taani prints elas ja tegutses. Sügavam tungimine Hamleti kaasaega võimaldas näitlejal kuju rikkamalt avada. K. Karmil õnnestus laval väga tugevalt kõlama panna Hamleti kui oma aja suure humanisti, kirglikult tõe ja õigluse eest võitleva inimese traagika. Ühtlasi tuleb aga nentida, et K. Karmi tasemeni ei küündinud lavastuse üldine tase, kus oli veel rohkesti lõivumaksmist abstrakt-psühholoogilisele meetodile. Teistest osatäitmistest tuleb kui saavutust Shakespeare'i lahtimõtestamisel esile tõsta veel H. Lauri Poloniust.

Teatri kogemused lääne-euroopa dramaturgia tõlgitsemisel leiavad kinnitust ka teatri järgnevas suhteliselt õnnestunud lavastuses — L. Helmani «Rebastes» (lavastaja A. Lauter).

Tundes oma loomingulise töö nõrku kohti, teeb teater suuri pingutusi nende kõrvaldamiseks. Teatris jätkub poliitiliste teadmiste omandamine, korraldatakse loenguid marksistlikust esteetikast. Kõige tõhusamaid tulemusi aga annavad siiski need õppetunnid, mis on seotud teatri praktilise tööga. Ja sellest lähtudes asub teater 1946. a. kevadel tööle M. Gorki «Vaenlastega» (lavastaja A. Lauter). Teose teravalt ühiskonnakriitiline sisu ja tugeva sotsiaalse karakteristikaga antud kujud pakkusid näitlejaile rikkalikku ning huvitavat materjali. Nii lavastaja kui ka näitlejad pühendasid rohkesti tähelepanu näidendi ajastu ning ühiskondlike olude tundmaõppimisele. Lavastuses oli põhiliselt tabatud revolutsiooni eelõhtu atmosfäär. Elavate, küllaltki eredate individuaalsete joonte kaudu oli avatud kahe klassi esindajate kompromissitu ning halastamatu kokkupõrge. Suurimateks õnnestumisteks näitlejate tõlgitsuse osas tuleb pidada A. Talvi Tatjanat, L. Rajala Bardini ja A. Lauteri Skrobotovi.

«Vaenlaste» lavastus oli edasimineku sotsiaalse tõe sügavama avamise poole, kuid siiski mitte veel täistulemus. Puudujääke oli tunda ühiskondliku mõtte, kahe erineva elutunnetuse esiletoomises. Paigutist ebakõla esines individuaalse ja tüüpilise vahekordades, esimene kippus teist varjutama.

Sotsialistliku realismi meetodi omandamine ja loomingulisse töösse rakendamine andis tulemusi ka algupärase dramaturgia osas. Aastail 1946—1949 leiame «Estonia» mängukavas terve rea originaalseid lavasteoseid, mis on ilmunud kirjanike A. Jakobsoni, A. Hindi ja H. Raudsepa sulest.

Neist omavad kõige suuremat kaalu A. Jakobsoni näidendid. 1946. a. sügisel lavastatud «Elu tsitadellis» (lavastaja A. Särev) kujunes teatri töös sündmuseks. Näidendi väga aktuaalne, apoliitilisuse tõelist olemust paljastav sisu, näitlejaile lähedane miljöo ja lavakujud, terve rea kaasaegselt läbielatud sündmuste ja eluliste probleemide puudutamine tegi töö näidendi kallal äärmiselt huvitavaks. Hulk näitlejaid andis selles lavastuses oma parimad osatäitmised. Seda võib öelda eelkõige A. Üksipi professor Miilase ja A. Talvi Eeva Miilase kohta. Siira, mehise ning kirglikult oma tõekspidamiste eest võitleva nõukogude komandöri kuju lõi R. Nuude, ere-

dalt, hästitabatud detailidega oli H. Lauri ja M. Lutsu poolt antud Väriheinte paar. Suurt südamlikkust ja sellega liituvat ägedat protesti fašistide metsikuste vastu hoovas tagasihoidlikust ning elutargast kirjanikust Lillakust, keda kehastas A. Randviir. Küllaltki usutavalt ning selgelt avasid K. Karm ja P. Pinna fašistide käsikute Ralfi ja doktor Miilase sotsiaalse palge. Lavastus oli «Estonia» sõjajärgses töös üks ühtlasemaid ning teraviklikumaid, ta kõneles oskusest käsitleda lavakujusid vastavas ajaloolis-ühiskondlikus keskkonnas ning ühtlasi ka näitlejate paranenud ideelis-poliitilisest ettevalmistusest.

Kui «Elu tsitadellis» andis tugeva kaalu 1946/47. a. hooaja esimesele poolele, siis selle teine pool tõi niisamuti kaasa lavastusi, mis andsid tunnistust «Estonia» kollektiivi jõudsast arengust. A. Hindi «Tagaranna meeste kalakuunari» lavastus (lavastaja A. Särev) lisis mõndagi uut rahva kui kollektiivse tegelase tõlgitsemisse. Kui juba 1940/41. a. hooaeg ütles oma uue sõna rahva kujutamises, siis A. Hindi «Tagaranna meeste kalakuunar» aitas seda edasi arendada. Rahvas on muutunud siin aktiivseks otseselt näidendi sündmustikus kaasaraäkivaks tegelaseks.

Saavutusteks, «Estonia» kollektiivi loominguuliste võimete prooviks, mille teater hästi läbi tegi, olid 1947. a. kevadel kaks lavastust — K. Simonovi «Vene küsimus» (lavastaja A. Lauter) ja E. Rostand'i «Cyrano de Bergerac» (lavastaja A. Särev). Nii üks kui teine oli väljapaistev näitlejate individuaalsete kordaminekute poolest. Õnnestunud oli «Vene küsimuses» Ants Eskola kehastatud Harry Smith. Näitleja ei toonud Harry Smithi saatuse kaudu esile mitte üksnes tema kui üksikisiku traagikat, vaid Harry Smithi paratamatu saatuse kaudu oli antud kõigi ausaks jääda tahtvate ameeriklaste saatuse sügav üldistus. Ere, elav, tugevasti oma keskkonnaga seotud oli ka P. Pinna MacPherson, kõike ja kõiki oma rahavõimuga valitsev ajalehekuuningas. See kuju on vaieldamatult P. Pinna suurepärasemaid tõlgitsusi tema loomingu viimasel etapil. MacPhersoni ja Smithi kuju õnnestunud lahtimõtestamine tegi võimalikuks kahe erineva ellusuhetumise jõulise kokkupõrke.

Kui «Vene küsimust» ja «Elu tsitadellis» võib «Estonia» sõjajärgses repertuaaris headeks saavutusteks pidada kaasaegse repertuaari osas, siis klassika lavastamisel oli järjekordseks edasiminekuks E. Rostand'i «Cyrano de Bergerac». Süvenemist oli märgata nii keskkonna kui ka kujude konkreetsuse osas. Näidendisse kätketud idee, et inimese suuruse määrab tema mõtete üllus, tema taotluste sirgjoonelisus ning eesrindlikkus, jõudis publikusse elavate, hästi individualiseeritud kujude kaudu. Seda tuleb nentida kõigepealt mõlema peaosatäitja, K. Karmi ja R. Tarmo puhul. Meelde jäävad olid A. Talvi Roxane ja O. Eskola Christian. Lavastuse tugevuseks oli ka tema stiilipuhtus ja ajastuhõngu tabamine. Suur osa oli selles lavakujundusel (V. Haas). Eriti viimane vaatus on üheks eredamaks näiteks sellest, kuidas lavapilt hakkab otseselt kaasa kõnelema, toob lavale näidendi tegevustikuga seotud meeoleolu.

«Estonia» kollektiivile on sõjajärgseil aastail iseloomulik näitlejameisterlikkuse hoogne kasv. Terve rida juba tuntud näitlejaid (nagu A. Talvi,

K. Karm, R. Nuude, A. Eskola jt.) kujuneb välja tugevateks isikupärasteks lavakunstimeistriks. Suuri teeneid sealjuures on A. Lauteri lavapedagoogilisel töö. Tema lavastused on rikkalikuks praktiliseks kooliks nii noortele kui ka juba kogemustega näitlejaile. Loomingulise töö kõrval organiseerib A. Lauter aga väsimatu energiaga «Estonia» sõjas purustatud teatrihoone ülesehitamist. See valmibki 1947. aasta sügiseks. Endiselt uhkena ning kaunina avab ta nüüd oma ukсед nõukogude teatriküllastajale. Kui võrrelda «Estonia» sõjajärgset arengut Draamateatri omaga, siis ilmneb, et viimase varasem olustikulise külje rõhutamine soodustas edu saavutamist ennekõike lavastuste ühiskondlik-ajaloolise konkreetse osas. «Estonia» lavastuste puhul aga oli üksikute näitlejate hea analüüsimisvõime eelduseks lavakujude sotsiaalse karakteristika avamisele ja üldistuste andmisele, samuti tüüpilise ja individuaalse vahekordade õigele lahendamisele. Mõlemad teatrikollektiivid olid 40-ndate aastate lõpuks sotsialistliku realismi meetodi põhiliselt omandanud.

Draamateatrist ja «Estoniast» erinevalt kulges kolmanda eesti suurema teatri, RT «Vanemuise» arenemistee. Kui Draamateatri kollektiiv oli okupatsiooniaastad üle elanud võimalikult väheste kaotustega ja kui «Estonia» ridades alustas tööd terve rida suuri lavakunstimeistreid, siis «Vanemuisel» polnud 1944. a. sügisel eest võtta ei terviklikku kollektiivi ega teatrihoonet. Teater sai tegevust alustada alles 1944. a. detsembris, avades oma ukсед endise Saksa teatri ruumes. Teatri kunstilise juhi ülesandeid asus täitma Nõukogude Liidu tagalast naasnud K. Ird, kellega koos tulid teatri kollektiivi E. Kaidu, I. Tammur, E. Ratasapp jt.

«Vanemuise» teatri sõjajärgsete aastate töös paistab põhijoonena silma teatri püüe aktuaalselt kaasa kõnelda kaasaegsetes probleemides ja tema võitlev hoiak. Sellele lisandub aastatega «Vanemuise» teine iseloomulik komponent: lavastuse ideelise selguse nõue.

«Vanemuise» esimene sõjajärgne hooaeg, mis avati nagu «Estoniaski» A. Kitzbergi balti parunite vastase näidendiga «Enne kukke ja koitu», ei toonud kaasa olulisi saavutusi. Esimestest edusammudest noore kollektiivi töös andis mõnevõrra juba tunnistust 1945. a. kevadel lavastatud «Vene inimesed». Esimeseks kunstiküpsmaks saavutuseks kujunes aga sama aasta sügisel L. Koidula «Kosjakaskede» lavastus, millega tähistati «Vanemuise» teatri 75. aastapäeva. Lavastaja K. Irdil õnnestus siin leida suurepärase sisu ja vormi kooskõla, mis aitas teatriküllastajale lähedale tuua Koidula ärgast, võitlevat mõtet. Lavastuse eesmärgiks oli näidata Koidula elulähedust, aktuaalsust ja soovi oma kunsti rakendada ühiskondlikku võitlusprotsessi. Seejuures püüti Koidula omaaegselt progressiivsetele ideedele anda tarvilik ajalooline distants ja taust.

Vaatamata laialdast huvi äratanud «Kosjakaskede» lavastusele ei toonud sõjajärgne hooaeg teatri loomingulises töös siiski veel kaasa uut kvaliteeti. Teatri põhisuund ja ilme hakkasid selguma alles kolmandal, 1946/47. a. hooajal. Tehes kokkuvõtteid senisest tööst ja hinnates teatri tööd 1946. a. septembris ilmunud ÜK(b)P Keskkomitee otsuse valgusel, leidis teatri peanäitejuht K. Ird, et teatril on puudujääke nii repertuaari

valikus kui ka nõukogude inimese lavalises kujutamises. Viimase põhjuseks oli esmajoones kollektiivi professionaalne noorus, kuid ka marksistlik-leninliku filosoofia vähene tundmine. Hooaja algul peetud sõnavõttus märkis K. Ird, et «Vanemuise» teatri peaülesandeks on aktiivselt kaasa aidata nõukogude inimese ideelis-poliitilises kujunemisprotsessis.

Nagu vastuseks sellele püstitatud ülesandele kujunes A. Jakobsoni näidendi «Elu tsitadellis» lavastus. «Vanemuise» teater tõi selle esimesena Eestis lavale. Lavastaja K. Irdil õnnestus väga selgesti ning löövalt pealtvaatajani viia näidendi ideed, tõestada kunstivahenditega, et miilasklikud tsitadellid varem või hiljem armetult kokku varisevad. Kui võrrelda «Vanemuise» lavastust «Estonia» omaga, siis paistab silma, et viimases oli näitlejate mäng tugevasti keskendunud psühholoogilisele küljele, kuna esimeses pääses rohkem mõjule kahe erineva ellusuhtumise vahelise kokkupõrke — Kuslapi ja Ralfi — liin. Ühtlasi kinnitas lavastus, et «Vanemuise» kollektiiv oli jõudnud hea ansamblimängu tasemele. E. Tamuli Eeva Miilas, A. Kasuka major Kuslap, E. Valdre professor Miilas jt. olid märkimisväärsed saavutused näitlejate loomingulises töös.

Aastaid 1947—1949 iseloomustab «Vanemuise» töös intensiivne kasv nii näitlejameisterlikkuse kui ka lavastajatöö osas. Tugevateks isikupärasteks näitlejateks kujunevad Elo Tamul ja Arnold Kasuk, head edasiminekut on märgata näitlejate A. Mältoni, E. Kivilo, B. Mikkali, E. Vedleri jt. töös. K. Simonovi «Vene küsimuse», B. Lavrenjovi «Murrangu», A. Jakobsoni «Rööste» ja B. Tširskovi «Võitjate» lavastused lükivad nimetatud näitlejate loomingus üksteise kõrvale terve rea õnnestumisi. Näitlejate meisterlikkuse kasvu kõrval kujuneb teatri elus märkimisväärseks sündmuseks uue noore lavastaja esiletõus lavastusega «Võitlus rindejooneta». Näidendi lavastas Epp Kaidu, kes oli varem esinenud peamiselt näitlejana ja kes juba oma esimese lavastusega pani uskuma tugevatesse lavastajaeldustesse.

«Võitlus rindejooneta» oli teatri eelnenud lavastustega võrreldes väljapaistev nii oma tervikkikkuse kui ka ideelise konflikti intensiivsuse poolest. Lavastuses oli hästi tabatud tegevusaja ja -koha, kodanliku Eesti algaastate atmosfäär. Ühe perekonna raames toimunud vendadevahelisest kokkupõrkest kasvas «Võitlus rindejooneta» RT «Vanemuise» lavastuses haaravaks üldistuseks klassivõitluse olukorrast kodanlikus Eestis. Seejuures andis lavastus terve rea näitlejate saavutusi, mis kõnelesid juba heast kunstimeisterlikkuse tasemest ning sotsialistliku realismi meetodi küllaltki tõhusast valdamisest. Sellisteks loomingulisteks saavutusteks olid A. Kasuka Tiit Kondor, E. Salulahe Kangur, B. Mikkali Peeter Kondor, E. Jaansoo August.

Hoogsalt arenes edasi lavastajana E. Kaidu. 40-ndate aastate lõpul langevad paremad sõnalavastused suurelt osalt E. Kaidu arvele. K. Ird pühendab end samal ajal muusikalavastustele. Meeldejäävateks, teatri arenemisjoont kandvateks lavastusteks, mida tuleks esile tõsta, on vendade Turide ja L. Šeinini «Provintsi kuberner» ja B. Romašovi «Võimas jõud». Neist esimeses, milles oli häid osatäitmisi A. Kasukal major Kuzminina ja B. Mikkalil kolonel Hillina, jäi väga optimistlikult kõlama usk

rahvaste sõprusse. Suurepärase lihtsate sakslaste paarina, Augustina ja Hans Schmidtina, olid lavastuses unustamatud A. Konsa ja L. Hansen. «Võimsas jõus» seevastu erutas ja pani mõtlema konflikt teaduse valdkonnas, vastuolu alati otsiva ja ennastsalgava teadusliku uurimistöö ja teadusevilja mugava maitsmise vahel.

Lavastuse atmosfääri, terviklikkuse ja ideelise löövuse poolest rikastasid kollektiivi tööd veelgi E. Kaidu kaks järgmist, 1949. a. kevadhooajal teoks saanud lavastust — A. Jakobsoni «Kaks leeri» ja J. Semperi «Murrang». E. Kaidu kui lavastaja töös ilmnis siin selgesti nii temale kui ka üldse «Vanemuise» tööle aegapidi iseloomulikuks kujunenud joon: emotsionaalse kaudu äratada teatrikülastajas mõte ja anda see talle teatrist kaasa. «Kahes leeris» tõusis väga tugevasti esile maailmavaateline vastuolu, mis ei piirdu kaugeltki ruumiliste mõõtmetega, mis on lepitamatu ning ohvreid nõudev. Lavastaja mõte võis jõuliselt ning eredalt kõnelema hakata tänu mitmete osatäitjate väga läbituntud ning andekale tõlgitsusele. Seda tuleb kõigepealt öelda P. Ruubeli ja V. Otsuse mängu kohta bakterioloog Johannese ja tema naise, asjaarmastaja-kunstniku Riita osas. Heade saavutustena väärivad märkimist ka B. Mikkali Märt Laagus, E. Rätassepa Maret Laagus, A. Kasuka Peeter Laagus, E. Vedleri luuletaja Nigul Härm jt.

J. Semperi «Murrang», mis lavastati 1949. a. kahes eesti suuremas teatris — Riiklikus Draamateatris ja «Vanemuises» — tõi esmakordselt lavale eesti kolhoosirahva. Mõlemad lavastused mõjusid äärmiselt aktuaalselt, oma kunstisõnaga aktiivselt ühiskondliku elu sündmustest osavõtvalt ja maal toimuvat kollektiviseerimistööd innustavalt. Kui Draamateatri lavastus (lavastaja P. Põldroos) tõi teatrikülastaja ette eredalt ning eluliselt kaasaegse maaelu vastuolusid, manitses valvsusele mitmesuguseid maske kasutavate nõukogude korra vaenlaste suhtes ja andis A. Eskola kehastuses õnnestunud partorgi Nirgi, siis «Vanemuise» lavastuse kõige tugevaks küljeks oli kolhoosirahva elav ning tõetruu kujutamine. Kollektiivse ja individuaalse õigesti käsitletud vahekord avaldus eriti kujukalt «Murrangu» koosolekupildis, mille kaudu tõusis teatrikülastaja ette kogu kaasaegne kolhoosielu oma murede ning raskustega, kuid mis tekitas ühtlasi sügavat usku ning optimismi töökaisse, ausaisse maainimestesse, kelle käterammu ja õiglusearmastuse varal on kõik raskused ületatavad. Üksikuist osatäitmistest olid õnnestunud E. Tamuli Salme Hernes, A. Kasuka Leo Haamer, B. Mikkali uusmaasaaja Arvo Rannit ning L. Hanseni ja E. Vedleri tõlgitsetud kehvikud Juulius Allikas ja Ott Põltsam.

Kui jälgida RT «Vanemuise» tööd sõjajärgseil aastail, siis nähtub, et siingi toimus järkjärguline ideoloogilise taseme tõus ja sotsialistliku realismi meetodi omandamine. Kuid võrreldes kahe eespool käsitletud eesti suurema teatriga ei saavuta «Vanemuine» 40-ndate aastate lõpuks veel sellist kunstiküpsust näitlejameisterlikkuse osas, nagu see on iseloomulik «Estonia» ja Riikliku Draamateatri tugevakaadrilistele kollektiividele.

Märksa kurvem on pilt sõjajärgseil aastail perifeeriateatrite töö osas.

Professionaalse ettevalmistusega näitlejate puudumine, koosseisude juhuslikkus ja väljakujunematus määrasid perifeeriateatrite asjaarmastusliku taseme. Sellele vaatamata tehakse siingi mehiseid pingutusi pakkuda teatriküllastajatele sisukamat repertuaari, kõnelda oma lavastustega kaasa rahvamajanduslikus ülesehitustöös ja ideoloogilises võitluses. Asutakse tutvustama vennasvabariikide kaasaegset dramaturgiat (Simonov, Korneitšuk, Rahmatov, Kron, Lavrenjov jt.), pöörduetakse vene klassika poole (Ostrovski, Tšehhov, Gorki) ja osutatakse suurt tähelepanu uutele eesti nōukogude algupäranditele (Semper, Raud, Hint, Jakobson). Erilise tähtsuse omandab A. Jakobsoni dramaturgia, kelle silmapaistvamaid teoseid — «Elu tsitadellis» ja «Võitlus rindejooneta» — mängitakse peaaegu kõigis perifeeriateatrites. 40-ndate aastate lõpuks hakkavad teiste hulgas oma taseme poolest välja paistma Viljandi «Ugala» ja Pärnu «Endla». Esimeses teevad suuri pingutusi trupi üldise taseme tõstmiseks lavastajad K. Ader, A. Sats ja E. Toona. Teises lasub lavastajatöö sõjajärgseil aastail E. Türgil. Pärnu «Endla» näitlejate koormust suurendab tol ajal asjaolu, et teater annab ühtlasi operetietendusi, millest võtavad osa ka sõnalavastuse jõud. Uut hoogu toob teatri töösse I. Tammur, kes 1948. a. võtab kogu lavastajatöö raskuse ning teatri kunstilise juhtimise oma õlgadele. I. Tammur, kes alustas 1944. a. tööd Tartu «Vanemuises» näitlejana, sai siin esimesed lavastajaristsed (Schwarzi «Lumekuninganna» lavastamisel 1945. a.) ja omandas seejärel iseseisva lavastajatöö praktika Võru teatris (1947), asus «Endlas» tööle juba kindlate lavastaja-seisukohtadega, ehkki veel mitte väljakujunenud isikupärase käekirjaga. I. Tammurit kui lavastajat erutavad tugevad jõulised karakterid, kelle käitumise ning tegutsemise põhjusi ta ei otsi mitte üksnes neis endis, vaid ka nende seoses ümbritseva keskkonnaga. See avaldus «Võitlus rindejooneta» lavastuse puhul, millest I. Tammur võttis osa assistendina (lavastaja L. Kalmet) ja mis kujunes «Endla» sõjajärgses töös üheks tõhusamaks tulemuseks, veelgi rohkem aga ilmnis see 1949. a. lavastatud «Tõrkosa taltsutuses». Jälgides nōukogude teatri eeskujusid, andis I. Tammur siin lavastuse, mis kõneleb sotsialistliku realismi meetodi loomingulisest rakendamisest ja toob teatriküllastajale lähedale Shakespeare'i erksa mõtte ja kirgliku armastuse selle vastu, mida on inimeses head ja õilsat. Mängides ühtaegu peaosalist Petruchiot, andis I. Tammur koos andeka Lia Laatsiga, kes oli tema vastamängijaks Katariina osas, suurepärase šekspiirliku paari. Varsti pärast «Tõrkosa taltsutuse» lavastamist tõestas I. Tammur oma võimeid ka kaasaegse nōukogude dramaturgia osas, andes hästiõnnestunud lavastuse Soironovi näidendiga «Ühes linnas».

Lisaks eespool vaadeldud teatritele ei saa nimetamata jätta ka Tallinnas 1944. a. sügisest alates töötanud Riiklikku Noorsooteatrit. Teatri kollektiiv andis sõjajärgseil aastail terve rea üsnagi sisukaid ja hea kunstilise tasemega lavastusi, nagu Gaidari «Timur ja tema meeskond», Mihhalkovi «Punane kaelarätt», Katajevi «Polgu poeg», Schwarzi «Lumekuninganna» jt. Nendes lavastustes oli palju meeldivat, lastepärast ja kasvatuslikku. Suuri teeneid noorte teenindamisel on näitleja Salme Reegil, kelle loodud

poisikujud, nagu Vasja Solntsev, Timur, Tom Sawyer jt., kuuluvad sõjajärgsete aastate silmapaistvamate osatäitmiste hulka.

Kokku võttes võib öelda, et eesti lavakunst tegi sõjajärgseil aastail läbi vägagi kiire ning viljaka arengu. 40-ndate aastate lõpuks oli eesti teatri põhikaader omandanud sotsialistliku realismi meetodi. See oli võimalik ainult selle tõttu, et eesti lavakunstnikud olid tihedas kontaktis vanemate vennasvabariikide teatrieluga ning võisid sealt üle võtta väärtuslikke kogemusi ja eeskujusid. Eesti näitlejate korduvad viibimised Nõukogude Liidu suurimates lavakunstkeskustes, Moskvas, Leningradis, Kiievis jm., samuti teiste liiduvabariikide teatrite esinemised Eestis aitasid seda kontakti süvendada. Suurt osa etendas sotsialistliku realismi printsiipide elluviimisel ja noore kaadri kasvatamisel 1945. a. rajatud Eesti Riiklik Teatriinstituut, mille ümber koondus rida eesti nimekamaid lavakunstnikke eesotsas Priit Põldroosi ja Ants Lauteriga. Lisaks sellele omas noorte näitlejate ettevalmistuse osas olulist tähtsust Moskvas A. V. Lunatšarski nim. Riikliku Teatriinstituudi juures asutatud eesti studio. Kõik see andis paljutõotava reservi noorte lavakunstnike järelkasvu näol.

*

40-ndate aastate lõpp tõi kaasa terve rea olulisi, teatriarengut mõjustavaid ümberkorraldusi. 1948. a. kevadel ühendati Riiklik Noorsooteater Tallinna Riikliku Draamateatriga, mille järel uus moodustatud kollektiiv jätkas tööd Uue Teatri nime all. Aasta hiljem, 1949. a. kevadel, liideti Uue Teatri kollektiiviga omakorda «Estonia» draamarühm ja «Estonia» kujundati ümber puht-muusikateatriks.

Riikliku Draamateatri koosseis polnud oma loominguliste jõudude poolest veel kunagi nii rikas olnud kui nüüd nende liitmiste tulemusena. Kuid eriilmeliste teatrikollektiivide ühendamine tõi kaasa juba väljakujunenud või kujunema hakanud teatrite oma näo segipaiskumise. Suhteliselt hõlpsasti läbiviidud organisatsioonilisele liitmisele pidi järgnema aeganõudev uue loomingulise kollektiivi väljakujunemise protsess. See polnud kuudega teostatav. Ühendatud koosseisuga Riiklikus Draamateatris täitis esialgu kunstilise juhi ülesandeid Ants Lauter. 1950. aastast võttis need kohustused üle Alfred Rebane. Vaatamata oma lühiajalisele tegevusele kunstilise juhina läks A. Rebasele korda saavutada nii mõndagi hinnatavat trupi loominguliseks tervikuks liitmisel ja terve rea sisukate lavastuste ettevalmistamisel (A. Jakobsoni «Õõ ja päeva piiril» ja «Šaakalid», A. H. Tammsaare «Vargamäe», A. Hindi «Tuuline rand», A. Tšehhovi «Onu Vanja» jt.). Loominguliste raskuste ületamine ja teatri uuele tõusule viimine langeb aga põhiliselt I. Tammuri õlgadele, kes asus 1952. a. Draamateatri kunstilise juhi kohale.

Samaaegselt Riikliku Draamateatriga elab ümberformeerumise raskusi läbi ka teine eesti suurem teater — RT «Vanemuine». Kunstilise juhtkonna vahetumine — 1950. a. tuleb K. Irdi asemele A. Poljakov ja viimase asemele 1953. a. A. Lauter — toob siingi kaasa vajaduse erinevaid töömeetodeid kasutavate kunstiliste juhtide-lavastajate tööga kohanemiseks.

Lisaks nimetatud teatrite sisemist tööd puudutavatele asjaoludele ei olnud eesti teatrielu 40-ndate aastate lõpul ja 50-ndate aastate algul vaba ka sellest pitserist, mille vajutasid Nõukogude kultuurielule isikukultuse mõju ja sellega seoses levinud konfliktituse teooria. Nõukogude tegelikkuse lakeerimine, vulgaarsotsioloogiliste, elunähtusi lihtsustatult mõistvate seisukohtade sügenemine teatritöösse oli põhjuseks, et tugevate, teatri arengut edasiviivate lavastuste kõrval esines halle, igavaid ja elulisest tõest irdunud lavastusi.

Niihästi organisatsioonilised ümberkorraldused kui ka isikukultuse mõjul levinud tendentsid kujunesid piduriks sellele hoogsale arengule, mis oli toimunud sõjajärgseil aastail. Uus eesti teatrielu haarav loomingu-line tõus algas partei XX kongressi eelseil aastail.

Kui sõjajärgsetel aastatel oli teatrite põhiülesandeks jõuda lavakunsti arengus järele vanematele liiduvabariikidele, mille eelduseks oli sotsialistliku realismi meetodi omandamine, siis 50-ndatel aastatel saab uut tõusu toovaks põhiülesandeks luua rahvalähedast, kaasaja sündmustes aktiivselt kaasa kõnelevat kunsti, mille sügav ideelisus on ühendatud täiusliku meistertikkusega.

Selle teatrite ees seisva põhiülesande lahendamine tõi eesti lavakunsti arengus esile uusi jooni. Kõigepealt ilmneb režissuuri osatähtsuse tõus ja terve rea eriilmeliste, oma kindla käekirjaga lavastajate väljakujunemine. Sellest omakorda on tingitud, et erinevad teatrikollektiivid omandavad üha selgemini oma kunstilise palge. See on maksev ennekõike suurimate teatrite — Riikliku Draamateatri ja RT «Vanemuise» — kohta. Samal ajal elavad viljaka kunstilise tõusu läbi ka perifeeriateatrid, kelle tase hakkab 50-ndate aastate keskel lähenema juhtivate teatrite tasemele. Oma eriilme ja iseloomuliku kunstisõna omandavad Viljandi «Ugala» ja Pärnu L. Koidula nim. Draamateater. Märgatava arengu teeb läbi ka Rakvere Teatri kollektiiv.

Riikliku Draamateatri koosseis täieneb 50-ndate aastate algul rea uute lavajõududega. Eesti Riikliku Teatriinstituudi kasvandikest tulevad siia Linda Rummo, Jüri Järvet, Inna Taarna, Eino Baskin jt. 1953. aasta lisab uut täiendust Lunatšarski-nim. Teatriinstituudi eesti stuudio lõpetajate näol (I. Ever, S. Laidla, A. Orav, A. Lott, E. Abel jt.), kes lülitatakse Riikliku Draamateatri kollektiivi. See omakorda teeb näitetrupi üheks ühtlaseks terviklikuks pereks kokkusulatamise veelgi keerulisemaks. Kuid kõigile neile raskustele vaatamata suudab I. Tammur juba oma tegevuse algul Riiklikus Draamateatris anda mitu teatri üldises arengus etapilise tähtsusega lavastust. Nende hulka kuuluvad Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 35. aastapäeva tähistamiseks lavale toodud K. Trenjovi «Ljubov Jarovaja» ja aasta hiljem lavastatud A. Korneitšuki «Eskaadri hukk». Suured ühiskondlikku elu haaravad konfliktid, teravad maailmavaatelised vastuolud ja nende jõuline, ereda pintsli tõmbega antud esitamine juhatavad sisse I. Tammuri kui lavastaja töö Riiklikus Draamateatris.

«Ljubov Jarovaja» lavastuse tugevaks küljeks oli revolutsiooni kui rahvamasside võitluse võimas, kaasakiskuv kujutamine. I. Tammuri kui lavas-

taja teeneks tuleb lugeda, et ta suutis laval kõlama panna kangelasliku revolutsioonilise paatose ja anda suuri üldistusi kahe vastasleeri vahel toimuvast võitlusest. Osatäitmistest väärivad eriti esiletõstmist Ljubov Jarovaja Aino Talvi esituses, kes tõlgitses sügava tundeheitsuse ja läbielamisega selle naiskooliõpetaja isiklikku traagikat ning kasvu revolutsiooni-idee vääramatuks kandjaks, ja I. Tammuri Svandja, lihtne rahvalikust huumorist ja elutarkusest kantud, nooruslikku hoogu tulvil madrus, kelle kuju kaudu ulatus teatrisaali too rõhutatud rahvahulkade pidupäevatuinne, millest räägib Lenin. Õnnestunud tõlgitsusteks olid ka A. Eskola peene psühholoogilise joonistusega antud porutšik Jarovoi, H. Lauri erksa vaimuga ning noorusliku põlemisega professor Gornostajev, L. Lindau eredate isikupäraste joontega, egoistlik ning revolutsioonivaenulik Panova ja J. Järveti lihtsameelne Pikalov, kelle kulunud sõdurimundri all põleb suur, aastaid kestnud unistus oma maalapist.

«Ljubov Jarovaja» lavastuses alustatud heroilist, jõuliste kirglike tunnete konfliktile rajatud ja suuri üldistusi allakriipsutavat liini jätkas I. Tammur edukalt «Eskadri hukus». Lakoonilises karmis ilustamata vormis õnnestus nii lavastajal I. Tammuril kui ka kogu kollektiivil erakordselt jõuliselt väljendada kodusõja kangelaslike ennastsalgavust ning vääramatut usku revolutsiooniliste jõudude võidusse. Meeldejäävateks osatäitmisteks olid E. Raueri kartmatu, tark ning südamluk Oksana, keda näitleja kujutas suure sisemise pingega, V. Ratassepa mehine-vapper komissar, K. Karmi kindlameelne ja end hästi valitsev Ströžen ja R. Nuude kirglikult oma revolutsioonilise kodumaa huvidest seisev Gaidai. Lavastuse õnnestunud osa hulka kuulusid ka revolutsioonist haaratud rahvakihte hästi iseloomustavad hoolikalt läbitöötatud massistseenid.

I. Tammur on oma töö algaastail Riiklikus Draamateatris väga produktiivne ja hoogne. Lavastajatöö lasub peamiselt tema õlgadel. Ta nakatab ning kisub kaasa, liidab kollektiivi ja ergutab samal ajal isikupärast, kordumatut näitlejaloomingut. Aastail 1952—1956 sünnivad teatri loomingulises töös lisaks «Ljubov Jarovajale» ja «Eskadri hukule» veel mitmed silmapaistvad, teatri suurtest loomingulistest reservidest ja arenemisjõulisusest kõnelevad lavastused. Kaasaegsest dramaturgiast on väljapaistvamad A. Jakobsoni «Saakalid» (1953), «Kaitseingel Nebraskast» (1953) ja «Kaotatud paradiis» (1954). Kõik kolm lavastas I. Tammur, neist kunstiliselt kõige tugevam on viimane. Ühiskondlike vastuolude halastamatu rambivalgusse kiskumine eredate, rikaste ja kirglikult oma tõekspidamistest seisevate lavakujude kaudu, üksikute saatuste varal tervete ühiskondlike klasside ja kihtide nimel kõnelemine, teatrikülastaja kütkestamine, vihkama või armastama kutsumine emotsionaalse külje kaudu — see kõik kuulub neis lavastustes I. Tammuri lavastaja-käekirja hulka.

Ühtlasi hakkavad ilmnema mitmed uued, teatrielu järjekordse tõusuga seotud jooned. Neist kõige olulisem ja ühtlasi kõige iseloomulikum nii Riiklikule Draamateatrile kui ka teistele vabariigi teatritele on see, et hakatakse otsima uusi, iseseisva loomingulise töö viljana valminud lahendusi. Kui sõjajärgseid aastaid iseloomustas eesti teatrite loomingulise töö vii-

mine sotsialistliku realismi rööpmeile, siis 50-ndate aastate uuele lavakunsti tõusule on iseloomulik sotsialistliku realismi meetodi loov, novaatorlik rakendamine. Eesti teatrid hakkavad rikastama oma repertuaari näidenditega, mida on vähe või pole hoopiski mängitud, millel puudub marksistlike kunstiprintsiipide alusel antud hinnang ja õnnestunud lavaline lahendus. See puudutab eelkõige klassikat. Kaasaegse dramaturgia osas püüavad teatrid leida oma loomingulisele profiilile vastavaid lavateoseid, süvendada koostööd autoritega.

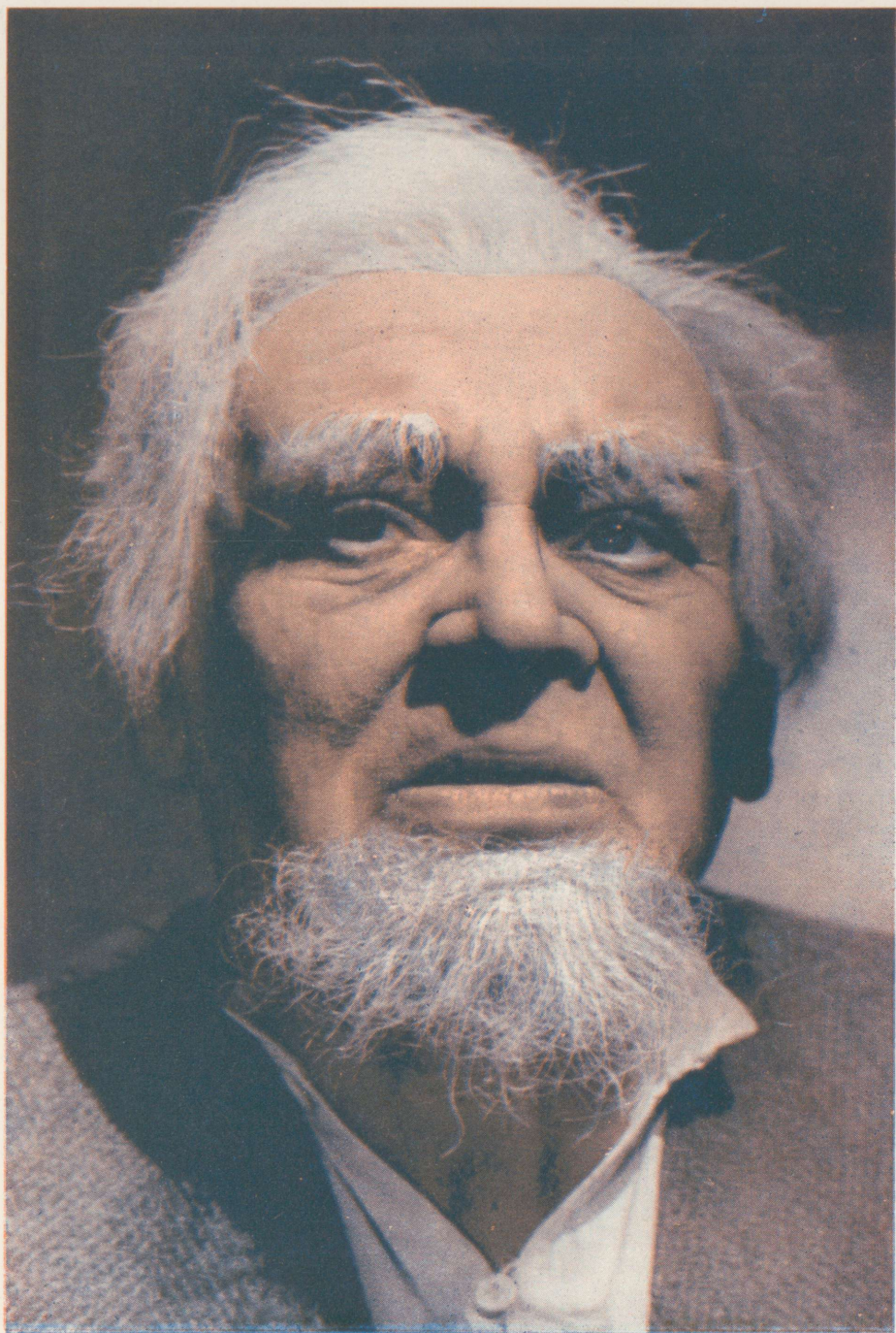
Novaatorlikuks lavastuseks on Riiklikus Draamateatris 1955. a. kevadel etendunud «Antonius ja Kleopatra». Võttes tragöödia teatri repertuaari, seadis kollektiiv oma eesmärgiks anda sellele nõukogude laval vähemärgitud Shakespeare'i lavateosele omapoolne, marksistlikest kunstiprintsiipidest lähtuv hinnang. Ülesanne oli seda raskem, et «Antonius ja Kleopatra» kohta puuduvad seni nõukogude teatriteadlaste üksikasjalised analüüsid. Seda rohkem pidas I. Tammur kui lavastaja oma ülesandeks tõestada praktilise tööga, lavastusega, et tragöödia «Antonius ja Kleopatra» idee on palju sügavam ja lavateos ise palju rikkam, kui seda tõlgitsetakse kodanlikus teatris, kus selles tragöödias tavatsetakse näha kahe valitseja hilist ning hukutavat armastuslugu.

Riikliku Draamateatri lavastus suutis võetud ülesande täita. Lähtudes historismiprintsiibist kui sotsialistliku realismi ühest põhikomponendist ja tungides sügavalt mõlemat peakuju ümbritsevasse ajaloolis-ühiskondlikku keskkonda, andis Riikliku Draamateatri kollektiiv «Antonius ja Kleopatra» lavastusega uudse, Shakespeare'i humanismi-ideed jõuliselt väljatoova tõlgituse. Tragöödia põhiteemana tõusis esile õilsate ja sügavate inimtunnete saatus antagonistlikus ühiskonnas, nende konflikt ümbritseva keskkonna kasuahnete, kalkide ja julmade normidega. Kuigi väline ja materiaalne võit jääb seejuures egoistlikule maailmale, osutuvad kangelased sisemiselt ning moraalselt võitmatuks.

Lavastuse raames tõusid esile mitmete näitlejate silmapaistvad saavutused, milledest eriti tuleb alla kriipsutada Aino Talvi osatäitmist Kleopatrana. Samuti väärivad märkimist A. Eskola Caesar, K. Karmi Antonius, O. Eskola Enobarbus, E. Liigeri Charmian, E. Jaansoo Eros jt.

«Antonius ja Kleopatra» kujunes tähtsuset kaugele väljapoole meie vabariigi piire ulatuvaks lavastuseks. Kui Riiklik Draamateater viis Moskvas 1956. a. lõpul toimunud eesti kirjanduse ja kunsti dekaadile kaasa neli lavastust: «Kaotatud paradiisi», «Maskeraadi», «Kevade» ja «Antonius ja Kleopatra», siis just viimane sai nii Moskva üldsuse kui ka teatriinimeste kõige suurema tunnustuse osaliseks. Tunnistati üksmeelselt, et Riiklik Draamateater on kirjutanud oma lavastusega uue lehekülje selle tragöödia tõlgitsemisse.

«Antonius ja Kleopatra» kõrval oli tugevaks saavutuseks ka Lermonтови «Maskeraad». Hinnatav on siin lavastaja I. Tammuri töös Nikolai I valitsemise aegse reaktsioonilise, lämmatava ühiskonna hästi lahatud esitamine, mille taustal toimub Arbenini ja Niina tragöödia. Arbenini ja Niina osades löid meelejäävaid, kõrgel meisterlikul tasemel esitatud kujusid



A. H. Tammsaare – A. Särevi «Vargamäe vanad ja noored».
V. Kingissepa nimelises TRA Draamateatris. Pearu – Ruut
Tarmo.



W. Shakespeare'i «Veneetsia kaupmees» RT «Vanemuises».
Shylock — Ants Lauter.

K. Karm ja E. Liiger. Moskvas, kirjanduse ja kunsti dekaadi raames aset leidnud sõnavõttudes tõsteti eriti esile Arbenini kuju romantilist lahendust ja märgiti seda kui uudset, tragöödia tõlgitsust rikastavat joont.

I. Tammuri kõrval leiame Riiklikus Draamateatris samaaegselt lavastajatena töötamas A. Särevi ja V. Panso. Esimene, staažikas lavastaja, tuli teatrisse koos «Estonia» trupiga ja tema siinsetest töödest on huviäratavamad A. Hindi romaani «Tuuline rand» ainetel valminud lavastused «Tuuline rand» (1951) ja «Kaugatoma kuningas» (1955). Teine, varem Draamateatri laval tuntud andeka karakternäitlejana, annab siin 1955. a. kevadel Moskva Lunatšarski-nimelise Teatriinstituudi diplomandina oma esimese iseseisva lavastajatöö — A. H. Tammsaare «Kuningal on külm». Juba oma esimese lavastusega tõestab V. Panso, et tema puhul on tegemist erksa mõttega lavastajaga, kellel on terane silm elusündmuste jälgimiseks, rikas fantaasia ja tugev lavastajaoskus elutõde meisterlikku kunstivormi valada ja värskelt, uudset ning nakatavalt pealtvaatajale esitada. Oma esimeses lavastuses suudab ta lõõvalt ning huvitavalt edasi anda A. H. Tammsaare tarka satiiri, mis oma leidliku allegooriaga paljastab halastamatult kodanliku korra olemust. Järgmised V. Panso lavastused — A. Kivi «Seitse venda», J. Smuuli «Atlandi ookean», B. Shaw' «Südametemurdumise maja» jt. erinevate autorite väga erisugused lavateosed — jäävad meelde oma värskuse, mõteterikkuse ning leidliku kunstivahendite rakendamise poolest.

Partei XX kongressi ajaloolised otsused, milles juhiti tähelepanu tervele reale nõukogude kunsti ja kirjanduse elus esinevatele puudustele ja näidati ära abinõud nende likvideerimiseks, olid suure suunava tähtsusega mitte üksnes 1956. a. lõpul Moskvas toimunud eesti kirjanduse ja kunsti dekaadi ettevalmistuse töös, vaid andsid juhtnöörid kätte ka edaspidiseks. Kui sm. N. Hruštšov märkis oma aruandekõnes, et «meie kirjandus ja kunst jäävad veel paljus maha elust, nõukogude tegelikkusest, mis on hoopis rikkamad kui nende kajastus kunstis ja kirjanduses», ja seadis kunsti ja kirjanduse lähemaks ülesandeks saavutada maailmas esikoht «mitte ainult sisurikkuse poolest, vaid ka kunstilise jõu ja meisterlikkuse poolest», siis võtsid need põhiseisukohad omaks ka eesti teatriinimesed. Tegelikkuse õiges kujutamises, rahvamasside ideoloogilises kasvatamises ja kommunistliku võitlusvaimu kandmises rahvahulkadesse oli eesti teatril oma publiku ees veel võlgnevusi. See tõi ühtlasi kaasa teatri kasvavad nõuded dramaturgia suhtes, teravam vajaduse kaasaegse, nõukogude elu probleeme käsitleva näidendi järele.

Kongressijärgseid aastaid iseloomustab teatrielu elavnemine. Siin vahelduvad aga õnnestumised vähemate kordaminekutega, repertuaarivalikus ilmneb veel väärtusliku kõrvutisattumist vähepakkuvate, nõrgavõitu lavateostega. Nii toob 1957/58. a. hooaeg V. Kingissepa nim. Riiklikus Draamateatris kaasa sellised eesti lavaloomingus sündmusteks kujunenud lavastused, nagu Višnevski «Optimistlik tragöödia» (lavastaja I. Tammur) ja Majakovski «Saun» (lavastaja I. Tammur), kuid nende kõrval leiame mängukavas kesiseid, väikese ideelise kandejõuga näidendeid, nagu A. Faiko «Ära loo endale ebajumalat», A. Gehri' «Kuues majakord», halvas

dramatiseeringus esitatud A. Dumas' «Kolm musketäri» jt. Teatril on raske ületada dekaadil saavutatud tugevaid tulemusi.

Uued edasiviivad loomingulised saavutused sünnivad peamiselt algupärase dramaturgia liinis. Jälgides Riikliku Draamateatri repertuaari 50-ndail aastail, leiame, et teater on katsetanud mitmete noorte autoritega (V. Grossi «Ankeet», L. Kahase «Pähklimägi»). Üsnagi õnnestunult tuli lavale J. Smuuli «Atlandi ookean» ja hoopis vähem tagajärjekalt A. Liivese dramaturgiliselt ebaküps «Sinine raket». Oma kunstilistele taotlustele kõige lähedasema, n. ö. teatri «oma» kirjaniku leiab Riiklik Draamateater E. Rannetis. Viimase jõuline, suuri ideelisi konflikte armastav kirjanikunatuur on väga lähedane I. Tammuri lavastajaloomusele. Lavastaja ja dramaturgi tiheda koostöö tulemusena sünnib 1957. a. «Südamevalu» lavastus, mis kaasaegse kolhoosielu probleeme hõlmava sisu poolest pakub eesti teatrikülastajale laialdast huvi. Isiklikku tragöödiat sügavalt läbielava Kustas Loki kuju, keda Riikliku Draamateatri laval kehastas veenvalt ning suure psühholoogilise tõepärasusega K. Karm, on haarav, tuttavalt elulähedane ja jääb kauaks meelde kui üks rikkamaid nõukogude inimese kujutamisi meie dramaturgias. «Südamevalu» ei jõudnud end veel «ära mängida», kui E. Rannet üllatas teatrikülastajaid teise vastse algupärandiga — «Kadunud pojaga». Näidendi ideeliselt võitlev hoiak, lavastusest kõlama jääv nõukogude patriotismitunne, mis annab purustava vastulöögi lääne reaktsiooniliste ringkondade vaenulikele väljamõeldistele, ja näitlejate meisterlik mäng andsid siin eesti teatrielus suursündmuseks kujunenud lavastuse. K. Karmi Mart Tuisk ja K. Välbe Leena Tuisk jäävad eesti teatriajaloo lehekülgedele kirgliku pintsli tõmbega maalitud portreedena emast ja pojast, keda ajaloo sündmused on kandnud kahte teineteisele vaenulikku leeri.

Märkimisväärset kohal on V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri XX kongressi järgsel tööperioodil veel Tammsaare lavastused — «Vargamäe» ja «Vargamäe vanad ja noored». Mõlemad lavastas A. Särev ja terve rida näitlejaid saavutas siin väljapaistvaid loomingulisi tulemusi. Hinnatav on eelkõige R. Tarmo Pearu. Isemeelne ja oma kangusest lugu pidav, lärmakalt vägikaigast vedav ja riukamees kõiges — sellisena suutis R. Tarmo Pearu välise jämeda, rässaka ning isegi toorevõitu koore varjus kõlama panna küllaltki hella ja tundliku hinge. Kui võrrelda Tarmo Pearut kõigi sama kuju varasemate tõlgitsustega, siis võib öelda, et see on kõige tammsaarelikum Pearu — temas on liitunud oma ajastust voolitud taluperemees ja ere isikupärane karakter, tüüpiline on läbi põimunud kordumatult individuaalsega. Suurteks meelde jäävateks portreedeks on ka V. Ratasepa töökas-range, oma pühapäevatus töös kibestuv ning asjatult tõde ja õigust otsiv Andres, A. Talvi päikesesäraline Mari, kelle noorus ja elurõõm kustuvad enneaegselt töökoorma ja kibedate mõtete all, L. Rummo suurte puhaste lapsesilmadega ellu vaatav ning elusse uskuv Tiina, H. Lauri elutark Sauna-Madis, I. Everi kurvameelne ning habras, eluraskuste all murduv Krõõt jt.

Kahele teatri kullafondi jäävale Vargamäe-lavastusele lisandub 1960. a.

algul esiklavastusena Nõukogude Eesti laval A. H. Tammsaare «Juudit». Näidendi lavastas I. Tammur. Erinevalt varematest, kodanlusaegsetest tõlgitsustest ei taotlenud lavastaja siin teatriküllastajat vastamisi seada Juuditi isikutragöödiaga, vaid nägi näidendi mõtet laiemal sotsiaalsel taustal. Lavastusest jääb tugevalt helisema juhtmõte — tõeline kangelaslikkus on alati seotud rahvaga, tema võitlusega. A. Talvi lõi Juuditina meelde jääva, kõrgel kunstimeisterlikul tasemel esitatud kuju.

Riikliku Akadeemilise Draamateatri töö nii kaasaegse dramaturgia kui ka eesti klassikapärandi lavastamisel leidis kõrget tunnustust 1958. a. Balti teatrikevadepäeval, kus «Kadunud poja» ja «Vargamäe» etendused tõid teatrile esikoha. Terve rida lavastusi aga kõneleb sellestki, et teatri loominguks on suuteline heatasemelisi tulemusi saavutama dramaturgia mitmesugustes eriliikides. Kollektiivi laiaulatuslikest võimetest annavad näiteks tunnustust selliste lavateoste õnnestunud tõlgitsused, nagu B. Brechti «Härä Punttila ja tema sulane Matti» (lavastaja V. Panso), M. Gorki «Jegor Bulõtšov ja teised» (lavastaja L. Kalmet) ja F. Schilleri «Don Carlos» (lavastaja L. Kalmet).

Nõukogude korra esimesest aastast tänaseni on Riiklik Draamateater läbi käinud väga viljaka ning tulemusrikka arenemistee. Sotsialistliku meetodi omandamine ja loov, uusi teid otsiv rakendamine on rikastanud teatri kunstiloomingut ja jõuliseks muutnud lavakunsti võitleva sõna rahvamaside kommunistlikul kasvatamisel. Ei saa tähele panemata jätta aga sedagi tööd, mis on tehtud uue näitlejate vahetuse kasvatamisel. Eriti rõõmustavaid tulemusi on siin teatri naisnäitlejate osas. Näitlejad Linda Rummo, Ita Ever, Inna Taarna, Silvia Laidla jt. on korduvalt esinenud suurtes kandvates osades ja tõestanud oma võimetega, et teatril ei tarvitse muret tunda lavakunsti tuleviku pärast. Häid rõõmustavaid loominguks saavutusi on pakkunud ka terve rida nooremaid meesnäitlejaid, nagu J. Järvet, J. Orgulas, R. Aren, H. Mandri, E. Abel, L. Anton. Jääb vaid soovida, et vahetus meesnäitlejate osas oleks mitmekesisem ja ampluaarikkam. Nii samuti on Riikliku Akadeemilise Draamateatri laval oma esimese tuleproovi sooritanud mitmed noored lavastajad (V. Rummo, K. Kiisk, A. Kruusement, B. Drui, M. Mering), töötades omalt poolt uut täiendust lavastajate kaardile.

Partei XX kongressi eelsed aastad toovad teatritegevuse elavnemise kaasa ka RT «Vanemuises». 1951. a. sügisel lavastatud Višnevski «Unustamatu 1919» (lavastaja A. Poljakov) kujuneb märkimisväärseks sündmuseks — esmakordselt määratakse eesti teatril lavakunstialane Stalini preemia. Kuigi siin on tegemist tugevasti isikukultuse pitserit kandva lavateosega, oli preemia määramine siiski tunnistuseks teatri heast ideelis-kunstilisest tasemest. Seda kinnitasid omakorda järgnevad loominguks võitudeks kujunenud lavastused.

Nagu sõjajärgseil aastail olid teatri õnnestumised enamasti seotud kaasaegse dramaturgiaga, nii jääb ka 50-ndail aastail «Vanemuises» keskne koht nõukogude tänapäeva kujutavale näidendile. Uue joonena aga ilmneb teatri loominguks töös, et kollektiivi ideelis-poliitiline tase ja süvenes-

itud kunstimeisterlikkus võimaldavad teatril edukalt ka klassikat uuesti lugeda ning hinnangut anda marksistlike lähtekohtade alusel. «Vanemuise» teater teeb siin ära tänuväärse töö terve rea unustuse hõlma vajunud lavateoste «elustamisega», ennetades mitmel puhul meie kirjandusteadlasi. Selliste arhiivitolmust väljatoodud lavateostena tulevad eesti teatrilavale tagasi E. Vilde «Tabamata ime», E. Tammlaane «Raudne kodu», A. Kitzbergi «Laurits» jt. Suurteks kunstilisteks võitudeks osutuvad neist kaks esimest. Mõlemad lavastas E. Kaidu. Kui võrrelda ühte või teist «Võitlus rindejooneta» lavastusega, siis annavad nad tunnistust E. Kaidu kui lavastaja vahepealsest tunduvast kasvust. See on toimunud peamiselt lavastuse terviklikkuse, lavakujude detailse, tihedalt ajaloolis-konkreetse keskkonnaga seostatud analüüsi ja üldistuste selguse suunas. Niisamuti iseloomustavad mõlemad lavastused E. Kaidut kui andekat ning suure oskusega lavastajat massistseenide lahendamisel. «Tabamata ime» lavastuse ideelis-kunstiline väärtus seisab selles, et ta suutis teatrikülastajani viia E. Vilde tugeva ühiskonnakriitilise mõtte ja anda viiulikunstnik Saalepi traagika kaudu üldistuse «Euroopasse ihkava» eesti tõusikkodanluse suhtumisest kunstisse. «Vanemuise» kollektiivi ansambliühendas esituses sündisid sellised suurepäraseid näitlejaloomingu saavutused, nagu V. Otsuse Lilli Ellert, H. Peebu Leo Saalep, Elli Vartsi Eeva Marland, A. Mältoni dr. Vaik jt.

«Tabamata ime» peene, üksikasjaliselt väljanikerdatud ja satiiriliste rõhkudega varustatud lavastuse kõrval mõjub «Raudne kodu» oma laadilt hoopiski erinevana. Lavastust kannab algusest lõpuni tugev sisemine pinge. Kujud on antud nagu raskete, eredate, hoogsalt lõuendile kantud pintsliühenditega. «Tabamata ime» psühholoogilist filigraansust asendab siin kujude väline lakoonilisus. Alltekstid ühinevad omavahel justkui võimaks pidurdamatuks jõeks — mehiseks ning alistamatuks revolutsiooniliseks võitlusvalmiduseks. «Raudse kodu» osatäitjast on silmapaistvad H. Peebu Jess, E. Aimre Peeter ja V. Otsuse Iige. Meistriteoseks, parimaks, mida eesti lava on andnud, kujunesid aga lavastuse massistseenid, eriti kõrtsipilt. «Raudse kodu» laevameeskond oma revolutsioonilise väljaastumisega tõuseb siin kogu eesti töörahva kangelasliku võitluse haaravaks üldistuseks.

Lavakujude tihedat, lahutamatu sidet rahvaga tunnetame me «Vanemuises» ka neis lavastustes, mis on otseselt seotud kaasajaga. Selle näitena võib tuua A. Hindi «Peibutuslaulu». Meie tänapäeva rannarahva kujutamine on siin värske, ere ning elav. Rannarahvas tõuseb esile tõelise kollektiivse tegelasena, kes suudab õigelt teelt eksinud Tõnis Hoopkauba oma ridadesse tagasi tuua.

Kõigi kolme eelkäsitletud lavastusega esines RT «Vanemuine» 1956. a. Moskvas kirjanduse ja kunsti dekaadil, saavutades kõrge tunnustuse.

Samal ajal kui RT «Vanemuine» annab oma etapilised lavastused eesti dramaturgia pärandi osas, saavutab ta häid tulemusi ka vene ja lääne-euroopa klassika tõlgitsemisel. Gogoli «Revident» (lavastaja A. Lauter) ja Ibseni «Nukukodu» (lavastaja E. Kaidu) on väljapaistvad nii lavastajatöö

kui ka näitlejate mängu poolest. A. Lauteri linnapea ja V. Otsuse Nora on rikkalikud, värvieredad, isikupärase käekirjaga loodud kujud, milleles on hästi lahendatud tüüpilise ja individuaalse vahekord.

Lavastajate E. Kaidu, A. Lauteri ja A. Poljakovi kõrval tõuseb röömutavalt esile noor andekas G. Kilgas. Tema esiklavastus «Vanemuises», M. Aligeri «Muinasjutt tõest» (1951), kujuneb nii temale kui ka peaosatäitjale E. Kaarmale paljutöötavaks alguseks. Tubliks, G. Kilgase kui lavastaja loomingulist kasvu kinnitavaks tööks on A. Jakobsoni «Vana tamme» lavastus (1955), mis annab tunnistust heast analüüsimisvõimest.

Elavat vastukaja ning innukat rakendamist leiavad RT «Vanemuise» töös NLKP XX kongressi otsused. Kaasaegsus ning nõukogulik võitlusvalmidus repertuaaris ja ideeline selgus ning kunstiline terviklikkus lavastustes — see on «Vanemuise» kunstiline põhiseisukoht, mille elluviimiseks rakendavad kogu oma jõu nii kunstiline juht K. Ird kui ka terve kollektiiv.

Selleks et lavakunst võiks edukalt täita oma osa rahvamasside kommunistlikus kasvatamises, suurendab «Vanemuine» eelkõige nõudlikkust repertuaari valikus. Eriline tähelepanu langeb siin kaasaegsele algupärasele näidendile. Süveneb autorite ja teatri koostöö. Selles tihedas kontaktis võrsub ning sirgub võimekaks dramaturgiks Ardi Liives, kelle «Robert Suur» (1957), «Uusaasta öö» (1958) ja «Tundmatu naise portree» (1960) elavad oma esiklavastuse läbi «Vanemuise» laval. Nii dramaturgiliselt kui ka lavastuslikult on neist kõige kunstiküpssem «Uusaasta öö» (lavastaja E. Kaidu). Lavastuse peen psühholoogiline kude, näitlejate (E. Tamul, H. Peep, E. Kaarma) mängus sügavalt avatud alltekst ja kogu lavastuses selgesti ilmnev juhtidee, et igal inimesel peab olema oma koht elus, kindlustasid etendusele menu.

Esmakordselt astub eesti näitekirjandusse L. Kompus oma näidendiga «Eksamid», käsitledes eesti üliõpilasnoorte ellu puutuvaid küsimusi. Huvitavaks võrdluseks Riiklikus Draamateatris lavastatud E. Ranneti «Südamevalule» kujuneb sama näidendi esitus «Vanemuise» laval. Märkimisväärseks sündmuseks eesti teatrielus on ka R. Parve «Õndsuse labürindi» lavastus, millega «Vanemuine» tõi pärast aastatepikkust ajavahemikku uuesti lavale algupärase ühiskondliku satiiri. Terve rida näitlejaid (H. Peep Jürkana, H. Viisimaa Ulrikana, A. Mälton praost Lusikana, G. Kilgas poeet Vatsonina jt.) lõi siin meisterlikke kujusid, tõestades sellega oma ande paindlikkust — võrdse tugevusega mängida erinevates žanrides.

Sellest, et «Vanemuise» teatrile on alati väga lähedane olnud elav inime oma mõtete- ja tunnetemaailmaga, et teda on erutanud ning köitnud teravad ideelised kokkupõrked, toimugu need siis lavakujudes enestes või neist väljaspool, annab tunnistust ka J. Smuuli «Lea» esiklavastus (1960). Nii autori, lavastaja (V. Panso) kui ka osatäitjate teeneks on, et laval nähtud etendus ulatub pealtvaatajani kahe ellusuhtumise konfliktina, et ta sunnib arutlema, tõde otsima, vaagima ja seisukohta võtma. «Lea» kui ideedraama kõlab «Vanemuise» laval kaasaegselt, värskest ning erutavalt. Lihtne, siiras ning sügavalt oma traagikat läbi elav Lea, nagu teda tõlgitseb H. Elviste, on tugevaks saavutuseks näitleja töös.

RT «Vanemuise» esteetiliseks kreedoks on elamusteatri printsiip. Lavalise elamuse siirus, ehtsus ning kordumatus ja samuti ka lavakujude psühholoogiliselt peen läbitöötlus ja konkreetsus iseloomustavad «Vanemuise» näitlejate mängu. Lavalise tõlgitsuse, etenduse ülesandeks pole aga seejuures niivõrd teatrikülastajale emotsionaalselt mõjuda, kuivõrd teda kuuldu-nähtu üle sügavalt mõtlema panna. Anda lavalt kaasa elav ja pealtvaataja teadvusse kauaks ajaks pidama jääv mõte, mis erutab, ei anna rahu, tõukab takka tõde otsima, — see on, mida «Vanemuine» ise nõuab oma etendustelt. Ja sellisel teel kujunevadki tema lavastused elavateks mõtetevahetusteks teatrikülastajate laialdaste hulkadega. Mainigem siin näiteks Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 40. aasta-päeva puhul korraldatud üleliidulisel teatri- ja muusikafestivalil esimese preemiaga autasustatud K. Trenjovi «Ljubov Jarovaja» lavastust (lavastaja E. Kaidu), kus revolutsioonilise võitlusega kaasa minev kooliõpetaja kasvas kogu progressiivse intelligentsi ning tema valitud tee üldistuseks. Lavastus ei avanud mitte üksnes teravat vastuolu kahe antagonistliku leeri vahel, vaid pani ka teatrikülastaja sügavalt mõtlema selle üle, et rahva tee on tõe ja õigluse tee. Sellest irdumine viib varem või hiljem paratamatult ummikusse ja hukkumisele. V. Otsuse habras, rasket isiklikku traagikat läbielav ja revolutsioonisündmustes karastuv Ljubov Jarovaja, H. Peebu leninlik Koškin ja dünaamilised-tõepärased massistseenid kuuluvad lavastuse tugevama osa hulka.

Omapoolset loomingulist aktuaalset sõna püüdis «Vanemuine» öelda J. Fejeri «Seotud silmadega» (lavastaja E. Kaidu) lavalettoomisega. Esi-mesena nõukogude teatreist pidas «Vanemuine» vajalikuks kõnelda oma publikuga Ungari 1956. a. sündmustest. Kuna näidendi tegevustik hõlmab peaaesjalikult üliõpilasringkondi ja «Vanemuise» külastajaskonnast moodustab suure osa Tartu üliõpilasnoorus, siis oli näidendi repertuaari võtmine eriti suure ideoloogiliselt suunava tähtsusega.

Algupärase draamapärandi ülelugemisel jätkub teatri huvi arhiivitolmu «unustatud» näidendite vastu. Üheks märkimisväärsemaks sündmuseks tuleb siin pidada E. Tammlaane «Valge lagendiku» lavastamist. G. Kilgas tutvustas end siin võimeka lavastajana iseseisva hinnangu andmises minevikupärandi osas. «Raudse kodu» kõrval tõi RT «Vanemuine» sellega eesti näitekirjandusse tagasi E. Tammlaane teise näidendi. Õnnestunuks võib pidada ka teatri katset anda marksistlik hinnang H. Raudsepa populaarseimale näidendile «Mikumärdile» (lavastaja K. Ird). Suur osa selles kordaminekus kuulub A. Lauteri kehastatud Mikumärdi peremehele Jaak Jooramile. Kui kodanliku perioodi tõlgitsused rõhutasid Jaak Jooramis eredat-lopsakat karakterkuju, siis A. Lauter tõi oma interpretatsioonis kujukalt esile tema sotsiaalse olemuse.

Teatri üldine kunstimeisterlikkuse kasv ja marksistlike kunstiprintsiipide valdamine võimaldavad «Vanemuisel» niisamuti toime tulla silmapaistvate novaatorlike klassikalavastustega. Selliseks katseks oli 1954. a. Shakespeare'i vähemängitud komöödia «Mõõt mõõdu vastu» lavastamine (lavastaja A. Lauter), mis oli märkimisväärne oma uudse kontseptsiooni poo-

lest — erinevalt kodanlikel lavadel antud tõlgitsusest, mille järgi komöödia mõtteks on silmakirjalikkuse paljastamine seksuaalse moraali küsimustes, käsitles «Vanemuine» komöödiat kui sügavalt ühiskondlike probleemidega seotud teost. Veelgi väljapaistvam selles mõttes oli 1958. a. lavastatud «Veneetsia kaupmees (lavastaja K. Ird). Kui arvestada, et «Veneetsia kaupmehe» kohta puuduvad nõukogude teatripraktikas väljakujunenud seisukohad, siis asus «Vanemuise» kollektiiv vägagi raske ning vastutusrikka ülesande lahendamisele. «Veneetsia kaupmehe» lavastamine tähendas eelkõige omapoolse hinnangu väljatöötamist. Ja see õnnestus. Shakespeare'i kaasaegsete olude üksikasjaline tundmaõppimine ja analüüs võimaldasid lavastajal ning näitlejail komöödia kujusid käsitleda selles ajaloolis-ühiskondlikus keskkonnas, milles kirjanik nad lõi. Tulemuseks oli, et Shakespeare'i lavakujud astusid teatrikülastaja ette konkreetse ajastu konkreetsete inimestena, kandes enesega kaasa kahe erisuguse humanismimõiste kokkupõrget. Ühele poole on asetatud puritaanlik, inimestevahelist võrdust nõudev praktiline Shylock, teisele poole aristokraatne-rüütellik, abstraktsete humanismikategoriatega opereeriv Antonio ja tema sõbrad. A. Lauteri osatäitmine Shylockina kujunes seejuures suurepäraseks meistriteoseks, mille tähtsus ulatub kaugele väljapoole meie vabariigi piire. Avades sügavalt Shylocki vihkamise juured ja näidates tema kättemaksus peituvat sotsiaalset protesti, kirjutab A. Lauter omapoolse sõna selle lavakuju uudsesse, marksistlikelt lähtekohtadelt antud tõlgitsusse.

Nagu V. Kingissepa nim. TRA Draamateater, nii on ka RT «Vanemuine» aastate kestel täienenud terve rea noorte andekate lavajõududega. G. Kilgase ja E. Kaarma kõrval näeme edukalt esinemas H. Elvistet, L. Eelmäed, E. Koppelit, E. Adussoni jt. Heade professionaalsete võimetega mitmekülseks näitlejaks on kujunenud Heli Viisimaa.

Suure kunstilise arenemistee ja ideelis-poliitilise kasvu teevad 50-ndate aastatel läbi perifeeriateatrid — L. Koidula nim. Pärnu Draamateater, Viljandi «Ugala» ja Rakvere Teater. Kui partei XX kongressi eelseil aastail võib nende teatrite repertuaarivalikus leida veel juhuslikkust ja järeleandmisi mahajäänud teatripubliku maitsele, siis toovad kongressijärgsed aastad kaasa suurema nõudlikkuse. Ka siin asub kindlalt kesksele kohale kaasajatemaatiline näidend. Klassika ja lääne progressiivse näitekirjanduse valdkonnast püütakse valida vähemängitut, uudset ning kunstiväärtuslikku. Nõudlikkuse süvenemine repertuaari osas toob ühtlasi kaasa ulatuslikumaid ülesandeid. Nende edukas lahendamine annab omakorda tunnistust kollektiivide kunstilisest kasvust. Nii L. Koidula nim. Pärnu Draamateater, Viljandi «Ugala» kui ka Rakvere Teater omandavad sellel kasvu perioodil üha selgemini oma loominguulise palge.

Kui L. Koidula nim. Pärnu Draamateatri kasv muutus ilmsemaks pärast I. Tammuri asumist peanäitejuhi kohale, siis alates 1952. aastast jätkab teatri edasiviimist teine tugev ning kogemusterikas lavastaja — K. Ird. Sünnivad sellised eesti teatrielus tähelepanu äratanud lavastused, nagu A. Kitzbergi «Punga Mart ja Uba-Kaarel» (1954) ja L. Koidula «Kosjavii-nad» (1953). Mõlemad lavastused jäävad kauemaks ajaks teatri reper-

tuaari, kusjuures esmakordselt eesti teatri ajaloos lavastatud L. Koidula näidendit mängitakse üle kahesaja korra. Terve rida teatri näitlejaid (E. Tari, L. Tarmo, H. Elviste, H. Haravee, A. Ots, Õ. Maasik, E. Järs jt.) loob meeldejäävaid, hea ajastutundmisega ja ereda karakteristikaga antud kujusid. Lavastustes on saavutatud hea ansamblimäng, tegevusaja ning -koha atmosfäär, lavakujude konkreetsus, tüüpilise väljendamine individuaalse kaudu. Hea menuga lähevad teatris ka M. Talvesti näidendid «Sookollid» ja «Varrud» Hilda Reimaniga Kaie osas.

K. Irdi lahkumine (1955), kes asus taas peanäitejuhi kohale RT «Vane muises», tekitab teatris mõnevõrra muret, sest jätkuv töö jääb nüüd juba kollektiivi enese ja tema hulgast võrsunud noorte lavastajate (A. Ots, H. Haravee, P. Mäeots) kanda. Tulemused ei ole aga sugugi halvad. 1956. a. lõpul Tallinnas toimunud vabariiklikul perifeeriateatrite ülevaatusel saab Pärnu Draamateatri töö hea hinnangu. A. Ots jätab esitatud K. Saja «Kihlveo» lavastusega lootusrikka mulje. Ligikaudu aasta hiljem üllatab teatrikülastajaid meeldivalt H. Haravee G. Figueredo «Aisopose» lavastusega. Kui A. Otsa iseloomustab lavastajana keskendumine näidendi tegevusliinile ja selle loogiline esitamine, siis H. Haraveed huvitavad laval eelkõige inimene oma rikkuses ning mitmepalgelisuses, tema vahekord ümbritsevaga, temas eneses ristuvad tunded ja mõtted. E. Toona lülitumine peanäitejuhina Pärnu Draamateatri kollektiivi tugevdab veelgi teatri režissuuri. Heade loominguliste kordaminekute poolest on eriti rikas 50-ndate aastate lõpp. Esmakordselt eesti teatris lavastatud Ivanovi «Soomusrong nr. 14-69» (lavastaja E. Toona), millega tähistati Oktoobrirevolutsiooni 40. aastapäeva, osutab pärnlastele küll põhiliselt üle jõu käivaks, kuid õnnestunud kellatornipilt jääb siit meelde sisuka teatrielamusena. Esimesena tutvustab Pärnu Draamateater (1959) meie avalikkusele U. Lahe «Atlandi heeringat» (lavastaja A. Ots), pakkudes sellega värsket ning puhastavat satiiri ja rikastades meie lavaloomingut P. Ruubeli suurepärase Mustkikkaga. Et teatrit erutab kaasaegne näidend, et kollektiivi tööd kannab suur loomingurõõm ning vajadus oma pealtvaatajatega kõnelda erdal, kirglikul sõnal, seda kinnitab A. Korneitšuki «Miks tähed naeratasid» (lavastaja A. Ots) terviklik, ideeselge ja hea stiilitundega antud lavastus. Sedasama võib öelda G. Priede «Positiivse kuju» (lavastaja H. Haravee) aktuaalselt kõlava lavastuse kohta. Et teatrit huvitavad uued, tallamata teerajad ja et ta tunneb vajadust loomingulisteks viljastavateks otsinguteks, iseseisvateks jõukatsumisteks, seda tõendas L. Feuchtwangeri küllaltki keerulise probleemiasetusega «Lesk Capet» repertuaari võtmine. Lavastaja (E. Toona), näitlejate ja lavakujundaja (Mari-Liis Küla) pingelise koostööna sündis siin lavastus, mis kuulub meie perifeeriateatrite silmapaistvamate saavutuste hulka. E. Alaküla lõi näidendi nimiosalisena meeldejääva ning elava portree, avades sügavalt selle lesk-kuninganna tunnete- ja mõtetemaailma, tema subjektiivse traagika ja objektiivse süü revolutsioonis ülestõusnud rahva ees.

Kui teha kokkuvõtte sellest, mis L. Koidula nim. Pärnu Draamateatri kollektiivile on kõige iseloomulik, siis võiks öelda: otsinguterohke töö,

milles on hoolikalt silmas peetud lavastuse terviklikkuse nõuet ja ideelist selgust; näitlejate iseseisev, erksal intellektil põhinev analüüs leiab seejuures head täiendust lavastajapoolseist kindlakäeliselt tehtud üldistustest. Teatri hoiak on aktiivne ja ta nõuab seda oma küllastajaltki.

Viljandi «Ugala» loomingulises palges domineerivad seevastu teised jooned. Väljendusvahendite täpsus, lakoonilisus ning nappus, psühholoogilise koe peen väljatöötlemine ja lavastuste kammerlikkus iseloomustavad «Ugala» tööd. Kui Pärnu Draamateatri lavastused kõnelevad eluröömsal, südil keelel kaasaja nähtustest, kui neis on nooruslikku kärsitust ning ägedustki, siis «Ugala» kutsub elusündmuste ees seisatama, neile kaasa elama. Tähelepanu on keskendunud sellele, mis toimub inimestes endis.

Teatri oma palge väljakujunemises on olulisi teeneid kahel aastaid järjekindlalt «Ugalas» töötanud lavastajal — Karl Adral ja Aleks Satsil. Mõlemaid ühendab hea oskus elunähtusi jälgida ja nendesse tungida, väljendada elutõde kunstitõe kaudu, panna kõlama sügavaid-rikkaid alltekste lakoonilise, tabavalt valitud vormi abil. A. Satsi iseloomustab seejuures kalduvus olukordi laval teravdada, eredamaid aktsente anda ja lavastuse dünaamilist külge jälgida. K. Ader seevastu on esmajoones loogik ja psühholoog, ta püsib tihedasti maapinnal ning asetab erilise rõhu sõnalisele tegevusele. Nii üks kui teine on tugevate pedagoogiliste võimetega ja on teatris üles kasvatanud terve hulga noori lavajõude. Suuri raskusi on teatril olnud aga sellega, et tal on tihtipeale tulnud oma parimatest näitlejatest suuremate teatrite kasuks loobuda ning ise otsast alustada. Kui võrrelda näiteks 50-ndate aastate alguse ühe silmapaistvama lavastuse, E. Sär-gava «Rahvavalgustaja» koosseisu praeguse «Ugala» trupiga, siis leiame siin ainult mõne püsima jäänud näitleja.

«Ugala» heast kunstimeisterlikkuse tasemest andis parima tunnistuse teatri edukas esinemine 1958. a. Balti teatrikevadel, kus ta saavutas G. Priede «Kuigi on sügis» ja S. Zweigi «Majake mere ääres» lavastustega esikoha rajooniteatrite hulgas. Esimeses lavastuses õnnestus «Ugala» kollektiivil tabada G. Priede lüürikat ning optimismi. H. Varem, Anna, E. Koppeli Valter, A. Põldari Anna Ugalnietse, E. Torgeri Kornelia, E. Valge Dzin-tar jt. olid näitlejate isiklikeks märkimisväärseiks edusammudeks. «Majakeses mere ääres» oli lavastajal ja näitlejail hästi korda läinud avada näidendi sisemine pinge, välise tegevuse taha peidetud sisemine konflikt. Näitlejate H. Mandri, L. Vaga, E. Neemre, F. Tilga jt. osatäitmised, niisamuti E. Kristjani lavakujundus kõnelesid tõsisest ning tulemusterikkast tööst.

Juba järgmine hooaeg pärast kolmandal Balti teatrikevadel saavutatud üldist tunnustust seab teatri tunduvalt raskematesse töötingimustesse. Teatrist lahkuvad kolm tugevamat meesnäitlejat (H. Mandri, E. Koppel, L. Mägi) ja kiiresti kollektiivi parimate naisnäitlejate hulka tõusnud H. Varem. Kõik nad siirduvad tööle teistesse teatritesse. Et aga teater on elujõuline ja tema töö rajatud tervetele alustele, seda kinnitab järjekordne lähem tutvus G. Priedega — tema «Normundi tütarlapse» lavaletoomine

1959. a. kevadel. Kuigi siin esineb terve rida verivärskeid jõude, mõjub lavastus terviklikuna, autori mõte kõlab selgelt ning kaasakiskuvalt.

Rakvere Teatri tõusujoon algab põhiliselt 1954. aastast, s. t. K. Süvalepa asumisega teatri peanäitejuhi kohale. Noore energilise ning kavatsusterikka K. Süvalepa määramine sellele tööpostile oli hea kahes mõttes: esiteks — iseseisev töö teatri kunstilise juhina andis rohkesti võimalusi K. Süvalepa kui lavastaja väljakujunemiseks, teiseks — võimekast, selgepilgulisest ning loomingujulgest lavastajast kujunes kogu kollektiivi innustaja ning kaasakiskuja.

Võrreldes kahe eelnimetatud perifeeriateatriga oli olukord Rakvere Teatris 50-ndate aastate algul mitmeti ebasoodsam. K. Süvaleppa võttis siin vastu väga ebauhtlase koosseisuga kollektiiv, kelle töös puudusid seni sihipärased kunstilised kavatsused. Juhuslikkus ja paigaltammumine olid ebasoodsalt mõjunud teatri loomingulisele õhkkonnale. K. Süvalepa esimeheks ning põhiliseks ülesandeks oli seetõttu kollektiivi loominguliseks tervikuks liitmine. See võis toimuda lavapraktilise töö järjekindlas ühendamisega pedagoogilise tööga, sihipärasest sotsialistliku realismi meetodi rakendamises ning näitlejate kunstimeisterlikkuse tõstmises.

Jälgides kollektiivi töötulemusi, leiame, et teda erutavad ning köidavad suure dramaatilise pingega, ägedaid mõtete ning tunnete vastuolusid sisaldavad lavateosed. Nii lavastaja K. Süvalep kui ka näitlejad ei keskenda oma tähelepanu niivõrd psühholoogilise joonistuse peenusele, kui võrd tunnete jõulisele, eredale väljendusele. Emotsionaalse külje esiletõstmiseks kaasneb romantilise varjundi andmine lavastustele. Teatri ülesandeks on seejuures sotsiaalse mõtte avamine läbituntu ning läbielatu varal, suurte üldistusteni jõudmine üksikutes saatustes avalduvate teravate, lahendamatu vastuolude kaudu.

Etapiliseks lavastuseks kujuneb 1955. a. algul etendusküpseks saanud «Külmale maale». K. Süvalep suutis anda tervikliku lavastuse, milles on suure veenvusega avatud Väljaotsa Jaani traagika sotsiaalsed juured — teda tõukab kuritegevusele külakehvikü äärmiselt raske, väljapääsuta majanduslik olukord. Rakvere Teatri lavastus kasvas sellisena karmiks kunstivormis esitatud süüdistuseks kapitalistliku klassiühiskonna vastu. H. Metsise Jaan, E. Grünfeldti Virgu Anni, M. Voogi Kai jt. kõnelesid hoolikast süvenemisest XIX sajandi külaoludesse ja kirjaniku mõtte heast mõistmisest.

Teatri järgnevatest edusammudest annavad tunnistust J. Vojnoviči «Pööripäeva tormi» (1956) ja K. Čapeki «Ema» (1958) lavastused. Tõhusamate kordaminekute hulka võib arvata ka P. Kohouti «Sellise armastuse» ja O. Lutsu Tootsi-lugude tsükli lavastused. K. Süvalep saavutab lavastajana üsnagi hinnatavaid tagajärgi kollektiivi liitmisel ühtseks ansambliks ja terve rida näitlejaid (M. Voog, A. Toiger, E. Grünfeldt, G. Süvalep, A. Ander, H. Metsis, A. Viilma, L. Lehtla jt.) annab loomingulist edasiminekut kinnitavaid osatäitmisi. Võrreldes L. Koidula nim. Pärnu Draamateatri ja Viljandi «Ugala» tööga aga on Rakvere Teatri viimaste hooegade tulemused õnnestumisvaesemad olnud.

Eesti teatrielu pildis on oma koht veel kolmel teatril — Tallinna Riiklikul Vene Draamateatril, Riiklikul Nukuteatril ja Kohtla-Järve Vene Draamateatril. Neist esimene rajati 1948. aastal, kaks ülejäänut alustasid tegevust 1952. aastast.

Kui eelpoolkäsitletud teatrid võisid oma töös tugineda juba rajatud kollektiividele, siis nimetatud teatritel tuli alustada otsast peale ja läbi elada need sünniraskused, mis on seotud kindla loomingulise trupi moodustamise ning ühtesulatamisega. Tallinna Riiklik Vene Draamateater on neist raskustest põhiliselt üle saanud. Teatri kollektiivis on võrsunud terve rida andekaid, heade professionaalsete võimetega näitlejaid, nagu V. Fjodorova, J. Vlassov, I. Rassomahhin, A. Bedredinova, J. Jevdokimova jt. Mitmekülgse ning rikka lavakunsti meistrina tuleb eraldi veel esile tõsta V. Arhipenkot ja teatris kaasa töötanud A. Miropolskajat. Lavastajatena on andnud oma panuse V. Lange, V. Akinfijev, S. Tinkov, V. Tsõpluhhin jt. Teatri töö on keskendunud peamiselt kaasaegse dramaturgia tutvustamisele, niisamuti aga on teatril teeneid vene klassikalise näidendi esitamisel. Häid saavutusi on teatril eesti algupärase dramaturgia tutvustamisel. Siin on mängitud A. Jakobsoni, M. Talvesti ja A. Liivese näidendeid, eesti klassikalisesest repertuaarist E. Vilde «Pisuhända» ning «Tabamata imet» ja A. H. Tammsaare «Elu ja armastust». Neist on eriti tulemusterikkaks kujunenud kaks viimast, mis valmisid koostöös eesti lavastajate E. Kaidu ja V. Pansoga.

Tallinna Riikliku Vene Draamateatri kollektiiv on aastatega tõestanud, et tema ridades töötab ning kasvab rohkesti võimekaid lavakunstnikke. Kui teatri edukat tööd takistas seni kindla lavastajakäe puudumine, mis oli tingitud lavastajate vahetamisest teatris, siis möödunud 1959/60. a. hooaeg pakub rõõmustavat just eelkõige režissuuri osas, milles on kahtlemata suuri teeneid teatri uuel peanäitejuhil I. Petrovskil.

Kui Tallinna Riikliku Vene Draamateatri kohta võib öelda, et siin on oma kindel loominguline kollektiiv juba välja kujunenud, siis ei saa seda veel öelda Kohtla-Järve Draamateatri kohta. Teater pole suutnud kõiki oma sünniraskusi ületada. Siiski võib lavastajate (P. I. Vinogradov, M. N. Merjanskaja, I. N. Tsumakov) ja näitlejate ühistes pingutustes märgata tagajärgi, mis lubavad lootusrikkalt vaadata teatri edaspidisele tegevusele.

Riiklik Nukuteater elas intensiivse ja tulemusrohke loomingulise kasvu läbi eriti partei XX kongressi järgseil aastail, millal ta muutus statsionaarseks. Peanäitejuht F. Veikese ja kollektiivi ühise töö tulemusena tehakse märgatavaid edusamme nukutehnika valdamises. Niisamuti muutub teatri repertuaar mitmekülgsemaks. Pingerikka töö viljaks on, et Riiklik Nukuteater on tõusnud Nõukogude Liidu parimate nukuteatrite hulka. Tema koosseisus töötavaid nukunäitlejaid, nagu Lo Tuid, Bruno Mitti, Meta Jürgot, Aino Raidi, Uno Leiest, Raivo Kuremaad ja Oskar Liigandit võib õigustatult pidada oma ala tugevamateks meistriteks. Riiklik Nukuteater täidab sellisena suurt ning tänuväärset osa noorsoo teenindamisel, andes etendusi niihästi statsionaaris kui ka roketel ringreisidel.

Eesti nõukogude teater on 20 aasta kestel ära käinud järjekindla tõusu-tee ja tema pakutud kunst on ulatunud kõige laiematesse rahvahulkadesse. Võib liialdamata öelda, et veel kunagi eesti teatrijaloos pole meie lavakunsti side rahvamassidega nii tihe ning vahetu olnud kui praegu. Lavakunst on kujunenud rahvalikuks kunstiks selle sõna tõelises mõttes. Et see on nii, seda kinnitab hooajast hooaega kasvav teatrite külastatavus. Kui võrrelda näiteks kodanliku perioodi kõige suuremat hooaja-külastatavust meie viimaste hooegade samade näitajatega, siis näeme, et huvi teatri vastu on kahekordistunud. Teatrikülastajate arv ulatub aastas tunduvalt üle miljoni (1959. a. näiteks käis teatrites 1 146 000 inimest). Seejuures on märkimisväärne, et külastajaskonnas oluliselt on tõusnud maapubliku osatähtsus. Kui külaskäiguetendustega hõlmatav maaelanikkond moodustab kuni 25% üldisest teatrikülastajate arvust, siis on maatöötajate tegelik osa teatripublikuna veelgi suurem. Eesti teatrites on kujunenud tavaliseks nähtuseks, et keskustesse sõidetakse ühiskülastuste korras väljastpoolt. Nii võtavad meie teatrielust aktiivselt osa kolhoosnikud, sovhooside, tarbijate kooperatiivide jne. töötajad, maakoolide õpilased ja õpetajad. Eesti lavakunst on muutunud armastatud, oma sütitaval, kaasakiskuval sõnal rahvale rahvast kõnelevaks kunstialaks.

«Kajastage oma teostes suuri tegusid, mida saadab korda rahvas, saadavad korda lihtsad inimesed. On tarvis, et neid inimesi tuntaks, neid paremini nähtaks, et nad oleksid eeskujuks kõigile, kes Kommunistliku Partei juhtimisel peavad võitlust kommunistliku ühiskonna ülesehitamise eest,» ütles seltsimees N. S. Hruštšov kirjanike III kongressil peetud kõnes. See on parimaks juhtnööriks meie teatriinimeste edaspidises loovas töös. Eesti nõukogude lavakunsti seni läbikäidud tee, tema pinge- ning püüdmi- terikas tööpäev lubab uskuda, et meie teatriinimesed selle ülesandega vääriliselt toime tulevad.

OOPER JA OPERETT UUEL TEEL

HARRI KÖRVITS

Esimene aasta nõukogude korra taaskehtestamise järel 1940. aastal löi avarad ja paljutootavad eeldused eesti rahvusliku teatri, sealhulgas ka muusikateatri arenguks. Teatrivõrgu ümberkorraldamine, mitmete organisatsioonilist laadi küsimuste lahendamine, eelkõige aga uue kvaliteedilise loomingulise õhkkonna loomine teatris endas avas eesti rahvusliku teatri edaspidisele käekäigule uue ajajärgu. Täienesid ja võtsid kindlama ilme teatrite koosseisud. Eriti oluline oli see muusikateatritele, kus seni oli pidevalt tulnud võidelda orkestrite ja kooride koosseisu kärpimise vastu. Värskemad tuuled hakkasid puhuma repertuaari alal. Alles nüüd osutus võimalikuks ette kanda «Punast mooni» ta originaallibreto alusel, mängukavasse ilmus esmakordselt nõukogude rahvalik operett «Pulmad Malinovkas». Erilist edu saavutas «Estonias» Tšaikovski «Luikede järve» uuslavastus, mis «Punase mooni» kõrval kujunes «Estonia» balletitrupile R. Olbrei juhtimisel üheks silmapaistvamaks loominguliseks võiduks.

Kui kodanliku aja tingimustes ainult vähesed algupärased lavalis-muusikalised teosed teatrite mängukavva sattusid ja sinna püsima suutsid jääda, siis oli selle põhjuseks nii teatrite vähene huvi uudisloomingu vastu kui ka libretistide ja heliloojate kartus raisata asjatult palju aega ja vaeva suurteoste loomiseks, mis niikuinii ei näe rambivalgust. Seda näitas eredalt «Estonia» poolt 30. aastate lõpul korraldatud algupäraste ooperite võistlus.

Diametraalselt vastupidiseks kujunes olukord nõukogulikus eesti muusikateatris.

Seoses ettevalmistustega eesti kunsti dekaadiks, mis kavatsuste kohaselt pidi toimuma 1941. a. detsembris Moskvast, kerkisid eesti heliloojate

ette mitmekesised ja rohked loomingulised ülesanded, mida ei tuntud varasematel aastatel.

Dekaadi kavas olid muusikateatri osas kõrvuti klassikaliste teostega ette nähtud ka rea uudisteoste — ooperite ja ballettide — ettekanded. Heliloojad E. Kapp, E. Tubin, A. Vedro, J. Aavik jt. asusid pingelisele loomingulisele tööle, E. Oja hakkas viimistlema oma ooperit «Lunastatud vanne». Dekaadi kavva võeti ka esimene eesti rahvuslik ooper — E. Aava «Vikerlased». Arvestades küllaltki lühikest ettevalmistusaega, nõudis see nii libretistidelt kui ka heliloojatelt suurt loomingulist keskendumist ja pinget. Autoritele loodi lahedad töötamisvõimalused, vabastades nad muudest kõrvalistest ülesannetest.

Nii valmisidki 1941. a. kevadsuveks E. Kapi ballett «Kalevipoeg» ja E. Tubina ballett «Kratt».

«Estonia» tõi 1940/41. a. hooajal lavale «Traviata» uuslavastuse külalislavastaja-konsultandi A. Vineri juhtimisel.

Nagu «Luikede järv» balleti alal, nii kujunes ka «Traviata» üheks «Estonia» ja üldse eesti muusikateatri sõjaeelses arengus silmapaistvaks kunstiliseks saavutuseks. See oli niihästi küpsete kunstnike I. Aav-Loo ja M. Tarase kui ka suureandeliste noorte jõudude T. Kuusiku, G. Taleši jt. tõeline kunstiline võit. Kuid see võit ei piirdunud mitte ainult kesksemate tegelastega, vaid tõendas kogu loomingulise kollektiivi kunstilist kasvu, mille juured ulatusid juba «Carmeni» ja «Vaikse Doni» realistlikesse lavastustesse.

Kõik see tõendab, et eesti muusikateater oli oma tõsisemate žanride alal astumas uuele, kõrgemale loomingulise arenemise etapile.

Teatavat nihkumist rahvaliku ja maitseka operetietenduse suunas kinnitasid ka A. Aleksandrovi opereti «Pulmad Malinovkas» ja P. Ardna uudisopereti «Kalurineiu» lavastused «Estonias».

Nende edusammude aluseks oli nõukogude teatritele omase tööõhkkonna süvenemine teatrites, meie juhtivate teatritegelaste vahetu kokku puutumine nõukogude teatrikunsti ja selle esindajatega. Need kasulikud suhted andsid palju uut ja kinnitasid ühtlasi ka neid progressiivseid jooni, millest varem töös juhenduti.

1941. a. puhkenud Suur Isamaasõda katkestas selle loomingulise tõusutee.

Alanud üldrahvalik võitlus seadis ka teatritele uued, operatiivsed ülesanded. Ooperi- ja balletilava asendus nüüd rindebrigaadide tööga mobilisatsioonipunktides, kindlustustöödel, haiglapalatites jm. Meie ooperiartistide tookordseid sütitavaid esinemisi mäletavad paljud rindevõitlejad tänapäevani.

Edasised sündmused sõja käigus panid teatrite töö seisma. Rida muusikateatri jõude siirdus evakuatsiooni korras Nõukogude tagalasse. Jaroslavlis 1942. a. algul loodud Eesti Riiklike Kunstiansamblite kollektiivis leidsid rohkeid loomingulisi tööülesandeid ooperilauljad M. Rungi ja O. Lund ning lauluveteran A. Arder. Siin tegutsesid ballettmeister A. Ekston, balletiartistid A. Vihermäe ja S. Dublevskaja, rida orkest-

rante jt. Kõik nad andsid oma tööga väärtusliku panuse eesti nõukoguliku kunsti arengusse, selle võitlevate traditsioonide rajamisse.

Otseste tööülesannete täitmise kõrval tähendasid Suure Isamaasõja aastad neile nagu teistelegi Nõukogude Eesti kunstitöölisele ERKA-s tõsist loomingulist kasvamisega, mida soodustas tihe kokkupuutumine nõukogude eesrindliku teatrikunsti ja selle esindajatega. Just siit ja seildest ajast said alguse sisukad ja võitlevad jooned O. Lundi, M. Rungi jt. sõjajärgses lavalises loomingus.

Saksa fašistide poolt ajutiselt okupeeritud Eesti NSV-s kujunesid sõja-aastad eesrindlikele teatritegelastele võitluseks eesti rahvaliku teatrikunsti eest. Haaranud enda kätte võimu, asusid okupandid ja nende käsilased nii ideeliselt kui ka organisatsiooniliselt lammutama eesti rahvuslikku teatrit. See töö kulges mitut liini pidi. Eeskätt puudutas see teatrite repertuaariprobleemi, teoste lahtimõtestamist, keeleküsimumust jne.

Kui sõnalavastuse alal sundisid okupandid teatreid mängukavva võtma ideetuid, labaseid jante, mis olid mõeldud eeskätt okupantide silma- ja kuulmekõdiksi, siis muusikateatri osas ei suutnud nad tänu teatrikollektiivide põhiliselt õigele hoiakule saavutada rohkem kui mõningad saksakeelsed operetietendused ja üksikute lauljate sunniviisilise lülitamise rindebrigaadidesse.

Vaatamata suurtele majanduslikele raskustele, millega oli seotud iga uuslavastus, suutis näiteks «Estonia» sõja-aastate jooksul anda kuus klassikalist ooperit ja teostada varem kunsti dekaadiks planeeritud «Vikerlaste» uudislavastuse. Okupatsioonivõimude reaktsioonilise repertuaaripoliitika tõttu ei olnud sõja-ajal «Estonia» mängukavas ühtki ooperit vene klassikast, rääkimata seni repertuaaris esinenud nõukogude teostest.

Positiivse saavutusena eesti muusikateatrite sõjaaegses raskes ja keerukas töös tuleb märkida E. Tubina balleti «Kratt» lavaletoomist «Vanemuises» (1943) ja «Estonias» (1944). Lavastustes arendati edasi neid jooni, mis olid eesti muusikateatrile omaseks saanud viljakal nõukogude aastal 1940/41.

Et saksa fašistlike okupantide kaugeleulatuv hävituskava eesti rahvusliku teatri suhtes ei andnud muusikateatri osas tulemusi, sõltus suurel määral ka kollektiivide eneste vastupanutegevusest, mis küll ei võtnud konkreetset kuju, kuid ei lasknud siiski asja areneda okupantidele meelepärases suunas. Tänu sellele kollektiivsustundele säilis okupatsiooniaja rasketes tingimustes ka muusikateatri põhiline kaader. Ainult fašistide julmad ähvardused ja surve viisid 1944. a. sügiseste sõjasündmuste arenedes nii mõnegi silmapaistva näitleja kodumaast eemale.

Okupatsiooniaastail kaotas eesti muusikateater terve rea oma veterane ja juhtivaid jõude. Raskeks löögiks oli «Estonia» kauaaegse dirigendi maestro R. Kulli, suurepärase karakterosade looja K. Viitoli ja eesti rahvusliku opereti silmapaistvama esindaja A. Sälliku surm.

Oli teisigi kaotusi. Sõjatuli hävitas «Estonia» ja «Vanemuise» hooned. Ent nagu kõikjal, nii võitis ka siin rusuvad tunded nende kaotuste puhul

nõukogude inimesele omane kindel usk homsesse, veendumus meie töö ja võitluse õigsuses. Peatselt hakkasid tuhande ja varemetest kerkima uued hooned, uuesti hakkas pulseerima loominguline töö, mille eesmärgiks oli kõigiti kaasa aidata sõjahaavade kiirele kaotamisele, uue ja kaunima elu loomine.

* * *

Olukord eesti muusikateatris oli pärast okupantide purustamist küllaltki raske. Fašistliku valepropaganda ja surveavalduste tagajärjel oli Eestist lahkunud rida silmapaistvaid ooperi-, balleti- ja operetijõude, nagu I. Aav-Loo, A. Viisimaa, E. Olbrei, E. Maldutis, L. Aadre jt. Rohkesti oli kaotusi teatrite orkestrites ja koorides. Koos hoonetega tuli alustada ka kollektiivide taastamist. Ent kõigist raskustest saadi üle, ja juba kuu aega pärast Tallinna vabastamist avas «Estonia» oma ajutise peavarju ukseid vene ooperiklassika suurepärase šedöövri «Jevgeni Oneginiga» ooperi peanäitejuhi E. Uuli lavastuses.

Hakkasid kujunema muusikateatri loomingulised kollektiivid nii «Estonias» kui ka «Vanemuises». Arvestades olukorda ja otstarbekohasust jäid mõlemad teatrid esimestel sõjajärgsetel aastatel töötama nn. kombinaatteatritena, haarates nii draama kui ka muusika ja balleti ala. Perspektiivis seisis aga juba esimestest tööpäevadest alates «Estonia» väljakujundamine iseseisvaks ooperi- ja balletiteatriks.

Kui võrrelda mõlema teatri esialgset koosseisu muusikateatri osas, siis peab märkima tunduvalt kvalitatiiivset erinevust.

«Estonia», kelle põhiline kaader oli säilinud, omas juba esimestest lavastustest alates küllalt soliidse tasemega kunstilist koosseisu, kus vahet üksikutes sektorites — üksikutes hääleliikides, tantsužanris jne. oli mõningaid puudujääke. Ühtlasi oli «Estonia» juhtival loomingulisel koosseisul tugevam professionaalne ettevalmistus ja suurem kogemuste pagas.

«Vanemuisel» aga, kus muusikalavastuste osatähtsus oli juba sõjaeelsetel aastatel põhiliselt sekundaarne, oli hoopis raskem oma muusikateatri koosseisu komplekteerida. Vähe oli siin kogenud professionaalseid näitlejaid-lauljaid, tagasihoidlik ja ilmselt kirju oli balletiartistide koosseis. Kuigi teater pööras suurt tähelepanu noorte andekate jõudude avastamisele ja edutamisele, andsid puudujäägid end koosseisu osas esimestel sõjajärgsetel aastatel valusasti tunda.

«Estonia» solistkonna moodustas rida silmapaistvaid lauljaid, nagu O. Lund, E. Maasik, M. Rungi, M. Kodanipork, L. Sellistemägi, T. Kuusik, B. Hansen, K. Ots, M. Taras, J. Haabjäär, V. Veikat, kellele lisandus veei rida noori andekaid ja võimelisi lauljaid, nagu V. Neelus, M. Poola, A. Pärn, G. Ots.

Keerulisem oli olukord opereti alal, kus vanameister A. Lüüdikul oli tõsisem raskus rühma koostamisega. Ent ka siin saadi olukorrast üle, kasutades nii mõneski lavastuses edukalt teatri ooperijõude ja draama-näitlejaid.



A. H. Tammsaare «Juudit» V. Kingissepa nimelises TRA Dramateatris.
Juudit — Aino Talvi, Olovernes — Kaarel Karm.



M. Mussorgski ooper «Boriss Godunov» RAT «Estonias». Fjodor — Ludmilla Issakova,
Boriss — Tiit Kuusk.

Dirigendina oli tegev P. Nigula ja pisut hiljem K. Raudsepp, kes on «Estonia» peadirigendiks senini.

«Estonia» silmapaistvamateks saavutusteks esimestel sõjajärgsetel aastatel oli kahe algupärase ooperi — E. Kapi «Tasuleekide» ja G. Ernesaksa «Tormide ranna» — lavastused (lavastaja E. Uuli). Mõlemad lavastused kerkivad «Estonia» ooperi arenemisloos esile nii oma mõjuva eepilise ja võitleva kogumulje kui ka silmapaistvate kesksete osatäitjate meeldejääva ja kunstiliselt kõrgetasemelise esinemisega. See fakt, et tegemist on just algupärase ooperiloominguga, on eriti allakriipsutamist vääriiv ja rõõmustav. Nii ühe kui teise lavastusega pani teater aluse teatavatele rahvuslikele traditsioonidele algupärase ooperite lavaletoomisel. Nagu teostes enesteski, nii ilmnisid ka lavastustes ja osatäitmistes uued kvalitatiivsed jooned, mis erinesid kodanlikul ajal esitatud algupärase ooperite teostuse üldilmest ja laadist.

«Tasuleekide» ja «Tormide rannaga» astus esmakordselt meie ooperiteatri arengus lavale aktiivselt oma vabaduse eest võitlev rahvas-kangelane, kelle paleuste ja igatsuste jagajaks nii rõõmus kui mures on rahva parimate omaduste kandjad — ooperite peategelased.

See kvalitatiivselt uus aste «Estonia» arengus viitab sidemetele nende joontega, mis said alguse «Vaikse Doni» sõjaeelsest lavastusest, kus rahva võitluse ja võitleva rahva teema leidis esmakordselt käsitlemist eesti ooperiteatris.

Rahvakangelaste meeldejäädavad kujud löid E. Maasik ja O. Lund Saimana, M. Kodanipork Sirjena, T. Kuusik Vambona, M. Taras Neemena, B. Hansen Mehisena «Tasuleekides»; O. Lund Mallena, M. Taras Leemetina ja G. Taleš Petrovina «Tormide rannas».

Reas teistes lavastustes nii vene kui ka lääne klassika vallast oli «Estonias» tunda uudset lähenemist teose ideedele, teravamalt sotsiaalsete vastulolude rõhutamist, tõsist huvi sügavate loominguliste probleemide vastu. Selliste lavastustena võime märkida oopereid «Rigoletto», «Tosca», «Näki-neid» jt. Ka loodi «Estonias» rida meeldejäädavaid kujusid, nagu T. Kuusiku Rigoletto, V. Neeluse Gilda, O. Lundi Tosca, V. Veikati Scarpia, J. Haabjärve Cavaradossi, O. Raukase Mölder.

Kõrvuti nende silmapaistvate saavutustega aga oli «Estonia» ooperilaval 40. aastate teisel poolel küllaltki palju kesist, väheütlevat ja ebaeredit. Kui lehitseda teatri tolleaegset ooperi mängukava, siis võime seal leida palju nimetusi, mis aga sageli ei kerki üle halli keskpärasuse taseme.

See sõltus mitmest objektiivsest põhjusest. Nii andis end tunda mõne keskse osatäitja küündimatus (eriti kannatasid selle all «Carmen», «Pade-emand» jt.) ja nõutava hääleliigiga solisti puudumine. Samuti põhjustasid seda lavastuste nõrkus ja iseloomutus.

Kuna E. Uuli oli sunnitud tervislikel põhjustel peanäitejuhi kohalt lahkuma, langesid tema ülesanded ajutiselt G. Tugolessoville ja J. Roosaarele. J. Roosaarest, kes omas head teatrinärvi, oleks võinud loota E. Uulile väärilist järeltulijat. Kahjuks aga katkestas ootamatu surm J. Roosaare lootustandva lavastajatee.

Olulisteks sündmusteks «Estonia» teatri elus oli teatrihoone taastamine 1947/48. a. ja teatri muutmine puhtmuusikateatriks ooperi-, balleti- ja operetisektoriga (1949).

Need kaks sündmust andsid «Estonia» edaspidisele loomingulisele tööle avaramad perspektiivid ja mitmekesisemad võimalused.

1948/49. a. hooajast alates hakkas «Estonia» ooperi peanäitejuhi kohustusi täitma A. Viner. Puutunud «Estonia» kollektiiviga kokku juba 1941. aastal, ei olnud A. Viner «Estonias» võõras ja suutis ooperi alal varsti taastada loomingulise õhkkonna.

A. Vinerit kui lavastajat iseloomustas klassikalise ooperiliteratuuri ja lavastamistraditsioonide tundmine. Kui esimestel sõjajärgsetel aastatel oli vene ooperiklassikal «Estonias» suhteliselt tagasihoidlik koht, siis nüüd hakati seal suuremat tähelepanu pöörama vene ooperiaarete lavastamisele, ja seda väärilisel kunstilisel tasemel.

Võib julgesti öelda, et sellest ajast alates kujunesid «Estonia» tugevamateks ja kandvamateks lavastusteks just vene ooperiklassika lavastused. Need aastad andsid sel alal terve rea silmapaistvaid saavutusi, mis seninigi on jäänud meie ooperiteatri arengus n. ö. tippudeks ja mis nii oma kogumuljelt kui ka üksikute suurepärase osatäitjate poolest tõendavad «Estonia» ja kogu rahvusliku ooperiteatri tunnustusväärivat loomingulist kasvu.

Vene klassikalise ooperiloomingu tsükkel algas Tšaikovski «Jevgeni Oneginiga» (1948/1949), kus silmapaistvalt esinesid T. Kuusik ja G. Ots nimiosas ning E. Maasik Tatjanana.

Järgmine aasta tõi «Estonia» lavale Dargomõžski «Näkineiu». Siin andis M. Rungi Natašana ühe oma parimatest osadest pärast Tamaarat «Deemonis». Haarav, tugeva näitlejameisterlikkusega loodud oli O. Raukase Möldri kuju. Heade eeldustega astus selles ooperis esmakordselt ooperilavale V. Gurjev Sinodali osas.

Järgnevaiks teoseks vene ooperiklassika alalt oli hooajal 1950/51 Borodini «Vürst Igor», mis jällegi andis uusi meelde jäävaid ja haaravaid kujusid, nagu T. Kuusiku Igor, O. Lundi Jaroslavna, V. Veikati Galitski ja A. Pärna Kontšak. «Vürst Igori» lavastus paistis silma oma elulisusega, selles oli välditud selle ooperi lavastamisele nii omaseks saanud staatikat ja pildiraamatulikke traditsioone.

Järgmiseks ja kindlasti üheks silmapaistvamaks loominguliseks saavutuseks «Estonias» oli Mussorgski «Boriss Godunovi» lavaletoomine. Kuigi selle ooperi esmakordne lavastus «Estonias» üle 20 aasta tagasi oli toorkordsele «Estoniale» tõeliseks loominguliseks võiduks ja A. Arderi poolt loodud Borissi kuju on siiani säilinud vanema põlvkonna ooperisõprade mälestuses, kujunes 1952/53. a. hooajal lavastatud «Boriss Godunov» uueks kvaliteediks selle maailma ooperiliteratuuri ühe nõudlikuma ja keerukama teose kunstilisel lahendamisel. Seda tagas eeskätt T. Kuusiku suurepärase Boriss nii kõrgetasemelises vokaalses kui ka näitlejameisterlikus esituses. Borissi osa sai T. Kuusiku kui kunstniku loomingulises biograafias üheks silmapaistvamaks saavutuseks, mis märgib tema astumist näitle-

jate kõige küpsemasse ajajärku. Kõrvuti Borissiga tuleb esile tõsta veel M. Tarase loodud mõjuvat Šuiski kuju, mille peen ja varjundirohke väljatoomine aitas suurel määral kaasa lavastuse tugevale ja kontrastrikkale üldkõlale. Sama võib öelda A. Pärna Varlami ja V. Gurjevi Dmitri kohta. Rõõmustavaid eeldusi andis noor lauljatar L. Panova Marina osas.

Ka järgmisel hooajal esitatud Rubinsteini «Deemon» jätkas vene ooperiklassika lavastuste liinis teatri poolt omaksvõetud suunda. T. Kuusiku kõrval esines siin nimiosas tulemusrikkalt G. Ots.

«Estonia» laval esitatud vene ooperiklassikute nimestik oli seni piirdunud peamiselt Rubinsteini, Tšaikovski, Borodini ja Mussorgski nimega. Rimski-Korsakovi rohkest ooperiloomingust oli «Estonias» rambivalgust näinud ainult «Maiöö». Nimestikus puudus senini vene klassikalise ooperi rajaja Glinka nimi. 1953/54. aastal tõi «Estonia» esmakordselt lavale selle geniaalse helilooja ühe silmapaistvama teose — ooperi «Ruslan ja Ludmilla». Selle ooperi lavastus kinnitas ilmekalt teatri ooperikollektiivi kõigi sektorite kunstiliste võimete kasvu. T. Kuusik Ruslanina lisas järjekordse mehise kuju oma seni loodud vene ooperikangelaste galeriile. Tähelepandavate kunstiliste tulemustega esinesid V. Neelus Ludmillana, A. Pärn Farlafina O. Lund ja noor lauljatar A. Kylvand Gorislavana.

Pärast «Ruslani ja Ludmila» lavastust tekkis «Estonia» repertuaaris vene klassika osas paus, mis kestis kuni Rimski-Korsakovi «Tsaari mõrsja» lavastamiseni 1959. aastal. See oli seotud «Estonias» 50-ndate aastate teisel poolel maad võtnud loorberitel puhkamise meeoleuga, selle püüdliku, otsiva tööatmosfääri minetamisega, mis valitses seal mõned aastad tagasi. «Estonia» arengus hakkas ilmne teatav paigaltammumine, loominguilise perspektiivi ja ideaalide silmist kaotamine. Sellest kõneleb rida ebaõnnestunud lavastusi, nagu «Zaporožlane Doonau taga» ja «Nikita Veršinin», eriti aga «Carmen», mille läbikaalumatu lavalettoomist ei saanud kuidagi põhjendatuks pidada.

Teatavat elavnemist tõi teatri loominguilisse ellu küll eesti kunsti dekaad ja selle ettevalmistamine 1956. a. talvel («Tasuleekide» uuslavastus P. Mäe poolt), kuid sellele vaatamata ei suutnud teater oma järgnevate esietendustega varem saavutatud tasemeni tõusta.

A. Vineri tugevamaks küljeks oli vene klassika suurooperite lavastamine. Hoopis tagasihoidlikumad olid ta võimed lääne klassika ja nõukogude, eriti aga eesti algupäraste ooperite lavastamisel. Seda tõendavad ilmekalt «Estonia» lavastused ise. Lääne klassikast, millest esitati kümme-kond ooperit, suutis ainult Mozarti «Don Juan» tõusta «Boriss Godunovi» tasemele. Ja ka see edu oli suurel määral tingitud G. Otsa kõrgetasemelisest esinemisest ooperi nimiosas.

Kui Meituse «Noores kaardiväes» rõõmustasid eeskätt noored osatäitjad V. Gurjev Olegina, A. Kylvand Ljubkana jt., siis ei soodustanud lavastus üldiselt teose enda puudujääkide redutseerimist, vaid vastupidi — rõhutas neid veel enam.

Pärast esimeste algupäraste ajalooliste ooperite õnnestunud lavalettoomist võis oodata, et teater annab väärilise loominguilise lahenduse ka esi-

mesele kaasajateemalisele eesti ooperile. Tegelikud tulemused aga tõendasid vastupidist. Kuigi teatrile sai ka selle lavastuse eest osaks järjekordne Stalini preemia, ei avanud lavastus kõiki teoses peituvaid väärtusi. Peamised saavutused «Vabaduse lauliku» lavastuses oli T. Kuusiku mehine Raju kuju ja E. Maasiku silmapaistva sisemise dünaamikaga loodud Arm.

Seoses mainitud asjaoludega oli teater (ja autorid) sunnitud pöörduma külalislavastajate poole. Nii lavastas «Vanemuise» peanäitejuht K. Ird «Estonias» G. Ernesaksa koomilise ooperi «Käsikäes» (1954/1955. a.) ja P. Mägi «Tasuleegid» (1955/56).

Hilisematest algupäranditest tuleks mainida G. Ernesaksa ooperit «Tuleristsed» (1957/58) K. Irdi lavastuses ja V. Reimani esikooperit «Kauged rannad» (1958/59) I. Tammuri lavastuses. Nendest kujunes ühtlasemaks ja terviklikumaks V. Reimani ooper, kuna «Tuleristsete» esimene redaktsioon kandis veel lõpetamatuse ja katsetuste pitsert.

Pärast A. Vineri lahkumist 1959. a. asus «Estonia» ooperi peanäitejuhi kohale P. Mägi, kes seni oli tegelnud peamiselt operetilavastajana. Nagu näitas juba «Tasuleekide» uuslavastus, omas P. Mägi kõiki eeldusi kujuneda sisukaks ja uut taotlevaks ooperirežissööriks. Seda on kinnitanud ka tema hilisemad saavutused — Offenbachi «Hoffmanni lood», Wagneri «Lendav hollandlane» ja eriti Rimski-Korsakovi «Tsaari mõrsja». Nende lavastustega kerkis «Estonias» esile rida andekaid noori lauljaid, nagu P. Padrik, L. Panova, U. Tauts, E. Kärvet jt., kes on saavutanud paljutõotavaid tulemusi.

Tundub, et «Estonia» ooper on üle saamas sellest kunstilisest mõõnast, mis ilmnes ta töös 50-ndate aastate teisel poolel. Selleks kohustab teda tänapäeval eriti talle 1950. a. antud akadeemilise teatri austav nimetus.

Nagu nähtub eelnenust, on «Estonia» silmapaistvaks panuseks meie rahvusliku ooperiteatri arengusse sõjajärgseil aastail rea vene ooperiklassika meistriteoste kunstiliselt kõrgetasemeline lavaletoomine ja eesti nõukogude esimeste algupäraste ooperite lavastamise traditsioonide rajamine. Tänu silmapaistvatele solistidele, eeskätt niisugusele suurele kunstnikule, nagu seda on NSV Liidu rahvakunstnik T. Kuusik, on «Estonia» laval uues valguses ja kunstilises jõus elustunud terve rida ooperiliteratuuri populaarsemaid kujusid. Kõik need edusammud ja saavutused aga on kaasa aidanud eesti muusikateatri üldisele arengule, meie rahvusliku ooperikultuuri üldisele tõusule.

RAT «Estoniale» korduvalt osaks saanud üldrahvalik tunnustus nii Stalini preemiate kui ka Moskva, Leningradi, Kiievi jt. keskuste teatrisõprade sooja vastuvõtu näol tõendab veenvalt, et koos rahvusliku muusikateatri kultuuri arenemisega on RAT «Estonia» oma parimate saavutustega andnud omapoolse väärtusliku panuse ka kogu nõukogude ooperikunsti varasalve ja seega kaasa aidanud nõukogude muusikateatri arengule laiemas ulatuses.

Kui «Estonia» ooperi arengus on sõjajärgsetel aastatel märgata teatavat edasilükkumist, püüdlusi ja saavutusi eredate lavastuste ja meeldejäävate osatäitmiste näol, siis ei saa seda kahjuks öelda opereti kohta. Kuigi kuue-

teistkümne aasta jooksul on «Estonias» rambivalgust näinud veerandsada operetilavastust, on üldmulje kuidagi ähmane, kaugema loomingulise perspektiivita, suunitluseta.

Selle põhjused on mitut laadi, haarates nii koosseisu, repertuaari, kunstilise taseme, lavastuse ja teisi probleeme. Võrreldes teiste sõsaraladega oli «Estonia» operetijõudude isikuline koosseis 1944. a. sügisel oma kunstiliselt tasemelt ja ilmelt hoopis ebaühtlasem ja kirjum. Siin oli suurte kogemustega kunstnikke eesotsas eesti opereti ühe silmapaistvama kuju A. Lüüdikuga. Oli aga ka päris rohelisi algajaid, kes operetilavale olid sattunud okupatsiooniaastail või esimestel sõjajärgsetel kuudel. Koosseisu kunstilise taseme ebaühtlus oli ja on tänaseni jäänud üheks «Estonia» opereti arengut pidurdavaks teguriks. Omajagu on see tingitud ka sellest, et teatri juhtkond on nende aastate jooksul suhteliselt vähe hoolt kandnud operetikollektiivi järelkasvu eest. Kasvatustöö ja ettenägelik repertuaari planeerimine on siin sageli asendunud paikamise ja lappimisega, suunitlev loominguline töö lavastusest lavastusse elamisega. Kahtlemata on see asjaolu üks tõsisemaid põhjusi, miks «Estonia» operett ei ole veel tänaseni suutnud kujundada oma loomingulist nägu, ei ole veel suutnud saavutada iseseisva kunstilise kollektiivi täisväärtuslikku loomingulist palet. Selle olukorra tekkimises ei ole muidugi süüdi need entusiastid, kes kõigile raskustele vaatamata on suutnud operetisõpradele nii mõnegi nauditava lavastuse pakkuda, tõestades, et P. Pinna, A. Sälliku, A. Lüüdiku ja teiste poolt rajatud «Estonia» operetitraditsioonid elavad ja leiavad edasiarendamist tänapäeva uutes tingimustes.

Suuresti on pidurdanud «Estonia» opereti arengut ka repertuaariprobleemid. Kuigi me võime «Estonia» mängukavas leida peaaegu kõiki teoseid, mida mängitakse operetiklassikast, kuigi siin on rida nõukogude operette ja eesti algupärandeid, ilmneb selle kõige juures teatav juhuslikkus, kindlama loomingulise suuna puudumine.

Mille muuga võib seletada säärase teoste ja veel nõrgemate lavastuste andmist, nagu seda olid Feltzmanni «Vahemeri kohiseb», Aleksandrov-Matvejevi «Sinu kõrval», Berthe «Vaikselt anuvad mu laulud», Strelnikovi «Orjatar» jt. Alles viimastel aastatel on märgata värskemaid tuuli, millest kõnelevad sellised lavastused, nagu «Kusagil lõunas», «Tuled kodusadamas», «Kui Aadam on puhkusel» jt.

«Estonia» eredamateks operetilavastusteks on möödunud kuuteistkümne aasta jooksul olnud eeskätt mõningad klassikalised operetid («Mustlasparun», «Silva», «Lõbus lesk», «Mariza», «Bajadeer» jt.), kus nii lavastajad (A. Lüüdik, P. Mägi, V. Luts) kui ka osatäitjad õigesti tunnetasid klassikalise opereti kuju- ja temporikkust, selle sisemist ja välist säravust. Meeldejäävaid kujusid on siin andnud M. Kodanipork, G. Murre, G. Ots, S. Sooäär, A. Vihandi, E. Meil, A. Mering, E. Pärn, F. Malmsten, K. Vaha, V. Viisimaa jt.

Märkimisväärse kunstilise tasemega tõi «Estonia» lavale ka rea nõukogude operette, nagu Miljutini operetid «Rahutu õnn» ja «Trembita». Sama tuleb öelda ka Dunajevski «Vaba tuule» kohta.

Alates oma debüüdist Punavarjuna Rombergi «Kõrve laulus» (1945) on G. Ots kujunenud üheks armastatumaks operetinäitlejaks, kes senini on publikut võlunud oma köitva laulu ning sundimatu ja läbimõeldud mänguga.

Kahjuks ei ole need aastad andnud teisi taolisi tähti «Estonia» opereti-taevasse.

Kuigi «Estonia» teatri initsiatiiv algupärase opereti loomingu tekkimise alal võiks hoopis suurem olla, tuleb tunnustavalt märkida teatri seniseidki püüdlusi sel alal seoses Arro-Normeti muusikalise komöödia «Rummu Jüri» ja opereti «Tuled kodusadamas» lavalettoomisega. Kui «Rummu Jüri» oma lavastuse kogumujelt osutus «Vanemuise» poolt antud esiklavastusest nõrgemaks, siis operetis «Tuled kodusadamas» oli paljugi, mis kiitis lavastaja (K. Süvalep) ja rea osatäitjate (S. Sooäär Annina, E. Pärn Matina, S. Urb Margitina jt.) tööd.

Uudisrepertuaari valik on opereti osas küllaltki keerukas probleem, sest ka nõukogude kaasaegses operetiloomingus leidub sageli ideeliselt ja kunstiliselt kaunis vähese kaaluga ning žanri spetsiifika seisukohalt nõrku teoseid. Et «Estonia» on siin oma repertuaari rikastamiseks üht-teist ette võtnud, seda tõendavad õnnestumised kui ka ebaõnnestumised, millest oli juttu juba eespool.

Teatri püüdlustest oma repertuaari avardada kõneleb ka N. Dolidze «Keto ja Kote», läti helilooja N. Zolotonossi opereti «Kui Adam on puhkusel» ja ungari helilooja E. Kemény opereti «Kusagil lõunas» lavalettoimine. Ja nagu tõendavad kunstilised tulemused, on need püüdlused teatavat vilja kandnud. Repertuaari mitmekesisuse kõrval on need teosed igaüks vastavalt oma eri ilmele avaldanud näitlejate individuaalset kunstilist skaalat, mitmekesisistanud nende mängulisi võimeid. Lavastuslikust seisukohast on «Estonia» operett püsinud asjalikkuse piirides, kordamata mehaaniliselt lavastuse šabloonile ja sattumata samal ajal ka äärmuslikesse eksperimentidesse.

Teatavaks vaieldavaks katseks pakkuda uutset lavastuslikku lahendust oli P. Mäe poolt teostatud «Ooperiballi» lavastus, kus vana sisu oli püütud valada kaasaegsesse välisesse vormi. Selle katse puhul esilekerkinud vastuolud lavastuses kui tervikus näitasid, et teater oli siin põhiliselt läinud võltsnovaatorluse teed.

Nagu nähtub eelpoolöeldust, on «Estonia» opereti arengus alates esimestest sõjajärgsetest aastatest olnud nii mõndagi rõõmustavat, mis on oma jälje jätnud eesti operetiteatri arenemislukku laiemas mõttes. See tõendab, et «Estonia» operetikollektiiv on vaatamata oma koosseisu kunstilisele ebaühtlusele ja järelkasvu suhteliselt aeglasele sirgumisele suutnud säilitada ja edasi arendada neid progressiivseid jooni, mis oma alguse said eesti opereti arenemisteelt enam kui pool sajandit tagasi. Kahtlemata oleksid need tulemused veelgi tähelepandavamad, kui «Estonia» sõjajärgseil aastail oleks suutnud kogenud operetiartistide kõrvale kasvatada rohkem noori ja loonud kindlamad alused opereti loominguks. Teatri ajalugu ei

koostata aga selle põhjal, mida üks või teine teater oleks võinud saavutada, vaid vastavalt tegelikele töötulemustele.

Hinnates sellelt seisukohalt «Estonia» operetti, tuleb sellele üldkokkuvõttes anda tagasihoidlik hinnang, sest kõigile saavutustele vaatamata kipub selles domineerima keskpärane.

*

Kodanlusaegses «Vanemuises» etendasid muusikalavastused teatri tööplaanis sekundaarest osa. Nad eksisteerisid pigemini tänu mõningate entusiastide armastusele asja vastu, neid esitati hea tooni ja kassa pärast. Puudust tunti korraliku koosseisu järele, kogu töö kandis juhuslikku ilmet.

Alles nõukogude korra tingimustes loodi eeldused «Vanemuise» kui muusikateatri arendamiseks. Heites pilgu «Vanemuise» kui muusikateatri arengule sõjajärgsel perioodil, näeme, et nende kuueteistkümneme aasta jooksul on teater teinud hinnatavat tööd meie ooperi ja opereti taseme tõstmisel. Kõneldes tänapäeval rahvusliku muusikateatri arengust, tema saavutustest ja edust, ei saa mööda minna «Vanemuise» ooperist ja operetist. Neil aladel on teatril omalt poolt öelda kaalukas sõna.

Seda kohta meie muusikateatri arengus ei ole «Vanemuine» saavutanud kerge hinnaga. See on nõudnud tüki tõsist tööd, aega ja vaeva, eelkõige aga kogu kollektiivi raugematut tööentusiasmi. Et seda on jätkunud, sellest kõnelevad «Vanemuise» muusikateatri parimad saavutused. Seda eriti viimastel aastatel, mil teatri muusika- ja balletikollektiiv on täienenud noorte andekate jõududega.

Säilitades ja edasi arendades Menningu rajatud ansambliteatri traditsioone, rikastudes oma töös kaasaegse nõukogude muusikateatri rohkete kogemustega, on «Vanemuine» ka ooperi ja opereti alal suutnud kujundada oma kunstilise näo, omapärase loomingulise palge. See omapärane nägu ilmneb kõigepealt tugevas ja ühtses ansamblis. See joon on omane «Vanemuise» kõigile muusikalavastustele, nii tugevamatele kui nõrgematele, nii nendele, mis jäävad väärtusliku panusena rahvusliku muusikateatri saavutuste varamusse, kui ka nendele, mis mõningate puudujääkide tõttu ei küündinud üle keskpärase taseme. Koos tugeva ansambllisusega tuleb «Vanemuise» lavastuste iseloomuliku joonena rõhutada samaaegselt üksikujude individualiseeritust, mis kesksete osatäitjate kõrval on meelde jäävaks teinud terve rea ooperi, balleti- ja ooperikoorigujusid. «Vanemuise» muusikaline lava on rikas oma kujude galeriilt.

See asjaolu on sõltunud «Vanemuise» kollektiivi loomingulisest kreedost, milles pole kohta staaritsemisel. Samuti on see sõltunud sellest tugevast loomingulisest sidemest, mis valitseb selles «kombinaatteatris» üksikute tegevusalade — muusika, balleti ja draama vahel. Kuigi siin on ette nähtud erinevad põhikoosseisud, on nende omavahelised suhted tegelikus töös tihedalt läbi põimunud, avaldades viljastavat mõju sünteetilise näitlejatüübi väljakujunemisele, näitlejate amplituuda avaldumisele.

«Vanemuise» esialgne ooperikollektiiv 1944. aastal oli oma koosseisult, võimetelt ja kogemustelt küllaltki kirju ja ebaühtlane. Suurema staažiga

ooperiartistide oli hoopis vähe. Peaaegu ainukesena võiksime märkida E. Kruudat. Solistide tuumiku moodustasid E. Lamp, E. Tamul, L. Tanni, J. Lükki jt. ning rida päris noori ja vilumatuid algajaid.

Selle koosseisuga suudeti aga juba 1945. anda kolm ooperilavastust («Tosca», «Carmen» ja «Tasuleegid»), mis kinnitasid ooperikollektiivi püüdlikkust. Meeldejäävamaks nendest kujunes E. Uuli poolt lavastatud E. Kapi ooper «Tasuleegid», mis oma kogumulje tugevuselt ei jäänud maha «Estonia» lavastusest, kuigi viimane omas tugevamat solistide koosseisu. «Tasuleekidega» avas «Vanemuine» ühe väärtuslikuma peatüki oma edaspidises loominguulises töös — eesti algupärase ooperi-, balleti- ja operetiloomingu aktiivse ja järjekindla proopaganda alal. Alates «Tasuleekidest» on «Vanemuise» teatris rambivalgust näinud peaaegu kõik meie muusikalised uudisteosed, suur osa neist isegi esiklavastustena.

Ka vene ooperiklassika leiab 40-ndate aastate teisel poolel tee «Vanemuise» lavale. Esitatakse «Padaemand», «Vürst Igor», «Näkingeid». Lääne klassikast on kavas «Aida», «Võlflööd», «M-me Butterfly», «Pajatsid». Teater ei unusta ka nõukogude ooperiloomingut, esitades 1947. aastal Dzeržinski «Vaikse Doni».

Teatri dirigendiks on J. Hargel, lavastajateks U. Väljaots ja K. Ird. Kuigi nende lavastuste tase polnud mõningate kesksete osatäitjate kunstilise küündimatuse tõttu tervikuna sageli hiilgav (teatril puudus näiteks palju aastaid võimekas kangelasbariton), tõendasid tulemused terve rea teiste komponentidega — lavastuslik ja mänguline värskus, dünaamilise etenduse taotlemine —, et vaatamata puudujääkidele oli neis kõigis midagi hinnatavat, uut ja erutavat.

Pärast «Tasuleeke» tõi «Vanemuine» lavale kaks G. Ernesaksa ooperit — «Pühajärve» (1947) ja «Tormide ranna» (1949). Neist saavutas tugevama kõlavuse viimane tänu oma markantselt väljajoonistatud ja elavatele massistseenidele.

Teatri poolt neil aastail esitatud eesti algupäraste ooperite lavastustest saavutas erilise haaravuse 1951. aastal Tartus Toomeorus toimunud «Tasuleekide» vabaõhulavastus (lavastaja K. Ird), mis oma suurepärase ruumilise mastaabi ja kunstilise taseme korrektsusega kujunes meeldejäävaks teatrielamuseks. See lavastus oli eesti ooperiteatri ajaloos üldse esimeseks eksperimendiks esitada ooperit vabas õhus. Oma kunstiliste tulemustega õigustas see katse end täiesti ja pani sellisena aluse väärtuslikule traditsioonile.

Suhteliselt tagasihoidlikuma kogumulje jättis 1950. a. lavastatud esimene kaasaegsel teemal loodud ooper — E. Kapi «Vabaduse laulik», kuigi ka siin oli täheldatav teatri püüe luua pingelist ja haaravat etendust. Peamiseks põhjuseks olid puudujäägid Raju nõudlikus osas.

«Vanemuise» ooperi muusikaline tase, eriti orkestri väljatöötuslik külg, näitas teatavat tõusu pärast seda, kui 1951. a. tuli J. Hargeli kõrvale teatri dirigendiks A. Dolgušin. Seoses «Vanemuise» muusikalise sektori mõningate ümberkorraldamistega 1951/52. a. tuli teatril seda arvestada ka ooperi repertuaari valikul.

U. Väljaotsa juhtimisel tulid lavale Verdi «Rigoletto» ja «Traviata», Gounod' «Faust» ja Napravniki «Dubrovski». Uue ooperijõuna debüteeris noor lauljatar A. Seep (Gilda, Violetta ja Margarete). Esimeseks ulatuslikumaks osaks noorele tenorile E. Anile oli Faust. A. Vineri poolt lavastatud «Padaemand» kujunes koos eelmainitud «Traviata» ja «Faustiga» selle perioodi silmapaistvamaks saavutuseks «Vanemuise» ooperilaval.

«Vanemuise» ooperialased edusammud avaldusid ka 1954. a. Tallinnas toimunud külalisetendustel, mis kõitsid oma terviklikkuse ja värskusega.

Teatri loomingulisest huvist eesti ooperiloomingu vastu kõneleb E. Aava «Vikerlaste» uuslavastus (lavastaja U. Väljaots) 1955. a., mis kujunes selle teose üheks eredamaks ettekandeks üldse. Teatri uus järelkasv — L. Mark, A. Seep, E. Ani, V. Truve, E. Tordik jt, — täitis auga vastutava ülesande.

Kahjuks ei kujunenud järjekordne esiklavastus — L. Normeti ooper «Valgus Koordis» — rohkemaks keskpärasest. Selles oli süüdi teos ise, mis peale üksikute õnnestunud fragmentide ei pakkunud teatrile võimalusi täisverelise lavastuse loomiseks.

Viimaste aastate ooperi mängukavas on märgata teatri huvi meil seni väga harva või üldse mitte ettekantud ooperite vastu. See on toonud «Vanemuise» ooperilavale repertuaarialast värskust, uudseid otsinguid ja lahendusi, on aidanud kasvatada ja arendada teatri ooperinoorust. Nii-suguste teostena märkigem Verdi «Othello», Weberi «Nõidkütti», Tšaikovski «Kuldkingakesi» ja juba tuttavamat Donizetti «Don Pasqualet».

Koos sellega tuleb alla kriipsutada lavastaja U. Väljaotsa ooperialast lavastajatööd «Vanemuises», mis alati on silma paistnud oma tulemusriikaste loominguliste otsingute, värskuse ja leidlikkusega.

Nendes lavastustes esinesid meeldejäädvalt solistid L. Mark (Agathe, Oksana) H. Koppa (Norina), A. Seep (Norina), V. Hein (Annchen), E. Ani (Cassio, Ernesto), V. Truve (Kaspar, Kurat, Malatesta), E. Tordik (eremiit ja Tšub) jt. Märkimisväärseks kunstiliseks saavutuseks oli E. Raasi esinemine «Don Pasquale» nimiosas.

Nende klassikaliste ooperite õnnestunud lavastuste kõrval ei ole teater unustanud ka eesti algupärandeid.

U. Väljaotsa juhtimisel sai 1958. a. lavaküpseks E. Kapi esimene lasteooper «Talvemuinasjutt», 1959. a. lavastas K. Ird G. Ernesaksa «Tuleristised». Mõlemad ooperid andsid tunnistust teatrikollektiivi loomingulisest kasvust.

Kui võrrelda tänapäeva ooperit «Vanemuises» sellega, kust ta algas kuusteist aastat tagasi, võime täheldada märgatavat edasilükkumist. Need edusammud osutusid võimalikuks tänu neile ooperi kunstilistele kollektiividele, kes esimestest sõjajärgsetest aastatest alates küllaltki veel raskestes tingimustes töötades ei kaotanud usku «Vanemuise» ooperi paremasse homsesse. Need edusammud osutusid võimalikuks tänu neile noortele, kes paari-kolme viimase aasta jooksul on hakanud ooperile «Vanemuises» uut ilmet andma. Uusi jõude on lisandunud ka kunstilisse juhtkonda. Nii töö-

tab juba neljandat aastat dirigendina E. Kõlar, head tööd on «Vanemuise» koori vokaalsete võimete tõstmisel teinud noor koormeister S. Kosk.

Sõltuvalt selle loominguilise pärandi vastuolulisusest, mille «Vanemuisele» jättis kodanlik operett, on selle žanri areng nõukogude «Vanemuises» mitmeti erinev balleti ja ooperi omast. See on seotud paljude probleemidega, nagu repertuaari enda valiku, kaasaegse tõlgitsuse, teksti jt. taoliste põhiküsimustega.

Kodanlikul ajal oli operett «Vanemuises» peamine muusikalavastuse liik, milles küllaltki tugevat osa etendas tol ajal moes olnud revüüopereti laostav mõju. Opereti arengut tänapäeva «Vanemuises» märgib võitlus nende kunagiste väärmõtjude kompleksi vastu, täisväärtusliku nõukogude opereti ja muusikalise komöödia eest.

See võitlev hoiak on avaldanud oma mõju niihästi klassikalise ja kaasaegse opereti repertuaari valikule kui ka selle värsketele ja uudsele tõlgitsemisele. See on andnud ka erilise rõhu nõukogude ja eriti algupärase repertuaari propageerimisele. Kahtlemata on teatri operetialastes otsingutes esinenud ka ebaõnnestumisi ja möödalaskmisi, mis nii mõnigi kord olid tingitud primitiivsest arusaamisest, mehaanilisest ja vulgaarsest teksti «uuenamisest», püüdest teosesse kunstlikult sisse tuua seal puuduvaid ühiskondlikke probleeme.

Vaatamata neile möödalaskmistele, mille all kannatasid «Kolme musketäri», «Lõbusa talupoja», «Havai lille» jt. lavastused, hakkas operett «Vanemuises» 40-ndate aastate lõpul võtma enam-vähem kindlapiirilist ilmet. See avaldus eelkõige sellistes lavastustes, nagu esmakordselt Eestis lavastatud Dunajevski «Vaba tuul» ja Miljutini «Rahutu õnn». Nõukogude opereti uus probleemistik, uudsed tegelaskujud ja sündmustikult erinev atmosfäär andsid ka lavastaja U. Väljaotsale häid võimalusi vältida klassikalise opereti šablooni ja korrutatud traditsioonilisust.

Ent ka neil aastail esitatud klassikalised operetid, eeskätt Straussi «Nahkhiir», paelusid oma lavastusliku värskuse ja elulisusega. Juba siis oli «Vanemuise» operetilavastustes täheldatav üks eriti hinnatav iseloomulik joon, mis sõltus teatrile tervikuna omasest tugevast ansamblilisusest. Vastandina rutiinile ei kujutanud tegelased «Vanemuise» operetis endast ei väljatöötuselt ega teostuselt kaht erinevat «klassi» — soliste ja koori. Siin olid koor ja episoodilised kujud niisama elavalt ja individualiseeritult välja joonistatud nagu kesksamadki tegelased. Ja see jättis oma pitseri lavastuse kogumuljele. Ei öelda põhjusega, et «Vanemuise» koor (nii ooperis kui ka operetis) e l a b!

Osaliselt aitas sellele kindlasti kaasa ka asjaolu, et kooris ja episoodilistes osades tegid operetis kaasa draamanäitlejad, kellele on juba kutse poolest võõras ja võõrastav seista laval ja mitte midagi teha.

Olgu nii või teisiti, kuid «Vanemuise» operett andis tol korral oma parimate saavutustega põhjust rääkida teatavast uuest suhtumisest ja lahendusest kõne all olevas žanris.

Kahjuks ei kulgenud see areng 50-ndate aastate algul enam sellise pinevuse ja hooga. Selle põhjuseks oli rea nõrkade teoste kavva võtmine, mis

ei olnud huvitavad ei esitajatele ega küllastajatele. Sääraste teostena märkigem 1950.—1953. a. lavastatud operette «Öhuloss», «Klouni poeg», «Kõige kallim», «Holloпка» jt.

Kuigi mainitud teosed kinnitasid teatri püüet propageerida nõukogude operetti, oli valik ise kehavõitu.

Ent head olid nendel aastatel kahjuks ka üleliidulisel operetilaval vähe. Meenutagem siinkohal «Estonia» ebaõnne operettidega «Vahemeri kohiseb» ja «Sinu kõrval». Ka lavastused ise (nende teostajad olid muide küllalavastajad) ei küündinud keskpärase tasemeni.

Operetialane loominguline madalseis kestis 1954. aastani, mil teater esmakordselt oma repertuaari võttis algupärase muusikalise komöödia — E. Arro ja L. Normeti «Rummu Jüri». See oli esimene algupärane teos Nõukogude Eesti operetilaval. Teater tõi «Rummu Jüri» lavale tihedas loomingulises koostöös teksti autorite H. Lumeti ja A. Meringuga ning heliloojatega. Pärast esialgset varianti kujunes teosest edaspidise koostöö käigus (1956) uus ja lõplikum redaktsioon. «Rummu Jüri» lavastus (lavastaja U. Väljaots) tõendas, et see hea alge, millega «Vanemuise» operett alustas viis aastat tagasi, ei olnud juhuslik ja vaatamata oma vähestele näidistele tol korral oli siiski loonud teatavad traditsioonid ning teatrile iseloomuliku lähenemise sellele žanrile. «Rummu Jürist» kujunes selle lõplikul kujul nauditav rahvalik etendus, mille populaarsuse tagasid nii lavastuse sündimatu ja lõbusalt arenev kulg kui ka osatäitjate meeldejääv esinemine.

«Rummu Jüriga» hakkas selgemini välja kujunema ka operetikollektiivi enda kunstiline nägu, tema karakterite laad ja võimed. Nimiosas esines silmapaistva kunstilise kordaminekuga E. Aimre, kes selleks ajaks oli «Vanemuise» operetilaval kõigiti põhjendatult omandanud «esimese armastaja» väärika koha. Eltsu osas saavutasid A. Seep ja V. Tern häid tulemusi. Tublid olid M. Tarto Tildena, K. Kalkun Vårdina, L. Tanni Adelheidina, L. Mägedi Kurtina, E. Ani Matsina jt.

1955. aastal tõi «Vanemuise» operetikollektiiv lavale järjekordse algupärandi, B. Kõrveri opereti «Ainult unistus». Ka see teos valmis tiheda loomingulise koostöö õhkkonnas lavastaja E. Kaidu, helilooja ja libretist A. Liivese vahel. Sõltuvalt oma eredast ja mitmekesisest tegelaste galeriist ja sündmustikust kujunes «Ainult unistuse» lavastus kogumult elavaks ja temporikkaks etenduseks, mille nauditavuse kindlustasid näitlejate V. Terni, H. Viisimaa, V. Taimre, E. Aimre, V. Otsuse, E. Ani, K. Kalkuni jt. kaasakiskuv mäng ja laul.

Võrreldes varasemate klassikalise opereti lavastustega olid oma kunstiliselt tasemelt tunduvalt tugevamad ka järgnenud «Mariza» ja «M-lle Nitouche», kus eriti väärib rõhutamist V. Terni lavaline küpsemine.

«Vanemuise» pidevast huvist algupärase opereti arenemise vastu kõnelevad kahe viimase aasta jooksul lavastatud järjekordsed uudisteosed sel alal — A. Sõbra «Ristuvad teed» (1958) ja B. Kõrveri «Laanelill» (1959). Neist omab A. Sõbra teos tähtsust esimese kaasaegse algupärandi lavastusena.

Mõnu osaliseks sai B. Kõrveri uudisoperett «Laanelill», mis käsitleb eesti

rahvusliku opereti sünniaastaid. Lavastaja E. Kaidu koos operetikollektiiviga lõi sädeleva ja tujurikka etenduse, kus eriti tuleb esile tõsta E. Ani suurepärase osatäitmist teatridirektor Paul Kallana. Võib kahtluseta öelda, et «Laanelill» on «Vanemuise» parimate operetisaavutuste hulgas, mis kinnitab teatri hinnatavat tööd meie algupärase opereti repertuaari loomisel ja heatasemelisel lavaletoomisel.

«Vanemuine» on andnud nõukogude aastail terve rea sisukaid operetilavastusi, mis tõendavad, et teater on leidnud ka selles žanris oma loominguilise näo. See avaldub eeskätt «Vanemuise» parimatele lavastustele omases tuumakuses, tõsises kunstis ka sellisel alal, nagu seda on opereti ja muusikalise komöödia kõrge žanr. See sisukus ei ole aga kahjustanud žanri spetsiifikat selle minetamisega. Vastupidi: teatri silmapaistvamad saavutused on just kinnitanud selle rahuliku žanri eluõigust ja elujõudu nõukogude teatrilaval. Tugev ansambel lavastuses kui tervikus ja meelde jääv individualiseeritus osatäitjate juures on «Vanemuise» parimatele operettidele alati andnud nauditava elevuse ja kunstilise täiskõla.

Kõrvuti klassikalise operetiloomingu uudse lahendamisega omab teatri tegevuses erilist tähtsust tõsise ja pideva tähelepanu pööramine algupärasele uudisloomingule ja väärtuslik koostöö autoritega selle lavaletoomisel.

Kõige sellega on «Vanemuine» andnud väärtusliku panuse eesti operetikunsti arengusse, selle nõukogulike traditsioonide rajamisse.

*

Nagu nähtub eelöeldust, on eesti rahvuslik muusikateater oma senise arengu kõrgeima taseme saavutanud nõukogude korra tingimustes. Alles nõukogude korra aastail omandasid meie muusikalavastused selle ideelise sisukuse ja kunstilise meisterlikkuse, milleta me ei oska ette kujutada tõelist ooperi-, balleti- ja operetiteatrit. Öelduga ei ole tahetud eitada ja meie muusikateatri arengust maha kustutada neid saavutusi, millega eesti muusikateater tuli toime oma alguspäevadel, tsaarirežiimi ja hiljem kodanliku diktatuuri aegsetes kunstile rasketes ja vastuolulistes tingimustes. Tänu eesti muusikateatri silmapaistvatele esindajatele minevikus suudeti ka siis luua tõelisi kunstiväärtusi, mis etendasid tähtsat osa rahvusliku muusikateatri progressiivse pärandi kujundamisel. Selle pärandita poleks mõeldavad ka meie edusammud tänapäeval — «RAT «Estonia» ja RT «Vanemuise» tähelepandavamad ooperi-, balleti- ja operetilavastused.

Ent ometi on meie kaasaegses muusikateatris peale heade minevikutraditsioonide kvalitatiivselt palju uut, mis iseloomustab teda kui nõukogude muusikateatrit. Selles kvalitatiivses uues seisnebki erinevus kodanlusaegse ja tänapäeva eesti nõukogude muusikateatri ideelis-kunstilise taseme ja loominguiliste saavutuste kaalukuse vahel.

See uus ei avaldu mitte niivõrd repertuaari kriitilises valikus kui lavastuste sisulises, ideelises lahenduses, tõlgitsuses ja kunstimeisterlikkuse astmes.

Eesti nõukogude muusikateatri parimatele saavutustele on omane kajastada tegelikust tõetruult, avada teostes peituvad suured ja sügavad ideed

erutavas kunstilises vormis kõigi antud žanrile omaste spetsiifiliste vahenditega. Esmakordselt eesti muusikateatri ajaloos pööratakse tänapäeval nii lavastuses kui ka osatäitmisel järjekindlat ja teadlikku tähelepanu ühiskondlike suhete ja vastuolude ajalooliselt õigele kajastamisele, sotsiaalselt pinnalt arenevate tegevusliinide probleemidele nii teostuses tervikuna kui ka detailselt. Mitte kunagi varem meie muusikateatri ajaloos ei ole rahva ja tema võitluse teema omandanud nii eredat, sügavat ja mitmekülgset lavalist lahendust, nagu seda on andnud eesti nõukogude muusikateater oma parimate lavastustega. Rahva kaju osatähtsuse tõus ja selle ideeliselt uudne lahendus on andnud sisuliselt uudse tõlgitsuse ka teoste kesksetele kangelastele, kelle tegevuse ja tunnete pealiini tingivad rahva võitlus, tema igatsused, rõõmud ja mured.

Sõltuvalt sellest on paljud klassikalisedki teosed RAT «Estonia» ja RT «Vanemuise» laval omandanud värskuse, uudset kõlava lavalise lahenduse.

See fakt näitab, et eesti nõukogude muusikateater on oma loominguilises töös põhiliselt omandanud sotsialistliku realismi meetodi ja tänu sellele loonud kunstiväärtusi, mis on ta tänapäeval toonud Nõukogude Liidu muusikateatrite avangardi.

Et see on nii, seda tõendavad nii RAT «Estonia» kui ka RT «Vanemuise» edukad esinemised Moskvas, Leningradis, Kiiemis jm., kus need nii tunnustatud spetsialistide kui ka laiema teatripubliku poolt ülisoojalt vastu võeti. Selle eredaks näiteks on eriti mõlema teatri kõrgetasemelised esinemised Moskva ooperi-, balleti- ja operetilaval eesti kunsti ja kirjanduse dekaadi puhul 1956. a. detsembris.

RT «Vanemuise» esinemine rea muusikalavastustega Moskvas 1960. a. kevadel kõneleb «Vanemuise» kui muusikateatri loominguilistest edusamudest, mille tulemusena ta on kunagisest kodanlusaegsest provintsiteatrist tänapäeval tõusnud silmapaistva kunstilise tasemega muusikateatriks üleliidulises ulatuses.

Eesti nõukogude muusikateatri kiiretempoline ja sisukas areng osutus võimalikuks tänu partei ja Nõukogude valitsuse pidevale abile ja hoolele rahvusliku teatri- ja muusikakultuuri arendamisel. See tähelepanu ja abi on loonud avarad võimalused ja eeltingimused teatri muusikakollektiivide kunstiliseks kasvuks ja nende meisterlikkuse taseme tõusuks.

Toetudes nii oma rahvuslikele progressiivsetele traditsioonidele kui ka kaasaja parimatele saavutustele ja nõukogude muusikateatri rikkalikele kogemustele, omab eesti nõukogude muusikateater kõiki eeldusi selleks, et tulemusrikkalt täita kõik need vastutusrikkad ülesanded, mis talle esitab meie kuulsusriikas kaasaeg.

EESTI NÕUKOGUDE BALLETI ARENGUST

LEA TORMIS

Kakskümmend aastat eesti nõukogude balletti — see pole eriti pikk aeg. Kuid ometi tundub ta pikana, kui mõtleme teele, mis selle aja jooksul on läbi käidud, arenguprotsessidele, mis selle aja jooksul on toimunud. Need kakskümmend aastat on rohkem kui lihtsalt üks periood eesti balleti kujunemisteel. Eesti nõukogude balleti ajalugu moodustab põhilise osa kogu eesti balleti ajaloost, sest professionaalne balletikunst sai meil järjekindlalt arenema hakata alles nõukogude korra tingimustes. See ei tähenda muidugi, nagu oleks eesti balleti areng alguse saanud alles 1940. aastal. Me teame, et esimesed arglikud balletisammud tehti meil aastatel 1916—1917. Keegi ei saa eitada Lilian Looringu ja Robert Roodi suurt, lausa kangelaslikku osa selle uue kunstiharu viljelemisel ja populariseerimisel, ei saa silmapaari vahele jätta Emmy Holzi, Alja Elbingu, Anna Ekstoni ja paljude teiste esinemisi ning lõpuks «Estonia» teatri noore balletitrupi ennastsalgavat, kõiki raskusi trotsivat tööd aastatel 1926—1940. Asi polnud inimestes, vaid tingimustes. Balletikunst ei saa lihtsalt välja kasvada isetegevusest, ta vajab kooli, järjekindlat treeningut õigetel alustel, et muutuda professionaalseks kunstiks. Kodanlikus Eestis see kool, see taimelava puudus. Rida erastudioid — erinevate sihtidega, erineva tasemega, sageli kunstist väga kaugel seisvaid; igasuguste moodsate plastika koolkondade ja nende järeleaimajate suur mõju — kõik see ei soodustanud rahvusliku balleti kaadri kasvatamist.

Litvinova studio, mis andis vähemalt küllalt tugeva tantsutehnilise baasi, oli vähestele taskukohane. Ja needki üksikud, kes seal raskuste kiuste hariduse omandasid, ei leidnud kodumaal oma võimetele õiget rakendust.

Vaatamata kõigele sellele sai ballett «Estonia» teatris siiski jalad alla, ja üle aasta, üle kahe ilmusid iseseisvad lavastused — katsetused, mis esialgu seisid veel õige kaugel tõelisest klassikalisest balletist, julged, kord ebaõnnestunud, kord kordaläinud eksperimendid, mis sageli andsid tunnistust rohkem lavastaja heast maitsest, stiilitundest ja õigest intuitsioonist kui tugevast koolist ja väljakujunenud kunstilistest põhimõtetest. Kuid sellest hoolimata, et meie lavatantsu, kunsttantsu hälli juures seisid «paljasjalgsed» ämmaemandad, hakkas tants «Estonias» 30-ndate aastate lõpul üha rohkem kalduma klassikalise balleti poole. Muidugi, kui «Estonia» balletirühma külaskäigu puhul Soome sealne kriitika märkis, et «klassikaline tants on nähtavasti rühma tugevam pool»¹, siis oli tegemist ilmse liialdusega. Ent kahtlemata jõudis «Estonia» ballett nõukogude korra kün-nisele juba kindla veendumusega, et kõiki tantsustiile tundes ja neist kõigest väljendusvahendeid ammutades tuleb põhialuseks võtta klassikaline ballett. Repertuaarikavadesse ilmuvad nimetused «Punane moon» ja «Lui-kede järv».

Eesti balletikunsti arengu nõukogude-eelse perioodi põguski meenuta-mine toob vältimatult kaasa surutuse-, perspektiivitusetunde, mida õhkub tollaegsetest kirjutustest ja tantsijate vanema põlvkonna mälestustest.

Püüe järjekindlaid tantsulavastusi anda tõi kaasa majanduslikku kahju — «Estonia» põhiline publik, tõusikkodanlus, tunnistas peamiselt operetti. Uus üritus oli liiga võõras, liiga tõsine (meelelahutuslikku, väli-sele pompöössusele ja efektidele toetuvat tantsu «Estonia» noor trupp ei viljelnud), et võita poolehoidjaid tooniandvates ringkondades. Ja tagajär-jed: hooajal 1929/30 oli «Estonial» operetist keskmine tulu 617 krooni, balletil aga — 183 krooni. Ning seltsitegelased ohkavad: «Need arvude kõrvutused paljastavad praegust publiku vaimlist kriisi ja tõestavad üht-lasi, et võimatu on meie päevil ühendada kunsti — kultuurilist loomingut ärilise tulukusega» (minu sõren-dus. — L. T.)²

Kuna puudus äriline tulukus, siis ei võinud noor kunstiline algatus mui-dugi ka juhtkonna toetusele loota. Tuli läbi ajada oma nappide jõudu-dega. Hommikul ja päeval tantsutunnid ja proovid, õhtuti esinemine ope-rettides, ooperites ja vahel sekka ka ballettides. Rühmajuht Rahel Olbrei oli samaaegselt nii pedagoog, kes ilma ettevalmistuseta rühma paralleel-selt etendustega tantsukunsti saladustesse pühendas, kui ka treener ja lavastaja. Dokumendid neilt päevilt, üksikud juhuslikult silmahakanud faktid sunnivad tahtmatult ikka ja jälle meie tänasega paralleele tõm-bama, meenutavad oma lakoonilisel kombel, et eesti kunst on vahepeal edasi liikunud lausa vägilassammudega.

Meie ees on tollaegse priimabaleriini Klaudia Maldutise ankeet. «Teat-risse tööle astusin 16-aastaselt; algharidus; kutselise erihariduse sain teat-ris.»³ Ning ajalehenumber, kus nooruke tantsija intervjueri ja küsimusele

¹ Väljavõtteid Uusi Suomi arvustustest. Päevaleht 28. IV 1937.

² Eesti selts „Estonia“ Aastaraamat 1929/30.

³ TMM; fond „Klaudia Maldutis“.

vastab, et suurimaks igatsuseks on pääseda välismaale, et näha teisi ja õppida midagi juurde.⁴

On möödunud vaid mõnikümmend aastat, ning me peame täiesti endastmõistetavaks ja loomulikuks, et 9-aastase tasuta koreograafilise hariduse saanud noored eesti baleriinid sõidavad aeg-ajalt end riigi kulul täiendama parimate meistrite juurde küll Moskvasse, küll Leningradi.

Praegu ei näe keegi midagi erilist selles faktis, et «Luikede järve» lavastus püsib RAT «Estonia» repertuaaris juba 1954. aastast peale. 1936. aastal aga (mil «Estonia» ballett tegelikult hakkas juba teatud tunnustust võitma), kirjutas ajakiri «Tänapäev»: «17 — see etenduste arv on publiku osavõtu rekord meie tantsulavastustest».⁵

Tolleaegseid piiratud arenemistingimusi arvestades jõudis «Estonia» teatri balletirühm kodanliku perioodi lõpuks siiski küllalt hinnatavate tulemusteni. Hooajal 1938/1939 esietendus Glieri «Punane moon» ja 1938/1939 Tšaikovski «Luikede järv» (mõlemad R. Olbrei lavastuses). Need kaks lavastust moodustasid «Estonia» teatri balletirepertuaari ka esimesel nõukogude aastal. Nimetatud teoste sattumine kodanliku «Estonia» lavale polnud juhuslik. See oli üks paljudest faktidest, mis kõneles eesti teatri-töötajate progressiivse osa üha kasvavast huvist kõrgetasemelise nõukogude kultuuri vastu. «Punase mooni» esietendumisel 1939. a. veebruaris oli aga teoses vastavalt kodanliku tsensuuri nõuetele tehtud rida muudatusi, mis tugevasti moonutasid balleti ideed ning tõstsid kandvaks motiiviks hiinlanna armastusdraama. Nõukogude laevast oli saanud Inglise laev, puudus balletti lõpetav kulide ülestõus.

«Punase mooni» uuesti lavale toomine 1940. a. detsembris — nüüd juba täiendatud ja moonutustest vabal kujul — sai suursündmuseks noores eesti nõukogude teatrielus. Muidugi ei anna see veel põhjust kõnelda kollektiivi ideoloogilise taseme välgkiirest kasvust või uutest lavastusprintsiipidest — see arenguprotsess oli teatavasti pikaldasem ja võttis märksa rohkem aega. Kuid muusika õige avamine ja karakterite psühholoogiline tõde tõid paratamatult kaasa ka sotsiaalse tõe. Ja nii põimus hiina tantsijatari Tao-Hoa saatus nüüd lavastuses tihedalt tema rahva saatusega, tütarlapse armastus nõukogude kapteni vastu omandas laiema kõlajõu, liitudes orjastatud kulide palava tänutunde ja armastusega vaba töölisriigi esindaja vastu.⁶ Mässavate kulide marss ning lavastuse võimas apoteoos, kus kangelanna traagilise hukkumise teema kasvab üle heroiliseks revolutsioonilauluks, andsid eesti laval seninägematu teatrielamuse. Klaudia Maldutise esinemine Tao-Hoa osas pälvis vaatajaskonna ja kriitika palavat tunnustust. Baleriini tugevad tantsulised võimed leidsid lavastuses õnnestunud rakendamist ning hiina neiu rikas tundemaailm pakkus häid väljendusvõimalusi Maldutise näitlejaandele. Meeldejäädvalt esinesid ka V. Hagus Li-Šan-Fu ja B. Blinov nõukogude kapteni osas.

«Estonia» väikest truppi ja lavalisi võimalusi arvestades tuleb tolleaegse

⁴ Päevaleht, 19. II 1934.

⁵ Justa Kurfeldt, „Tantsulisi küsimusi“. Tänapäev nr. 10 1936. a.

⁶ „Punase mooni“ tolleaegne variant erines süžee arengult mõnevõrra helilooja poolt uute ajalooliste sündmuste valgusel ümbertöötatud sõjajärgsest variandist.



W. A. Mozarti ooper «Don Juan» RAT «Estonias»
Don Juan — Georg Ots.



*E. Arro ja L. Normeti operett «Rummu Jüri» RT «Vanemuises».
Eelts — Aino Seep, Jüri — Valdo Truve.*

lavastuse paljusid stseene nende teostuse lihtsuselt ja mõjuvuselt pidada lausa meisterlikeks (laeva lossimine I vaatuses, Tao-Hoa unenägu, mäsavad kulid jne.).

Suureks elamuseks oli Nõukogude Eesti teatripublikule ka esmakordne tutvumine suurematu «Luikede järvega». Tõsi küll, A. Särevi libreto ja R. Olbrei koreograafia erinesid tunduvalt teose põhilisest süžeevariandist. Kuid Tšaikovski muusikas väljendatud õilis idee, balletti läbi vii võitlus helgete ja tumedate jõudude vahel, armastuse võit, jäid kõlama ka selles lavastuses.

Praeguse vaataja nõudlikku silma arvatavasti ei rahuldaks tolleaegse «Luikede järve» balletitehniline tase, kuid «Estonia» tantsurühma senist arengut arvestades oli klassikalise balletirepertuaari ühe raskema teose küllalt stiilne lavastus sel etapil väga suureks sammuks edasi. Ajakirjandusest kostis peaosa täitmise kohta isegi selliseid arvamusi, nagu: «Silmapaistvad klassikalise tantsija võimed niisama silmapaistvate miimiliste võimetega».⁷ Kuigi K. Maldutisel polnud professionaalselt laitmatut klassikalist balletitehnikat meie mõiste järgi, ei saa seda hinnangut alles lapsekingades oleva eesti balleti puhul vahest sugugi liialduseks pidada, eriti kui arvestada, et baleriin korvas tantsutehnilised puudujäägid väljendusliku rikkusega, haarava mänguga. Maldutis kui tugeva dramaatilise kallakuga tantsija lahendas Odette'i kuju (lavastuses kehastasid Odette'i ja Ottiliet erinevad osatäitjad) omalaadselt. Tema osakäsituses oli palju dramatismi ja valu, ta armastus oli sügav, kuid traagilise alatooniga (see vastas lavastuse üldisele lahendusele, mis lõppes küll armastuse võiduga, kuid Odette'i surmaga).

Kui «Estonia» tantsutrupil oli eelneva töö näol juba tugev alus olemas, mis lubas oodata kiiret ja viljakat arengut nõukogude korra poolt loodud soodsates loomingulistest tingimustes, siis «Vanemuine» hakkas balleti alal alles vaevalt esimesi samme seadma. Muidugi tegeldi ka siin mõningal määral tantsuga juba varasematel aastatel — 1927.—1932. a. seadis Robert Rood tantse ja evolutsioone operettides, 1935. a. tuli teatrisse tantsu- ja liikumisjuhiks Ida Urbel. 1932. aastast töötas «Vanemuises» Tartu tantsupedagoogi Tiina Kapperi õpilane Velda Otsus ja 1934. aastast Udo Väljaots, kellest said peagi tantsusolistid. Moodustati tantsurühm, kes esines paljudes teatri muusikalavastustes ning vajaduse korral aitas kaasa ka draamalaval. Samuti nagu Rahel Olbrei «Estonias», oli Ida Urbel üheaegselt nii pedagoog, repetiitor, kui ka lavastaja. Raske oli allutada erineva ettevalmistuse saanud või hoopis ettevalmistuseta tantsijaid ühtsele koolile, tunda andis end klassikalise balleti aluste mittetäielik valdamine. Kuid järjekindel töö ei saanud jääda tulemusteta. Rühma esinemine operettides «Džaina», «Giuditta», «Veenus siidis» ning ooperites «Carmen» ja «Nõidkütt» näitas arenevat meisterlikkust, võimeid, mida maksis proovida tõsisemate ülesannete kallal. Nagu esimese iseseisva balletilavastuse peaprooviks kujunes 1939. a. kevadel lavastatud «Karnevalisüit» (Tšaikovski muusikale) koos divertismendiga. «Karnevalisüit» esitati juba varvastehni-

⁷ L. Soonpää, Uus Eesti 3. IV 1940.

kas. Olgu nimetatud, et need palad valmistati ette omal algatusel väljaspool teatri repertuaariplaani.

Uus ja äärmiselt loomingupingeline elu, mis pärast murrangulisi juunisündmusi vanas «Vanemuises» pulbitsema lõi, ei jätnud muidugi puudutamata ka balletti. Uus juhtkond tahtis teha kõik, et Tartu publikul oleks täisväärtuslik teater ja mobiliseeris selleks kõik loomingulised jõud. Nii küpseski otsus esimese iseseisva balletilavastuse loomiseks. 1940. aasta lõpul alustati tööd Drigo-Glieri balletiga «Esmeralda». Oma rohkearvuliste karaktertantsudega, rikkalikke mängulisi võimalusi pakkuva Esmeralda kujuga ning mitte ülemäära nõudlike klassikalise tantsu partiidega oli «Esmeralda» teatri tolleaegsele trupile kahtlemata üks sobivamaid teoseid. 20. märtsil 1941 toimunud esietendus kujunes suureks ja rõõmustavaks sündmuseks mitte ainult Tartu, vaid ka kogu vabariigi teatrielus. Balleti sügavalt humaanne teema leidis «Vanemuise» laval veenva lahenduse, lihtsate inimeste hingesuuruse vastandamine ülemkihi ja kiriku ebainimlikkusele kõlas haaravalt ja kaasaegselt. V. Otsuse Esmeralda, U. Väljaotsa Phoebus, Elfriede Tubina Fleur de Lys näitasid rühmas peituvaid suuri arenemisvõimalusi. Õhtuttäitev ballett varvaskingades — juba sel faktil iseenesest oli teatri tookordsel arenemisperioodil määratu suur tähendus, kuigi tantsutehnika ise oli veel kaugel meisterlikkusest. Kuid ka siin — nagu «Estonia» paremates tantsulavastusteski aitasid elamuslik rikkus ja sisuline mõtestatus katta tehnilisi puudujääke.

Kui üldse rääkida nende aastate noore eesti balleti iseloomulikest omadustest, siis tuleks tugeva küljena kindlasti nimetada püüdu sisutiheda, emotsionaalse ja väljendusriikka tantsu poole. Selle aja tugevamad tantsusolistid, nagu Klaudia Maldutis, Artur Koit, Boris Blinov, Velda Otsus, Udo Väljaots jt. paistsid silma heade näitlejavõimete poolest. Siin mängis suurt osa kindlasti ka kombinaatteatrite üldine loominguline õhkkond, kus žanrid, eriti aga ballett, mis teenindas ka kõiki teisi žanre, vastastikku üksteist rikastasid. Lavastajatöös valitsesid lihtsus, maitsekus, hea stiilitunne. Vaatamata tantsijate ebaühtlasele ja mitteküllaldasele ettevalmistusele, suutsid ballettmeistrid R. Olbrei ja I. Urbel luua küllalt ühtlased ansamblid. Seega jäid «Estonia» ja «Vanemuise» balletilavalt õnneks eemale nii eraballetistuudiate magusavõitu ilutsemine kui ka moeoolude kumardajate asjaarmastajalikkuse järele lõhnavad moderniseerimispüüded.

Teisest küljest kannatas eesti balletiteater ka küllalt oluliste puuduste all. Esimesena ja otsustavana tuleb muidugi mainida eespool juba kõne all olnud kindla kooli puudumist. Peale selle olid balletirühmad ise koosseisult väikesed, eriti meestantsijate osas, puudus väljavaade kvalifitseeritud järelkasvu saamiseks.

Vastkehtestatud nõukogude võim avas suurepärased perspektiivid balleti seniste saavutuste edasiarendamiseks ning tema nõrkade külgede likvideerimiseks. Noore eesti balleti jaoks said kättesaadavaks eesrindliku nõukogude balletiteatri aastatepikkused kogemused, vene hiilgav balletikooli. 1941. a. alguses anti Rahel Olbreile komandeering Moskvasse balletiteat-

rite ja koolide organisatsiooni ning tööga tutvumiseks. «Estonia» teatri balletitreeneriks palgati Anna Ekston, kes hakkas eriti tugevat rõhku panema klassikalise balleti aluste väljatöötamisele.

Nõukogulik kunstipoliitika avaldus ka hoolitsuses algupärase balleti-repertuaari loomise eest. Seoses ettevalmistustega eesti kunsti dekaadiks Moskvast algas töö kahe eesti balletiga ja juba 1941. a. aprillis toimus nii E. Kapi «Kalevipoja» kui ka E. Tubina «Krati» muusika osaline tutvustamine vabariigi kunstiavalikkusele.

Teatrid tegid ettevalmistusi uudisteoste lavastamiseks, toimus võistlus «Kalevipoja» dekoratsioonikavandite saamiseks.

Teatrilase hariduse organiseerimise programmides nähti ette ka balleti-õpingute korraldamist riiklikul alusel.

Suure Isamaasõja puhkemine katkestas selle loominguilisest õhinast ja vaimustusest pulbitseva ajajärgu. Koos teiste teatritöötajatega andsid ka tantsijad oma jõu võitleva rinde ja tagala käsutusse — esinesid rindebriigaadides, võtsid osa kindlustustöödest.

Fašistliku okupatsiooni painajalikud aastad tõid seisaku eesti nõukogude balleti nii hoogsalt alanud arengusse. Kuid ei saa märkimata jätta, et nagu ooperilavastuste, nii ka balletilavastuste osas ei õnnestunud natslikul propagandaametil oma repertuaaripoliitikat peale suruda. Pole küll alust rääkida organiseeritud, teadlikust vastasrinnast fašismi kultuurivaenulikkusele, ent teatrikollektiivide visa püüd vastandada Saksamaalt imporditud labasele tingel-tangelile klassikaväärtusi ja rahvuslike teoste paremikkudele räägib siiski omamoodi võitlusest rahvusliku kultuuri säilitamise eest.

«Estonia» hoiab oma repertuaaris alal «Luikede järve», tuues sisse uusi osatäitjaid, samuti toob R. Olbrei uues redaktsioonis lavale varem etendatud «Giselle'i». Teater mängib isegi A. Ekstoni poolt 1941. a. kevadel lavastatud Schumanni «Karnevali», kuigi Nõukogude tagalas viibiva lavastaja nimi jäetakse kavalehel mainimata.

«Vanemuine» võtab kavva rea lühemaid ja lihtsamaid teoseid — I. Urbel koostab tantsuõhtu «Viis valssi» (Chopini, Liszti, Sibeliuse, Weberi ja Künnecke valssidest), lavastatakse veel Nielsenini «Lakšmi» koos läti autori Kalnini lühiballetiga «Sügis».

Olulise tähtsusega sündmusteks oli E. Tubina balleti «Kratt» lavalettoomine «Vanemuises» 1943. a. ja «Estonias» 1944. a., millega teatrid valitseva olukorra kiuste viisid lõpule 1941. aastal dekaadi ettevalmistamisel alustatud töö.

Nii I. Urbel kui ka R. Olbrei lahendasid «Krati» ballett-pantomiimi laadis, kasutades rohkesti eesti rahvatantsude ja -pärimuste elemente. («Estonias» oli lavastusse põimitud siiski ka «päris» balletti peremehe rikkuse-nägemuse fantastiliste stseenide ajal). Seejuures oli «Vanemuises» lavastus lihtsam, rangejoonelisem ja realistlikum, kuna «Estonias» tundus rohkem ebausuga seotud müstiliste ja üleloomulike elementide rõhutamist. Mõlemad lavastused andsid rea huvitavaid osatäitmisi, nagu Kratt (Ella Lukk «Vanemuises», V. Hagus ja B. Blinov «Estonias»), sulane (Udo Välja-

ots «Vanemuises», A. Koit «Estonias»), peretütar (E. Pallo «Vanemuises», H. Malling «Estonias») jt. Esimese eesti balleti lavastuste peamiseks väärtuseks olid aga küllaltki õnnestunud katsed eesti rahvatantsu lavalise kasutamise ja loominguilise töötlemise alal.

Meie esimesest balletialgupärandist rääkides ei saa siinkohal märkimata jätta, et okupatsiooniaegsete lavastuste tingimustes ei pääsenud E. Tubina teose muusikalised ja sisulised väärtused kaugeltki täielikult mõjule. Seda enam oleks põhjust praegu, võrdlematult paremate loominguiliste võimaluste juures, anda eesti rahvusliku balleti esikteosele tema progressiivset teemat ja kaunist muusikat vääriv ideeliselt selgejooneline ja kunstiliselt täiuslik lavaline kehastus.

Nõukogude Liidu tagalas koondusid ühes teiste Eesti NSV kunstitöötajatega Eesti Riiklike Kunstiansamblite juurde ka tantsijad ja tantsupedagoogid. Kuna ansamblite tantsurühm polnud kuigi suurearvuline, siis piirdus tema tegevus peamiselt üksikutest rahva- ja karaktertantsudest koosnevate kontserdiprogrammide ettevalmistamisega ja esitamisega ning esinemisega montaažlavastuses «Juunipäevad». Juba teatud ettevalmistuse saanud tantsijate, nagu Ia Kuskova, Lidia Duplevskaja, Asta Vihermäe-Ots jt. kõrval võttis tantsurühma tegevusest osa rida noorukesi algajaid, kelle seas olid ka praegused V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri näitlejad I. Taarna ja J. Järvet. Samuti oli trupi koosseisus endisi rahvatantsijaid. Rühma pedagoogideks ning tantsude lavastajateks olid Anna Ekston ja Nadežda Taarna. Kunstiansamblite tantsukollektiiv võttis pidevalt osa kontserdibri-gaadide tööst, esinedes töölistele, rindevõitlejatele ja haavatutele.

Vaatamata raskele sõjaolukorrale osutasid Nõukogude partei- ja valitusorganid suurt tähelepanu rahvuslike kunstikaadrite säilitamisele ja koondamisele, nende kasvatamisele ja ettevalmistamisele eelseisvate suurte ülesannete täitmiseks rahvusliku kultuuri ülesehitamisel. Nii avanesisid võimalused enesetäiendamiseks ka eesti balletitöötajatele. 1943. a. sügisel lähetati A. Ekston kvalifikatsiooni tõstmise eesmärgil Moskva Suure Teatri balletikooli juurde, et pärast õppekursuse lõpetamist määrata ta «Estonia» teatri ballettmeisteriks.

Töö algus taasvabastatud kodumaal ei kujunenud kergeks. «Estonia» ja «Vanemuise» teatrihooned seisid varemetes. Ärevad sõjapäevad olid laiali pillanud balletikollektiivid. Kõigega tuli alustada peaaegu otsast peale. Kuid tänu ballettmeisterite Anna Ekstoni ja Ida Urbeli energiale ja tööku-sele ei jäänud eesti balletilava siiski kuigi kauaks sööti. Kummaski teatris oli alles jäänud väike, kuid küllalt tugev tuumik endistest kogemustega tantsijatest (A. Koit, B. Blinov, V. Hagus, J. Arg, H. Malling, I. Pöder jt. «Estonias», V. Otsus ja U. Väljaots Tartus), kelle ümber hakati koondama andekaid noori jõude. Et saada kiiremini uut täiendust, alustas A. Ekston paralleelselt treeningutunde nii lasterühma kui ka nendega, kes olid tantsu alal juba varem mõningat ettevalmistust saanud. Analoogiliselt alustas ka Ida Urbel «Vanemuises» tööd tantsu õpperühmaga. Väga erineva taseme ja ettevalmistusega artistide kirju pere kokkusulatamine ühtseks ansambliks polnud kerge ülesanne. Kuid juba esimesed sõjajärgsed balletilavastused

vabariigi teatrites näitasid, et see põhiliselt siiski õnnestus. Muidugi ei olnud selliselt loodud balletirühmadel kuigi suuri perspektiive eesti balleti üldise tantsutehnilise meisterlikkuse järsuks tõstmiseks, ent nad võimaldasid teenindada publikut küllaltki heatasemeliste etendustega. Et igapäevases kibekiires tööhoos ei unustatud mõtlemast ka eesti nõukogude balleti edasisele arengule, sellest räägib 1945. a. «Estonia» juures loodud balleti-studio, mille baasil 1946. a. organiseeriti esmakordselt eesti lavatantsu ajaloos riiklikul alusel töötav balletiõppeasutus — Eesti Riiklik Koreograafiline Kool.

«Estonia» tantsurühm alustas oma iseseisvaid esinemisi juba 1944. a. lõpul üksikutest numbritest koostatud balletiõhtutega. Need põhiliselt soolo- või duettnumbrid näitasid, et teatri koosseisus on jõude, kes peaksid võimelised olema ka vastutusrikkamaid ülesandeid täitma. Kriitika nimetab kiitvalt Geeni Raudsepa, Veera Leeveri, Erika Määritsa, Juta Argi, Inge Põdra, Herman Palangu jt. esinemisi. Rühmas peituvad potentsiaalsed võimalused ergutavadki julgele sammule: 31. detsembril 1945 esietendub «Estonias» Assafjevi koreograafiline poem «Bahtšisarai purskkaev». «Peab olema palju loomingulist julgust, et nii väikesel laval, nagu seda on praegune, kus puuduvad isegi elementaarsed seadeldised, lavastada suurt tantsuetendust»⁸, kirjutab kriitika. Heatasemeline lavastus andis ballettmeisteri ja kollektiivi julgusele täieliku õigustuse. Nõukogude balleti «Puškiniana», ühe õnnestunuma ja raskema teose valimine noore trupi esiklavastuseks polnud juhuslik samm. A. Ekston arvestas siin eesti tantsulavastuste senist kallakut dramaatiliste, pideva süžeealise arenguga elamuslike lavasteoste poole ning nägi Assafjevi teoses samal ajal nõudlikku materjali trupi balletitehnika arendamiseks. Lavastaja tabas põhiliselt õigesti balleti puškinlikku atmosfääri, oskas kitsastest lavatingimustest ja rühma tantsutehnilisest küündimatusest hoolimata luua teosele väljendusriikka ja mitmekülgse koreograafilise teksti. Maria osa täitjad G. Raudsepp ja E. Määrits üllatasid oma äärmiselt lühiajaliste kogemuste juures klassikalise balleti alal korrektse tantsutehnikaga, kuid osa mänguline kehastus kippus mõlemal veidi ühekülgseks jääma, elamuslikkusest jäi puudu. Girei põhiliselt miimilises osas pälvis head hinnangut B. Blinovi väljendusrikas karakterikujundus. Lavastuse parimaks osatäitmiseks tuleb pidada J. Argi Zaremat. Tantsija sidus osa dramaatilise külje õnnestunult tantsulise joonisega. J. Argi jõuline, graatsiline ja hoogne tants avas suure veenvusega Zarema iseloomu olemuse tema kirglikult ekspansiivse, kuid ülla natuuri sisemise rikkuse.

«Bahtšisarai purskkaevuga» alustatud repertuaarivaliku printsiipe jätkas teater järgmise balleti, Oranski «Windsori lõbusate naiste» kavvavõtmi-sega. Selle balleti lavaline teostus on kahtlemata üks silmapaistvamaid ja terviklikumaid nii Anna Ekstoni loomingus kui ka eesti balletilavastuste hulgas üldse. A. Ekston ei näidanud end siin mitte üksnes leidliku ja andeka koreograafina, vaid ka tugevakäelise lavastajana, kellele on lähedased ja omased sotsialistliku realismi põhimõtted. Lavastusest õhkus

⁸ L. Auerbach, Õhtuleht 2. III 1946, nr. 51.

renessanslikku elurõõmu, reipust ja hoogu ning sädelevat huumorimeelt. Ballettmeister oskas parajal määral säilitada Shakespeare'i realistlikku olustikku, hoidudes seejuures romantilise balletistiili madaldamisest liigsete eluoluliste žanrimaalingutega. Nii «... oli saanud realistlikul põhikoel värviere ja liikumisrohke pilt, mis ütleb tervikuna tüüpiliselt edasi oma aega ja üldinimlikkust selle raames».⁹

«Windsori lõbusate naiste» lavastuses tõusis eriti esile A. Ekstoni oskus luua elavaid, rikkalikult individualiseeritud tüüpidega rahvastseene, vabastada rühmatantsud kordeballetlikust ilmetusest. Vaatamata sellele, et teoses on palju pantomiimilist elementi, ei mõjunud lavastus staatilisena, sest ballettmeister kasutas vana balleti «kurtummade keele» asemel väljendusriikast tantsulist pantomiimi (näit. Falstaffi kirjajutamine). Tantsude koreograafiline joonis oli üllatavalt värske ja vaimukas, eriti koomiliste tegelaskujude puhul.

Ühtlane ja heatasemeline oli osatäitjate ansambel: Falstaff — B. Blinov; mrs. Page ja mrs. Ford — J. Arg ja E. Määrits, G. Raudsepp ja V. Leever; mrs. Quickly — H. Malling jt. Hoopis uuest küljest näitas oma annet V. Hagus, luues dr. Caiusena suurepärase koomilise kuju. Teatriüldsuse tähelepanu äratas I. Põdra väljendusriikas ja tehniliselt kindel esinemine paaz Robini osas.

Ka A. Ekstoni järgnevad lavastused: «Luikede järv» (1948), «Laurencia» (1949), «Punane moon» (1950) paistsid silma väljendusriikuse ja hea sisulise dramaturgilise arenduse poolest. Terviklikumaks ja õnnestunumaks tuleb neist lugeda A. Kreini «Laurenciat», kuna «Punane moon», vaatamata peaosadele kehastamisele I. Põdra poolt ja paljudele nauditavatele tantsuseadetele ei saavutanud küllaldast kunstilist ühtlust ja väljendusjõudu juba lavastajate kollektiivi (A. Viner, A. Ekston, S. Ots) erinevate käekirjade tõttu.

Mitmeid etteheiteid kutsus esile «Luikede järve» lavastus, eriti 1940. a. lavastuse jälgedes teostatud libreto ümbertöötamine A. Särevi ja A. Ekstoni poolt tendentsiga põimida muinasjutulisse süžeesse realistlikumaid elemente. Kui 1940. a. selline tee oli mõningal määral põhjendatud trupi võimete ja tantsustiiliga, siis nüüd mõjus eemaldumine Tšaikovski teose lüürilis-kargest poeesiast, tema ehtmuinasjutulikult üldistavast ja lihtsast sisuarendusest juba ebakõlana, sest teatripubliku nõudmised olid vahepeal Moskva ja Leningradi tantsijate külalisetenduste, vene klassikalise balleti traditsioonidega tutvumise najal määratult kasvanud. Kui eesti balleti areng oli seni — rühma koosseisu ja võimeid ning seniseid kogemusi arvestades — õigustatult toimunud peamiselt koreograafilis-dramaatiliste, tugeva pantomiimilise kallakuga lavateoste alusel, siis «Luikede järve» toorkordne lavastus tõi äkki eredalt esile selle asjaolu, et meie balletiteatritele pole loominguliste ülesannete lahendamine puht-balletiliste vahenditega veel jõukohane, et talle on veel võõras see olustikulistest põhjendustest vabastatud, inimtunnete suuri poetilisi üldistusi pakkuv balletivorm, mis oma täiuslikuma väljenduse on leidnud just Tšaikovski «Luikede järve»

⁹ K. Kask, Noorte Hääl 19. IV 1947, nr. 92.

näol. Kuigi paljud osatäitjad saavutasid oma loominguulise kujunemise seisukohalt hinnatavaid tulemusi (Valentina Vassiljeva ja Erika Määrits Odette'ina, Lia Vink ja Veera Leever Ottiliena jt.), kuigi paljudes tantsu-joonistes oli värskust ning Tšaikovski muusika olemuse õiget tunnetust, rääkis lavastus tervikuna sellest, et «Estonia» balleti ees seisab veel palju tööd kunstimeisterlikkuse tõstmisel ning eelkõige rühma täiendamisel tugeva professionaalse eriharidusega tantsijatega.

40-ndate aastate lõppu kuulub üks Nõukogude Eesti kultuurielu suur-sündmusi — E. Kapi koreograafilise poemi «Kalevipoeg» esilavastus. 7. novembril 1947 avati ülesehitatud «Estonia» teatrihoone esimese pildiga «Kalevipojast» ja 27. märtsil 1948 esietendus teos tervikuna. Nii esietenduse järel kui ka hiljem on «Kalevipoja» lavastuse kohta avaldatud veel palju täiendavaid soovide ja tehtud põhjendatud kriitilisi märkusi. See on loomulik, sest nii suure teema lahendamisel oleks võimatu esimese katsega täiusliku resultaadini jõuda. Kahjuks aga on hilisem kriitika ja arvamuste vahetamine teose ümber mõnevõrra varju jätnud esimese lavastuse tõeliselt suure edu. Ei saa aga tunnistamata jätta, et vaatamata puudujääkidele ning lünkadele «Kalevipoja» tolleaegses lavastusvariandis, moodustasid E. Kapi suurepärase muusika, A. Särevi libreto, H. Tohvelmanni lavastus ja koreograafia ning F. Veikese ja V. Haguse (Kalevipoeg), B. Blinovi (Sorts), J. Argi (Linda), G. Raudsepa (Saarepiiga) jt. õnnestunud osatäitmised ühtse ning mõjuvõimsa kunstilise terviku, millel on oma püsiv väärtus eesti nõukogude teatriajaloos. Kalevipoeg oli selles teoses rahva jõu monumentaalseks kehastuseks, tema võit Sortsi ja teiste allmaailma tumedate jõudude üle meenutas nõukogude rahva äsjalõppenud suurt ja üllast võitlust, andes lavastusele erilise heroilise kõlavuse. H. Tohvelmanni lavastuse koreograafiline keel oli lakooniliselt lihtne, rahvuslik ja stiilipuhas, vastates hästi rahvaeepose olemusele ning E. Kapi helikeelele. Tunnustust väärib tantsulise folkloori ulatuslik ja ilmekas kasutamine nii rühmatantsudes kui ka peategelaste iseloomustamisel. Kuna aga teos oli lahendatud põhiliselt ballett-pantomiimina, ilma varvastehnikat kasutamata, siis heideti lavastusele põhjendatult ette teatud staatilisust, mille juured peituvad, tõsi küll juba libretos ja muusikas mõnedele peategelastele antud mittetantsulistest karakteristikates. «Kalevipoja» järgnevad lavastused RT «Vanemuises» (1950) ja RAT «Estonias» püüdsid neid vigu parandada. Seejuures osutus «Vanemuise» teatri katse (lavastaja Ida Urbel) siduda eesti rahvatantsude elemente klassikalise varvastantsuga küllaltki viljakaks ja huvitavaks. Uuslavastus «Estonias» (lavastajad I. Urbel ja U. Väljaots), millelt oodati «Vanemuise» kogemuste otsustavat edasiarendamist, ei täitnud aga kõiki lootusi, sest balleti lõplik üleviimine klassikalise tantsu alusele oleks nõudnud otsustavamaid korrektiive ka libretos ja muusikas, eriti Linda ja Kalevipoja kuju tantsulisemaks muutmise osas. Eelmise lavastusega võrreldes olid rahvastseenid vähem ilmekad, Kalevipoeg jäi eemale üldistest tantsudest ning osavusmängudest.

Töö «Kalevipoja» lavastustega andis meie ballettmeistritele väärtuslikke mõtteid rahvusliku balleti edasiste arenemisteede suhtes. Nii lühiajaline

praktika oma algupäranditega kui ka nõukogude vennasvabariikide balletialased kogemused rääkisid selle poolt, et rahvuslik balletikunst võib rikastuda ja areneda ainult siis, kui ta ammutab jõudu ning väljendusvahendeid rahvaloomingu varaaidast. Rahvatantsu elementide ja klassikalise balleti orgaaniline süntees, rahvuslikule teosele vastava rahvusliku koreograafilise keele leidmine — sellised põhilised ülesanded seisid eesti ballettmeisterite ees pärast esimest küllalt õnnestunud tuleproovi. Kuigi hilisemad katsetused algupärandite alal olid õigustatult rajatud klassikalisele balletile, tahaks «Kalevipoja» esimest lavastust meenutades veel kord rõhutada ka sellise žanri eluõigust. Arvestades eesti rahvaloomingu rahulikku eepilist jutustavat omapära, rahvatantsude põhiliselt mitte eriti «kõrgustesse püüdvat» liikumist, peaks rahvaloomingule toetuva pantomiimilis-tantsulise lavastuse laad varvastantsu kõrval samuti mõeldav olema — muidugi eeldusel, et teose sisu sellist lahendust nõuab. Allkirjutanu arvates oli H. Tohvelmanni lavastuses see sisu ja vormi kooskõla olemas. Need etteheited aga, mis «Kalevipoja» lavastusele 1950. a. külalissetenduste ajal Moskvas osaks said, läksid antud konkreetset juhul vahest veidi märgist mööda, sest nad nõudsid lavastuselt seda, mida selle loojate kavatsuses polnud ette nähtud, — klassikalist tantsu. Seda enam osutusid nad paikapidavaks meie balleti üldise olukorra suhtes. 40-ndate ja 50-ndate aastate vahetusel tekkis eesti nõukogude balleti arengus teatud seisak, isegi kriitiline moment, mille olemusest annab lakoonilise ja selge kokkuvõtte EKP Keskkomitee hinnang «Estonia» esinemise kohta Moskvas: «Nõrgaks kohaks teatri töös on ballett. Balletitrupis on väga vähe kõrge kvalifikatsiooniga tantsijaid ja baleriine. Halvasti kasutatakse vene klassikalise balleti kooli ja traditsioone.»

Vaatamata RAT «Estonia» balleti tõhusale arenemisele sõjajärgsetel aastatel ja ballettmeister A. Ekstoni poolt tehtud tohutule pedagoogilisele tööle tantsijate kasvatamisel jõudis kätte moment, mil tantsurühma võimed saavutasid oma «lae». Kunstimeisterlikkuse otsustavat kvalitatiivset tõusu polnud antud ettevalmistusega tantsijate kaadri juures enam võimalik kätte saada. Kvalifitseeritud jõudude juurdekasv aga oli äärmiselt väike, piirdudes üksikute nimedega: L. Vink, I. Raksnevitš ja A. Peterson Lenini ja Riia balletiõppeasutustest. Samal ajal hakkab teatrile muret valmistama ka alalise ballettmeisteri küsimus. Pärast seda, kui A. Ekston, kes «Estonia» balletile tegelikult «jalad alla» pani, lõplikult pedagoogilisele tööle siirdub, jääb teatri tantsurühm paljudeks aastateks vaeslapse ossa. A. Koit, kes edukalt katsetas lavastamisega «Valpurgiöö» («Faust» 1949. a.) ja «Itaalia capriccio» (1948) puhul, ning B. Blinov, kes assisteeris mitmes A. Ekstoni lavastuses, tegelevad ainult üksikute tantsude seadmisega. Lühikest aega töötab peaballettmeistrina T. Ramonova, kes aga ei suuda kollektiivi edasi viia. Kui balleti «Lola» lavastus (1952) ebaühtlasele koreograafilisele lahendusele vaatamata tõstis vähemalt esile I. Põdra ereda ja jõulise talendi nimiosas, siis Ramonova teine lavastus, «Pähklipureja» (1953), ebaõnnestus täielikult. Libreto sotsiologiseeriv moonutamine ja originaalitsev lahendus sattusid vastuollu Tšaikovski muusikaga.

Kollektiivi ootusi ei õigustanud küllaldaselt ka Moskvas erialase ettevalmistuse saanud ballettmeister Senta Ots. Prokofjevi «Romeo ja Julia» lavastus (1951) ei saavutanud teosele omast ideelist ja filosoofilist sügavust, oli oma koreograafiliselt lahenduselt üksluine ja kiretu. Ilmselt ei vastanud selle teose kavvavõtmine antud etapil ei lavastaja ega balletirühma võimetele.

Kujunenud olukorras osutub ainukeseks efektiivseks abivahendiks loomingulise sõpruse sõlmimine Moskva ja Leningradi silmapaistvate ballettmeistritega.

B. Fenster ja V. Burmeister on teinud väga palju RAT «Estonia» ballettkollektiivi edasiarendamise ja loomingulise kasvu heaks. B. Fensteri lavastused «Doktor Aibolit» (1950) ja «Noorus» (1952) ning V. Burmeisteri lavastus «Esmeralda» (1951) mobiliseerisid äärmise nõudlikkuse ja aktiivsusega kõik tantsurühma loomingulised jõud. Juba esimeses nendest, Morozovi eluröömsa lasteballeti «Doktor Aibolit» lavalises teostuses oli palju värskust ja erksust. Harukordse kaasaelamise ning siira rõõmuga võtsid teatrisõbrad vastu Pugny-Glieri-Vassilenko «Esmeralda» lavastuse. V. Burmeister kasutas siin õnnestunult tantsukollektiivi varasemaid häid kogemusi psühholoogilis-dramaatiliste balletiteoste alal, jättes aga pantomiimilised elemendid võimalikult tagaplaanile ning muutes lavastuse peamiseks komponendiks tantsu. Lavastajal õnnestus saavutada balleti teema terviklik, ideelis-kunstiliselt mõjuv ja haarav kehastus. Õigustatult nähti «Esmeraldas» röömustamapanevaid algeid, mis lubasid rääkida kui mitte vahest uue etapi algusest, siis vähemalt lootustandvatest perspektiividest RAT «Estonia» balleti arengus. Kuid nagu kriitika oli sunnitud märkima, «lavastuse veelgi suuremat mõjulepääsemist segas mitmete balletikollektiivi liikmete tehniline küündimatus».¹⁰

Hoopis uute ülesannetega oli RAT «Estonia» tantsijatel tegemist Tšulaki balleti «Noorus» lavastuse puhul. Kollektiiv puutus esmakordselt kokku nõukogude tegelikkusest võetud temaatika lahendamiseга balletilaval — ja tegi selle tuleproovi auga läbi, rikastudes ise ja rikastades vaatajat uute elamustega. «Nooruses» paistsid eriti silma mitmed teatri tantsurühmas kasvanud noored jõud — Eike Joasoo Leenana, Anatoli Hanson Viktorina. Külalislavastajatel oli ilmselt «hea käsi» trupi varjatud loominguliste ressursside avamisel, eriti mis puutub E. Joasoo julgesse, kuid õigustatud edutamisse alates Tanjast «Doktor Aibolitis» kuni Esmeralda ja Leenani.

Ent kuivõrd õnnestunud üksikud külalislavastused ka oleksid, on selge, et kollektiivi järjekindel areng saab toimuda siiski ainult alalise kunstilise juhi olemasolu korral. Töö külalislavastajaga, andes kahtlemata palju uut igale osatäitjale, ei suuda kunagi asendada seda suurt kasvatuslikku tööd, mida teeb päevast päeva proovide ja etenduste käigus teatri alaline ballettmeister oma kollektiiviga. Ja töö parimategi külalislavastajatega ei suuda kuigi kauaks kompenseerida puudujääke kollektiivi professionaalses meisterlikkuses, ehkki ta võib neid ajutiselt leevendada. Sellepärast oligi RAT «Estonia» tantsulavastuste tase 50-ndate aastate alguses nii eba-

¹⁰ S. Rutkovskaja, R a h v a H ä ä l 12. VII 1951.

ühtlane ning ballett jäi oma arengus tublisti maha eesti nõukogude teatri üldistest edusammudest.

Veidi erinevalt kujunes vabariigi teise muusikateatri, RT «Vanemuise» balleti areng. Fašistlikust okupatsioonist vabanemise järel alustas «Vanemuise» tantsukollektiiv oma tööd vahest veel raskemates tingimustes kui «Estonia», sest varasemad kogemused olid veelgi napimad ja ettevalmistusega jõude võis 1944. a. sügisel peaaegu et ühe käe sõrmedel üles lugeda. Kuid teatri kauaaegse peaballettmeisteri Ida Urbeli äärmiselt sihikindel ja väsimatu töö kollektiivi organiseerimisel ja kasvatamisel hakkas peagi head vilja kandma, mis lubas juba 1954. a. täiesti õigustatult rääkida, et «oma väikese, tehniliselt võrdlemisi nõrgavõitu balletirühmaga, kes võrreldes RAT «Estoniaga» töötab pool-istetegevuslikul alusel, on I. Urbel pakkunud lavastusi, mis on jätnud sügava mulje oma elulisuse, stiilipuhtuse ja elamuslikkusega»¹². Juba 1946. a. ilmub teatri repertuaari esimese sõjajärgse balletilavastusena Prokofjevi «Romeo ja Julia». Siin oli tegemist julge katsetusega, kuid mitte oma võimete ülehindamisega, nagu võiks arvata. Lavastaja ei püüdnud teost lahendada puhtklassikalise tantsu vahenditega, vaid rakendas palju elemente plastiliste liikumiste valdkonnast. Antud arenemisetapil oli see kahtlemata õige samm. Võis vaielda selle üle, kas maksab Prokofjevi muusikat just nii interpreteerida, kuid ei saanud eitada lavastuse kunstilise mõtte terviklikkust, ansambliühtsust ja — mis kõige tähtsam — teose sügavalt humanistliku idee veenvat avamist kollektiivile jõukohaste vahenditega. Nii ülikoolilinnas kui ka külalissetenduste ajal Tallinnas sai eriti kõrge hinnangu osaliseks V. Otsuse hingestatud, õrn ja kirglik Julia, kelle tütarlapseliku armastuse kasvu kõikevõitvaks tundeks tantsija kehas tas suure kunstilise jõuga.

Järgmise lavastusena toodi 1948. a. välja Tšulaki «Kahe isanda teener». Nagu lavastaja Ida Urbel ise tagantjärele iseloomustas, jäi seal «tantsulist väledust võib-olla puudu, kuid ülemeelikust ja koomikat oli». Toreda žanritunnetuse ja hoogsusega paistis silma eriti teenijapaar — Velda Otsus Smeraldina ja Udo Väljaots Truffaldinona. «Kahe isanda teeneri» puhul ilmnes juba selgesti loomingujoon, mis nüüd on «Vanemuise» balletile väga iseloomulikuks saanud: suur pieteeditunne autori mõtete ja stiili vastu. Ning seda mitte ainult muusika, vaid ka libreto autori puhul, eriti kui on tegemist tuntud kirjandusteose alusel loodud balletiga. Antud juhul räägib lavastaja taotlustest juba Goldoni teose pealkirja «Kahe isanda teener» säilitamine. Teater ei järgnenud tavalisele balletistambile, mis seab peategelasteks tingimata armastajapaari, vaid püüdis — muidugi kooskõlas muusikaga — rohkem osatähtsust anda taibuka ja kavala Truffaldino kujule, kes kirjanduslikus algallikas juhib kogu intriigi.

Paralleelselt lavastuste väljatoomisega käis pidev treening noorte balletijõududega ning olemasoleva rühma taseme ühtlustamine. Ooperis «Carmen» esinenud poistekoori liikmetest jäid paljud hiljem teatri juurde, moodustades tuuma kujunevale balleti õpperühmale, kes omakorda täiendas

¹² N. Kuusik, Rohkem tähelepanu balletile. Almanahh Eesti Nõukogude Teater I, 1954.

vajaduse korral balletikollektiivi. Õpperühmas algasid oma tantsijateed näiteks Ülo Rannaste, Uno Puusaag, Väino Aren jt.

Tõsiseks jõuprooviks oli noorele balletirühmale esinemine polovetside tantsudega Borodini ooperis «Vürst Igor», kus saavutati juba kaunis ühtlane ansambel. Suurelt osalt pedagoogilisi eesmärke silmas pidades toob Ida Urbel lavale Adami «Giselle'i» (1949), et selle klassikalise balletirepertuaari nõudliku teose varal tõsta kollektiivi tantsutehnilist taset. Peaosas näitas Velda Otsus häid edusamme klassikalise balletikooli omandamisel. Myrtha lühikeses, kuid vastutusrikkas rollis sai teater rakendada juba eriharidusega baleriini — Riia balletikoolis õppinud I. Raksnevitšit.

E. Kapi «Kalevipoja» huvipakkuvast lavastusest (1950) oli juba ülal juttu. I. Urbeli varasemad kogemused eesti rahvatantsude lavalisel kasutamisel leidsid siin andeka edasiarenduse ning sünteesi klassikalise balleti tehnilise baasi ja rikkalike väljendusvahenditega. «Kalevipoja» lavastus on tähelepanuväärne ka veel noorte tantsijate julge edutamise poolest. «Giselle'is» metsniku osas debüteerinud Ü. Rannaste lõi mehise ja jõulise Kalevipoja kuju. Saarepiiga osas dubleeris Tamara Sandrit nooruke Maie Maasik, kes paralleelselt tööga teatri õpperühmas õppis veel keskkoolis. Noore baleriini silmapaistev andekus leidis kinnitust Zarema osa täitmisel Assafjevi «Bahtšisarai purskkaevus» (1950). Teater suunas M. Maasiku end täiendama Leningradi Koreograafilise Kooli juurde.

«Bahtšisarai purskkaevu» lavastus tähistas edasiminekut «Vanemuise» balletikollektiivi arengus. Kui väljendusriikas tants oli sellele kollektiivile omane juba ta esimestes töödes, siis tugeva ja väljapeetud tantsutehnika orgaaniline ühtesulamine elamuslikult ja mõttelt haarava osatõlgitsusega M. Maasiku Zarema puhul näitas juba uut kvaliteeti.

Nõukogude «Vanemuisele» aastate jooksul omaseks saanud ansambellik mängulaad muutub juhtivaks ka balletikollektiivi töös. Antud lavastuses paistis tugeva solistide grupi (I. Raksnevitš — Maria, M. Maasik — Zarema, U. Väljaots — Girei, U. Puusaag — Vaclav) kõrval meeldivalt silma lavastaja tähelepanelikkus ja leidlikkus rühmatantsude ning üldse massistseenide lahendamisel. Kriitika tõstis eriti esile haaremitantsude kompositsioonitihedust ja orgaanilist seost tegevusega, üksikute rühmaliikmete hästi individualiseeritud osakäsitlusi. Väga meeldejääv oli naisvange tants viimases vaatuses, kus lavastajal õnnestus trafaretse käsiringutava massitantsu asemel näidata erisugust suhtumist orjapõlve, alates halamisest kuni trotsliku võitlusvaimuni.

«Vanemuise» balletirühma edusammud toovad aga teisest küljest kaasa ka raskusi. Olles nagu sageli varemgi pealinnale teatud määral noorte jõudude taimelavaks, pidi teater ka antud juhul leppima mitme tantsija (U. Puusaag, A. Hanson, V. Aren, K. Saareke, I. Raksnevitš, A. Peterson) siirdumisega RAT «Estoniasse». Kuna M. Maasik ja N. Kuusik viibisid õpingutel Leningradis, tekkis balletilavastuste alal pärast 1950. a. paratamatult omamoodi kriisimoment. Kuid nii sellest kui ka «Vanemuise» muusikažanrides tollal toimunud üldise koondamise tagajärjel tekkinud raskustest saab elujõuline ja töökas balletikollektiiv suhteliselt väga lühi-

kese ajaga üle. Juba 1952. a. lõpul toob RT «Vanemuine» lavale R. Glieri «Vaskratsaniku», mis teatri tagasihoidlikule lavale ja väikesearvulisele tegelaskoosseisule vaatamata mõjub tõelise suurlavastusena. «Vaskratsaniku» edule aitas tublisti kaasa «Vanemuise» kui kombinaatteatri mitmekülgsus, mis võimaldas ooperikoori ja isegi draamanäitlejate orgaanilist lülitamist balletietendusse, ja mitte ainult miimilistes stseenides, vaid ka lustakas hollandi meremeeste tantsus. Kogu teostuse terviklikkus ja mõtteline selgus, massistseenide monumentaalsus ja mitmekülgsus ning peaosade heatasemeline kehastus M. Maasiku ja U. Väljaotsa poolt tegid «Vaskratsaniku» lavastuse meie balletielus üheks meeldejäävamaks sündmuseks.

Järgmiste aastate lavastustest osutus kõige silmapaistvamaks F. Jarulini «Surale» (1954), millega RT «Vanemuine» esmakordselt tutvustas eesti publikule vennasrahva teatri kunstiloomingut. Neiu-lind Süimbike osas näitas M. Maasik oma talendi edasist avarumist nii sügavuse kui ka väljendusvahendite rikkuse suunas. Nii kujuneski Maasikust lühikese aja jooksul juhtiv balletisolist, kes faktiliselt kandis oma õlgadel «Vanemuise» nende aastate kogu balletirepertuaari kuni ajani, mil Eesti Riiklik Koreograafiline Kool hakkas meie muusikateatritele andma kvalifitseeritud tantsijaid ning ka RT «Vanemuine» sai «Pähklipureja» lavastuses (1955) rakendada juba mitut eriharidusega balletisolisti — peale M. Maasiku veel Jelena Poznjakki, Regina Tõško'd, Ilse Toome-Adussoni jt.

Rahvusliku professionaalse kaadri pealekasvuga algab meie balleti arengus õieti uus ajajärk. Kokkuvõtlikult eelneva perioodi saavutustele tagasi vaadates meenutagem, et eespool oli tihti juttu eesti nõukogude balletile omasest tendentsist tantsu väljendusrikkuse ja lavastuste sisukuse suunas. Nõukogude teatrikunst pole mõeldav ilma ideelise selguse ja sisutihedusega — see on aksiom. Kuid ballett oma erilise tinglikkuse ning pealtnäha «abstraktse» olemusega kipub teistest teatrižanridest sagedamini kalduma välise külje rõhutamisele, pealiskaudsusele, vaatamängulikkusele — ka see pole saladus. Võib julgelt öelda, et eesti nõukogude ballett on neist vigadest enamasti suutnud hoiduda. Põhjused olid siin ilmselt väga mitmesugused: noore eesti balleti juba nõukogude-eelsel perioodil tärkama hakanud traditsioonid, mis kujunesid meie näitekunsti realistliku leeri eesrindlike põhimõtete mõjutusel, kombinaatteatrite süsteemis tekkinud tihe koostöö erinevate lavažanride vahel, õppimine vene nõukogude balleti kogemustest ja parimatest saavutustest ning paljud teised asjaolud, mistõttu eesti nõukogude ballett suhteliselt küllalt ruttu asus sotsialistliku realismi teele. Väga suur tähtsus oli kindlasti asjaolul, et sõjajärgne eesti nõukogude ballett oli algusest peale selgete ideelis-kunstiliste tõekspidamistega ballettmeisterite kätes, kes töötasid veendumusega, et tantsukunst on kutsutud oma spetsiifiliste vahenditega kajastama kaasaja suuri mõtteid ja ideid, kasvatama nõukogude inimeste tundeid ja vastuvõtlikkust kõigele kaunile. Nii Ida Urbeli kui ka Anna Ekstoni kunstniku-iskupära ja suurepärase pedagoogivõimed määrasid eesti nõukogude balleti arenemissuuna paljudeks aastateks. A. Ekstoni lavastajakäekirjale

on omane eredus ja löövus, huumorimeel ja leidlikkus, tema mõte on terav ja vaimukas. I. Urbeli loomingulaad on jõuline ja sügav, talle on lähedane sügav dramatism ning ta tunnetab suurepäraselt rahvuslikku omapära, rahvusliku iseloomu lavalise kehastamise teid. Neil mõlemal on hea stiilitunne ja võime panna balletivorm suurte teemade ning filosoofiliste üldistuste teenistusse. Kummalgi värvipaletil pole kuigi palju ruumi õrnale lüürikale ja romantilise balleti hõljuvale stiihiale — ka see on omamoodi iseloomulik meie balleti sõjajärgsele arenemisperioodile. Ida Urbel ja Anna Ekston on suure fantaasiaga, alati oma koreograafilist lahendust otsivad ballettmeistrid, kuid ometi tahaks neist rääkida eelkõige kui lavastajatest laiemas mõttes, sest nad ei piirdu kunagi tantsude seadmisega, vaid asetavad pearõhu lavastuse terviklikkusele, tema peamise mõtte väljatoomisele.

Ülalpool oli alatihtu juttu ka sõjajärgse eesti nõukogude balleti põhilistest nõrkustest — kaadri ebaühtlusest, puudujääkidest balletitehnikas, ühesõnaga — tantsijate mitteküllaldasest professionaalsusest. Kuid oleks äärmiselt ebaõiglane näha selles kõnealusel perioodil läbikäidud suure arenemistee alahindamist. See periood andis meile terve rea selliseid suurepäraseid ariste, kes nõukogude teatri tingimustes said võimaluse oma ande täielikuks avamiseks, nagu Inge Pöder, Juta Arg, Geeni Raudsepp, Erika Määrits, Veera Leever, Hilda Malling, Velda Otsus, Lia Vink, Artur Koit, Boris Blinov, Verner Hagus, Herman Palang, Udo Väljaots jt., tõstis esile mitmeid noori jõude, nagu Eike Joasoo, Ivonne Raksnevitš, Maie Maasik, Ülo Rannaste, Uno Puusaag, Ilmar Silla jt. Võrreldes sõjaeelsega kasvas määratult lavastuste ideeline ja mõtteline pagas, tantsutehniline tase, nende kunstiline terviklikkus. Kuivõrd kõrgeks me selle aja seisukohalt ei hindaks näiteks 1940/41. a. hooaja lavastusi või okupatsiooniaegset «Kratti», ei saa ükski neist oma üldise kunstilise taseme poolest siiski ligilähedalegi näiteks «Windsori lõbusatele naistele», «Kalevipojale» või «Esmerdale» RAT «Estonias», «Romeole ja Juliale» või «Vaskratsanikule» RT «Vanemuises». Ja kui me siiski võime rääkida omamoodi kriisimomendist, siis mitte sellepärast, nagu poleks eesti ballett sõjaeelsega võrreldes palju edasi läinud, vaid sellepärast, et nüüd sattus see noor ballett otseesse võrdlusse mitme Nõukogude Liidu rahvuse vanema balletikultuuriga. Publiku nõudmised kasvasid märksa kiiremini kui noored artistid meie esimeses riiklikus balletikoolis.

1953. a. laskis Eesti Riiklik Koreograafiline Kool välja oma esimese lennu. Samal aastal lõpetas selle lennu endine õpilane Helmi Puur Leningradi Koreograafilise Kooli. Ja kuigi esialgu oli tegemist ainult väikese grupi noorte tantsijatega, tuleb seda sündmust meie balleti edaspidise arengu suhtes siiski murranguliseks lugeda. Sellest ajast sai alguse meie teatrikollektiivide regulaarne täiendamine eriharidusega balletitantsijatega, sai alguse eesti balleti professionaalse taseme järsk tõus.

Teravapilgulised külalislavastajad oskasid uusi balletijõude kohe ära kasutada. Juba 1952. a., veel õpilasena, debüteeris B. Fensteri lavastuses «Noorus» edukalt Aime Leis. Uuendades oma «Esmeralda» lavastust

Leningradi külalisetenduste jaoks, andis V. Burmeister Gudula vastutusrikka osa noorele Ülle Ullale, aimates tütarlapses tugevate dramaatiliste võimetega tantsijat. Ent pöördepunktiks kujunes siiski «Luikede järve» lavastus 1954. a., kus V. Burmeister usaldas Odette'i-Ottilie raske kaksikrolli hiljuti kooliklassist tulnud Helmi Puurile.

Vaevalt suudab ükski teatrisviibinu unustada, millise pidupäevana mõjus see esietendus. Selle põhjuseks polnud mitte ainult suurteose uudne, sügavalt poeetiline ja humanistlik lahendus, mitte ainult fakt, et Helmi Puur tantsib väga hästi. Saalis istusid inimesed, kelle juures Helmi Puur alustas oma õpinguid 1945. aastal. Sitsi töölisrajonist tulnud kõhna ja teravpatsilise tüdruku kujunemises imekauniks graatsiliseks luigeks nägid nad meie ühiskonnale ja ajale tüüpilist nähtust, nägid nõukogude võimu poolt sadadele eesti noortele avatud teed kunstimaailma — ja tundsid uhkust. Helmi Puuri vaatasid lugematud silmad, nähes temas kehastatuna eesti nõukogude balleti noort põlvkonda, keda võib julgelt kõrvutada vennasvabariikide tunnustatud kunstnikega, — ja tundsid uhkust.

V. Burmeisteri lavastus avas uue jõuga Tšaikovski muusikas peituvat suurte inimtunnete haarava poeesia ja mõtte, et armastus on kurjusest võimsam. Rühmatantsude elav side tegevuse arenguga, nende mõtestatud ja kaasakiskuv koreograafiline keel sundis RAT «Estonia» balletikollektiivi oma jõudu otsustavalt kokku võtma, et mitte maha jääda peaosade (prints Siegfriedi tantsis Artur Koit) meisterlikust kehastusest. Värske joududega täiendatud balletirühm näitas «Estonias» senitundmatut tantsulist täpsust.

Samal aastal B. Fensteri poolt lavastatud Tšulaki «Ebapeig» hoidis põhiliselt alles saavutatud hea taseme. Lavastus oli rikas huvitavate osatäitmistest poolest. Helmi Puur lahendas eelnenud ülesandele hoopis vastandliku Beatrice'i osa kelmika graatsia ning vallatleva elurõõmuga, demonstreerides ühtlasi uuest küljest oma meisterlikku tantsutehnikat. Poisilikumana ning hakkajamana esines samas osas Ülle Ulla, kes ühtlasi andis ka paljutootava pisišedöövri tänavatantsija episoodilises osas. Hoopis uuest küljest näitasid oma võimeid E. Joasoo Clarigena ja A. Koit Silviona — neis koomilistes karakterites oli palju ehtsat loomingulust ja head stiilitunnet. Koreograafilise Kooli vastsed lõpetajad D. Šur ja P. Roos Truffaldinona ning A. Rüütel, kes I. Põdra kõrval dubleeris Smeraldina osa, kinnitasid oma esinemisega veel kord kooli elujõulisust ja kasvatustöö õiget suunda.

Seoses külalislavastajate ning eriti teatri uue peaballettmeistri Viktor Päri tööga (alates 1956. a.) rikastub RAT «Estonia» balletirepertuaar rea teostega klassika varasalvest (Assafjevi «Bahtšisarai pürskkaev» 1955. a., Glazunovi «Raimonda» 1957. a., Minkuse «Don Quijote» 1958. a., Adami «Giselle» 1959. a., «Chopiniana», Raveli «Bolero», «Straussiana» 1959. a.). Noortele, hiljuti kooli lõpetanud tantsijatele on töö nendes lavastustes heaks meisterlikkuse kooliks.

Ülalnimetatud lavastustest oli kahjuks kõige vähem huvitav «Bahtšisarai pürskkaevu» uuslavastus, sest J. Belski kandis Tallinna lavale mehhaaniliselt üle Zahharovi tuntud lavastuse. Vaatamata tantsupartiide ebakõlale RAT «Estonia» osatäitjate isikupäraga näitas lavastus siiski balleti-

kollektiivi võimete kasvu, kuid samal ajal ei ammendanud kaugeltki kõiki trupis peituvaid võimalusi. Helmi Puuri kogu näitlejaolemus oma üleva puhtuse ja hingestatud lüürikaga on ju nagu loodud Maria osa kehastamiseks. Kuid tundub siiski, et esinemine antud lavastuses oli alles eskiks sellele tõelisele Maria kujule, kelle loomine noorel baleriinil veel ees seisab. Ülle Ulla loomingulised eeldused sobivad väga hästi Zarema rolli täitmiseks. Kuid ka tema töös oli tunda lavastaja suunava käe puudumist. Tõsi küll, noore tantsija loodud karakteris olid tabatud põhilised jooned — uhke õilsus koos varjatud, aga seda jõulisemalt esilepurskava tulisusega. Ulla Zarema oli võimeline tõeliseks, sügavaks tundeks. Ent armastava Zarema armukadedus ja võitlus oma õnne eest jäi Ülle Ulla käsitluses väheveenvaks peamiselt just sellepärast, et tantsuseade ei sobinud baleriini individualiteediga. Kahjuks ei andnud ka suuremate lavakogemustega artistide (E. Joasoo — Maria, L. Vink — Zarema) esinemine nende võimetele täiesti vastavaid tulemusi, ja seda just sel põhjusel, et külalislavastaja suhtus pealiskaudselt oma ülesandesse. Nüüd, kus balletitrupi loomingulised võimed olid tänu uute jõudude juurdevoolule märgatavalt kasvanud, hakkas alalise ballettmeistri puudumine end veelgi teravamalt tunda andma.

V. Päri, kellest pärast debüteerimist RAT «Estonias» E. Kapi «Kullaketraajate» lavastusega sai teatri peaballettmeister, hakkas oma lavastustöös suurt tähelepanu osutama balletirepertuaari kullafondi n. ö. «puhtklassikalistele» teostele. Selline suund oli küllalt põhjendatud, kui arvestada, et just sel alal oli «Estonia» balleti senises arenemistes kõige rohkem lünki.

Esimesena kavva võetud Glazunovi ballett «Raimonda» oma kauni muusika ja tantsulisusega andis nii solistidele kui ka rühmale tõesti võimaluse end «välja tantsida». Kuid lavastuse tugevatest külgedest rõõmu tundes pidi publik paratamatult leppima teose libreto naiivsuse ja lünklikkusega, divertimentlikkusega, mida ka ballettmeister ei suutnud allutada tegevuse ühtsele arengule. Sellega seoses heideti lavastajale ette tantsude tehnilise külje liigset prevaleerimist. Järgmine lavastus, Minkuse «Don Quijote», kujunes huvitavamaks. Muidugi ei lähtunud ei Minkus ega ka libretist Petipas omal ajal balletti luues sugugi Cervantese teose sisulistest väärtustest ega don Quijote kujuga seotud filosoofilisest teemast. Kuid RAT «Estonia» lavastuse puhul märkis kriitika põhjendatult, et balleti poolt võimaldatud piirides, romaanist valitud väikese episoodi raamides olid kuulsad kirjanduskujud asetatud siiski küllalt õigesse valgusesse, et «don Quijote ja Sancho Pansa ei kõnni enam lihtsate vaatajatena ja paraadtantsude vastuvõtjatena, vaid mõjuvad kindla karakteri ja lavalise ülesandega kujudena».¹²

Lavastuse juures rõõmustas ballettmeistri püüe allutada rohke tantsuline element tegevuse arengule, luua dramaturgiline tervik, kuigi kohati oli tunda liigset kirevusetootlust, üksikute tantsustseenide stiililist ebaühtlust. Hoogsalt ja sädelevalt esines A. Leis Quiteria osas.

¹² N. Kurvits, A. Tamarkin, Sirp ja Vasar, 9. I. 1959, nr. 2.

Jätkates maailma balletiklassika paremiku tutvustamist, tõi V. Päri möödunud aasta alguses lavale Adami «Giselle'i». Lavastus kujunes meie balletielus meeldejäävaks sündmuseks, eriti sellest ajast, mil peosades hakkasid esinema H. Puur ja T. Randviir. «Giselle'i» on meie teatrites lavastatud kolmel korral. Ükski neist ei järginud aga romantilise balleti traditsioone. G. Koralli, G. Perrault' ja M. Petipas' klassikaliseks kujunenud kompositsiooni nägi eesti balletipublik esmakordselt, kusjuures V. Päri korrektne lavastusredaktsioon andis hästi edasi selle kauni teose väärtuslikumad omadused. Tänu sellele ei mõju lavastus kaugeltki muuseumieksponaadina või balletiajaloo illustratsioonina, vaid elava ja elujõulise kunstiloominguna.

Helmi Puurile tema õhkõrna ja poeetiliselt hapra tantsuga on Giselle'i osa ja üldse kogu romantilise balleti atmosfäär väga lähedane. RAT «Estonia» lavastuse suureks plussiks tuleb lugeda oma lahenduse andmist kümnete balletikuulsuste poolt kehastatud osale. Helmi Puuri Giselle'is ei ole seda traditsiooniks kujunenud teravat muutust, mis II vaatuse elutus varjukujus ei lase aimatagi I vaatuse armast tütarlast. Puur on vilide riigis ainult veel õhulisem, veel eelegilisem, on kadunud lapselik kelmikus ja elurõõm, kuid tantsija peateemaks jääb ka siin puhtsüdamlikkus, usaldus, armastus. See annab talle jõudu vilide hingetu hauakülmusega võitlemiseks, ning tänu sellisele lahendusele kõlab veelgi mõjukamalt balleti teema: armastus on tugevam kui surm. Giselle'i inimlikule südamesoojusele on vastandatud Myrtha jäine võimukus. Tiiu Randviiru absoluutselt veatu, suurejooneline balletitehnika, tema üllas tantsumaneer, pooside lõpetatus ja liigutuste puhas, range joon sobivad suurepäraselt selle lepitamatu ja äraostmatu hauataguse kättemaksujumalanna kehastamiseks.

«Giselle'i» lavastus on üldse rikas huvitavate osatäitmiste poolest. Nii U. Puusaag kui ka V. Aren haarasid Albertina oma osakäsitlusega, luues siiralt armunud noormehe kuju, kes sooritab kuriteo Giselle'i vastu noorusliku mõtlematuse ajal ning traagilise õnnetuse ja sügava kahetsuse mõjul kasvab hingeliselt, muutub paremaks inimeseks. Tahaks eriti alla kriipsutada asjaolu, et õigesti tabades romantilise balletlegendi tantsumaneeri, tema omamoodi «kõrgendatud» stiili, ei kaldunud osatäitjad abstraktsesse ilutsemisesse, vaid säilitasid üldistava vormi juures elavate inimtunnete ja -saatuste konkreetseuse. See on maksev nii ülalnimetatute kui ka Aime Leisi ja Eike Joasoo kohta Giselle'i osas ning samuti K. Saarekese õnnestunud osatäitmise suhtes metsnikuna.

Vaatamata klassikalise repertuaari lavastamisel saavutatud edule, on raske hoiduda etteheidetest valiku ühekülgsuse suhtes, isegi arvestades juba ülalpool mainitud kasvatuslikku eesmärki, millest RAT «Estonias» kahtlemata lähtuti viimaste aastate repertuaari koostamisel. Noorel trupil on kergem areneda, kui seljataga on kogemused aegadest proovitud teostega — sellega tuleb nõustuda. Kuid siiski tahaks uskuda, et Juzeliunase balletit «Mere kaldal» (1958) ei sattunud mängukavva juhuslikult, et ka see teos peegeldab põhimõttelist ja edaspidi jätkuvat liini teatri repertuaaripoliitikas. Nõukogude Leedu tänapäe-



*P. Tšaikovski ballett «Luikede järv» RAT «Estonias».
Otilie — Helmi Puur.*



L. Austeri ballett «Tiina» RT «Vanemuises». Margus — Olo
Rannaste, Tiina — Jelena Poznjak.

vast jutustav teos tõi meie balletilavale palju värskust ja poeesiat, soolaste meretuulte hingust ja kaasaegset elurütmi. Need omadused kaalusid üles libretos kohati esineva naiivsuse, probleemide liiga sirgjoonelise lahenduse. Tiiu Randviir, Ivonne Raksnevitš, Ülle Ulla tütarlapseliku tagasihoidlikkuse ning naiseliku soojusega antud Kaste osas, Eike Joasoo, Aime Leis, Aigi Rüütel särtsaka ja tuisupäise Onena, mehine Marius (U. Puusaag, I. Silla, V. Aren) ning endassesulgunud Jonis (V. Loo, A. Hanson), Pliauga (B. Blinov, H. Palang) ja Pliaugene (I. Pöder, V. Leever) toredad karakterkujud — kõik see näitab, kui palju loomingulisi võimalusi kätkeb meie kaasaeglaste kujutamine ka balleti valdkonnas.

V. Grivickase leidliku koreograafilise keelega väga tantsuline lavastus paistis silma veel klassikalise balleti ja leedu rahvatantsu õnnestunud sidumise, eriti neidude tantsude osas, jõudes siin võib-olla mõnes suhtes ettegi meie vastavatest katsetustest.

Need katsetused — rahvusliku teema lahendamine balletilaval, rahvusliku balleti edasiarendamine — olid aga pärast «Kalevipoega» mõneks ajaks soikunud, sest vaidlused «Libahundi» alusel loodud libreto ümber paralüseerisid teatud määral järjekordse algupärandi, L. Austeri «Tiina» valmimist.

«Tiina» lavaline teostus RAT «Estonias» (1953. a., dekaadiredaktsioon 1956. a.) rääkis selget keelt viimaste aastate jooksul toimunud hoogsast arengust eesti balleti valdkonnas. B. Fensteri lavastus (lavastaja assistendid I. Pöder, A. Koit ja B. Blinov) kinnitas, et rahvusliku teema lahendamine klassikalise balletiväljendusvahenditega peidab endas palju seni kasutamata võimalusi. L. Austeri poeetiline ja elamuslik muusika avab sügavalt Tiina tragöödia, olles samaaegselt väga tantsuline. Muusika vastab kahtlemata ka Kitzbergi draama olemusele palju täiuslikumalt kui libreto, mis oma mõningate vulgarisaatorlike sünnimärkidega kitsendab teose ideeliskunstilist kõlajõudu. Kuigi lavastusel kohati (näiteks suure emotsionaalse jõuga antud viimases vaatuses, eriti Tiina surmastseenis) õnnestus tõusta suurte ühiskondlik-filosoofiliste üldistusteni, kippusid suures osas siiski võimust võtma armukadeduse (Mari) ja isikliku kättemaksu (kubjas) motiivid. Loomulikult on selge, et ballett ei saa ega peagi täht-tähelt lähema kirjanduslikust algallikast, kuid Kitzbergi «Libahundis» antud võitlus vabaduspüü ja orjameelsuse vahel oleks pidanud ka «Tiina» lavastuses hoopis tugevamalt kõlama.

Tõsi küll, paljudel osatäitjatel õnnestus rikkamate ja kitsberglikumate karakterite loomine, kui libreto ahendatud raamid seda ette nägid. Helmi Puuri poeetilises Tiinas peitus välise hapruse varjus tohutu sisemine jõud — meenutagem ainult võitlusstseeni kupjaga; Eike Joasoo ekspansiivses Tiinas oli palju trotslikkust ja võitlusvaimu; Aime Leisi looduslapselik siirus ja vahenditus kriipsutas samuti alla Tiina vabadustarmastavat natuuri. Tänu sellele mõjus Tiina lavastuses märksa vähem ohvrina ja märksa rohkem võitlejana, kui libreto seda ette nägi, kuigi näiteks niisugune stseen, nagu Tiina metsa ajamine võimuesindajate poolt, jättis kangelanna paratamatult väärasse valgusesse. Osatäitjatest tahaks esile tõsta veel

I. Raksnevitšit ja Ü. Ullat Marina, kes suutsid vältida libretos liialt rõhutatud kurjust ja kiivat pahatahtlikkust tütarlapse iseloomus. Mõlemad tantsijad toovad esile Mari suure armastuse, tehes ta käitumismotiivid sellega palju arusaadavamaks.

Ülaltoodud kriitilised märkused balleti libreto kohta ei eita kaugeltki «Tiina» lavastuse suurt haaravust ja emotsionaalset mõju ka antud lahenduse piirides. Stiilsed rahvatantsuseaded (H. Tohvelmann) ja paljud koreograafiliselt lahenduselt väga õnnestunud balletinumbrid (Tiina võitlus kupjaga I vaatuses, kolme paari tants II vaatuses, pulmasteen, Mari ja Marguse pas de deux ning Tiina surmastseen III vaatuses)' kõlamajääv protest rõhumise ja vägivalla vastu — see ei unune ning lavastus läheb kauni saavutusena meie balletiajalukku.

1956. a. lõpul Moskvast toimunud eesti kirjanduse ja kunsti dekaad, kus esitati kaks rahvuslikku balletilavastust — L. Austeri «Tiina» ja E. Kapi «Kullaketrajad» (V. Päri lavastus 1956. a.) — tõi noorele eesti balletile juba tunnustavaid hinnanguid pealinna publikult ja ka kriitikutelt. Räägiti kunstimeisterlikkuse silmatorkavast arengust 1950. a. külalisedendustega võrreldes, professionaalsuse kasvust. See tunnustus polnud juhuslik, pidumeeleolust kantud viisakusavaldus, vaid eesti nõukogude balleti uue arenemisetapi seniste saavutuste asjalik fikseerimine. Seejuures ei saa märkimata jätta, et samal ajal sai näiteks «Kullaketrajate» lavastus vabariigis küllalt terava kriitika osaliseks. Siin aga ei teki mingit vastuolu, kui meenutada, et Moskva arvustus hindas balletti peamiselt just tema muusikaliste ja puhtantsuliste väärtuste poolest, pretendeerimata kohtuniku osale teose rahvusliku omapära, folkloorse ja etnograafilise materjali kasutamise suhtes.

«Kullaketrajate» lavastuse vaieldamatu väärtus seisab tema tantsulisuses, otsustavas lahtiütlemises pantomiimi ülevõimust. V. Päri koreograafilises lahenduses on palju huvitavat — meenutagem ainult Meelikese tantsu poistega I vaatuses, Veteema pildi seadet, Musta kassi tantsupartiid jne. Kuid kriitika märkis õigustatult, et huvitavad vormiotsinguid ei lähtu siin alati sisust. Lavastuses on liiga palju v a t e m ä n g u l i s u s t, kirevust, põnevusetootlust, mis sugugi ei lange ühte libreto aluseks saanud Kreutzwaldi muinasjuttude stiiliga ega üldse eesti rahvaloomingu omapäraga. Lavastus on oma olemuselt eklektiline, temas on liiga palju muinasjutulisust «üldse», haldjaid, vaime ja nõidu «üldse», ka Meelikese ja tütarlaste muinasjuttus konkreetseina antud karakterid on muutunud kuidagi balletlikult ebaisikupäraseks. Erinevalt muinasjutust on meespeategelane Ülo passiivne, ei võitle, vaid laseb haldjatel kõik enda eest ära teha. Ei saa midagi öelda Loksperi kuju ja temaga seotud nõidade peostseenide lahenduse vastu — kui neid vaadata antud teosest eraldi. Loksperi kehasutamist Inge Põdra poolt võib lugeda nii tantsuliselt kui näitlejalikult meisterlikuks, nõidade tantsudes on hoogu ja leidlikke võtteid. Kuid eesti muinasjuttude alusel loodud teosesse nad ei sobi, sest see kõik meenutab rohkem kas trollide kuningriiki või vanakreeka bakhanaale. Ka rahvusliku balletikeele edasiarendamisel ei andnud lavastus kuigi palju olulist. Niisiis

ei saa «Kullaketrajaid» vaatamata paljudele muusikalis-koreograafilistele voorustele ja mitmele õnnestunud osatäitmisele lugeda otsustavaks edusammuks rahvusliku balleti kujunemise teel.

1958. aastal toimus L. Austeri «Tiina» teine esietendus — seekord RT «Vanemuises» I. Urbeli lavastuses. Eelmise lavastuse puudujääkidest õppimine, libreto korrigeerimine ja muusika täiendamine tulid teosele kasuks. «Vanemuise» tagasihoidlikumatele võimalustele ja trupi nõrgemale tasemele vaatamata oli põhjust rääkida kogu lavastuse suuremast terviklikkusest, mõttelisest selgusest ja emotsionaalsest mõjuvusest. «Vanemuise» saavutuseks on Tiina kuju varasemast õigem ja sügavam avamine (osatäitjad M. Maasik ja E. Poznjak), vabadusarmastuse idee mõjul lepääs. I. Urbel lahendas teose põhilise teema — kokkupõrke vabadusiha ja anastajate vägivalla all võrsunud orjameelsuse vahel — väga järjekindlalt ning suure kunstilise haaravusega. Proloog oma tuiskukaduva külakalmistu ja keset väljakut kõrguva häbipostiga, käsu korras kohaleilmunud rahva kühnus seljad, võimuesindajate ülbe kalkus, vihisev nuut ja õuduses tardunud täiskasvanute vahel eksleva nõialapse südantahistav kuju — kõik see määras juba algusest peale kogu lavastuse karmilt lihtsa, napi-sõnalise, kuid seda väljendusrikkama stiili. Tiina tulusus, leppimatus ülekohtu suhtes väljendub täie jõuga juba esimeses vaatuses, tema julges väljastumises kupja poolt jälitatavate tütarlaste kaitseks, kepilöökide all ägavate karjaste kaitseks. Nende iseloomujoonte loogilise arendusena mõjub Tiina leegitsev protest jaanikupildi lõpus, pärast Mari poolt heidetud süüdistust.

Lavastuse koreograafia räägib sügavast süvenemisest eesti etnograafilise tantsu olemusse — näiteks I vaatuse klassikaline rühmatants «Kivikasuka» ainetel, jaanikupildi tantsud, Mari ja Marguse adagio viimases vaatuses jt.

«Vanemuise» «Tiina» väline lahendus on ehtballetlikult tinglik. Projektiooni leidlik kasutamine vabastab kogu lavapinna tantsuks, olustikule ja ajastule on kujunduses viidatud vaid paari napi detailiga. Ent ometi on see sügavalt konkreetne lavastus, tahaks öelda: eht-kitsberglik lavastus, milles karakterite tõde toob kaasa ajaloolise tõe, sotsiaalse tõe.

«Tiina» lavastus «Vanemuises» kriipsutas veel kord alla, et tõeliselt rahvusliku balletietenduse loomiseks on vähe rahvariietest ja teistest välistest atribuutidest, on vähe ka etnograafiliste tantsusammude kasutamisesi. Otsustavaks komponendiks muutub siin rahva ajaloolise arengu seaduspärasuste tundmine, selles protsessis kujunenud mõttelaadi ja käitumise omapära tunnetamine ning avamine kunstiliste vahenditega.

Ülalöeldu ei tähenda, nagu poleks I. Urbeli lavastusel üldse puudujääke. L. Austeri muusika kõiki rikkusi, tema suurepärase tantsulisust ei kasuta ka «Vanemuise» lavastus veel lõplikult ära. Tiina tantsupartiis oleks võinud veelgi julgemalt rakendada klassikalise balleti mitmekülgseid väljendusvahendeid. Ent vaatamata sellele on «Vanemuise» «Tiina» tähelepanuväärseks etapiks eesti rahvusliku balleti kujunemisel. See on teos,

mida võib pidada juba omamoodi eeskujuks edasiste katsetuste puhul rahvusliku balleti vallas.

Viimaste aastate saavutused näitavad, et eesti nõukogude ballett on vahepealsest seisakumomendist edukalt üle saanud. Eesti tantsukunsti kogu arenemisloo kestel pole tema käsutuses olnud sellist hulka eriilmelisi ja tugevaid kunstnikke kui praegu. Vaadagem kas või RAT «Estonia» balletikollektiivi, kus vanema põlve meistrite, nagu I. Põdra, A. Koidu, B. Bli-novi, V. Haguse ja juba väljakujunenud tantsijate, nagu L. Vink-Leetma, E. Joasoo, I. Raksnevitši jt. kõrval on esile tõusnud terve plejaad noori. H. Puuri hingestatud ja poeetilise tantsu kõrval võime nautida T. Randviiru üllajoonelist ja laitmatut meisterlikku esinemist. Üha rikkamana avaneb iga uue osaga Ü. Ulla väljendusrikas ja omapärane talent. A. Leisi tund-sime sädeleva ja elegantse, tugeva tantsutehnikaga baleriinina, kuid vii-masel ajal kehastatud mitmekülgne osade galerii (Tiina, Meelike, One, Rai-monda, Quiteria, Giselle) näitab, et noor tantsija on võimeline veelgi roh-kemaks. Häid saavutusi on näidanud paljud noored meestantsijad, nagu U. Puusaag, V. Loo, V. Aren jt. Ka Koreograafilise Kooli hiljutised lõpe-tajad T. Koptelkova, L. Lazareva, E. Kerge jt. on jõudnud juba esimeste esinemistega kinnitada, et meie balleti tulevikuväljavaated on senistest võib-olla veelgi paljutootavamad. Eesti Riikliku Koreograafilise Kooli pedagoogid A. Ekstoni juhtimisel on teinud meie balletikunsti arengu heaks väga palju, säilitades ja arendades rahvusliku tantsukunsti pare-maid traditsioone ning toetudes nõukogude parimate balletikoolide saa-vutustele.

Sõjajärgsetel aastatel valitsenud teravast kriisist professionaalse balle-tikaadri alal oleme nüüd juba üle saamas. See aga ei tähenda, nagu oleks kõik juba absoluutselt korras. RAT «Estonia» tantsurühma tase on solisti-dega võrreldes ka praegu veel ebaühtlane, soovida jätab tehniline meis-terlikkus. Kõik kollektiivis peituvad võimalused pole veel kaugeltki ammendatud. Vähe on saanud oma võimetele vastavaid ülesandeid näiteks M. Loorents, T. Mõtus, D. Šur jt. Vähesese professionaalsuse all kannatab veel tugevasti RT «Vanemuise» ballett. Seni sinna suunatud eriharidusega tantsijatest (E. Poznjak, R. Tõško, I. Toome, M. Kõnnusaar, H. Jalonen jt.) on vähe rühma taseme otsustavaks tõstmiseks, eriti, kuna siiani on lahen-damata alatise balletitreeneri küsimus. Mitmed nimetatud «Vanemuise» balletilavastused on saanud kõrge hinnangu tänu peamiselt lavastusliku lahenduse terviklikkusele ja nappide jõudude oskuslikule rakendusele. Ent see ei võta pävakorrast kollektiivi nõrgavõitu tantsutehnika probleemi.

Viimaste aastate saavutused ei tohiks tekitada liigset rahulolu ja passiivsust ka teises tähtsamas küsimuses — ballettmeistrite küsimuses. Tõsi, siin on mõeldud tulevikule — Moskvas õpib praegu mitu tulevast balleti-lavastajat ja pedagoogi. Kuid tundub, et kohapealseid loomingulisi reserve pole seni küllalt otstarbekohaselt ära kasutatud. Kui «Vanemuises» on kollektiivist ballettmeistrina I. Urbeli kõrvale kasvanud ka U. Väljaots, siis RAT «Estonia» kasutab oma sisemisi võimalusi vähema aktiivsusega,

rakendades liiga ühekülselt, peamiselt assistentitöös näiteks A. Koidu võimeid. Asjata on järjekindlast lavastajatööst viimasel ajal üsna kõrvale jäänud A. Ekston, H. Tohvelmann ja S. Ots. Me ei tohi unustada, et rahvusliku balletiteatri edasine areng sõltub suurel määral lavastajate kaadri tugevusest ja mitmekülsusest, et sellest sõltub ka algupärase balletirepertuaari senisest hoogsam kasv.

Meie teatrite balletirepertuaar on seni põhiliselt vastanud kollektiivide võimetele ja nende arengutasemele. Praegu aga lubaksid kasvanud võimed mõelda ka ülesannete mitmekesistamisele. RAT «Estonia» oma paljutöötavate võimalustega peaks repertuaariotsingutel praegusest palju aktiivsem olema, eriti nõukogude kaasaegse balletirepertuaari osas, kus valikuvõimalused on küllalt suured. Rääkimata sellest, et meie balletilaval pole seni väärilist lahendust leidnud Prokofjevi suurepärase teosed, on ka viimaste aastate uudisloomingu hulgas palju huvitavat ja väärtuslikku (R. Grinblati «Rigonda» kavvavõtmine on selles osas rõõmustavaks esimeseks pääsukeseks).

Ülal oli juttu «Estonia» balletikollektiivi mõnedest seni vähe rakendatud loomingulistest ressurssidest. Sellega seoses tahaks, et uuesti leiaks eluõiguse vahepeal soikunud traditsioon üksikutest tantsunumbritest koosnevaid kontsertõhtuid korraldada. Hiljutised lühiballetid näitasid, et sellised balletiminiatuuride lavastused annavad palju võimalusi uute loomingu- väärtuste esiletoomiseks.

Kaks viimast balletilavastust — «Chopiniana», «Bolero», «Straussiana» RAT «Estonias» (1959) ja «Peer Gynt» «Vanemuises» (1959) — olid meie teatrielus haaravateks sündmusteks. Need kaks nii erinevat kunstiteost rääkisid selget keelt sellest, et noor eesti nõukogude ballett on kahekümne aasta jooksul väga palju saavutanud. «Peer Gynti» filosoofiline sügavus koos peaosaliste hea tantsutehnikaga ja lühiballettide sädelev virtuooslikkus koos stiilipuhtuse ja sisukusega on küpsele tasemele jõudnud kunst. Meenutagem nüüd taset, millest alustati 1940. aastal, ning me tunneme, kui palju on eesti nõukogude balleti alal juba korda saadetud. Siis nägime ainult stiihilit püüdlust tantsu väljendusrikkuse ja lavakujude psühholoogilise ilmestamise poole — nüüd aga sihikindlat, sotsialistliku realismi loomingumeetodile tuginevat lavastaja- ja tantsijatööd; ideeliselt ja kunstiliselt terviklikke balletilavastusi. Kunagi eesti tantsulaval kummitanud «raskuse vaim» on ajalukku minemas, virtuooslik balletitehnika hakkab üha rohkem endastmõistetavaks muutuma kui abinõu inim-mõtete ja -tunnete edasiandmiseks tantsuvormis.

Nüüd on tarvis ainult õigesti mõista praeguseid tugevaid ja ka nõrku külgi ning sellest praktilises töös õiged järeldused teha, sest uued ja nõudlikud ülesanded seisavad ees.

KUI EESRIIE AVANEB . . .

ENN PÖLDROOS

Eesriie avaneb. Vaikijäänud publiku pilgud koonduvad lavale. Mets, lossivaremed või elutuba — lavapilt — on esimene, mis ütleb oma sõna algavast etendusest. Etendus algab. Vahelduvad uued ja üha tugevamad muljed, kuid see esimene sõna jääb püsima ning jätab kõigele oma varjundi.

Me omistame lavakujundusele mitmekesiseid, vastutusrikkaid ja keerulisi ülesandeid. Tema esimeseks empiiriliseks ülesandeks on konkretiseerida tegevuspaika. Teiseks on tal puhtrakenduslik funktsioon — anda näitlejatele mänguks vastavad ruumilised tingimused. Ta peab aitama näitlejal osasse sisse elada. Kuid ta peab ka ise mängima; ning just siit algabki dekoratsioonikunst. Ta mitte ainult ei loo tegelasi iseloomustavat keskkonda, vaid hääletab ka kaasa kirjaniku, lavastaja ja näitlejate kohtuotsusele näidendi tegelaste kohta. Lavakujundus peab olema dekoratiivne — tuhanded niidid seovad teda siin kirjaniku ja lavastaja esteetilise süsteemiga, mis tingib ka tema stiili omapära. Kuid lavakujundus on kunst, ning kunstina kannab ta paratamatult oma looja — kunstniku — isiksuse pitserit. Ja lõpuks — ta peab arvestama paljusid praktilisi lavatehnikast tingitud nõudeid, millega kindlustatakse etenduse ladus kulg.

Niisiis — dekoratsioon on lavastuse lahutamatu osa. Ta saab olla hea vaid siis, kui ta aitab tugevdada lavastuse ideed, ja on seda parem, mida rohkem ta seda teeb. Halvasti või valesti lahendatud lavapilt kahjustab lavastaja ja näitlejate tööd, räägib lavastuse ideele tihti otse vastu. Hea lavakujundus aga, kuigi ta on iseseisva kunstilise väärtusega tervik, pole halba lavastust kunagi suutnud päästa.

Lavakujunduse areng on lahutamatult seotud teatri enda arenguga, nagu teatri ajalugu on seotud kogu rahva ajalooaga. Kui eesti töötav rah-

vas pani 1940. a. juunipöördega aluse uuele elule, sai uue suuna ka eesti teatrikunst, kaasa arvatud lavakujundus. Teater asus järjekindlamalt kui kunagi varem teenima rahva huve.

Loomulikult ei tekkinud uued väärtused üleöö — need kujunesid eesti lavakujunduse demokraatlike traditsioonide jätkamisel ja edasiarendamisel. Need traditsioonid olid aga 1940. a. küllaltki tugevad. Eksperimentide torm ja tung oli taltunud, kunstilistes taotlustes valitses teatav stabiilsus. Oli saavutatud märkimisväärne professionaalne tase. Rahvavaenulikud ideoloogia tendentsid, mis avaldusid peamiselt tõusiklikus toretsemistahtes ja esinesid enamasti nõrgas kunstilises vormis, olid kergesti ületatavad.

Viljastavat mõju oli eesti lavakujunduse arengule avaldanud Nõukogude Liidu naabrus. Mitmed kunstnikud olid õppereisidel tutvunud parimate nõukogude teatrite kogemustega, palju oli meil lavastatud ka nõukogude autorite teoseid, mis samuti tihendasid kontakti ning kasvatasid teatritöötajaid. Kõige selle tulemusena oli meil välja kujunenud teatrikunstnike kaader, kes oli täiesti võimeline asuma täitma teatri ees seisvaid uusi ülesandeid («Estonias» V. Haas, F. Matt ja A. Vahtramäe, Töölisteatri H. Tamm, Draamateatri P. Raudvee, «Vanemuises» V. Peil jt.). Lühikese aja jooksul ei saanud kunstnike loominguline käekiri muidugi tunduvalt muutuda. Uusi mõtteid püüti edasi anda peamiselt juba omaksvõetud vahenditega.

Esimesel nõukogude aastal anti mitmedki õnnestunud lavakujundused. Äsja Pariisist saabunud P. Linzbach lahendas õnnestunult Goldoni «Kahe isanda teenri» ja Gorki «Põhjas» lavakujunduse. Edukalt töötati uue repertuaari kujundamisel (M. Raua «Mõök väravas» Töölisteatri H. Tammelt ja «Vanemuises» V. Peililt). Üheks selle ajavahemiku paremaks saavutuseks on V. Peili kujundatud «Vaikne Don» «Vanemuises».

Tähtsamaks lavakunstnikke aktiveerivaks ürituseks sel perioodil oli võistlus dekoratsioonide saamiseks E. Kapi balletile «Kalevipoeg», millega kavatseti esineda eesti kirjanduse ja kunsti dekaadil Moskvast. Esimese auhinna sai V. Haas. Algav sõda aga takistas kavatsuse realiseerimist ja «Kalevipoeg» nägi rambivalgust alles pärast sõda.

Fašistliku okupatsiooni süngedel päevadel puudusid elementaarsedki tingimused tõeliseks loominguliseks tööks, kuid meie teatritöötajad püüdsid ikkagi leida võimalusi enda väljendamiseks. Sellest ajast tuleks märkida V. Haasi saavutusi «Estonias». «Vikerlaste» ja «Krati» dekoratsioonides suutis ta anda monumentaalsetes vormides rahvuslikku omapära. Sisemisest pingest oli kantud «Peer Gynti» lavakujundus.

Suur osa eesti teatritöötajaid oli evakueerunud Nõukogude Liidu tagalasse, kus nad andsid oma panuse üldrahvalikku võitlusse. Kuid sõjaolukorrast tingitud töövorm — kontsertbrigaadid — ei olnud ühendatav raskepäraste dekoratsioonidega, ja kujunduse osas langes rõhk kostüümidele.

Eesti dekoratsioonikunst sai edasi areneda alles sünnimaa vabastamise järel.

Pärast maa vabastamist fašistlikest röövvalutajatest alanud tormiline ülesehituse ajajärk haaras loomulikult kaasa ka meie teatri. Uued suunit-

lused, mis 1940. a. olid vaid eos märgatavad, muutusid ülesehitustöö entusiasmis valitsevaks. Uut elutunnetust tõid kaasa ka evakuatsioonist tagasi-pöördunud eesti teatritegelased.

Sõda oli lõõnud eesti teatrile tõsiseid haavu — rida teatrihooneid oli hävinud, palju väljapaistvaid teatritegelasi kas hukkunud või fašistliku propaganda mõjul Eestist lahkunud. Paari sõjajärgse aasta raskused tabasid kõige rohkem teatrite kujunduslikku külge. Teatrid, kelle hooned olid hävinud («Estonia», «Vanemuine», «Endla», «Ugala» jt.), jätkasid oma tegevust juhuslikes, tihti teatrietendusteks vähesobivates ruumides puudulike valgustusseadmete ja algelise lavatehnikaga, mis tunduvalt piiras lavakujunduse kunstilisi võimalusi. Eriti halvas olukorras oli dekoratsioonide valmistamise tehniline baas — uutes hoonetes enamasti puudusid vajaliku suurusega ateljeeruumid dekoratsioonide maalimiseks. Selles olukorras näitasid meie dekoratsioonikunstnikud tõelist entusiasmi ning leidlikkust. Nii valmistati V. Haasi juhtimisel rea «Estonia» lavastuste dekoratsioonid mahapõlenud teatrihoone varemetes.

Raskusi oli ka neil vähestel teatritel, kelle hooned olid säilinud, oli puudus dekoratsiooni materjalidest. Selle all kannatasid eriti perifeeria-teatrid.

Vaatamata neile raskustele ei saa me nentida lavakujunduse kunstilise taseme langust. Vastavalt uutele olukordadele leiti uusi kunstilisi võtteid, vähesega püüti anda palju. Meie dekoratsioonikunstnikke aitas ka kodanliku aja teatritöö kitsastes tingimustes omandatud oskus teha peaaegu mittemillestki midagi.

Seoses elu suundumisega taas rahuaja rööbastesse lahenesid teatrite töös ka mainitud raskused. Varemetest tõusnud «Estonia» andis meie teatritöötajatele üha paremini varustatud loomingulisi baase. Mitmed ajutiselt teatritöökõõ hõivatud ruumid ehitati ümber ning muudeti vastavaks kutselise teatri nõuetele.

Paljud sõjajärgsete aastate lavakujundused Draamateatris kuuluvad P. Linzbachile. Üks tema parimaid saavutusi on lavakujundus K. Simonovi näidendile «Päevad ja ööd». See on lavateos, kus peegeldusid selgelt need uued ülesanded, mis kerkisid meie teatri ette sõjajärgsetel aastatel. Linzbachi antud lahendus näitab nende ülesannete mõistmist. See lavakujundus võlus stiilipuhtalt läbiviidud heroilisusega. Enamiku lavapiltide sügav emotsionaalne mõju oli saavutatud lihtsate, kuid monumentaalsete vahenditega. Kerge on saavutada monumentaalsust, kui on kasutada sambad ja võlvkaared, raskem on seda teha aga varemetega, neid sealjuures masendavalt pealesuruvaks muutmata. Linzbach näitas varemeid napilt, kuid nendes võis aimata suurt purustatud linna. Ja mis veel olulisem — inimene, sõdur, ei jäänud nende varju, vaid tõusis esile eriti võimsana. Ouline oli ka see, et kujunduses polnud midagi masendavat, — kangelaslik põimus siin lüürilisega nii, nagu Simonovi teoseski. Tugeva elamuse löid mõned lavaefektid, nagu lumesadu varemetes, eriti aga I pilt — nabi kaldareljeefi kohal domineeriv erkpunane tulekahjutaevast teisel pool Volgat paistva Stalingradi mustava silueti ning hoogsalt liikuvate tumedate suit-



R. Nymani eskiis E. Kapi balletile «Kalevipoeg» 1941. a.



V. Peiti esküis A. Hindi näidendile «Peibutuslaul».

supilvedega. See oli suurepäraseks fooniks hallides sinelites sõdurifiguuridele, andes neile erilise monumentaalsuse.

Sellest ajast pärineb Linzbachilt ka rida õnnestunud kujundusi klassikalistele lavateostele. Koos L. Martiniga valmistas ta 1945. a. dekoratsioonid Goldoni «Mirandolinale» ja Sheridanani «Seltsidaamile». Eriti tahaks neist esile tõsta esimest. Tagasihoidlik, kuid maitsekas arhitektooniline lahendus põimus kauni, igas pildis vahelduva koloriidiga. Selles oli nii lõunamaist temperamenti kui ka itaalia klassikalise komöödia mänglevat kergust.

Klassikalise draama alalt olid kahtlemata väljapaistvamad Shakespeare'i tragöödia «Kuningas Lear» dekoratsioonid. Ajalooline stiil oli antud selle konkreetsest liialt esile toomata. Sellega nagu rõhutati näidendi üldinimlikku, konkreetsest ajastust ülekasvavat problemaatikat. Dekoratsioonide stiil oli lihtne, karmilt suursugune. Enamikus piltides oli lava kolmest küljest kaetud musta riidega, mis lõi piiramatut, pimedusse kaduva ruumi mulje. Vabaksjäänud lavapinnal asus mõni üksik heas proportsioonis leitud, raskepärastest kiviplokkidest piilar või trepp. Need jõulised arhitektuurifragmendid harmoneerusid suurepäraselt jõuliste inimtunnetega. Üksikud hästileitud värvilaigud ning oskuslikult lahendatud valgustus löid rembrandtlikult kumeda koloriidi.

Kuigi P. Linzbach on ka hiljem andnud väljapaistvaid dekoratsioonilahendusi, kujutavad esimesed sõjajärgsed aastad tema loomingus kõrgpunkti. Kuna ta hiljem siirdus tööle kino alale, muutus tema loominguline kontakt teatritega juhuslikumaks.

Linzbachist rääkides rõhutatakse harilikult tema head maitset, proportsiooni- ja värvimeelt. Tõepoolest pakuvad tema tööd silmale palju. Dekoratsioonilahenduste mänglev kergus ühineb endastmõistetavuse ja veenvusega, mida põhjustab kompositsiooni kindel, vormiloogikat arvestav ülesehitus. Eelkõige tuleks aga mainida püüdu lihtsate, väljendusriikaste võtetega tabada lavateose värvingut, mis on omane Linzbachi parimatele lavakujundustele.

Linzbach kasutab peamiselt arhitektuurilisi vorme, püüdes võimalikult vältida vaba looduse, taimestikku kujutamist. Ilmselt lähtub ta — teadlikult või alateadlikult — lavast kui siseruumist, mis peab selleks ka jääma. See käsituslaad võib olla vaieldav, kuid antud juhul on ta õigustatud kunstniku isikupärase loomingulise maailmaga. Ainult harukordadel kasutab ta maalilisi lahendusi.

Samal ajal töötasid Draamateatris ka U. Martin ja P. Raudvee. Nende ühistööna valmisid 1945. a. Tammsaare «Põrgupõhja uue Vanapagana» dekoratsioonid, mis olid antud laia, eepiliselt üldistava maalikäsitlusega. U. Martini kujundustest on vahest õnnestunuim O. Lutsu «Paunvere», kus oli hästi tabatud erinevate interjööride (klassiruum, väikekodanlik aleviku elutuba) iseloom.

Huvitavaks kaasaegse näidendi kujunduseks on P. Raudvee dekoratsioonid A. Kroni «Sügavuurimisele». Siin oli tänapäeva olustik antud hea kunstilise üldistuse ja maitsega (mida kahjuks ei saa öelda iga tänapäe-

vale pühendatud lavakujunduse kohta). Samad voorused iseloomustavad ka V. Koševnikovi ja I. Pruti «Reginald Davise saatuse» dekoratsioone.

Lavakujunduse areng RAT «Estonias» on lahutamatult seotud V. Haasi nimega. Ta alustas oma tööd dekoratsioonikunstnikuna 1923. a. «Vane-muises», kust 1937. a. siirdus «Estoniasse». Seega on V. Haas meie staaži-kamaid lavakujundajaid. Ta on olnud meie lavakujunduse arengu tunnista-jaks pika aja jooksul ning on andnud rea etapilist tähtsust omavaid dekoratsioonilahendusi.

Hea stiilide tundjana rajab V. Haas oma loomingulise protsessi mater-jalide ülipõhjalikule läbitöötamisele. Olles tunginud põhjani mingi ajastu stiili lavastustesse, olles tundma õppinud pisimatki detaili, teeb ta kogutud materjalist kokkuvõtte ning rajab oma lavakujunduse kõige tüüpilisema-tele elementidele. Kui Linzbachi loomingut võiks iseloomustada kui ela-muslikul sünteesil rajanevat, siis Haasi meetod põhineb analüüsil.

V. Haas rakendab meisterlikult klassikalist dekoratsioonimaali, ühen-dades sellega meelsasti plastilisi, maalitud osadega ühtesulavaid dekorat-sioonifragmente. Vastupidiselt Linzbachile tunneb ta end eriti vabana loo-dusevormide tõlgendamisel.

1944. ja järgnevail aastail lasus «Estonia» lavakujundus peamiselt V. Haasi õlul. Selle aja väljapaistvamateks saavutusteks on ehk «Cyrano de Bergeraci», «Hamleti» jt. lavapildid, kus edukalt oli võitu saadud «Estonia» tollaegsete ruumide piiratud võimalustest.

Suuri teeneid on V. Haasil eesti algupärase ooperi ja balleti lavakujun-duste loomisel. Eelkõige tahaks märkida «Tormide randa», mille lavakujun-dus tõi V. Haasile 1951. a. Stalini preemia. Dekoratsioonid on siin antud suure jõu ja dramaatilisusega, millele suuresti kaasa aitab lavaefektide, dekoratsiooni liikuvate elementide oskuslik kasutamine. Torm proloogis jääb teatrikülastajatele kauaks meelde. Suurepärase koloriitsusega on tabatud nii Hiiu rannakõrtsi kui ka Ungru krahvilossi olustik.

Vähem õnnestunud on vahest «Vabaduse lauliku» dekoratsioonilahen-dus, kus mõnedest konkreetsetest, kõigile tuntud tegevuspaikadest polnud saavutatud kunstilist üldistust ning lavapilt jäi mõnevõrra naturalistlikuks.

See-eest tuleb esile tõsta V. Haasi töid rahvuslike, meie muinasaega käsitlevate lavateoste kujundamisel. Juba rasketel okupatsioonipäevadel lõi ta tähelepanuväärsed lavakujundused «Vikerlastele» ja «Kratile». Sama joont jätkab ta ühes oma parimas saavutuses — E. Kapi balleti «Kalevi-poeg» dekoratsioonides ja kostüümides. Ülesanne oli väga raske — mui-naseesti ainelisest kultuurist teame me vähe, arhitektuurist aga peaaegu üldse mitte midagi. Kunstnik oli seega sunnitud lähtuma meie suulise vanavara stiilist ja vaimust, mida ta täiendas läbi sajandite meieni jõud-nud ainelise kultuuri fragmentidega. Tema ülesandeks polnud rekonstrueerida ammumöödunud aega, vaid näidata rahva unistuste vägilasmaa-ilma, ning näidata seda läbi E. Kapi muusika prisma. Nii sündiski laval jõuliste, monumentaalsete vormide maailm, mida küll meie esivanemad polnud suutnud luua, kuid mis oli ometi ülimalt rahvuslik ja usutatav.

Tubliks saavutuseks on ka L. Austeri balleti «Tiina» meeoleolukas muu-

sikaline lavakujundus. Õnnestunuim on ehk oma väljendusrikkusega pulmapilt, mis allakirjutanu arvates on kunstniku loomingus üks paremaid.

V. Haasi loomingu iseloomulikuks jooneks on taseme ühtlus. Kõik tema lavakujundused kannavad võrdselt kõrge meisterlikkuse ja põhjaliku läbitöötamise pitsert. See teeb parimate saavutuste märkimise üpris raskeks — nimekiri kipub haarama kogu loomingut.

Maitse, range stiilipuhtus, ajastusse sisseelamine iseloomustavad «Esmeralda», «Traviata», «Deemoni», «Ruslan ja Ludmilla», «Boriss Godunovi» jt. lavakujundusi. Vene klassikalise ooperi lavakujundustest rääkides ei saa kuidagi mööduda «Jevgeni Onegini» hingestatud dekoratsioonidest-kostüümidest, kus on kristalliseerunud V. Haasi laadi parimad jooned. Kuid tuleb märkida, et materjali asjalik läbitöötamine on kunstniku mõnes lavakujunduses viinud teatava jaheduseni.

«Estoniaga» on seotud ka N. Mei looming. Tema loodud on siin enamiku ajalooliste lavateoste kostüümid (millele ta ongi spetsialiseerunud).

Hea on tema eruditsioon ajalooliste stiilide alal. Tema kostüümilahendused on alati läbi viidud stiilitunde ja maitsega. Sealjuures on kostüümi üldilme tingitud teda kandva tegelase iseloomust. Kostüümide kujundamine «Estonia» laval, kus on peaaegu alati palju tegelasi ja arvukas mass, nõuab suurt kunstilist takti. Massi kunstilisel organiseerimisel omab Mei juures suurt tähtsust värv, mida ta käsitleb rõõmsaimeliselt ja kõlavalt. See toimub eri inimgruppide kontrastsete või harmoneeruvate värvilaikudega, mille keskelt kerkivad värviliste aktsentidena esile peategelased. Pikaajaliste kogemuste tõttu õnnestub Meil sulatada oma looming dekoratsioonide kavandava kunstniku kavatsusega üheks tervikuks, millega saavutatakse kõigi kujunduslike elementide — nii dekoratsiooni kui ka kostüümi — sisuline ja vormiline ühtsus.

Mei on loonud üksikutele lavastustele ka dekoratsioonid. Üheks paremaks saavutuseks «Estonias» üldse on Mozarti ooperi «Don Juan» kujundus, mis on lahendatud ühtlaselt rahulikes kaunikõlalistes arhitektuurilistes vormides. Vaatamata arhitektuuriliste masside suursugususele ja töötusele on neis mingi eriline intiimsus, mis on omane ka Mozarti teosele ning selle konkreetsele tõlgendusele «Estonias». Dekoratsioonis valitsevad heledad, kuid sumedalt mõjuvad toonid. Vaidleksin vastu F. Matile, kes ühes oma kirjutises soovis kalmistupilti näha romantilisemana — lopsakas rohelus koos sellest väljaulatuvate üksikute hauakividega. See oleks ilmne stiililine ebakõla. Sulgedes kõigis piltides don Juani kaunite, kuid kiviste seinte vahele, lisas Mei ooperile erilise emotsionaalse noodi.

Kaunilt õhuline on ka Mei hilisem lavakujundus Eduardo de Filippo näidendile «Filumena Marturano» V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris. Kuid siiski on Mei tõeliseks kutsumuseks muusikaline teater. Võimadavad ju ooper ja ballett eriti esile tuua tema oskust valitseda ajaloolise kostüümi rikkusi.

Samast ajast pärineb A. Peegilt rida lavapilte, milledest üks silmapaistvamaid on R. Glieri balleti «Punane moon» kujundus. Neis dekorat-

sioonides on hästi tunda võitluse pingelist õhkkonda. Märkimisväärne on ka Borodini ooperi «Vürst Igor» lavakujundus, kus oli tabatud muistse slaavi kultuuri omapärast hõngu, seda erilist vägilaslikkust, mis on omane Borodini muusikale. Haaravalt oli lahendatud linna põlemine. A. Peegi lavakujundustele on üldse omane jõuline karm noot. Samal ajal oskab ta koloriidilist lahendust hästi siduda muusika omapäraga.

A. Peegi loodud on ka lavakujundus reale operettidele — «Silvale» (koos F. Matiga), «Ketole ja Kotele», «Rummu Jürile» jt.

Tähtsamaks verstapostiks meie teatrikuultuuri arengus sai partei XX kongress. Kui me nüüd vaatleme sellele eelnenud aastaid, ei saa väita, et häid, õnnestunud lavapilte oleks vähem kui hilisematel aastatel. Vaevalt saaksime madalamaks pidada ka kujunduste keskmist taset. Paljud nende aastate lavakujundused jäävad püsima tippudena. Kuid mida rohkem me tolleaegseid lavastusi koos vaatleme, seda rohkem hakkab häirima dekoratsioonide monotoonus. Saab ilmseks teatav tardumus vormikäsitluses. Selle ajavahemiku panus lavadekoratsiooni ajalukku kujunes väiksemaks tema kestel loodud dekoratiivsete väärtuste aritmeetilisest summast — üksikud lahendused katsid teineteist liialt.

Vaadeldes meie lavadekoratsiooni arengut sõja lõpupäevist XX kongressini, võime kindlalt märgata meisterlikkuse pidevat kasvu. Üha silmapaistvamaks muutusid ka üksikaavutused. Kuid samal ajal võis näha loominguliste otsingute amplituudi järjekindlat kahanemist, fantaasia hääbumist, mis kippus üldpilti halliks muutma. Valitsevaks oli muutunud klassikaline detailirohke lavamaal, mis seadis eesmärgiks tegevuspaiga äärmise konkreetseuse. Vaatamata selle laadi voorustele on aga ilmne, et teda kõikjal rakendada ei saa. Nii ongi kokkuvõttes väga raske otsustada, kas lavadekoratsioon arenes sel ajavahemikul pluss- või miinusmärgi all. Tõenäoliselt esinesid mõlemad märgid kõrvuti.

Kongressijärgsed aastad tõid meie teatriellu uut arenguhuugu. Meie teatrikunst hakkas üha rohkem vastama kaasaja nõuetele. Sügavamaks muutus tänapäeva probleemide käsitus, tunduvalt avarus repertuaar. Hoogustusid ereda, lavateost kõige paremini väljendava lavastusliku vormi otsingud. Kõik see põhjustas ka hoogsa arengu lavakujunduses — uudsetele lavastuslikele lahendustele oli vaja anda uudseid kujundusi. See areng toimus kahes suunas — esiteks näidendile ja lavastusele parema vastavuse leidmise ja teiseks uudsete kujunduslike võtete mitmekesistamise suunas.

Sealjuures ei tekkinud senise arengujoone katkemist. Juba leitud kujunduslikud vormid arenesid jõudsalt edasi, neile lisandus vaid rida uusi.

Lavakujunduse erinevate stiilide kõrvutieksisteerimises ei saa olla mingit vastuolu seni, kuni erinevad otsingud baseeruvad lavastuse ja dramaturgilise materjali omapäral. Selle omapära amplituud võib aga realistlikus kunstis lõputu olla. Realism ulatub Ostrovskist Brechtini ja Ibsenist Majakovskini ning võib-olla veelgi kaugemale. Vaevalt tuleks kõne alla Ibseni «Nora» ja Brechti «Kolme krossi ooperi» kujundamine ühe- suguste stiililiste vahenditega.

Tallinna kõrval on teiseks tähtsamaks teatrikeskuseks Tartu oma «Vane-
muiseaga». Siin on lavakujunduse arengukõver vahest kõige stabiilsem
olnud. RT «Vanemuine» on teravalt oma palgega, oma loominguliste tõeks-
pidamistega teater. Kuid mitte ainult selles ei seisa tema erandlikkus.
Erandlik on ka teatri poolt viljeldud žanride rohkus. Väikesearvuline kol-
lektiiv on suutnud kõita publikut draama-, ooperi-, balleti- ja operetilavas-
tustega. Repertuaari mitmekülgus on välja arendanud mitmekülgse näit-
lejatüübi ning muutnud ka teatri väljapaistvaima dekoratsioonikunstniku
V. Peili ande erakordselt mitmepalgeliseks ja kohanemisvõimeliseks. Eri-
nevalt meie teistest lavakujundajatest, kes, olles spetsialiseerunud kas
muusika- või sõnalavastustele, näevad teisi žanre läbi oma lemmikala
prisma, on V. Peil oma loomingus välja töötanud täiesti erinevad lähene-
misviisid erinevate žanriliste ülesannete lahendamiseks.

Sõnalavastuste kujundustes on V. Peil kasutanud lakoonilist, väljendus-
rikast vormi. Lahendused on sageli arhitektoonilised, maaliliste efektide
osa on teisejärguline ning sageli saavutatud valgustusega. Selliseid lava-
pilte võisime eriti sageli näha esimestel sõjajärgsetel aastatel. Vahest
mängisid siin teatavat osa tookord teatreid mõjutanud materiaalsed rasku-
sed, mille tõttu sõnalavastustes püüti odavamalt läbi ajada, suunates pea-
mised ressursid muusikalavastuste ja nn. «kostüümtükkide» kujundami-
sele. Kuid igal juhul on V. Peil siin puudusest teinud vooruse — nappusest
on saanud lakoonilisus ja vaesust on tasakaalustanud fantaasia. Seda
laadi on ta jätkanud nüüdki. Huvitavaks näiteks on I. Turgenevi «Arm-
leivasööja». Tumedal foonil on antud üksikud ajastule tüüpilised valged
arhitektuurilised detailid — uks, ahi jne. Need tinglikult ruumis lahus seis-
vad fragmendid on ise antud ilma igasuguse tinglikkusest, usutatavena.
Nende profileering vastab täiesti ajaloolisele materjalile. See konkreetus
ja «ehtsus» osutub küllaldaseks, et siduda dekoratsioone näidendi laadiga.
Polnud sugugi tarvis naturalistlikult täpse interjööri taasloomist, mida
taoliste näidendite puhul sageli peetakse möödapääsmatuks. Esimesel pil-
gul näeme analoogilist lähenemislaadi ka R. Parve «Õndsuse labürindi»
kujunduses. Kuid ainult esimesel pilgul — näidend on siin tinglikum, ja
dekoratsioonide lakoonilisus pole siin sündinud reaalse tegelikkuse tava-
lise tihendamise, tavalise tüpiseerimise teel, nagu eelmisel juhul, vaid
maailma vaatlemisel läbi fantaasiarikka satiiriprisma. Tegelikkuse hüper-
boliseeritud käsitus on saanud alguseks tinglikule, lihtsustatud käsitus-
laadile J. Schwarzzi «Varju» kujunduses. Nagu näeme, pole lakoonilisus
mingi iseseisev lähenemisviis, stiil, vaid esineb arvukate käsituslaadide
lõpptulemusena, võttes sealjuures igal erijuhul erineva värvingu.

V. Peili «tinglik laad» erineb teiste kunstnike analoogilistest otsingutest
vahest püüdlusega sisemise ranguse ning kompositsiooni üldise loogilisuse
poole. Ta on siin äärmiselt «sõnalavastuslik» — muusikaline mänglevus
on nende töödele võõras.

Peale selle on V. Peil viljelnud laadi, milles ta näitab end klassikalise
lavamaali meistrina. Peale üksikute sõnalavastuste (A. Korneitšuki
«Ukraina steppides» jt.) kuuluvad siia peamiselt muusikalavastuste lava-

kujundused, ja siin on käsituslaadis juba tõepoolest muusikat. Üheks esimeseks suursaavutuseks selles laadis on G. Ernesaksa ooperi «Pühajärv» monumentaalsed lavapildid. Suurepärase maalilise meisterlikkusega olid antud looduspildid — Pühajärve avarad kaugused. Ülevaile kodumaa looduspiltidele olid vastandatud balti aadliga seotud luksuslikud, kuid kõledad ja ähvardavad interjöörid. Õigustatud tunnustuse on võitnud ka «Vaskratsaniku», «Tormide ranna» jt. lavapildid. Seoses viimastega on V. Peilist korduvalt räägitud kui kunstnikust, kes lavastuse idee väljatoomiseks oskab hästi kasutada lavaefekte ning kellel on suuri teeneid meie dekoratsioonikunsti tehnilise külje täiustamisel.

Samal ajal pärineb rida lavakujundusi Draamateatris M. Vannaselt, kes on viljelnud kainet, asjalikku laadi. Tema dekoratsioonides puuduvad välised efektid, kuid neis on sisemist soojust, mis teeb ta töö märkimisväärseks eesti klassika kujundamisel. Tema parimad saavutused ongi seotud O. Lutsu teostega «Kevade» ja «Tagahoovis». Viimases on eriti õnnestunud hoovipilt, kus on antud üldistus sadadest taolistest hoovidest, nähtuna otse lutsuliku pilguga. Sama lähenemislaad aitas tal luua ka A. Kivi «Seitsme venna» eepilisi lavapilte.

Viimastel aastatel on meie dekoratsioonikunstnike esiritta tõusnud E. Renter. Tema esimeseks tähelepanuväärivaks saavutuseks oli kujundus Tšaikovski balletile «Luikede järv» «Estonias» (samal teatris on teoks saanud ka enamik Renteri hilisemaid töid). Oma põhilaadilt oli see läbi viidud mõnevõrra traditsioonilises maalilises käsitluses, kuid juba siin lasksid end märgata mitmed Renteri omapärased jooned. Ajaloolise materjali põhjaliku läbitöötamise kõrval näeme erilise rõhu asetamist sisseelamisele lavateose emotsionaalsesse ja stiililisse laadi. Dekoratsioonid ei kõnele mitte niivõrd ajastu tüüpiliste elementide esitamisega (kuigi ka sellest momendist on kinni peetud), kuivõrd kompositsiooni ja koloriidi erilise muusikaalsuse abil, milles peituvad nii ajastu vaim, Tšaikovski muusika kui ka mingi Renterile endale omane noot. Viimistletud on dekoratsioonide koloriidiline lahendus. Iga lavapilt moodustab iseseisva, kuid sealjuures teiste lavapiltidega harmoneeruva koloriidilise terviku, vastates konkreetse pildi tegevusele ja muusikale. Üldkoloriidis mängisid suurt osa kostüümide hästileitud värvilaigud.

Juba selles kujunduses näitas Renter end lavatehnika hea tundjana, kasutades oskuslikult valgustust ning mitmesuguseid lavalisi efekte. Eriti õnnestunuks tuleb pidada tormi viimases vaatuses — võlujõul kerkivad mässavad lained, nad ei tõuse mitte üksi üle kallaste ajavast järvest, vaid tekivad üleloomulikena iseendast, otse tegelaste jalge all.

Õnnestunud on ka «Tasuleekide» lavakujundus, kus on hästi tabatud ooperi heroiline atmosfäär. Eepiliselt võimsana oli antud vanema õu. Hea oli ka orduloss. Vahest mõnevõrra nähtuna-tuntuna mõjus hiietamm.

Omamoodi pidepunktiks kujunes Renteri kui kunstniku arenemisteel lavakujundus Offenbachi ooperile «Hoffmanni lood». Paistab, et just selle teose fantaasiarikkus aitas tal jõuda välja teda seni vahest seganud objektivismist ning leida oma stiili. Kogu kujundus põhineb siin üksikutele tuge-

vasti rõhutatud, nagu luubi alla võetud detailidel. Esemete valik on iseloomulik, näitab suurepäraselt fantaasiat ning üldistamisoskust. Detailide forsseeritud käsitus ühtib ooperi enda fantastilise, liialdatud mõttemaailmaga. Jõulisena on antud lavapildi masside rütm — paari-kolme suurema, selgepiirilise gruppeeringu vaheldumine mõne väiksema, kuid kõike elustava detailiga. Ka siin avaldub Renteri muusikaline lähenemisviis rütmis. Kõige õnnestunumaks võib pidada kõrtsipilti, kus on tunda tõelist hofmanlikku vaimu. Võib-olla mõnevõrra operetlikuks kujunes Veneetsia laevapilt. Huvitav on ka ooperi eesriide lahendus, mis matkib Hoffmanni-aegse raamatugraafika stiili.

Omapäraselt on lahendatud «Figaro pulma» kujundus. On loobutud maalitud kulssidest. Napid lavaehitused on butafoorsed, koosnedes nagu õhulisest, rokokoolikust pitsipunutisest. Nende ülesandeks pole niivõrd iseloomustada tegevuspaika, kuivõrd harmoneeruda Mozarti muusika mänglevusega, rõhutada ajastu ja teose omapära. Teravmeelselt on lahendatud lavapiltide vahetus.

Otseseks kontrastiks eelnimetatule on dekoratsioonid «Tsaari mõrsjale» oma sünge võimsusega. Kuid ka siin on lähenemisviis jäänud samaks: kunstiline üldmulje on saavutatud üksikute detailide tugeva rõhutamise ja esiletoomisega. Selleks on kõige iseloomulik, meeleolu kandev ese (massiivsed küünlad, troon jne.) asetatud kogu kompositsiooni fookusesse, kusjuures kõik muu on redutseeritud. Ülesehituse rütm, milles «Hoffmanni lugude» puhul oli tunda romantilist salapärasust, on siin ähvardavalt pingeline. Hästi on leitud dramaatilistel hetkedel tagaseinale ilmuvad Greki stiilis pühakunäod.

Huvitav on võrrelda mainitud lavakujundust V. Haasi töödega, mis samuti käsitlevad Peetri-eelset Venemaad (näit. «Boriss Godunov»). Ka see lavakujundus kuulub kahtlemata parima hulka, mida on andnud «Estonia». Mõlemad kunstnikud on hästi tabanud muistse slaavi kultuuri hõngu, mõlemate lahendused on seotud vene klassikalise muusika laadiga, ja ometi on nad põhimõtteliselt erinevad. Haas rõhutab detaili karakterisust, Renter väljendusrikkust, Haas iseloomustab ajastut tema enda (ajastu) kõige tüüpilisemate stiilielementide abil, Renter leiab tüüpilist mingi erilise, ajastule omase õhkkonna edasiandmises, milleks ta kasutab koloriiti, valgustust, s. t. kõiki tema käsutuses olevaid vahendeid. Detail on käsitletud sealjuures üpris utreeritult.

Meie lavakunstipraktikas on mõlemad lähenemisviisid võimalikud ja vajalikud. Tihti arvatakse, et konkreetsele lavastusele vastab muutmist mittetaluv dekoratiivne süsteem. Eespool vaadeldud kahe lavateose aluseks võetud esteetiline kontseptsioon on enam-vähem sarnane, mida aga ei saa öelda nende kujunduste kohta. Kuid ometi vastavad mõlemad kujundused täielikult ülesannetele, mis neile on esitatud.

Kui dekoratsioonikunstnik on tõeliselt loov isik — aga see on meie ideaaliks — siis on talle omane ka loova isiksuse vältimatu joon — kordumatu isikupära. Erinevate lavateoste kujundamine ei saa talle tähendada mehaanilist ühest stiilisüsteemist teise hüppamist ja seega igakord-

set iseenda eitamist. Ta interpreteerib lavateose, lavastaja poolt temale antud ülesannet vastavalt oma loomingulisele käekirjale.

Renter on andnud kujunduse ka mõnele draamalavastusele. Kuid vaatamata nende suhtelisele õnnestumisele on ilmne, et tema õige koht on muusikalises teatris.

RAT «Estonia» on külalislavastajate kõrval viimasel ajal kutsunud väljastpoolt meie vabariiki külalisi lavakujundajaid. Põhimõtteliselt on selline vahetus igati tervitatav, see võib tuua paljugi värskeid mõtteid, aidata meil üle võtta seda, mis on mujal head saavutatud. Nii oli igati teretulnud, et leedu helilooja J. Juseliunase balleti «Mere kaldal» kostüümid ja dekoratsioonid lõi leedu kunstnik Iuozas Jankus. Vaevalt oli aga õigustatud läbinisti rahvusliku «Kullaketraajate» kujundamine B. Knobloki poolt, kellele meie rahvuslik kultuurilaad polnud ilmselt tuttav. Tulemuseks oligi täiesti liigne Valpurgi ööd vääriv fantastika ja litrisära. Eesti mütoloogia aga on olemuselt äärmiselt tasakaalukas ja vaenulik välistele efektidele. Isegi allmaailma kujutasid meie esiisad omamoodi talupoegliku majapidamisena.

«Vanemuise» dekoratsiooniloojatest on üha rohkem hakanud esile kerkima G. Sander, kes töötas siin juba paralleelselt õpingutega Kunstiinstituudis. Ta omab põhjalikku eruditsiooni möödunud aegade stiilivormide alal, ja seetõttu on tema peamiseks tegevusväljaks ajaloolised lavateosed. Ajaloolise ooperiga seob teda ka käsitluslaadi tugevalt romantiline kalak. Aastate eest tehtud kujundustes sai talle põhjalik ajaloolise materjali tundmine mõnikord omamoodi komistuskiviks — vaatamata heale maitsele, kompositsiooni- ja värvitundele muutus kujundus liialt objektiivseks, ajastu stiilivormide tsiteerimiseks («Mõõt mõõdu vastu» 1954). Kuid juba pisut varem loodud «Fausti» kujunduses näeme tugevat elamuslikkust, püüdu tabada ajastu ja lavateose sisemist hõngu. Ilmselt kujunes Sandrile pidepunktiks ooperi romantilisus. Ka hiljem on romantilise laadiga lavateoste kujundused Sandrile eriti hingelähedased ja seega õnnestunud (Weberi «Nõidkütt»).

Põhilaadilt on Sandri dekoratsioonid maalilised. Tema looduspildid näitavad kõrget meisterlikkust ja sügavat tundeelamust. Maaliliselt mõjub tema käsitluses ka arhitektuur, mida ta armastab rikkalikult ornamenteerida. Sageli kasutab ta rikkalikus voldistikus langevaid drapeeringuid.

Viimasel ajal võib Sandri lavapiltides näha tendentsi lihtsuse poole. See ilmneb ta «Talvemuinasjutu» kujunduses, kus edukalt on kasutatud luminesentsi poolt pakutavaid võimalusi. Püüd lihtsuse ja ülevaatlikkuse poole ilmneb samuti «Cosi fan tutte» dekoratsioonides.

Teatavat A. Peili mõju võib märgata «Raudse kodu» lavakujunduses, mis on antud äärmiselt lihtsas ja ranges laadis (välja langeb vahest baaripilt).

M. Küla on V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris töötades läbi teinud märgatava loomingulise kasvu. Tema esimesed tööd selles teatris olid küll korrektsed, kuid ei paistnud eriti silma. Esimeseks tähelepanuväärseks saavutuseks oli A. H. Tammsaare näidendi «Kuningal on külm»

kujundus, kus reaalsusega põimuv fantaasiavald andis kunstnikule hea inspiratsiooni.

Võiks öelda, et M. Küla leidis end B. Shaw' «Südamemurdumise maja» kujundamisega. See oli meie teatripublikule üle hulga aja esimeseks lavakujunduseks, kus oli kasutatud julgemat, fantaasiarikkamat vormi. Kuid selgus, et publik mõistis suurepäraselt, miks majas, kus kõik on pööratud pea peale, on ka seinad viltu ning miks kapten Shotoveri tuba meenutab mingi vana purjelaeva ahtrikajutit. Selle interjööri meeleolukust aitas tõsta ka huvitavalt leitud värviliste valguste vaheldumine. Mitte vähem õnnestunud polnud näidendi teine lavapilt — öine aed. Üldises pimeduses domineeris elumaja valgustatud akende geomeetiline ornament. Ka siin oli suur osatähtsus värvilistel valguslaikudel.

M. Küla tippsaavutuseks on B. Brechti «Härra Punttila ja tema sulane Matti» dekoratsioonid ja kostüümid. See on suure arvu lavapiltidega näidend, ja peab ütleva, et Küla lahendas nad kõik silmapaistva leidlikkusega. Tema omapäraks on püüd anda igale lavapildis ettetulevale üksikasjale mõnevõrra dekoratiivne lahendus. Iga detail on pingasa otsingu tulemus ning peidab endas kindlat mõtet. Viimistletud oli lavakujunduse kolooriidiline külg, mille moodustasid õrnad puhtad värvipinnad. Lavakujundus rõhutas etenduse elujaatavat põhitooni.

Üksikutes M. Küla lavapiltides tundub puudu jäävat põhiliste masside proportsioonikindlusest, nad jäävad mõnevõrra organiseerimatuks. Seda võiks öelda muidu küll igati õnnestunud «Vaade sillalt» kujunduse kohta.

Laias laastus võiks M. Küla pidada sama joone esindajaks, mida me jälgisime nii Linzbachi kui ka Renteri loomingus. Kuid on ka rida erinevusi. Kui viimatimainitud iseloomustab teatav monumentaalsus, on Küla laad intiimne, kammerteatriline. Renterit iseloomustab kallak romantilisusse, Küla lahendustes on aga lüüriline kargus. Renterit iseloomustavad pehmed kaarjooned, Küla rütmid põhinevad sirgjoontel ja nurkadel. Renteri värvid on sügavad. Küla koloriit rajaneb õrnade varjundite mängul.

Lavakujundaja töö edukus sõltub suurel määral lavastajast, tema poolt antud ülesannete selgusest. On lavastajaid, kelle lavastuste kujundused on peaaegu alati hallid, ilmetud; on ka neid, kelle koostöö kunstnikuga annab alati häid tulemusi. Taolise lavastaja üheks parimaks näiteks on meil V. Panso. Nii «Südamemurdumise majale», «Punttilale» kui ka teistele Panso lavastustele tehtud kujundused kuuluvad Draamateatri paremiku hulka. Neile kõigile on iseloomulik kindel vastavus otstarbele, läbimõeldus ja stiilipuhtus. Peale kunstniku-kujundaja ilme peegeldub neis alati Panso enda nägu.

Omapäraseks eksperimendiks Draamateatri viimaste aastate lavakujundustes on «Optimistliku tragöödia» dekoratsioonid P. Linzbachilt. Tegevuspaiga konkretiseerimise ja iseloomustamise funktsioon on viidud miinimumini. Peamine tähelepanu on pööratud näidendi ideele vastava õhkkonna loomisele. Raskepärased terashallid konstruktsioonid meenutavad sõjalaeva arhitektuuri, sümboliseerides mere hingust, mida madrused-punakaartlased kõikjal kaasas kandsid. Need dekoratsioonid olid kutsutud

kajastama ajastu suurust ja karmust. Dekoratsioonide dimensioonid ning lavapõrandat kattev poodiumide süsteem löid head tingimused massistseene arenguks, millele lavastuses on pööratud erilist tähelepanu.

Olles loetlenud saavutusi meie lavakujunduses, ei saa mööda minna ka paljude hallide ja ilmetute dekoratsioonilahenduste olemasolust. Sageli annavad teatrid nn. realavastusi, kus dekoratsioon on antud nagu muu seas, kiirustades.

Mõtlemata paneb ka asjaolu, et enamik dekoratiivseid õnnestumisi on seotud klassika või siis ajalooliste lavateostega. Kõrvutades nendega kaasajateemalisi näidendeid, märkame neis fantaasianappust. Tundub, nagu ei suudetaks olustikulise materjali tagant tihti näha peamist — lavateose üldist kunstilist ja elulist omapära. Dekoratsioonide loomine muutub mingi ühiskonnakihi olustikulise keskkonna täpseks, iseloomulikuks, kuid kiretuks ülekanndmiseks lavale. Nii juhtubki, et me võime ühesugust, ammunähtut väikekodanlikku elutuba näha paljudes väga erinevates näidendites. Ühesugust, omamoodi küll tüüpilist, iseloomulikku töölisperekonna eluaset näeme arvukate nõukogude autorite teoste lavakujunduses, ja seda sõltumata sellest, kas seal elavad inimesed on õnnelikud või õnnetud, mille poole nad püüavad ning milliste vahenditega on kirjanik neid püüdlusi kujutanud, ja lõpuks — millised näitlejad neis dekoratsioonides mängivad. Ühe sõnaga, on tabatud — ning teinekord üsnagi hästi — eluline tõde. Kahe silma vahele aga kipub jääma kunstiline tõde, lavastuse eesmärkide ja vormiliste vahendite side.

Silmas pidades seda osa, mida omab meie teatrite repertuaaris kaasaja problemaatika, tuleks tõsisemalt suhtuda vastavate näidendite lavakujundusse. Ei mõju meeldivalt, kui mõne teravalt uut tunnetava näidendi dekoratsioonid kujunevad ammunähtuks-ammutuntuks.

Üheks valusaks kohaks hakkab muutuma opereti lavakujundus. Tekib tunne, et peaaegu kõik kujundajad on oma ülesande selles «kerges» žanris teinud liialt kergeks, demonstreerides peamiselt oma oskust kujundada efektseid interjööre. Ometi peaks just operett, põimides lüürilist grotesk-sega ning heroilist koomilisega, andma kunstnikule ainet piiramatuks fantaasialennuks. Huvitava katse fantaasiarikkama lavakujunduse poole tegi U. Kärbis («Kui Adam on puhkusel»). Kuid kes otsib, see ka eksib — kahjuks kujunes dekoratsioonide üldstiil rohkem estraadlikuks, kui seda lubas lavastuse laad.

«Ilusa interjööri haigus» pole haaranud ainult operetti. (Ilmselt on see põhjustanud moodsa sisustuse tõusmine olustikus tulipunkti.) Isegi M. Vannas ei suutnud «Südamevalu» kujundades kiusatusel vastu panna ning muutis Kriisa korteri ülemäära moodsaks, ja seda ajal, mil taolisi esemeid võis linnaski tikutulega otsida. Isikupäratu, rõhutatult moodne interjäär on häirivaks liialduseks ka mitmes Tallinna Kinostudio filmis.

Tuleks rääkida veel teatrite lavakujundusliku laadi erinevustest või õigemini, liiga väikestest erinevustest. Nii nagu meie ideaaliks on oma palgega teater repertuaari, näitlejate mängulaadi ja lavastaja töö osas,

peaksime rohkem taotlema ka selle omapära avaldumist dekoratiivses küljes.

Kõige tugevamat ilmet lavakujunduses omab meie teatritest vahest RAT «Estonia». Kui me võrdleme nende kunstnike loomingut, kelle töö on seotud selle teatriga (V. Haas, N. Mei, E. Renter, A. Peek, F. Matt jt.), siis näeme, et erinevused nende loomingulises ilmes on tihti suuremad sellest, mis neid ühendab. Kuid ometi võime peaaegu kõigis «Estonia» lavakujundustes näha mingit erilist, puht-estonialikku nooti, püüdu lavakompositsiooni ja koloriidi erilise kaunikõlalisuse poole. See side kõige erilaadsete lahenduste vahel on tingitud kunstnike pikaajalisest koostööst, traditsioonidest, erilisest loomingulisest õhkkonnast, mis ei jäta mõjutamata ka uustulnukaid.

Oma kaalukas sõna on siin öelda ka kunstilis-tehnilisel personalil, kelle tase ja järelkult ka omapoolne kunstiline panus on kõrgem kui teistes vabariigi teatrites. Siin ei saa vaikides mööduda «Estonia» dekoraatoritest F. Matist ja nüüd juba pensionile läinud A. Vahtramäest, tänu kellele selle teatri dekoratsioonid on alati silma paistnud oma maalilise rikkuse ja viimistluse poolest.

Ilmeühtlust võib leida ka «Vanemuises», ning seda peamiselt tänu V. Peilile.

V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris aga, vaatamata tervele reale õnnestunud lavakujundustele, võib praegu märgata omaaegse karakterse ilme ähmastumist. Puuduks nagu erinevaid loomingulisi otsinguid ühendav lüli. Teater, jättes täitmata koosseisulised kunstnikukohad ning töötades peamiselt külaliskujundajatega, on saavutanud küll kiiduväärse mitmekesisuse, ohvriks toonud aga otsingute sihikindluse.

SUURIM TEATER

KAAREL TOOM

See vabariigi kõige suurema auditooriumiga teater on ära teinud küllaltki märkimisväärse töö rahvahulkade ideelis-kunstilisel ja esteetilisel kasvatamisel. Kuuldemäng on Eesti Raadios olnud oodatud saade ning pävinud raadiokuulajate üldise tunnustuse. Sellest annavad tunnistust need rohked kirjad, mis saabuvad raadiosse nii kriitiliste märkustega kui ka soovidega edaspidiseks, samuti kohtumised raadiokuulajatega. See kõik lubab meid järeldada, et raadioteatril pole põhjust kurta vähese «küllastatavuse» või «pooltühjade saalide» üle, nagu seda veel mõnikord võib juhtuda Pariisi teatriga, kui repertuaari satub keskpärane või koguni nõrk lavastus. Ei, raadioteatri lavastus-kuuldemäng etendub alati «väljamüüdnud majale», kus kuulajate arv ulatub kümnetesse tuhandettesse. Kuulajakonna hulga poolest on raadioteater igast vabariigi teatrist kaugel ees. See asjaolu tõstab tunduvalt nõudlikkust repertuaari suhtes ja ei luba anda ühtegi madalakvaliteedilist või n. ö. realavastust, millel pole täit ideelis-kunstilist väärtust.

Kuna raadioteater on välja kasvanud päristeatrist, millel on ligemale 2500-aastased traditsioonid, ja on seega auväärse veterani kõige nooremaks (ca 30-aastaseks) poolvennaks, siis on mõistetavad ka need kohatised ebaõnnestumised ja möödalaskmised, mis raadioteatril on olnud ja mis tal kahtlemata veel ka ees seisavad, sest raadioteater ehk, täpsemalt väljendades, sõnalise tegevuse kunsti teater on alles kujunemisjärgus, ja seda niihästi teoorias, mis peaaegu täiesti puudub, kui ka praktikas, kus on veel väga palju äraproovimata ja katsetamata võimalusi. Raadiodramaturgias, režiilises ja kunstilis-tehnilises osas on veel küllaltki palju avastamata maid.

Kui teha mõningad kokkuvõtted ja analüüsida Nõukogude Eesti raadioteatri tööd 20 nõukogude aasta jooksul, siis tuleb seda teha koos vanema

venna, teatri tööga, sest sõnalise tegevuse kunsti teater kujutab endast ühte päristeatri eri haru, s. t. ideeliselt ja sisuliselt kuuluvad nad kokku, kuid nende spetsiifika ja mõjutamisvahendid on erinevad. Pealegi on raadioteater andnud küllaltki palju vabariigi teatrite lavastusi kuuldemängudena.

Ja kui siinkohal peatuda raadioteatri saavutustel ja puudujääkidel, siis tuleb silmas pidada, et need on seotud kogu meie vabariigi teatrikunsti saavutuste ja puudujääkidega ja eesti näitleja kõnekultuurilise tasemega üldse.

Raadiol pole puhtakujulisi oma ala spetsialiste ja vastava ettevalmistuse ning eriharidusega kunstilist personali — näitlejaid, näitejuhte ja helimeistreid, sest puuduvad sellealased koolid. Seepärast on raadio pidanud oma töös tuginema (ja nähtavasti jääb see ka edaspidi veel õige kauaks nii) inimestele, kellel on teatrikunstialane eriharidus või ettevalmistus.

Võiks oletada, et iga näitleja on võimeline raadiokuuldemängus niisama hästi osa täitma kui teatrilavalgi, samuti peaks iga näitejuht hakkama saama kuuldemängu režiiga. Praktikas see paraku nii ladusasti ei lähe. Eesti teatrikuultuuri suurimaks valulapseks on senini olnud nõrk kõnekultuur. Loomulikult ilmneb see puudus kõige eredamalt just raadios, kus näitleja kõne vigu pole võimalik millegagi katta. Mõistagi ei tule eespool öeldut võtta näitleja süüdistamisena ja raadiokuuldemängude puudujääkide vabandamisena. Olukorra objektiivne hinnang on vajalik selleks, et leida vahendeid eesti näitleja kõnekultuurilise taseme tõstmiseks.

Kõnekultuuri probleem on niisama vana kui meie teatergi. Kõnekultuurilise mahajäämuse vastu on püütud võidelda, ja et see on andnud mõningaid tulemusi, on osalt ka raadio teene. Kuid pole põhjust salata, et need tulemused oleksid võinud ja pidanud suuremad olema.

Meie teatris on veel vähe näitejuhte, kes proovide käigus on suutelised tähelepanu juhtima näitlejate kõnealastele puudustele. Nii võime mõnikord isegi paremate teatrite lavadelt kuulda kõnet, mis kubiseb keele- ja diktsioonivigadest ning valedest rõhkudest ja on intonatsioonivaene. Ilmselt on siin tegemist ühe tähtsa režiilõigu unarussejätmisega näitejuhtide poolt. Näitejuht peab täiesti vabalt valdama seda keelt, milles ta töötab, valitsema õigekeelsuse ja õige häälduse norme ning vajalikul määral kodus olema ka kõnetehnikas. Seepärast poleks vist liialdatud nõudmine, et vabariigi näitejuhid täiendaksid oma sellealast kvalifikatsiooni ja aitaksid senisest tõhusamalt tõsta eesti teatrikuultuuri sõnalise tegevuse kunsti osas kaasaja üha kasvavate nõuete tasemele. Küllap kajastuks see senisest tulemusrikkamalt ka raadiokuuldemängudes ja aitaks raadionäitejuhtidel eetrisse anda täisväärtuslikke lavastusi.

Kuidas oleme siis nõukogude perioodil kuuldemängude eetrisse andmisega toime tulnud? Esimesel nõukogulikul hooajal — 1940/1941 — etendusid raadios küllaltki tähelepanuväärivad teosed, nagu A. Tolstoi «Leib» ja sari revolutsioonipäevi kajastavaid montaaže ning instseneeringuid, mis Felix Moori näitejuhtimisel leidsid üldist tunnustust. Peagi katkestas selle viljakalt alanud töö mitmeks aastaks sõda ja fašistlik okupatsioon, mis jätsid ka halva päranduse — hävitatud raadiomaja ja nõrga tehnilise baasi.

Esimestel sõjajärgsetel aastatel ei saadud anda ühtegi enam-vähem korralikku kuuldemängu, sest selleks puudusid tehnilised võimalused. Praeguse Raadiomaja järkjärgulise valmimisega paranesid võimalused ka kuuldemängude lavastamiseks, kuigi need jäid veel mitmeks aastaks ikkagi üsna piiratuiks. Näiteks oli 1946. a. sügisel praeguse Raadiomaja keldris, kus tollal asus kogu raadio süda, ainult üks stuudio kuuldemängude jaoks. (Võrdluseks olgu märgitud, et sõjaeelses raadios oli neid 3, nüüd 4.) Paar-kümmend helitausta ja üks magnetofonaparaat oli raadio jaoks. Nüüd on neid ainuüksi kuuldemängude jaoks kuus ja kogu raadio jaoks üle saja. Neis oludes püüti teha, mis võimalik, ja ikkagi iga nädal anda üks kuuldemäng täiskasvanutele ja paar-kolm kuuldemängu kuu jooksul lastele. Pole ülearune meenutada, et selleks tööks oli raadios allakirjutanu näol ainult üks näitejuht, kes peale selle pidi täitma ka kuuldemängude vastutava toimetaja ja dramaturgi ülesandeid. Rasketele tingimustele ja suurele töökoormusele vaatamata läksid 1946. a. eetrisse küllaltki kaalukad ja nõudlikud teosed, nagu Balzaci «Eugenie Grandet» ja Furmanovi «Tšäpajev». Mõistagi ei saanud sellistes tingimustes juttu olla ei ideelis-kunstilisest ega tehnilisest küpsusest, nii ühes kui teises osas tuli leppida puudujääkidega. Kuuldemängu ettevalmistuseks saadi teha vaid paar-kolm proovi, millest kunstiküpsuse saavutamiseks ilmselt ei piisa. Sellise töötempo juures ei suutnud näitejuht kuigi tõhusalt tegelda kõnekultuurilase pedagoogilise tööga.

1948. aastal tingimused mõnevõrra paranesid, saime kuuldemängude jaoks juba kaks ajutist stuudiot. Usaldasime kuulajate ette tuua Tolstoi «Ülestõusmise», Tšehhovi «Kirsiaia», Ostrovski «Süüta süüdlased». Esitati veel N. Ostrovski «Kuidas karastus teras», A. Tolstoi «Leib» ja algupärase kuuldemänguna J. Järve (Järveti) «Kas on see juhuslikkus või seadusepärasus». Kuuldemängude kunstiline tase hakkas aegamööda tõusma, kuid vajaka jäi veel ikkagi režiilises töös ja näitlejate mängus, mis kannatas «paberlikkuse» all, s. t. oli tunda, et näitleja oma mõtteid ei räägi, vaid loeb neid paberilt. Partneriga suhtlemine jäi puudulikuks.

Oli selge, et tööd kuuldemängudega tuleb tõhustada ja sisukamaks muuta. 1949. a. leidsime võimalusi proovide arvu suurendamiseks ja režiilise töö süvendamiseks. Senise paari-kolme proovi asemel hakkasime neid tegema juba viis-kuus ja raskemate teoste puhul rohkemgi. Päris vastuvõetava tasemega andsime eetrisse Tšehhovi «Onu Vanja» ja Grini «Oma maa». Sama aasta suvel valmis Raadiomaja sedavõrd, et saime eksploatatsiooni anda uue kuuldemängude bloki, mis võimaldas juba normaalselt töötama hakata. Sellest ajast peale võisime asuda tehniliselt nõudlikumate kuuldemängude lavastamisele. 22. augustil 1949 läks saatesse esimene uues stuudios ettevalmistatud kuuldemäng, Osvald Toominga «Kaevandus elab», mis oli omamoodi sümboliseks teoseks selle poolest, et ka meie kuuldemäng hakkas tehniliselt täisverelist elu elama, nagu selles teoses kaevandus.

Järgnevatel aastatel — 1950 ja 1951 — säilitasime saavutatud taseme, kuid märkimisväärset edasiminekut polnud. Läbisegi 15—20 kuuldemän-

gusaadet aastas täiskasvanutele ja vähemalt niisama palju lastele ja noortele on ühele näitejuhile liiga suur koormus, selleks et vajalikul määral töösse süveneda ja loomingulist värskust säilitada.

Sellepärast võimegi uue etapi alguseks kuuldemängude kunstilises tasemes lugeda hooaega 1952—1953, kus senisele ühele näitejuhile lisandusid laste kuuldemängude alal Aarne Ruus ja täiskasvanute alal Leo Martin. Sellest ajast peale võisime raadios hakata rääkima loomingulisest kollektiivist, kus vastavate kogemustega inimesed ühendasid oma taotlused kuuldemängude kunstilise taseme edasiseks tõstmiseks. Paranes režiiline töö ja suurenes nõudlikkus näitlejate ja näitejuhtide vastu. Uus kvaliteet kuuldemängude kunstilises tasemes ei tulnud üleöö. Algas otsingute periood, kus kaugeltki mitte kõik polnud õige ja väärtuslik. Kuid ülesanded, mis me näitejuhtidega endile seadsime, olid varasemaist raskemad ja keerukamad, ja seda kõigepealt repertuaaris.

Kui varem domineeris meie saatekavas pseudokuuldemäng, kus oluline osa oli jutustajal ja väiksem osa dialoogis avalduval tegevusel ja helitaustadel, siis nüüd seadsime eesmärgiks jõuda tõelise kuuldemänguni, mis sellest puudusest oleks vaba. Meie ette kerkis terve rida kunstilis-tehnilisi probleeme, mis edasiarenemise huvides nõudsid lahendamist. Selles töös liitus näitejuhtidega helitehniline kujundaja Eero Sepling. Ja mõne aja pärast — 1954. a. — suutsime lavastada sellise tehniliselt küllaltki nõudliku teose, nagu seda on E. Tammlaane «Raudne kodu». Järgmisel aastal jõudis kuulajani üks populaarsemaid kuuldemänge — Bornhöhe-Toona «Vürst Gabriel», millele lõi originaalse muusika Eino Tamberg. Kuna me nimetatud kuuldemängudes kasutasime uusi tehnilisi võtteid, siis julgustas nende rahuldav täitmine katsetama väga nõudliku psühholoogilise ja peamiselt sõnalisel tegevusel ning alltekstil põhineva näidendiga, Tšehhovi «Kajakaga». Tahtsime selle teosega avardada oma režiilist diapaasooni. Teos jõudis kuulajate ette 1954. a. talvel ja innustas seda laadi kaalukate ülesannete juurde asumist edaspidigi. 1954.—1955. a. hooajal oli raadios veel teisigi märkimisväärseid kuuldemängude lavastusi, mis ei tee häbi ka tänastega võrreldes, nimelt Vilde «Külmale maale», Sütiste «Risti-koerad», Tammsaare «Kõrboja peremees», Kitzbergi «Laurits».

Järgmistel aastatel — 1955 ja 1956 — säilitasime enam-vähem saavutatud taseme. Kitzbergi «Kauka jumal», Woynichi «Kiin», Pogodini «Kremlis kellad», Ibseni «Peer Gynt» ja Movsoni «Konstantin Zaslونov» olid lavastused, mis leidsid kuulajate heakskiitu. Kuid kõrvuti nendega oli ka vähemõnnestunuid ja isegi ebaõnnestunuid, nagu Tšehhovi «Kirsiaed» ja «Vahva sõdur Švejks» I ja II. Sellest ajast tuleb märkida teatavat ajutist tagasilangust niihästi repertuaarivalikus kui ka režiilises töös, tase muutub ebaühtlasemaks kui oli varasematel aastatel. Mine tea, kas oli see seaduspärane ajutine tagasilangus uue tõusu saavutamiseks või oli siin põhjuseks liigne rahulolu saavutatuga, või ka see, et aastate jooksul ühtseks kujunenud näitejuhtide kollektiivis tekkis oluline muudatus — Leo Martin suundus Televisioonistuudiosse ja tema asendaja ei omanud veel vajalikul määral raadiorežiilise kogemusi. Olgu kuidas oli, kuid saatesse läksid allpool endiste

aastate kunstilist taset Vuolijoki «Niskamäe naised», Vilde «Pisuhänd», Leonovi «Kuldne tõld», Filippo «Filumena Marturano» ja Lavrenjovi «Murrang». Need lavastused teostati säärase kiire tempo ja süvenematu-
sega, mis oli iseloomulik õige varasele tööperioodile ja on meie praktikas
juba ammu ületatud etapiks. Loomulikult ei olnud säärane lavastamismoo-
dus enam otstarbekas ega taganud kunstilist õnnestumist.

Sellest ajutisest tagasiminekest nii repertuaarivalikus kui ka režiilises
teostuses aitas osaliselt üle saada 1957. a. sügisel lõppenud võistlus origi-
naalsete raadiokuuldemängude saamiseks. Sõelale jäid ja tulid lavastami-
sele Järveti «Klaverihäälestaja Kaarel», Alleri «See juhtus nii . . .», Kaug-
veri «Viktooria», Kaskneeme «Õöst koiduni» ja Toomendi «Muinasjutt
kahest hädavarest». Olgugi, et nendest polnud ükski eriti nimetamis-
väärse tasemega ja kaks viimast kannatasid oluliste kompositsiooniliste
puuduste all, olid Järveti, Kaugveri ja Alleri kuuldemängud süžeelt elavad
ja huvitavate karakteritega, mis andsid tunnistust, et nende autorid on või-
melised kuuldemänge kirjutama. Ja seepärast võib kuuldemängude võist-
lust esimese sellelaadilise üritusena kordaläinuks pidada.

Töös raadiokuuldemängudega oleme teinud ka organisatsioonilisi muu-
datusi ja loominguilise kollektiivi ümberpaigutamisi. Näitejuhtide kollek-
tiiv on taastatud endisel kujul, samuti on meil jälle kuuldemängude toime-
tus, kus töötab spetsiaalne toimetaja, kelle peaülesandeks on kuuldemän-
gude repertuaari eest hoolitsemine. Tundub, et oleme ajutisest tagasilangu-
sest üle saanud ja saavutanud kunstilise taseme, millele võib tugineda
ning mis annab eeldusi edaspidiseks arenguks. Julgesime asuda Ibseni
«Metsparadi», Sofoklese «Kuningas Oidipuse» ja Shakespeare'i «Timon
Ateenast» juurde ning suutsime esitada need rahuldaval tasemel. Ja kuigi
nende väga nõudlike teoste lavastused polnud veel puudusteta, on siiski
hinnatavad need kogemused, mida omandasid neis esinenud näitlejad. Eriti
värsiesitamise ja kõnekultuuri seisukohalt olid olulised «Kuningas Oidi-
pus» ja «Timon Ateenast», seda enam, et jambilise värsi ja tsesuuri nõuete
arvestamine pole meil veel kuigi tugevaks küljeks. Kahtlemata omandasime
nende teostega töötamisel väärtuslikke režiialaseid kogemusi, mis võimal-
davad asuda edaspidi veelgi kaalukamate ülesannete juurde.

Nagu iga teatri ilme ja arenemisperspektiivid määrab eelkõige reper-
tuaar, nii on see ka raadio, sõnalise tegevuse kunsti teatriga. Selles suhtes
oleme palju raskemas olukorras kui ükski teine teater. Kõigepealt ei ole
ühegi teatri «aastatoodang» nii mahukas kui raadiol. Plaani kohaselt peak-
sime andma iga nädal ühe kuuldemängusaate täiskasvanutele. See teeks
aastas üle 50 lavastuse. Praeguste võimaluste juures pole see meile jõu-
kohane ja selleni me vist niipea ei jõuagi. Kuid raadiokuulaja on õigusta-
tud seda meilt nõudma. Seepärast ongi meie pingutused suunatud sellele,
et ülesannet kord-korralt jõukohasemaks muuta.

Kohtumistel raadiokuulajatega ja nende kirjades on avaldatud kordu-
valt soovi, et me paremaid kuuldemänge mõne aja pärast kordaksime, sest
kõigil pole võimalik teatud päeval ja kellaajal vastavat kuuldemängu
kuulata. Seepärast on täiesti loomulik, kui me seda soovi arvestame, mis

omakorda võimaldab meil paremini ette valmistada uusi kuuldemänge. Muide, meil on viimase kümmekonna aasta kestel kogunenud küllaltki mahukas kuuldemängude fond, millest kordussaadeteks peaks piisama õige pikaks ajaks. Ja see fond täieneb üha uute kuuldemängudega. Mõistagi pole fondis kõik võrdselt kunstiväärtuslik, kuna nõuded on kasvanud ja koos nendega ka meie ise. Kuid peale kõige muu on sellel fondil kultuurialalooline väärtus, sest võime taas elustada meie keskelt lahkunud näitlejate kunsti, seda enam, et tõeliselt suur kunst ei aegu, vaid elab üle aegade. Seepärast peaks raadiokuulajatele küllaltki huvitav olema kuulata aastate möödudes raadiost oma kunagist lemmikut, kelle kunst elab ka pärast tema surma.

Kuuldemängude repertuaari valikul ja sisukamaks muutmisel eriti tänapäeva elu käsitlevate teoste osas seisab meil ees suur töö. Siin on meie pingutusi krooninud juba mõningane edu algupäraste kuuldemängude osas. Liivese, Järveti, Kaugveri ja Alleri näol on kujunemas küllaltki võimekas aktiiv, kes on oma südameasjaks võtnud raadiodramaturgia arendamise. Kindlasti on nii raadiokuulajad kui ka sellealased raadiotöötajad neile tänulikud ja loodavad, et nende eeskujule järgneb veel teisigi vastavate võimetega inimesi. Kuivõrd hästi suhtub raadiokuulaja algupärasesse kuuldemängusse, tõendab kas või seegi, et A. Liivese kuuldemängu «Sammut», mis on üks õnnestunumaid viimaste aastate sellelaadiliste seas, tuli õige pea paljude kuulajate soovil korrata, vaatamata põhjendamatu norivale kriitikale, mille osaliseks sai teos ajalehes «Sirp ja Vasar».

Repertuaarivalikul tuleb meil senisest veelgi rohkem mõelda selle mitmekesisemaks ja raadiopärasemaks muutmisele. Sellega areneb näitejuhtide režiiline ja näitlejate sõnalise tegevuse kunstialane meisterlikkus ning ka helitehniline suutlikkus. Võimalused selleks on olemas nii kvalifitseeritud kunstilis-tehnilise kaadri kui ka selle suurepärase näitlejate-sõnakunstnike aktiivi näol, kuhu kuuluvad niisugused meistrid, nagu Aino Talvi, Hugo Laur, Ruut Tarmo, Kaarel Karm, Ants ja Olev Eskola, Rudolf Nuude, Salme Reek, Linda Rummo, Lisl Lindau, Katrin Välbe, Paul Ruubel, Ellen Liiger, Valdeko Ratassepp, Ilmar Tammur, Eduard Tinn ja Olev Tinn, Evi Rauer, Voldemar Panso, Jüri Järvet, Eino Baskin ja Heino Mandri. Ka nooremate näitlejate osas on pealekasv olemas, Jaanus Orgulas, Kaljo Kiisk, Ervin Abel, Ita Ever, Silvia Laidla, Asta Lott, Johannes Rebane, Leili Bluumer ja Kaljo Karask on seni raadios suutnud küllaltki edukalt neile usaldatud ülesandeid täita ja kujunevad aja jooksul kahtlemata väärikaks vahetuseks vanameistritele.

Järgmisel nõukoguliku elu aastakümnel ootab meid avar ja tänulik tööpõld rahvusliku kõnekultuuri ja sõnalise tegevuse kunsti edasiarendamisel sellisele tasemele, mis on uhkuseks meie kaunile tänasele ja veelgi kaunilemale homsele.

NUKKUDEL ON SÕNA

HILJA JÄNES

Eesti Riikliku Nukuteatri eluiga ei ole veel kuigi pikk. Tema esimesed iseseisva arengu sammud algavad alles 1952. a. jaanuaris. Kuid teater ei tekkinud tühjale kohale. Hoopis kaugemale tagasi ulatub aeg, kus sellel teatrikunstiharu uudismaal aeti esimesed vaod. Periood, mis eelnes ER Nukuteatri loomisele, kogus oma arenemisteel esimesi kogemusi selle kunstiala rikkalikest võimalustest, selgitas välja temale kuuluva koha meie teatrielus, kasvatas ja valmistas ette meie praeguse nukuteatri kollektiivi esialgse tuumiku. ER Nukuteatri loomine kujutas endast vaid sammu, mis oli meie eelneva nukuteatrikunsti arengu seaduspäraseks üleminekuks uude organisatsioonilisse vormi.

Kuna meie praegune nukuteater, vähemalt oma olemasolu esimestel päevadel, oli veel paljude niitidega seotud möödunud perioodiga, tuleks heita tagasivaatav pilk ka sellele esialgsete otsingute ja kobamiste, aeglase, kuid siiski sammsammulise edasiliikumise teele.

1935. aastal pakkusid tallinlastele meeldivat teatrielamust Tšehhoslovakkiasst siia sõitnud professor Scupa kõrgetasemelise nukuteatri külaskäigu- etendused. Kahtlemata oli see üheks tõukeks huvi ärkamisele selle origi- naalse teatrivormi vastu nii publiku hulgas kui ka teatrirahva peres. Samal aastal sõitsid Tšehhoslovakkiasse sealse nukuteatriga tutvuma Draamastuudio teatri direktor Leo Kalmet ja dekoraator Päären Raudvee. Sellelt sõidult tõid nad kaasa nii esialgseid teadmisi kui ka innustust sel- leks, et püstitada esimene tähis teele, mida mööda pidi hakkama kulgema meie nukuteatri edaspidine areng. Draamastuudio noorsooteatri juurde loodigi meie esimene nukuteater, mis allus professionaalse teatri kunsti- sele juhtimisele ning suunamisele.

Kaasa toodi ka hulk nukke — nii lavastustes kasutamiseks kui ka ees- kujuks tulevastele nukukunstnikele.

Ei saa nimetamata jätta, et seegi algatus ei olnud ilma eelkäijateta. Nukuteatriga olid varem omal käel katsetanud mitmed selle kunstiala harustajad. Üsna aktiivselt tegelesid selle kunstiga kolmekümnendate aastate algul Sam ja Helma Siirak. Nad valmistasid ise nukke ja dekoratsioone ning koostasid oma «artistidele» ise ka numbreid. Truppi aitasid täiendada Alice Mägi (Kaktus) ja David Poska, kes täitis nii näitleja, näitejuhi kui ka trupi dramaturgi ülesandeid. Etendusi anti koolides, asutustes, perekondlikel koosviibimistel, vabas õhus Kadrioru Noortepargis ning isegi maal ringreisidel.

Draamastuudio noorsooteatri juures loodud nukutrupis saigi nüüd peamiseks jõuks Siirakute abielupaar, kes tõi sinna üle oma senised kogemused nukuliigutamises. Draamastuudio näitlejaist rakendus püsivama trupi juurde rida nooremaid näitlejaid — Voldemar Alev, Salme Reek ja Aino Talvi; tihti mängisid kaasa Oskar Liigand, Leo Martin, Lo Tui, Aili Tihkan, Olli Ungvere jt.

Juba varsti ilmnes, et nukuteatrit, mille lavastustes esineb väike arv tegelasi ning dekoratsioon ja lava on kergemini transporditavad, oli majanduslikult palju kasulikum reisima saata kui noorsooteatrit. Lõviosa nukuteatri etendustest langeski ringreisidele maarajoonides. Tallinna lastele langes etenduste arvust kaunis väike osa, sest uuslavastusi ei valminud kuigi tihedalt. Pole ka midagi imestada — näitlejad, kes huvist asja vastu nukutrupis kaasa tegid, olid peamiselt siiski draamanäitlejad ning mõnelgi tuli tihti kanda kahekordset koormust — mängida nii draama- kui ka nukuetendustes. Trupi juht ja lavastaja Leo Kalmet täitis aga ühtaegu Draamastuudio teatri direktori ülesandeid.

Milline oli siis see esialgne repertuaar, mille najal nukuteater pidi endale eluõiguse võitma?

1936. a. detsembris astus nukuteater publiku ette oma esimese lavastusega. D. Poska lihtsakoelise ja vähenõudliku pisinäidendi «Möldri mälestused» kõrval kanti ette ka O. Lutsu «Nukitsamees». Eesti klassika kasutamise hea algatus aga lõppeski kahjuks selle ainsa lavastusega. Algupäraseid täisväärtuslikke nukunäidendeid muidugi polnud. Nende loomine seisib alles tuleviku perspektiivis. Nukudramaturgia kui omaette kirjanduslik žanr hakkas sel ajal küll välja kujunema Nõukogude Liidus, kus oli alanud nukuteatri kunsti hoogne areng. Sealt aga, nagu teada, ei saanud meie tookordne kunstielu eeskujusid ega repertuaari võtta. Rohkesti ainet nukulavale kohandamiseks oleks pakkunud meie rikkalik folkloor. Selliseid katsetusi aga ei näe me kahjuks veel üsna pika aja jooksul. Kasutati D. Poska kirjutatud pildikesi, mida oli mängitud juba Siirakute-Poska «perekonnarändteatri» päevil. Esitati mõned nukulavale kohandatud ühevaatuslikud pisinäidendid ja mõned juhuslike autorite üsna vähepakuvad teosed. See ongi peamiselt kõik, millele tugines meie nukuteatri kirjanduslik-kunstiline programm enne 1940. a. juunipööret.

Nagu nähtub tolelaegsetest arvustustest, peeti küll silmas trupi tehnilise vilumuse kasvu ning pöörati alatasatähelepanu sellele, et nukuliigutamine muutuks sujuvamaks, loomulikumaks ja kindlamaks. Hindajate vaateväli

aga ei haaranud kuigi sügavalt nukuteatri ideelise suuna ja tema kasvatusliku ülesande küsimust. Lastele määratud nukunäidendilt ei nõutud palju, rahulduti sellega, kui selles oli küllaldane annus kirevaid fantastilisi seiklusi ja lõbustavaid situatsioone.

Selle kolme ja poole aastase perioodi vältel aga kujunes välja püsivam nukunäitlejate grupp, kelle hooleks võis usaldada meie nukunäitekunsti edasise arendamise. Näitejuhiks ning trupi kunstiliseks juhiks oli arenenud V. Alev, Lo Tui oli hakanud näitleja ülesannete kõrval tegelema ka nukukude ja nukulava kunstilise kujundamisega. Nukuteatrile truuks jäänud näitlejaist võib veel nimetada Oskar Seliaru, Leo Martinit, Salme Reeki, Helma Siirakut jt.

Juunipööre kiskus meie laste- ja noorsooteatri hoogsalt lahti senisest umbsest piiratusest. Paljud teatritegelased tõstsid üles küsimuse, kuidas meie noorsoo teenindamist õigetele rööbastele seada. «On ju meie tuleviku perspektiivide avaruses koguni iseseisva noorsooteatri rajamine ette nähtud. See kavatsus pole mitte utopia, vaid noorte nõuetele vastava teatri- ja ehitamine tahetakse lahendada kahe aasta pärast,» ütleb ühendatud Draama- ja Tööliteatri juures asuva noorsooteatri juht August Sunne («Noorte Hää» 1940, 20. okt.). «Erilise hoole ja armastusega tahetakse eeloleval hooajal asuda Noorsoo- ja Nukuteatri väljaarendamisele, millest hiljem peaks kujunema iseseisev teater. Selle teatri ülesandeks oleks meie noorsoo sihikindel kasvatamine sotsialistlikule eluerksusele ja töörõõmule,» loome ühendatud teatrite direktori Priit Põldroosi seletustest ajakirjanduse esindajatele («Rahva Hää» 1940, 10. sept.).

Nukuteatri ees seisis ülesanne luua endale kindel ideelis-kunstiline programm ning asuda selle sihikindlale elluviimisele. Organisatsioonilised tingimused lõi selleks Hariduse Rahvakomissariaat, kelle käskkirjas 10. novembrist 1940 tehti korraldus nukuteatri ala edukamaks arendamiseks luua natsionaliseeritud Draamateatri juures eriharuna nukuteater. Määrati toimkond järgmises koosseisus: esimees P. Põldroos, esimehe asetäitja ja ühtlasi nukuteatri kunstilise juhi kohusetäitja L. Kalmet, liikmed V. Alev ja L. Tui. Nukuteater pidi jääma töötama Draamateatri majandamisel ning nii administratiivsel kui ka kunstilisel üldjuhtimisel. Käskkiri kohustas natsionaliseerima ka seni omapead eksisteerinud H. Siiraku ja D. Poska nukuteatreid ning ühendama neid Draamateatri nukuteatriga.

Lavastajana jäi edasi töötama V. Alev. Mitmekülgse kunstnikuna sidus end tihedalt nukuteatriga L. Tui. Ta töötas nukunäitlejana, kuid täitis ka näitejuhi ülesandeid. Nuku- ja lavakujundajana võitis ta samuti peagi tunnustuse. Algust tegi L. Tui ka nukunäidendite kirjutamisega, milledest esimene — vendade Grimmide muinasjutu järgi loodud «Vahva rätsep» — tuli lavastamisele 1941. a. veebruaris. Sellel perioodil hakkas nukuteatri juures tööle ka Helmut Vaag, kellest hiljem kujunes selle teatri aktiivsemaid tegelasi.

Repertuaaris olid esimesel nõukogude aastal peale eespoolnimetatud L. Tui näidendi veel L. Martini «Väntorelimes» (esietendus 1940. a. oktoobris) ja E. Tammlaane näidend «Laevapoiss Pauka» (esietendus

1941. a. mais), mida peeti üheks sisutihedamaks nukunäidendiks seniloo-
duist.

Hoogsalt alanud tööle noorsoo- ja nukuteatri väljaarendamisel tõmbas kriipsu peale Eesti NSV okupeerimine sakslaste poolt. Sellel süngel ajal suruti maha kõik mõtted ja püüdlused hoolitseda teatris laste vaimse ja moraalse kasvatamise eest. Grupp nukuteatriga tegelevaid näitlejaid Draamateatri juures püüdis end koos hoida mõne muinasjutuainelise loo-
kese mängimise najal.

Polelijäänud töö jätkus kohe pärast Eesti NSV vabastamist. Uuesti ker-
kis päevakorrale noorsoo- ja nukuteatrile avaramate arenemisperspektiivide loomise küsimus. Sõjapurustused ei lubanud küll enam mõelda uue teatrihoone ehitamisele, kuid juba 1944. a. sügisel leiti ruumid Tallinna Vineeri- ja Mööblivabriku klubis, kus asus tööle Riiklik Noorsooteater. Teatris loodi kaks paralleeltruppi — noorsoo- ja nukutrupp. Lavastajatena hakkasid töötama teatri direktor Leo Martin, Helmut Vaag ja Alice Mägi. Nukutrupp suurenes mitme noore näitleja võrra. Trupi põhikoosseisu kuulusid näitlejad Helmut Vaag, Alice Mägi ja Ludvig Rost, noortest näitlejatest Raivo Kuremaa, Ants Kivirähk, Ferdinand Veike, Aino Raid, Vaike Karusoo, Lembit Lahe jt. Ka noorsootruppi kuuluvad võtsid vajakorral osa nukulavastuste tööst. Nii avanes nukutrupil, kes polnud enam seotud muude ülesannetega, võimalus oma alal hoopis tõsisemalt töötada, kui see oli varem. Näitlejate küllaltki suur koosseis võimaldas ka repertuaari võtta märksa suuremaid ja nõudlikumaid lavastusi ning neid korralikult ette valmistada.

Teater töötas täie pingega. Teenindati kogu vabariigi lapsi. Korrapäraselt toimusid etendused Tallinnas. Repertuaaris oli klassikaliste muinasjuttude aineil loodud lavastusi, nagu «Kristallkingake» (lavastaja L. Martin) ja «Aladini imelamp» (lavastaja L. Martin), oli nõukogude lastekirjanike teoseid, nagu S. Maršaki «Kassimaja» (lavastaja A. Mägi) ja Preobraženski «Kevadine lill» (lavastaja H. Vaag). Repertuaari täiendas H. Vaag oma näidendiga «Puunukk seikleb», milles alustas oma seiklusi meie nukulaval nüüd lastele nii populaarseks saanud puunukk Buratino. Assistendina töötas selle lavastuse juures F. Veike, kelle esimesed katsetused nukuteatri näitejuhtimise alal pärinevadki Riikliku Noorsooteatri päevilt.

Nukuteatriga ei katkestanud sidemeid L. Tui, kes Draamateatris näitlejana töötades varustas Noorsooteatri nukutruppi mitmete lava- ja nukukavanditega. Nõudlikumalt suhtuti nukuteatri muusikalisse kujundusse. Ei rahuldanud enam muusika kokkulappimine mitmete heliloojate teostest. Lavastustele telliti spetsiaalne muusika meie heliloojailt. Oma esimese nukuteatri-muusika lõi näidendile «Kassimaja» helilooja Vladimir Tarkpea, kellest hiljem sai kindel tugi meie nukuteatri muusikalise külje arendamisele.

Nõukogude Liidu teiste nukuteatrite eeskuju, kus kasutati peamiselt altjuhitavaid käpik- ehk petruškasüsteemis nukke koos mitmesuguste tehniliste täiendustega, tõi esimesi mõttevälgatusi katsetada meilgi seni kasu-

tusel olnud niitidest tõmmatavate ehk marionettnukkude kõrval seda uut nukusüsteemi. Noorsooteatris see mõte veel päris teoks ei jõudnud saada, kui mitte arvestada pisilavastust «Põrsake Nahv-Nahv», kus inimestest tegelaste kõrval esines H. Vaagi initsiatiivil paar käpiksüsteemis teostatud nukku. Kavatsusel oli küll suuremgi lavastus selles süsteemis, kuid selle mõtte täideviimine jäi Noorsooteatris pooleli uute ümberkorralduste tõttu Tallinna teatrite struktuuris.

1948. aasta märtsi algul likvideeriti Riiklik Noorsooteater. Draamateater reorganiseeriti teatriks nimetusega Uus Teater, mis Eesti NSV Ministrite Nõukogu määruse alusel pidi hakkama teenindama põhiliselt noorsugu. Uue Teatri direktoriks ning kunstiliseks juhiks sai P. Põldroos. Endise Riikliku Noorsooteatri nukutrupp siirdus Uude Teatrisse, tuues kaasa ka oma repertuaaris olevad lavastused. Noorsooteatris poolelijäänud lavastus «Kevadine lill» valmis Uues Teatris juba järgneval kuul. Rohkem kevadhooajal lavastusi ei tulnud. Järgmine lavastus, H. Vaagi «Reinuvader Rebane», tuli lavale alles novembri lõpul. Raamatupidamise dekaadiaruannetes märgiti kuust kuusse puudujääke nukuteatri etenduste arvus. Noorsooteatri ajast pärinev repertuaar oli tühjaks mängitud. Ajakirjanduses kostis üha rohkem hääli, mis nõudsid laste- ja noorsoolavastuste osatähtsuse suurendamist teatris. Kuid vaatamata sellele, et ka teatri reorganiseerimise määruse järgi pidi tema peamiseks alaks saama noorsoo teenindamine, konstateeriti teatris juba sama aasta sügisel, et töö raskuspunkt oli nihkunud peamiselt draamateatrile. Loomulikult oli see hea, et draamateatri hoogsat arengut ei suutnud pidurdada uus, katsetatav teatristruktuur. Kuid nukuteater jäi vaeslapse ossa. Arenemisvõimeline ja küllaltki palju kogemusi omandanud nukutrupp aga moodustas juba kindla, väljakujunenud kollektiivi. Selle sihikindlat tegevust kippus takistama see asjaolu, et nukuteatri töö kõrval rakendati paljusid näitlejaid draamalavastustesse. Raskusi oli ka ruumidega. Tihti tuli oodata proovisaali vabanemist hilisõhtuni või jälle oodata draamaetenduse lõppemist, kus üks või teine nukunäitleja kaasa mängis, enne kui sai alustada oma proovi. Teisest küljest aga oli Uuele Teatrile koormaks tema mitmekülgne tegevussuund. Paratamatult pidi jääma lünki kas ühes või teises tegevusharus. Pealegi oli puudus mitme ala töökohtadest, mida nõudis teatri noorsoo- ja nukuteatri haru. Olukord oli muutunud selliseks, et see kutsus esile teatristruktuuri uue muutmise.

11. märtsil 1949 ühendati Riikliku Teatri «Estonia» ja Uue Teatri draamakollektiivid Tallinna Riiklikuks Draamateatriks. Teatri juurde jäi edasi töötama ka nukuteater. Tema olukorda aga uus teatristruktuuri muutus oluliselt ei parandanud. Endiselt andis end tunda nii ruumi- kui ka ajapuudus.

Kahe teatri draamakollektiivi ühendamine tõi ka nukuteatrile juurde kaks tugevat jõudu — näitleja Olaf Paesüllä ja helilooja Vladimir Tarkpea. Tulnud «Estoniast» üle TR Draamateatri muusikaala juhataja kohale, sidus V. Tarkpea end tihedalt nukuteatri tööga, hakates kujundama selle muusikalist külge ning luues pidevalt muusikat nukunäidenditele. Nukuteatriga liitusid jälle tema endised jõud Lo Tui ja Maimu Orgussaar. Nukunäitle-

jaks kujunes sel ajajärgul veel Made Varango. Lavastajana töötas edasi Helmut Vaag. Enamik lavastusi aga langes juba Ferdinand Veikesele, kes hakkas töötama Draamateatri nukulavastuste lavastaja-näitejuhina. Näitejuhtide-assistentidena kasutati Lo Tuid ja Raivo Kuremaad.

See periood, mis eelnes vahetult Eesti Riikliku Nukuteatri loomisele, oli mitmeti nagu ettevalmistuseks eelseisvale tööle. See ajajärk kujundas lõplikult välja nukunäitlejate tuumiku, kes asus hiljem edasi töötama ER Nukuteatris. Sel perioodil toimus ka üleminek altjuhitavale nukuliigutamise süsteemile, mis hiljem leidis kasutamist ER Nukuteatris. Esimene lavastus selles süsteemis — G. Vladõtšina «Talumatu elevandipoeg» — valmis H. Vaagi juhtimisel 1949. a. jaanuaris. F. Veike võttis peagi algatuse H. Vaagilt üle ning asus seda pidevalt ellu rakendama. Heaks eeskujuks oli seejuures Moskva Kesknukuteater, kes oli seda süsteemi kasutades kõrgele kunstilisele tasemele jõudnud.

Repertuaaris oli mitmeid häid lavastusi, millest paremad, nagu V. Sudaruškini «Ivan talupoja poeg», Vladõtšina «Talumatu elevandipoeg», Anderseni muinasjutu dramatiseering «Tibatilluke ja pääsuke», jätkasid oma teed ER Nukuteatris. Huvitav eksperimentaalne lavastus oli Muia Vee-tamme «Kalevipoeg ja sarviklased». Selle esimese teosega meie eepose ainetel kavatseti nukuteatris tähistada Eesti NSV kümnendat aastapäeva. Lavastaja F. Veike võttis siin esmakordselt katse korras kasutusele käpik-nukud koos mitmesuguste mehaaniliste täiendustega. Muusika (autor V. Reiman) oli lavastuses niivõrd laiaulatuslik, et teost võis peaaegu juba nukuoperiks nimetada. Näidendi puuduseks oli aga see, et ta sobis oma laadilt rohkem noorsoolavale. Seepärast ei andnud katsed teda nukulava raami paigutada kuigi häid tulemusi.

Kogu ER Nukuteatri loomisele eelnev periood oli liiga hüplev ja korrapäratu selleks, et ta oleks suutnud välja kujundada nukuteatri kindlat palet. Ta selgitas ainult välja selle teatrivormi eluvõimelisuse ning sidus selle külge hulga näitlejaid, kes olid seda ala armastama hakanud. Tugevuse, elujõulisuse ja tulevikuplaanide avaruse poolest oli nukuteatri kollektiiv draamateatri kõrvalharu raamidest välja kasvanud. Seepärast oli loomulikuks sammuks teatri muutmine iseseisvaks Eesti NSV Riiklikuks Nukuteatriks 1. jaanuaril 1952.

Vastloodud teatrit hakkas kunstiliselt juhtima teatri peanäitejuht F. Veike. Näitlejate kollektiivi moodustasid põhiliselt juba kogemustega nukunäitlejad Ants Kivirähk, Raivo Kuremaa, Made Varango, Maimu Orgussaar, Lo Tui ja Olaf Paesüld. Mõned kuud oli teatris ka Helmut Vaag, kuid lahkus varsti. Uute näitlejatena tulid juurde Oskar Liigand Viljandi teatrist «Ugala» ja Bruno Mitt Rakvere Teatrist. Draamateatri õpestuudiost tuli teatrisse noor andekas näitleja Ingrid Kasesalu-Kivirähk. Mõne aja pärast lisandusid näitlejate perele veel Meta Jürgo, kes juba Riikliku Noorsooteatri päevil oli nukuetendustes kaasa teinud, Aino Raid, samuti endine nukunäitleja, ja Helle Raa. Teatri muusika-ala juhiks tuli Vladimir Tarkpea. Kunstniku-dekoraatorina hakkas töötama Raivo Laidre, kes juba Draamateatri päevil oli edukalt debüteerinud nukulava kujunda-

mises lavastusele «Talumatu elevantipoeg». Nii koosnes teatri kunstiline kollektiiv jõududest, kellel olid kõik eeldused selleks, et uue teatri töö võiks kujuneda edukaks.

Tunduvaid raskusi oli teatril esialgu sobiva asukoha leidmisega. Mõned aastad töötas ta ajutistes ruumides, andes etendusi Draamateatri laval ja klubides. 1955. aastal sai teatri kindlaks asupaigaks hoone Laias tänavas. Esimesel aastal vahetati mitu korda ka direktorit ja direktori kohusetäitjaid. 1953. a. märtsis asus püsivalt teatri direktori kohale H. Tomson.

Et õigustada oma olemasolu iseseisva teatrina, oli vähe sellest, et vormiliselt olid selleks vastavad tingimused loodud. Seisis ees terve rida loomingu- ja ülesandeid, mis kollektiivil tuli ühiste jõupingutustega lahendada, enne kui ta võis vääriks seista meie vabariigi ainsa lasteteatri kohal. Tuli lahendada ka palju nukuteatri spetsiifikaga seoses olevaid probleeme, enne kui võidi teadlikult ja sihikindlalt hakata viljelema seda originaalset teatrivormi kogu tema mitmekülgsuses, omapäras ja väljendusvahendite rikkuses.

Nagu teada, ei olnud algupärase repertuaari valdkonnas seni loodud midagi väärtuslikku, mida teater oleks võinud oma repertuaaris aluseks võtta. Üksikud varem tehtud katsed olid liiga primitiivsed selleks, et neid professionaalse teatri laval kasutada. Seepärast oli teatril üheks põhiülesandeks oma rahvusliku nukudramaturgia loomine ja väljaarendamine. Head eeskujud selleks Nõukogude Liidus juba varem väljakujunenud nukudramaturgia. Põhiliselt sellel baseerubki teatri esialgne ja ka hilisem repertuaar. Esialgu oli repertuaari valik veel üsna juhuslik, teatril polnud nagu oma kompassi, mille järgi orienteeruda. Oli küll palju häid õnnestumisi näidendite valikul, kuid mõne sisult hea näidendi lavalise ebaõnnestumise põhjuste uurimine juhtis teatrit nukudramaturgia spetsiifiliste iseärasuste sügavamale tundmaõppimisele ning sundis repertuaari valikul lähtuma mitte ainult näidendi sisutiheduse, vaid ka tema žanritunnuste seisukohast. Sai selgeks, et nukunäidend ei saa oma lavalises elus kasutada draamalavastustes esinevaid väljendusvahendeid, et talle on võõrad olustikulised üksikasjad, kujude psühholoogiline arendus ja komplitseeritud sisemaailmaga karakterid. Ilmnes, et realism ei avaldu nukuteatri laval mitte võimalikult loomutruu käitumis- ja esinemismaneeri kaudu, vaid nõuab teravaid jooni, liialdust, isegi groteski, ühe kindla iseloomujoone teravdatud, rõhutatud väljatoomist, mis etenduse käigus enam min-geid arengufaase läbi ei tee. Niisugust kuju nõuab nukuteatri peamine spetsiifiline iseärasus — võime esemete kaudu edasi anda nähtusi ja tüüpe nende kõige kontsentreeritumal, üldistatumal kujul, allegoorilises vormis. Repertuaari valikul tuli hoiduda ka liiga tekstirohkeist näidendest ja valida neid, kus mõte, süžee ja tegelaste käitumise motiivid saavad publikule mõistetavaks peamiselt väljendusriikka ja paljuütleva tegevuse kaudu.

Lähtudes neist nukulava nõuetest, muutus repertuaari valik teatris järkjärgult sihiteadlikumaks. Täielikult õigustavad enda valikut näiteks niisugused näendid, nagu G. Landau «Lumehelbekese kool» (lavastatud

1956. a.), G. Matvejevi «Võlkaloss» ja J. Maliku «Hüplik-Hopik» (mõlemad lavastatud 1957. a.).

Nukulava nõuete ja võimaluste sügavam analüüsimine tõi kaasa ka lavastusliku külje järkjärgulise arenemise, suunas lavastajaid väljendusvahendite selekteerimisele ning nende otstarbekohasemale ja stiilipärasemale kasutamisele. Lavastuste vabastamine nukulavale sobimatust liiglihast on teatris veel praegugi päevakorral. Etenduse tõstmine tõeliselt kunstiväärtuslikule tasemele ning eredaima «nukuliku» eluerksuse tabamine on teatril eesmärgiks, mis tuleb saavutada. Õigesti valitud näidendid on juba nüüd andnud tunnistust kollektiivi headest võimetest. Saavutuste hulka võib lugeda lavastust «Lumehelbekese kool» (lavastaja R. Kuremaa), mis ka 1958. a. Moskvast toimunud üleliidulisel nukuteatrite festivalil sai kiitva hinnangu osaliseks, samuti G. Stefanovi «Metsakella» 1959. a. sügisel (lavastaja F. Veike), «Hüplik-Hopikut» 1957. a. (lavastaja R. Kuremaa) jt. Varasematest aastatest võiks nimetada lavastusi, nagu N. Gerneti «Loomade kontsert» 1952. a. (lavastaja F. Veike), «Punamütsike» 1954. a. (lavastaja F. Veike) jt. Nende lavastuste õnnestumisest räägib kõige paremini etenduste ja külastajate arv, mis oli üsnagi aukartustäratav.

Arvestades laste kiindumust üldtuntud muinasjuttudesse, on teater andnud neile oma repertuaaris üsna silmapaistva koha. Pealegi on see žanr nukuteatril üsna vastuvõetav ja nukulava rikkalike võimaluste tõttu fantaasiaküllaselt ja värvirohkelt teostatav. On mängitud niisuguseid laste poolt armastatud muinasjutte, nagu «Lumivalgeke ja seitse põialpoissi», «Saabastega kass», «Punamütsike», «Okasroosike» ja «Tuhkatriinu», peale nende veel mitmeid vähemtuntud muinasjuttude ümbertõotusi. Ka muinasjuttude lavaline teostamine on läbi teinud evolutsiooni. Tuli teha rohkeid tekstikohandamisi ja parandusi ning režii mitmekordselt ümber töötada, enne kui leiti sobiv lahendus muinasjuttude nukuteatrilisele esitamisele. Selles osas on teater saavutanud märkimisväärseid tulemusi. Näiteks «Tuhkatriinu» viimane lavaline redaktsioon on igati õnnestunud ja on praegu lastele üheks armastatuimaks lavastuseks teatri repertuaaris. Sellele tulemusele eelnesid aga ligi paar aastat kestnud katsetused, ebaõnnestumised ja ümbertegemised.

Repertuaari valikul on olnud kriteeriumiks ka igasuguses vanuseastmes laste huvide ja soovide rahuldamine. Kindlas proportsioonis on püütud anda etendusi nii eelkooliealistele kui kooliealistele lastele. Teater on ilmutanud soovi ka noorsoole teatrielamust pakkuda. Kuid see pingutus jääb kõigest hoolimata tagajärjetuks, sest tõsisemate ja raskemate probleemide käsitlemine nukuteatris nõuab tema spetsiifika iseärasusi arvestades juba satiirilist esituslaadi, mis viib aga üle täiskasvanute repertuaarile. Noormehe ja tütarlapsi haaravaid tõsiseid probleeme, heroilisi ja sütitavaid sündmusi saab täisväärtuslikult edasi anda siiski ainult noorsooteater, mille järele meil tuntakse suurt vajadust.

Esimestel aastatel esinenud juhuslikkus repertuaari valikul pole täielikult kadunud ka praegu. Ainult pooled teatri mängitud näidendid käsitlevad laste tänapäevast elu ja huvialasid (43-st lavastusest 22 ehk ainult

2—3 lavastust aastas). Laste ning samuti ka pedagoogide ja lastevanemate nõuded selles osas on palju suuremad. Selle puudujäägi likvideerimisele peaksid kaasa aitama meie lastekirjanikud, kes seni on üsna vähe meie laste teatrivajadustele tähelepanu pööranud.

Senine ER Nukuteatri päevil loodud algupärane repertuaar, nii vähe kui teda ongi, on läbi teinud kõik need faasid ja otsingud, mille käes teatergi vaevles oma repertuaarivaliku ja lavastusprintsipiide kindlaksmääramisel. Esimene algupärane Eesti NSV Riiklikus Nukuteatris oli H. Vaagi «Ahnus ajab upakile» (lavastatud 1952. a.). See küllaltki leidlikult ja oskuslikult kirjutatud, upsakust ja uhkust tauniv näidend eelkooliealistele lastele on teatri kunstiliste jõudude kasvu arvestades praegu juba liiga kergeks ülesandeks professionaalse tasemega kollektiivile. Seda näidendit lavastatakse praegu edukalt isetegevuslikes nukuteatrites.

Eesti folkloori poole pöördus Juhan Kangilaski. Ta kirjutas meie muistendite järgi näidendid «Vaeselapse käsikivi» (1953. a.), «Suur Tõll» (1956. a.) ja «Kaval-Ants ja Vanapagan» (1954. a.). Kahes esimeses ei ole autor veel suutnud täielikult arvestada nukunäidendi nõudeid ja vajadusi. Mõlemas lasub kogu dramaatiline pinge inimestena laval esinevaid näitlejail. Nukud jäävad ainult illustratiivseks abivahendiks, eriti esimeses näidendis. Ka annab end tugevasti tunda kahe erineva mängulaadi — inimeste-näitlejate ja nukkude — kokkusobimatus. Õnnestunud on «Kaval-Ants ja Vanapagan», mis on kirjutatud ainult nukkudele. Selle teravmeelse loo vaimukused annavad näidendis palju võimalusi huvitavaks tegevuseks laval, kujud on lopsakad ja karakterised.

Muinasjuttudest on ammutanud materjali ka O. Liigand oma näidendile «Matsi poeg Mats» (1959. a.). F. Veikese näidend «Koogike» (1959. a.) on A. Kitzbergi lasteloo ümbertöötus. Mõlemad näidendid annavad üsna häid võimalusi huvitavaks lavaliseks teostuseks.

Tänase päeva probleeme on puudutatud kolmes algupärasel näidendis. Lo Tui näidendi «Buratino teab kõik» (1955. a.) puuduseks on asjaolu, et autor ei pidanud silmas, millises vanuses lastele tuleb teos esitada. Ühest küljest vihjab tekst koolielule, teisest küljest aga võib väga primitiivne süžeeiline arendus huvi pakkuda ainult lasteaiaslastele. See vastuolu oli põhjuseks, et näidend juba väheste etenduste järel repertuaarist välja langes.

Samasuguse puuduse all kannatasid ka L. Tamme näidend «Pauka seikleb» (1958. a.) ja R. Tšernjavski «Miks rebane jäi sabata» (1958. a.). Need näidendid tahtsid käsitleda probleeme täiskasvanud publiku huvide ringist, kuid niiviisi markeeritult, et lapsedki saaksid etendusest oma osa. Niisugune sobitus ei andnud aga häid tulemusi. Täiskasvanud ei suutnud kuidagi üles leida näidendisse nende jaoks peidetud mõtteteri, lapsi aga ei rahuldanud see vähene, mis nende jaoks üle jäi. Ka nende näidendite lavastused pidid seepärast katkestama oma etendusteplaani poolel teel.

Kui lootelule juurde lisada veel kolm muinasjuttude ümbertöötust — E. Toona poolt «Punamütsike» ja «Okasroosike» ning H. Keldri poolt «Lumivalgeke ja seitse põialpoissi» —, samuti laste näärietendusteks loo-

dud, elavatele näitlejatele esitamiseks kirjutatud näidendid — J. Väsali «Algab aasta uhiuus» ja M. Žuhhovitskaja «Unenägede riigis», siis see ongi kõik, mis teatril oma autorite loomingust on kasutada olnud.

Nagu näeme, on algupärane repertuaar läbi põdenud hulga nukuteatri spetsiifilisi lastehaigusi. Nüüd seisab ees ülesanne võtta tõsiselt käsile algupärase nukudramaturgia edasiarendamise küsimus. Tuleb võimaldada tal lapsekingadest välja kasvada ning teatri repertuaaris nii kvaliteedilt kui ka kvantiteedilt väärilisele kohale jõuda.

Näitlejaist rääkides annaksime vahest eesõiguse neile väikestele oleriditele, kes nukulaval tegutsedes vaatajate kogu tähelepanu endale tõmbavad. Nukkude väliskujundus Nukuteatris on hoogsalt sammu võtnud üha paremate saavutuste poole. Uheaegselt «nukulikkuse» probleemide lahendamiseks nukudramaturgia valdkonnas ja lavastuse laadis tuli see küsimus lahendada ka nukkude kujunduses. Esimestel aastatel esiinesid laval nukud, mis püüdsid väliselt võimalikult täpselt sarnaneda elava inimese või loomaga. Niisugune loomutruudus aga oli ilmses vastuolus elutute nukkude lavalise elu tinglikkusega. Nagu olustikulised detailid nukunäidendist, nii tuli ka nukkude välisilmest kõrvaldada kõik need mitmekesised jooned, mis on omased elavale inimesele, ning reljeefselt välja vormida ainult see, mis väljendab näidendis antud tüübi tunnuseid kõige iseloomulikumalt. Niisugustele lähedalt vaadates nagu moonutatud nukkudele lava ja vaatesaali suhtes õige vahekorra leidmine polnud kerge ülesanne. Nukuteatris on nukke kavandanud ja kujuks voolinud kunstnikud Elga Vilms-Pool ja Raivo Laidre. Esimesele oli iseloomustavaks nukkude detailsem väljatöötamine. E. Vilms-Poolil oli õnnestumisi rohkem romantilist laadi kujude skulpteerimisel. Kunstniku paremate saavutuste hulka võib lugeda «Okasroosikese» nukud, mis olid tema poolt nii kavandatud kui ka skulpteeritud. R. Laidre läheb nukkude tinglikkuse astme järkjärgulise suurendamise ning nende karaktersete joonte üha julgema rõhutamise teed. Need uute võimaluste otsingud on tema kunstis juba märkimisväärsed tulemused andnud. Eriti õnnestunud on tema nukud lavastuses «Miks rebane jäi sabata». Huvitavaid tulemusi on ta saavutanud ka lavastuse «Koogike» inimnukkude omapärase lahendusega. R. Laidre lavakujundust iseloomustavad eelkõige puhtus, selgus, lakoonilisus. Paremate saavutuste hulka võib lugeda tema lavapildid lavastusele «Lumehelbekese kool» ja «Koogike». Ka sel alal otsib kunstnik pidevalt uusi teid ja võimalusi, mis vastaksid nukuteatri olemuse omapärale.

Näitlejate kollektiivis on kaheksa aasta jooksul toimunud muudatusi. Mitmesugustel põhjustel on teatrist lahkunud Ants Kivirähk, Made Varango ja Maimu Orgussaar. Teater on kasvatanud mitu noort näitlejat, kes just Nukuteatris alustasid oma näitlejateed ning nüüd on juba hinnatavate tulemusteni jõudnud. Uno Leies, Aino Kukepuu, Kalju Renel ja Väino Luup annavad väärilise täienduse meie nukunäitlejate vanemale põlvele. Viljandi «Ugalast» tuli Nukuteatrisse üle veel näitleja Lembo Mägi. Nukuteatri näitlejaid iseloomustavad tugev karakterite kujundamise oskus, hea stiilitunne, maitsekas ja karakterne esituslaad nukuliigu-

tamises. Erinevalt paljudest teistest nukuteatritest, kus näitlejad asetavad pearõhu nukuliikumisele ja efektsele tegevusele laval, andes sõnalisele osale vaid teisejärgulise tähtsuse, iseloomustab meie Nuku-teatri näitlejaid ka sõnalise materjali ilmekas väljatöötamine, oskus ühendada üheks kunstiliseks tervikuks nii kuju sõnaline väljendus kui ka sellele vastav nuku tegevus laval. Seda külge tõsteti kiitvalt esile ka nukuteatrite festivalil Moskvas.

Nukuteatri lavastuste muusikaline kujundus on algusest peale olnud kõrgel tasemel. Igale lavastusele on meie heliloojad loonud spetsiaalse muusika, mis on tunduvalt kaasa aidanud etenduste emotsionaalsele mõjuvusele. Enamiku lavastuste muusika autoriks on V. Tarkpea. Töötades Nukuteatris muusika-ala juhatajana, tunneb ta põhjalikult nukuteatrit ning oskab seepärast luua muusikat, mis vastab igati nukulavastuste omapärale. Peale V. Tarkpea on nukuteatrile muusikat loonud E. Tamberg, J. Koha, U. Naissoo, V. Reiman, L. Tauts, E. Aarne jt.

Kaheksa aastat Eesti NSV Riiklikku Nukuteatrit — see pole eriti pikk aeg. Paljusid raskusi teatri loomingulises töös pole veel jõutud ületada. Palju tööd ja saavutusi seisab veel ees. Kuid on vaieldamatu, et nii mitmeski osas ei saa teatri alguspäevade taset enam võrreldagi praegusega. Selgesti näitab teatri arengut tema küllastajate arvu pidev kasv. Kui 1952. a. oli küllastajaid 83 000, siis aasta-aastalt üha tõustes oli see arv 1959. a. juba 124 000. Üldse on teatrit küllastanud üle miljoni inimese. Nuku-teater on saavutanud tõelise populaarsuse kogu vabariigis. Teatri etendused nii Tallinnas kui ka teistes linnades ja maarajoonides on äratanud selle teatrivormi vastu sellist huvi, et tema eeskujul on loodud hulgaliselt isetegevusringe nii rahvamajades, klubides kui ka koolides.

Oma tulevikuplaanides kavatseb teater hakata ette valmistama lavastusi ka täiskasvanud publikule. Pole kahtlust, et selle mõtte teostamist kroonib edu, sest kuigi nukuteater võib mängida lastele, tema pärispublikuks peaks siiski olema täiskasvanud. Alles neile saab ta oma satiirirelvade arsenalit tagasihoidmatult välja laduda ning kõike iganenut ja tolmunut naeru abil meie elust välja kihutada.

HUMOR JA SATIIR ESTRAADILAVAL

REIN KLINK

«Äi see pole mitte eestrad, see on elu ise,» hindas kunagi üks külastaja Hiiumaal toimunud eestradikontserti. Küllap see ongi vist peamisi põhjusi, miks oma vormidelt mitmekesine kunstiliik on vabariigi töötajate hulgas sellise populaarsuse võitnud. Seega oleks põhjendatud tagasivaade kutselise eestradi sünnile meie vabariigis, neile muredele ja rõõmudele, mis saatsid vallatuvõitu jõmpsikalt sirgumist.

Alljärgneva ülevaate aineks on eestradikontsertide meid ümbritsevatele elunähtustele kõige aktiivsemalt reageeriv osa — huumor ja satiir sõnas, kuna see on kujunenud eestradiõhtuid kandvaks teljeks.

Tabay sõna, lööv kuplee oli juba käesoleva sajandi algul meie seltside nn. perekonnaõhtutel armastatuimaks päevasündmustele reageerimise viisiks. See löik meie lavakunsti minevikust vajaks pakiliselt lähemat uurimist veel enne, kui viimased kunagised asjaosalised meie hulgast lahkuvad. Hiljem on eestradikunsti viljelnud ja sel alal edukalt esinenud sellised meistrid, nagu A. Trilljärv, P. Pinna, A. Lüüdik, M. Möldre, H. Laur ja teised. Uut peatükki alustasid meie eestradi ajaloos Suure Isamaasõja ajal Nõukogude Liidu tagalas formeeritud ENSV Riiklike Kunstiansamblike esinemised ja Eesti Laskurkorpuses sageli rindeolukorras sündinud võitlevad satiirilised kupleed. Nii sündis hiljem suure populaarsuse võitnud «Erika» järgnevalt. Pärast lahingu lõppu Velikije Lukis marssis suurtükiväe polk uutele positsioonidele. Et pakane ei tükiks varbaid näpistama, löid mehed marssides jalgu tugevasti vastu maad. Tekkis saksa rivisammule omane terav rütm — trahh-trahh, trahh-trahh. Ja sealsamas, rida-realt, nagu mehed laulda jõudsid, tegi polgu poliitjuhi asetäitja H. Tiidus paroodia sakslaste rivilaulule «Erika».

Lähme Venemaale kallale,
 röövima, Erika.
 Moskau — Leningrad,
 peame seal paraad.
 Palju saaki meil,
 hüüdkem — «Hitler, heil!»
 Ohtralt orje sealt ma kaasa toon,
 tapan, poon,
 Erika.
 Moskva all siis kole põrgu kees,
 fritsu plaan täitsa sees.
 Liidu tankivall
 veeres nagu pall,
 töötas kuuliprits —
 jooksis ehmund frits.
 Rinnas rist tal oli raudne, must,
 uue sai — männipuust.

Lauldes kadus meeste väsimus ja külmatunne.

Räägitakse, et pärast sõja lõppu tulnud niisugune aeg, kus Voldemar Pansot estraadil võis näha, ja pidevalt. Ei tea kas tuli see noorusvallatusest või rahutust vaimust. Samuti räägitakse, et Panso-Osnapi loominguiline koostöö olnud otse klassikaliseks näiteks interpreedi ja autori rahu-likust kooseksisteerimisest.

1951. aastaks olid vastavaid kogemusi omavad inimesed jõudnud täielikult pühenduda tõsisemale tööle ja Filharmoonial tuli alustada seiskorras, mida füüsikas tähistatakse mõistega $-273,2^{\circ}\text{C}$. Ei näitlejaid, ei kogemusi, ei repertuaari ega kindlakujulist ettekujutustki sellest, mida estraad enesest kujutab. Õppisime neilt üksikuilt vennasvabariikide estraadikollektiividelt, kes tollal Tallinna külastasid, ja küllap muretsesime neilt vargsi repertuaarigi. Hakatuse asi! Magnetofonilt on tulnud paraku hiljemgi abi otsida. Seoses sellega meenub kurioosne seik. Tarvitseb vaid korraks kujutleda estraadikava stenografeerimas inimest, kellele on iga-sugune nalja mõiste orgaaniliselt võõras.

1951. a. lõpul korraldatud konkursi tõi majja noori teotahtelisi näitlejaid, nende seas Lia Laatsi. Samaaegselt leidis tee estraadile sel ajal juba kogemusi omav Helmut Vaag.

Ja missugust rõõmu valmistas meile esmakordselt kuulda:

- Vasja, kas sa tsaari oled näinud?
- Olen näinud.
- Vasja, aga millal sa seda tsaari nägid?
- Aastat kakksada tagasi, veel enne revolutsiooni.
- Vasja, aga mis oli üldse enne revolutsiooni?
- Mandariine polnud, ainult õunad, ja needki ussitanud. Demonstratsioone polnud. Ainult tsaarid jooksid koos fašistidega mööda uulitsaid.

- Vasja, aga kas enne revolutsiooni lapsi oli?
- Vähe... ja needki kõik rumalavõitu.
- Küll oled sa tark, Vasja. Kuidas sa seda kõike tead?
- Kuidas, kuidas? Ma astun sügisel esimesse klassi.

K. Tšukovski pisipalaga «Kõnelus» leidis oma pärisosa kunstilises lugemises tulevane Eesti NSV teeneline kunstnik Imbi Valgemäe, muutudes nii suurte kui väikeste üheks armastatuimaks sõnakunstnikuks. Ta otse- kui avastas lapsesüdamete, -karakterite ja -intonatsioonide rikkused.

Samasse aega kuuluvad H. Vaagi ja L. Laatsi esimesed katsetused, nende hulgas esimene algupärane — E. Treieri estraadikomöödia «Õnnetu allüürnik». Esimeseks kompositsioonilt terviklikuks estraadiõhtuks, kus nii tekst kui ka kontsertnumbrid püüti allutada ühele kesksele mõttele, kujunes 1953. a. «Meie maja elanikud» (näitejuht K. Ird). Pöördeliseks sai see etendus L. Laatsi näitlejateel. Esimene suurem ülesanne «Viimane sõna» tõi kaasa murrangu näitleja loomingus, valmistades ette ande puhkemise järgmises kavas «7 paremale».

Muidu vihmarohkuse pärast kirjutud aastad 1953—1955 töid estraadile tublit seenevihma.

... Teisi kappe teevad nad — ei tea mis puust
 — vettind männilaudadest, mis kõverad kui suusk.
 Servapidi kokku need on klopsitud
 ja siis lihtsalt laiguliseks sopsitud.
 Iga nurga all sel kapil lonkab jalg.
 Küljed kõik on karvased ja kiivas tal.
 Uksed temal koledasti kriuksuvad,
 aga laekaid ei saa üldse liikuma...

Refrään: Oota, sõber, küll ma kinni püüan neid
 lõpusteta praagitootjaid-tursapäid.
 Õngitsen neid mudasest ja vaiksest veest —
 kõik nad panen kummardama rahva ees.

laulsid estraadiõhtu «Ei neil pole kerge kellelgi...» lõpul Uno Lahe «noodi» järgi Eino Baskin ja Jüri Järvet. Publiku mürisev aplaus tõendas veenvalt, kuidas mõistetakse hinnata õigel aadressil öeldud õigeid sõnu ja et ütlejad, kes teatritöö kõrval olid kontserdiküllastajate ette toonud juba oma kolmanda kava, on sellega suutnud täielikult võita publiku poolehoiu ja armastuse. Nad olid loonud suurepärase ansambli, täiendades teineteist vastastikku — üks oma pehme hiidlasliku huumori, teine bravuurse ja ilmeka šaržiga. Kui J. Järvet ja E. Baskin olid selle estraadiõhtu kava mitmekesistamisel jõudnud kupleedeni, siis samaaegselt olid kupletistide paarina esinemisi alustanud Kalju Vaha ja Vello Viisimaa jõudnud esimese iseseisva kavani «Naer on terviseks».

Filharmoonia 15. aastapäevaks lavastatud «Juubeliga» (V. Poljakovi tekst, H. Otsa muusika, näitejuht E. Baskin) said oma tuleristsed estraadil

L. Tubin, O. Eskola, E. Liiger, E. Abel, J. Orgulas, K. Kiisk, A. Hõimre, L. Anton. Etenduse meeldejäävamadujud olid juubelikomisjoni esimees (O. Tinn), kurb kontserdikülastaja (E. Abel) ja peanäitejuht Pupp (J. Järvet) ning nn. kandvad jõud (L. Tubin, O. Eskola) operetiparoodias «Kõbus lesk».

1955. a. lavale jõudnud «Algab vastuvõtt» oli Jüri Järveti ja Eino Baskini ühise loomingulise töö kõrgpunktiks ja ka lõpu alguseks. Estraadiõhtut kandsid esmajoones monoloogid, kus näitlejad löid ilmekaid, suure üldistava jõuga karaktereid, nagu meie kaasaegsed Hlestakov, Nozdrjov, Manilov, Sobakevitš (V. Poljakovi tekst), alkoholivastase loengu pidaja, lektor armastusajades ja rida hoolikaid lapsevanemaid.

Elavnemine estraadil tõi kaasa elavnemise saalis ning üha uusi ja uusi külustajaid. See omakorda sundis olema enese vastu nõudlikum, otsima uusi väljendusvahendeid ja eeskätt oma autoreid, tegelema kujundlike probleemidega kõigi organisatsiooniliste ja tehniliste võimaluste puudumise kiuste. See arengupeatükk on tihedas seoses Leo Kalmeti näitejuhi nimega. Peatselt lisandus sellele ka teine, autori nimi — Valdo Pant. Vahepeal neljaliikmeliseks kasvanud põhikoosseisu esimeseks miniatüürteatri plaanis antud etenduseks oli 1956. a. «Südames on mitu soppit» (V. Pandi kirjanduslik montaaž, H. Otsa muusika, U. Kärbise lavakujundus). Kavasa esitatud kontsertpalad olid tegevuse arenguga seoses ja kasvasid sellest välja.

Etendus mõjutas oma vormilise ühtsusega vabariigi isetegevusliku estraadi edasist arehemit.

See etendus oli rikas ka näitlejalike õnnestumiste poolest. Meenuvad a/ü, «kruvike», südant raviv daam, energiliselt südames põrandapinna eest võitleja ja perekonnaseisu-ametnik Lia Laatsilt, südame kojamees, vaene Mihkel, kaksikosa «Tänapäeva Othellos» Helmut Vaagi esituses ja kaks beebit (Lia Laats, Eva Klink) koos hoolitsevate isadega (Helmut Vaag, Richard Peramets) stseenis «Lapsesuu».

Samaaegselt avasid Kalju Vaha ja Vello Viisimaa estraadiajalehe «Pauk ja Pisar» leheküljed, kus kirjatähte takerdunud hädaajakirjanikud püüdsid propageerida kõike seda, mida elu ise oli juba hukka mõistnud.

Aktuaalsena ja vormilt uudsenä mõjus ajalehe ehituse- ja arhitektuurnurgas kahe skulptuuri — vägimehe ja vettehüppaja — dialoog uusehituste fassaadidel.

II — Mis imelikku puuri sa seal pea kohal hoiad?

I — See on rõdu.

II — Miks ta nii tilluke on?

I — Enne oli suurem, aga üks tohman pani sinna kapsatünni. Ütles, et mis see rõduäbarik siin niisama fassaaditseb, olgu parem sahvri eest.

II — Oigus. Ja kultuursem on ka.

I — Aga nagu tünni paigale pani, läksid mõlemad — tünn ja pool rõdu. Ja nii ta nüüd on — pool on läinud ja pool on alles. Ise sai ta minul habemest kinni, muidu oleks kaela murdnud...



*ENSV Riikliku Filharmoonia estraad. Lia Laats estraadi-
etenduses «7 paremale».*



ENSV Riikliku Filharmoonia estraad Helmut Vaag ja Richard Peramets estraadi-
etenduses «Keelatud on...»

II — Oleks ta ehitaja olnud...

I — Miks nii?

II — Ja oleks ta murdnud.

I — Jah, alati ei lähe asjad nii, nagu peaks, nagu ütles Tartu maantee torn, kui ta teist korda üle värviti.

II — Kips lihtsalt valutab...

Lugu lõpeb kujude allahüppamisega, s. t. õhurünnakuga, kui nad märkavad tänaval mööduvat arhitekti, kes majad oli projekteerinud.

Samasugust käsitlust leidsid põllumajanduses, kaubanduses, koolides kirjanduse õpetamisel ja mujal esinevad väärnähtused. Kuna kava oli V. Pandi esimeseks katsetuseks, siis esines siin kohati ebaselgust aadressides ja liigset jutustamist tegevuse arvel.

Kõiki neid esimesel hetkel nagu tühistena näivaid probleeme, mida toob kaasa perekonna loomine, koduse atmosfääri pisikesi arusaamatusi, perekondlike sündmustega seotud küsimusi, nagu perekonna juurdekasv ja lapsehoidja otsimine, käsitles humoristlikult poola kirjaniku S. Grodzienska estraadietendus «Kellega seda ei juhtu».

Perekondliku miljöö ühes lähema ümbrusega kuni televiisori, naabrite, lapsehoidja, sünnitusmaja ja restoranini löid Eino Baskin, Olev Eskola ja Ita Ever, tehes seda värskelt, julgelt ning ilmekalt.

1957. a. jõudis kontserdiküllastajate ette ka Mari Möldre oma esimese tervikliku estraadikavaga «Hädas huumoriga». See oli küpse kunstniku meistritöö. Suhtlemine publikuga ja eeskätt selliste eredate, täisvereliste ja, lubatagu öelda, otse marimöldrelike kujude loomine, nagu seda oli aruandekõnet pidav prognooside büroo töötaja, mühkam lapsevanemate koosolekul ja eideke, kes esmakordselt jalgpallivõistlusele sattudes hakkas märkamatuks sellele nii kaasa elama, et ta tuli ära kanda, see andis õhtule erilise võlu.

Nimetatud kavale järgnes aasta paari pärast päevasündmusi otse kosmiliselt kajastav «Kontserdi perenaine», mida aga enamik estraadisõpru pole senini kahjuks näinud. Kas tõesti ei suuda vastavad instantsid ületada omavahelisi barjääre, et ühiselt leida lahendus, mis võimaldaks pensionil viibiva kunstniku esinemisi? Tervist ja loomingulusti tal jätkub, publikut samuti. Oleme me siis tõesti juba nii rikkad talentide poolest?

Noorte estraadikunstnike jõudsast arengust annab tunnistust 1958. a. talvel Moskvas toimunud üleliiduline estraadikunstnike konkurs, kuhu iga vabariik saatis oma tublimad.

Moskva Estraaditeatri saalis tegin vaatajana kaasa vabariigi esinduse raske jõuproovi. Esinemistingimused olid Lia Laatsil üpris ebasoodsad, sest ta oli sõnakunstnikest ainus, kes esines oma rahvuskeeles. Samuti peeti hulljulguseks esineda konkursil B. Laskini palaga «Arutatakse lahutusasja», mida Moskva publikule oli suure eduga esitanud «äss» Maria Mironova. Stseen on vabariigi publikule tuttav estraadikavast «7 paremale». Otsustasime juba enne eesriide avamist publikule teatavaks teha, mis keeles stseen esitatakse. Kuna konkurs kestis juba mitmendat päeva varahommikust hilisõhtuni, kasutas publik — kaasesinejad — raskestimõis-

tetavaid numbraid suitsutunniks eeldades, et kes siis saali jääb, see ka jälgib ega hakka numbri esitamise ajal välja minema. Selgus, et suitsunälg oli võtnud üpris massilise ulatuse, mispuhul žürii esimees Smirnov Sokolski raevunult püsti tõusis ja uksekontrollidele korralduse andis saalist lahkunuid edaspidi mitte enam tagasi lasta. Publik loobus suitsetamisest ja istus nukralt kohtadele. Niisuguses õhkkonnas asus saal esinemist jälgima.

Stseen algas rahulikult — seda küll ainult näilikult, publik oli lihtsalt äraootaval seisukohal. Äkki sädeles L. Laatsi mängus improvisatsiooniline moment, millele saal niisama vahetult reageeris. Teine sähvatus... Ja edasi kujunes nii, et vaatajad uskusid mõistvat iga väiksemat vihjet ja intonatsiooni. Pala lõpul vallandus aplaus, ja kunstikohtunike hinded näitasid konkursi kõrgemat pallide arvu — 24,5 võimalikust 25-st. Teine voor — ja laureaadi nimetus.

Muidugi ei juhtunud konkursil mingit imet, midagi seniolematut. Aastatepikkuse tööga oli L. Laats oma ereda estraadipärase karakteriloomingu ja kiire ümberkehastumise võime tõttu jõudnud vabariigi estraadikunstnike esiritta. Tublilt toetasid L. Laatsi esinemist kauaaegsed partnerid H. Vaag ja R. Peramets.

Laureaadi nimetusega asusid Moskvast koduteele ka noored lauljad-estraadikunstnikud Heli Lääts ja Kalmer Tennosaar. Esiletõstmist leidis samuti soliste saatnud instrumentaalansambel (juhataja Emil Laansoo), kes küll konkursist otseselt osa ei võtnud rea ansambli liikmete selle vanuse normi ületamise tõttu, mis konkursiks oli ette nähtud.

1958. a. jõudis lavale esimene algupärane õhtut täitev estraadietendus «Kuu peale» (V. Pandi tekst, L. Tautsi muusika, lavastaja L. Kalmet, tant-sud I. Põdralt, lavakujundajad H. Hiibus ja V. Vare, kostüümikavandid G. Štšukinilt). See oli lugu mehest, kes väsinuna bürokraatlikust asjaajamisest näeb und, et juba ongi Kuu peale saadetud kõik need, kes oma kilplasilike asjatoimetustega on tüütuks takistuseks meie seitsmepenikoormasaabastega edasiliikumisel, kõik

kes väikese, kes suure linnuga,
kuid tarku asju toimetavad võrdse
innuga...
kel' kirja pannud targad esivanemad,
et sõnasabad kokku kõlksuma nad peavad panema,
Kõik, kelle kaunis koloriit ja uhkus,
et neid ja samu tarkussõnu korrutavad
ühtepuhku.

Lavastuse pealisülesandeks oli otserünnak kilplusele, s. t. nii individuaalsele kui ka teenistusalasemale juhmusele.

Vormilt uudne etendus jäi täiesti nelja näitleja õlule, sest kontsertnumbreid ei olnud kavas ette nähtud. Ja etenduse näitlejalikust teostusest jäi meelde paljugi eredat, olgu see siis tšaštšuka, kuplee «Bel-ami dö parii

padespan» või stseenid pargis, perekonnaseisuaktide büroos, taevarede-
lil, põrgus, kupees, kutsikakülas või Kilpla kogukonnas.

Järgnev, üldiselt samaplaaniline tõlkematerjalidest loodud etendus «Keelatud on...» püüdis moraalselt hukka mõista elunähtusi, millega juriidiliselt «es ole midägi tettä» (näitejuht K. Süvalepp, A. Oiti muusika, tantsud I. Põdralt, lavakujundus ja kostüümikavandid M.-L. Külalt). Peamine mulje etendusest — näitlejad olid materjalist üle. Osatäitmistest mõjusid uudsete ja värsketena H. Vaagi arglik kurat ja kevadistesse sfääridesse sattunud bürokraat. Leidlikult kirjutatud ja estraadile omaste aktiivsete rütmidega oli lahendatud «Šabloon» (H. Vaag ja R. Peramets). Etenduse kontosse võib kanda esinemiskultuuri, uudseid kujunduslikke võtteid ja maitsekaid kostüüme.

1959. a. leidis jälle tee estraadile E. Baskin. Sedakorda üksi. Asus ulatustlike ülesannete kallal päris mehemoodi murdma, ja tuli, mis tulema pidi — «Kuskil vist midagi põleb». Väärib märkimist, kuivõrd erinevate vahenditega, lähtudes materjali iseloomust, lähenes näitleja kujude loomisele.

Följetonis «Kohtumine tulevikuga» nägime humoristlik-südamlikke, nagu pooltoonides antud vihjeid, moeküsimuste arutelul eredaid bravuurseid «rinnapilte» ja transformatsioonietenduses «Kuskil vist midagi põleb» ka kõigi väliste tunnustega varustatud kujude vooltootmist.

Tekstilist materjali vaagides meenub lõik kunstniku sõnavõtust pärast moedemonstratsiooni:

Kas te tunnete kunstnik Siškini «Kolme karu»? Seda maali näete tänapäeval igal pool — sööklates, asutustes, koolimajades, kompvekikarpidel jne. Vanal tsaariajal, olles rõhutat olukorras, maalis kunstnik Šiškin oma kolme karu kuus aastat. Kaua küll, eks ole? Nüüd teeb kunstnik Ohmu sama töö kahe päevaga, pluss kuldraam. Kunstnik Ohmu tõi töösse uue ratsionaliseerimise ettepaneku. Nüüd jaotatakse lõuend ruutudesse ja töö käib ruutpesiti meetodil. Mida me sellega saavutame?

Seitseaastaku lõpuks lubas kunstifond välja lasta 206 000 Siškini «Kolm karu». Mida see meile annab? See annab Tallinna iga elaniku kohta ühe karu ja kümme tihumeetrit männipuid. (V. Pant).

Kuigi viimastel aastatel on oma võimeid estraadil kohati päris edukalt proovinud K. Kald, A. Kory, H. Roots, valmistab noorte pealekasvu küsimus tõsist muret, ja seda kõigis žanrides. Filharmoonia juures lühikest aega töötanud studio ei suuda siin oma piiratud võimaluste juures kuigi palju ära teha. Meile soovitatakse otsida noori isetegevusest... Hästi. Aga kuidas neid arendada, kui meil olemasoleva kaadri jaoks puuduvad koosseisulised juhendajad — näitejuht, ballettmeister, laulupedagoog?

Põhiküsimuseks on algupärase, vabariigi elu kajastava estraadirepertuaari loomine, mida meilt nii pikisilmi ootab rahvas.

Kas ei ole selle puudumises mõnevõrra süüdi ka ebamäärased loomingu-
lised ja juriidilised vahekorrad autoritega? Nõudlikkust võib osutada tel-
lija. Aga kui seda pole?

Kas oli nii vajalikus ürituses, nagu seda oli estraadirepertuaari kon-
kurs, hästi läbi mõeldud majandusliku huvitatuse printsiip? Öhtut täitva

estraadi-kava preemia võrdus samas väljakuulutatud kolmeminutilise koori- ja estraadilaulu eest antava preemiaga. Neid töid ei saa ju mahult kuidagi võrdsustada.

Ja kui võrd aitab algupärase estraadidramaturgia loomisele kaasa kahjuks tihti esinev ühiskondliku arvamuse kujundamine, nagu see esineb kas või näiteks A. Tamme luule ülevaates: «Laht töötas end satiirikuna siiski üsna varsti sisse. Siis aga oli vahepeal rida aastaid, millal tema areng tõsisest muret tegi — liiga sageli seoti Lahe nime estraadiga, ja ta naljad olid küll head, kuid mitte rohkem.» («Keel ja Kirjandus» 1959, nr. 4.)

Ja kas me pole ehk kuritarvitanud «isalikku hoolt» noorte autorite kasvatamisel?

Eelnenud read ei ole kantud pessimismist, vaid soovist, et estraad suudaks täita oma peamist ülesannet — kiiresti, päevakajaliselt ja kunstiküpses vormis suunata satiirituli sinna, kus see antud hetkel kõige vajalikuks osutub, et anda omapoolne panus tööka ja õnneliku elu loomisesse.

Ülevaate raamides on käsitletud ainult ühte ala mitmepalgelisest estraadikunstist, ja olgu öeldud, et kuigi on väheusutav, et siin mõni igandite kandja oleks just otse «ära pööratud», on nende ümber loodud ühiskondliku hukkamõistu atmosfäär.

Ja seda viimast ongi vaja.

BALTI VABARIIKIDE TEATRITREADLASTE TEINE KONVERENTS

18.—20. aprillini 1960 toimus Tallinnas järjekordne Balti teatriteadlaste konverents. Esimene sellealane üritus oli 1958. aasta lõpul Riias. Kolmas konverents on kavas läbi viia Vilniuses järmisel aastal. Need konverentsid on mõeldud vabariikide teatriteadlaste ja -kriitikute koostöö tihendamiseks ja ühiste probleemide arutamiseks.

Möödunud konverentsil esitas iga vabariik kolm ettekannet, millest esimene käsitles teatri tänapäeva probleeme, teine oli pühendatud teatriaaloole ja kolmas andis ülevaate teatriteadusliku töö olukorrast vabariikides.

Esimesel teemal «Teatri osatähtsus rahvahulkade kommunistlikul kasvatamisel» kõnelesid läti lavastaja-dramaturg P. Peterson, leedu teatriteadlane I. Aleksaite ja eesti kriitik O. Utt. Teise teema «Nõukogude teatri sünni Balti vabariikides» esitasid teatriteadlased V. Grevin, J. Lozoraitis ja K. Kask. Ülevaate teatriteaduslikust uurimistööst andsid L. Dzene, E. Aukštikalnis ja H. Luimet. Sissejuhatava sõnavõtuga V. I. Lenini seisukohtadest ja mõtetest kunstiküsimustes esines K. Uibo.

Ettekannetele järgnesid läbirääkimised, millest peale Balti vabariikide teatriteadlaste ja -kriitikute võttis osa veel rida külalisi väljastpoolt.

Allpool toome ära kokkuvõtliku ülevaate konverentsi tööst. O. Uti ettekanne on käesolevas kogumikus avaldatud lühendatud kujul.

Teatri osatähtsusest rahvahulkade kommunistlikul kasvatamisel

kõneldes ütles J. Rainise nim. Kunstiteatri lavastaja P. Peterson, et kavandades tulevase etenduse ideed, me tihti ei mõtle sellele, kuidas võtab etenduse vastu teatrikülastaja. Me unustame selle, kelle jaoks me loome. Ka kriitikud, analüüsides etenduse ja teose ideed, tihti ei kontrolli, mis

tegelikult jõuab vaatajani. Me alahindame vaataja loomingulist osavõttu etendusest. Luua aga tuleb mitte enda jaoks, vaid vaatajale, teda ideeliselt suunates ja esteetiliselt kasvatades, muutes teda nii ütelda ideaalseks vaatajaks. Kunstnik ei tohi seejuures joonduda rahva kõigi kihtide maitse järgi, vaid peab arvestama ainult ühiskonna eesrindlikumat osa, et tõusta ühiskonna mobiliseerivaks jõuks. Kommunistlik partei tõstab esile ideid, mis vastavad rahva elu-

listele huvidele. Teatrikunsti ülesanne on viia need ideed massidesse, et nad muutuksid inimeste isiklikeks ideedeks, mille eest nad on valmis teadlikult võitlema.

Tänapäeva vaataja soovib laval näha kõigepealt iseennast. Iga inimene, kes süveneb kunstiteosesse, püüab kujutatuga kohe võrrelda oma elu, katsub leida vastust mõtetele ja küsimustele, mis temas endas on tekkinud. Seesugust püüdlust võiks nimetada «isiklikuks huviks kunstis». Sellest isiklikust huvist teatrikunsti vastu kasvab välja kaasaegse näidendi nõue. Isegi kõige paadunud teatriadministraatorid ei eita enam tänapäeva aktuaalse näidendi menükust.

Peatudes läti tänapäeva dramaturgial, märkis kõneleja, et viimastel aastatel on siin toimunud murrang. See murrang sai alguse Gunar Priede dramaturgiast, kelle näidendid on tekkinud meie noorsoo vajadusest näha kunstis iseennast. G. Priede, olles ise selle noore põlvkonna esindaja, pidi teravalt tundma seda vajadust ja sellele vastama oma teostega. Ta ei saanud neid jätta kirjutamata. See ongi põhjuseks, miks Priede näidendid võetakse vaataja, eriti noorsoo poolt hästi vastu. Erksa, puhuti isegi ülearu erutatud elutajuga kirjutab oma näidendid Janis Lusi. Õpetajadramaturg Venta Vigante jutustab suure emotsionaalsusega oma näidendis pedagoogi tõelisest kutsumusest.

Nende näitekirjanikega liituvad veel teisedki autorid, keda kõiki iseloomustab ühine joon — nad kirjutavad igaüks omal teemal sellest, mis nende endi poolt on läbi elatud ja paberile kipub. Neid näidendeid lugedes tunneme tihti ära autori enda kuju, tema isikliku suhtumise elunähtustesse. Need autori isiksuse elemendid moodustavadki näidendis need niidid, mis seovad autorit vaatajaga. Eluline materjal neis näidendites on antud tõetruult ja veenvalt. G. Priede, J. Lusi, V. Vigante, E. Anson, E. Briede, H. Gulbis ja teised noored dramaturgid lähivad elust, oma isiklikest muljetest. Selles on nende teoste tugevus, aga ka nõrkus. Kallak induktiivsele, ainult elulisest kogemusest väljuvale dramaturgiale teeb meid vaesemaks. Meil ei ole tugevat filosoofilist draamat, rainseliku kõlavusega näidendeid, kus oleks suuri filosoofilisi üldistusi, milles kajastub kogu rahva saatus minevikus, olevikus ja tulevikus.

Teatri ja autori ülesanne ei tohi piirduda ainult elu tõepärase peegeldamisega, vaid nad peavad aitama ka elu kujundada, muuta, mõjutada. Vaatajat on tarvis suunata, mitte aga passiivselt tema kohale asuda. Elus on selliseks suunajaks kommunistlik partei. Teatrikunsti ülesandeks ei ole anda metoodilisi ettekirjutusi igaks elujuhtumiks, kuidas näiteks kasvatada ülekäte läinud poissi või maalida täisväärtuslikku kunstiteost. Vaataja jaoks ei ole stiimuliks mitte konkreetne küsimus, mida lahendatakse näidendis, vaid vaimne jõud, mis on võimeline toime tulema igasuguste raskustega, mitte ainult nendega, mis näidendis on kujutatud.

Klassika ja lääne kodanlike autorite näidendite lavastamisel peavad kriitika ja teater silmas pidama, mida see näidend ja etendus annab tänapäeva vaatajale. Tihti «kritiseerivad» meie teatrid kodanlikku tegelikust selliste näidendite abil, mis ei pane vaatajat mõtlema, vaid teda ainult lõbustavad, nagu J. Priestley komöödia «Kas me oleme naitunud?», või rahustavad ja uinutavad, nagu Eduardo de Filippo «Filumena Marturano», mis oma sentimentaalsuse ja õnneliku lõpuga on kaugel sellest; et teha tõsiseid järeldusi kapitalistliku maailma moraali kohta. Mida soovime saavutada Hella Vuolijoki magusavõitu melodraamaga «Justiina», mis on pühendatud naiste kannatustele ja künismile?

G. Priede oma viimastes näidendites «Positiivne kuju» ja «Vika esimene ball» ei ole vaatajale ainult kaasvestlejaks, vaid püüab küsimusi lahendada kodaniku seisukohalt. «Positiivses kujus» polemiseerib ta peene ironiaga mõningate pedagoogide, literaatide ja teoreetikute piiratud ettekujutusega, milline peab olema tänapäeva positiivne kuju. Autor tõendab, et raske on selle tee, kes oma tulevaseks tööks on ette valmistatud ainult teoreetiliselt, kasvuhuone tingimustes. Sellise positiivse inimese otsustavus murdub juba kokkupõrkel esimeste takistustega. Kuid seda poleemiliselt teritatud probleemi kipub näidendis varjutama teetöölise Voldemar Gailiti ja tema naise liin, koomilise arusaamatuse tõttu tekkinud armukadedus, mis moodustab näidendi emotsionaalse telje. Vaatajat haarab peamiselt see kõrvalliin. Järeldus sellest saab olla ainult üks — peamine, mida autor tahab ütelda, peab kokku langema näidendi

emotsionaalse teljega. Selles mõttes lahen-
dab probleemi sihikindlamalt Priede uus
näidend «Vika esimene ball». Autor aren-
dab siin suurt ideed rahvaste saatusest,
tulebat meelde fašismi õudusi. Näidend on
huvitav, kuid teda pole seni mänginud ükski
teater, kuigi ta sai konkursil teise preemia.
See pole skemaatiline ega plakatlik näi-
dend, vaid omapärane psühholoogiline draa-
ma tõetruude eredate kujudega. Kuid teat-
rid ei tunne huvi, kuulduv kõnelusi: publi-
kule see ei meeldi, keda huvitavad mälestu-
sed sõjast? Siin tundub ka tendentsi ves-
telda vaatajaga ainult meeldivaist asjust,
mitte teda erutada, mitte sundida teda mõt-
lema. Seda tendentsi on samuti tunda klas-
sika ja välismaiste autorite teoste valikul.
Mitte alati ei võeta repertuaari võitlejaid,
nagu Brecht, Miller, Feuchtwanger, vaid
tehes järeleandmisi väikekodanlikule maii-
sele, valime Vuolijoki, Priestley, Eduardo
de Filippo ja püüame nende abil «purustada
kodanlikku moraali», näidates lavalt põne-
vaid stseenikesi, mida publik vaatab hea-
tahtlikku naeratusega. Me laseme teoks saada
kunagi käibel olnud paradoksil: nõukogude
teatrikülastaja armastab väga vaadata, kui-
das laostub kodanlus.

Seda pilti aitavad täiendada meie kino,
muusikaline komöödia ja estrada. Miks ei
võiks teatrid «Havai lilled», «Krahv Lu-
xemburgide» ja «Rose-Mariede» kõrval re-
pertuaari võtta ka teoseid, millest õhkub
brehtilikku karmust, kas või tema «Kolme-
krossi ooperit», miks ei järgi tänapäeval
ükski autor ega helilooja Kurt Weilli tra-
ditsioone, mis on täis võitlust ja tüsedaid
mõtteid? See stiil elustaks kahtlemata meie
tardunud, isegi rasvunud muusikateatrite
palet.

Me oleme vaatajat hakanud toitma vä-
henõudliku toiduga, magusate saiakeste ja
kalamarja-võileibadega. On vaja rohkem
nõudlikku dramaturgiat. Vaatajale on vaja
kõnelda täit tõtt, aga mitte talle õlale pat-
sutada.

Leedu teatriteadlane I. Aleksaite
rõhutas oma ettekandes, et kaasajaga seotud
küsimused erutavad sügavalt ka Leedu
NSV teatritöötajaid. Vabariigi 20. aasta-
päevaks on ettevalmistamisel 15 uut algu-
pärast näidendit. Neist aga saab rääkida
alles siis, kui nad on jõudnud lavale. Ette-
kandja tõi mõned näited jooksvast reper-
tuaarist, et illustreerida, millises suunas

areneb leedu tänapäeva dramaturgia. Nii
peatus ta J. Grušase näidendil «Perekonna
pidupäev». Näidendi aluseks on tegelikus
elus aset leidnud fakt. Paljastati rühm riigi
vara omanastud ehitajaid. Autor reageeris
sellele sündmusele kiiresti ja lõi näidendi.
Näidend on kompositsiooniliselt tugev,
kuid mitte ilma tõsiste puudusteta. Kes-
sel kohal on abstraktne vaidlus kahe venna
vahel. Rida tegelasi on joonistatud must-
valge printsiibil ja nad on naiivsed. Näi-
dendi lavastas Kaunase teater. Autori töös
leiduvaid puudusi püüdis teater oma vahen-
ditega parandada. See õnnestus vaid osa-
liselt. Noored osatäitjad ei suutnud tege-
laste kujude skemaatilisust kõrvaldada. See
etendus näitas, et teatritel tuleb veel palju
jõudu kulutada näidendi toormaterjali
lavaküpseks muutmisel. On küsitav, kas
see praktika, et näidend küpseb lavastuse
käigus, end alati õigustab.

Ka Kaunase teatri teise lavastuse, V. Li-
mantase «Pulmamarsi» juures kerkivad
üles teatri ja autori koostöö küsimused.
Näidendis jutustatakse ehitusinsenerist,
kes unistab oma majast. Selle ehitamiseks
puuduvad tal endal vahendid ja ta satub
kellegi tegelinski küüsi. Illusioonid purune-
vad inseneri tütre pulmapäeval, kui ilmub
kombinaator ja esitab dokumendid, millega
ta tõestab omandiõigust majale. Näidend
rõpeb perekonna vapustusega. See lugu
erutab vaatajat. Kuid pole tunda autori
suhtumist kujutatusse. Inseneri lapsed
mõistavad isa käitumise hukka. Isa ja laste
vahel toimub äge kõnelus, mille kestel isa
tõestab, kui raske on elada ja kui palju on
vaja võidelda laste heaolu pärast. See paneb
lapsed mõtlema, ja tõde muutub nulliks.
Näidendis puudub printsiipiaalne vaade elu-
le, olukordi, mida tahetakse hukka mõista,
tegelikult õigustatakse. Inseneri mängib
hea näitleja. Ta näitab sügavalt isa sise-
maailma, kui ta ennast laste ees välja va-
bandab. Nii paradoksaalne kui see ka ei
ole — näitleja veenev mäng tuleb antud
juhul etenduse üldisele kõlavusele kahjuks.
Etendusel puudub lavastaja selge seisukoht.

Mõlemad näited tõestavad ettekandja ar-
vates fakti, et teatri ja näitekirjaniku koostöö
on ainult siis kasulik, kui autor toob
teatrisse valmis näidendi. Kuid tihti juhtub
niii, et autor toob teatrisse süzeelise kar-
kassi, mida teatris hakatakse alles täitma.
Ja kuigi esietenduseni on jäänud vaid mõ-

ned päevad, ei tea veel keegi, millega näidend lõpeb. Nii juhtus ka «Pulmamarsiga». Näidend kui kirjanduslikult iseseisev teos kaotab seesugusel juhul oma tähenduse ja lakkab olemast.

Tihti vabandame me nõrka näidendit kas autori noorusega või teema vajalikkuse ja uudsusega. On vaja nõudlikum olla. See kehtib ka lavastaja töö kohta. Nii juhtus, et V. Rimkjavičiuse näidend «Vesiliilia», mis läks eduga paljudel isetegevusringide lavadel, ei kõlanud teatris vajaliku jõuga, sest lavastaja töö seda ei võimaldanud. Uus materjal nõuab ka uut lähenemist.

*

Konverentsi teisel päeval kuulati ära kolm ettekannet teemal

Nõukogude teatri sünni Balti vabariikides

Nagu V. Grevini, J. Lozoraitise ja K. Kase ettekannetest selgus, on nõukogude teatri sünni kolmes vabariigis kulgenud sarnaselt. Paralleelselt toimus üldjoontes teatri areng ka enne nõukogude aega. Kõigis kolmes vabariigis leidsid esimesed teatriüritused aset möödunud sajandi teisel poolel. Nii nagu Eestiski, loodi Lätis enam-vähem pidev teatritrupp 1870. aastal. Selle eesotsas seisis läti esimene lavastaja ja näitleja Alfred Alunan. Esimesed kutselised teatrid asutati Eestis ja Lätis peaaegu üheaegselt /käsoleva sajandi algul, Leedus pisut hiljem. Paralleelselt kulgesid teatriteeed ka 1917. aastal, kus Oktoobrirevolutsiooni tulemusena võimule tulnud töörahva valitsus asus rajama nõukogude teatrit. Selle arengu katkestas kodanlike vabariikide moodustamine välismaiste interventide abil. Kodanluse võimutsemise ajal, eriti pärast fašistlike riigipöördede 1934. aastal, teatrikunst kängus. Lava vallutasid ideelagedad ja kodanluse huve teenivad näidendid. Kuid progressiivne realistlik teatrikunst sai võitluses reaktsiooniliste vooludega toetust töölistliikumiselt, siin-seal tekkisid isegi töölisteatrid, mis aga kodanluse poolt peagi suleti. (Tartu Töölisteater, Kaunase «Musu teater».

Alles 1940. aasta juunipöörde tegi kõigis kolmes vabariigis lõpu teatrikunsti profaneerimisele, rahvavaenulik ja ideetu repertuaar heideti üle parda, teatrite lavale ilmusid M. Gorki teosed ja nõukogude klassika,

nagu «Ljubov Jarovaja», «Soomusrong 14-69», «Murrang», «Rahutu vanadus», «Platon Kretšet» jt. Hakati looma oma algupärast nõukogude repertuaari. Tehti ettevalmistusi Moskva dekaadiks. Nõukogude paremad kunstimeistrid sõitsid kohtadele abistama dekaadi ettevalmistustöödel. Kunstiline kaader hakkas hoolega omandama sotsialistliku realismi meetodit, süvenema Stanislavski süsteemi. Suurt tööd tehti ka organisatsioonilisel alal. Kõik teatrid natsionaliseeriti. Kui kodanlik aeg pärandas Leedule ainult kaks teatrit, siis juba 1941. aastal töötasid Leedus 6 teatrit. Eestis muutusid poolprofessionaalsed perifeeriateatrid kutselisteks, Lätis asutati Noorsooteater jne.

Algav sõda ja saksa okupatsioon katkestas ajutiselt selle viljaka töö, kuid isegi sõja ajal Nõukogude tagalas õppis ja arenes nõukogulik teatrikaader, okupeeritud kodumaal aga püüdsid progressiivsed kunstnikud rasketele tingimustele vaatamata säilitada paremaid realistlikke traditsioone. Alles pärast sõda, pingsal taastamise ja ülesehitustöö perioodil, sai nõukogude teater Balti vabariikides jälle täie jõuga asuda rahva teenistusse ja teostada need head kavatsused, millega oli algust tehtud esimesel nõukogude aastal.

Teatriteadusliku töö olukorrast vabariikides andsid aru E. Aukštikalnis (Leedu), L. Dzene (Läti) ja H. Lumet (Eesti). Leedus on teatriühingu juurde loodud teatriteadlaste ja teatrikriitikute sektsioon. Antakse välja teatrite koondkava «Leedu NSV teatrid», mis sisaldab artikleid ka teatriteaduse ja kriitika valdkonnast. Samuti ilmub kirjanduslikus ajakirjas «Dergale» artikleid teatrielust. Vabariigi 20. aastapäevaks on kavatsusel välja anda juubelilmanahh «Leedu Nõukogude Teater». Leedu teatriteadlaste kaader on alles väike, hiljuti täienes see noore teatriteadlase I. Aleksaitega, kes tuli Leningradi teatriinstituudist. Lunatšarski nim. Teatriinstituudis õpib paar inimest teatriteaduse alal. Teatri praktikud aga on passiivsed. Teatrinädala puhul arutati koos pealtvaatajatega nähtud etendusi. Samuti arutatakse külalisetendusi ja abistatakse isetegevusteatreid.

Lätis on teatriteaduse olukord paremal järjel. On ilmunud juba neli almanahhi teatriteaduslike artiklitega, ajakirjas

«Maksla», mis ilmub neli korda aastas, on tähtis koht ka teatriteadusel. Seal avaldatakse olukirjeldusi näitlejaist ja ka suuri probleemiartikleid. Valmistatakse välja andma teatrikunstnike monograafiaid. Vabariikliku teatrikevade puhul võtsid teatriteadlased osa etenduste arutamisest.

Eesti teatriajaloo uurimine toimub Eesti NSV Teatriühingu juures. Seda tööd teeb teatriajaloo komisjon, kes koosneb teatriteadlastest, -kriitikutest ja -praktikutest. Tänavuseks juubeliaastaks on põhiliselt valminud ja viimistlemisel kogumik «90 aastat Eesti teatrit», mis haarab meie teatriajalugu selle algusest käesoleva ajani. Teos valmib koostöös Eesti NSV Teatri- ja Muusikamuuseumi kollektiiviga. Selle kõrval ilmub juubelikoguteos «Eesti Nõukogude Teater 1940—1960», kus käsitletakse üksikasjalisemalt eesti nõukogude teatri saavutusi ja probleeme.

Uurimistöödest on pärast esimest teatriteadlaste konverentsi valminud P. Põldroosi monograafia «V. Kingissepa nim. TRA Draamateater», R. Põldmäe töö ««Vanemuise» selts ja Koidula teater», K. Kase uurimus «Betti Kuuskemaa teatrinoorus».

Olulise osa moodustab teatriajaloo uurimisel teatriveteranide mälestuste üleskirjutamine. Nii on valminud või valmimisel järgmised tööd:

N. Kraus, «Olga Krull-Mikk»; E. Villmer, «Mälestusi käidud lavateest»; H. Einer, «Mälestusi loomingulisest teest»; R. Bauman, «Mälestusi A. Teetsovit»; «Mälestuskilde varasemaist teatripäevist»; S. Peetson, «Teatritegevusest Narvas»; J. Talpsepp, «Rakvere teatri rajamine» ja «Haridusliidu tegevusest», H. Uuli «Mälestusi eesti muusikateatrist».

Ülevaateid ja monograafiaid koostab praegu mitmesugustel teemadel rida autoreid.

Paremate lavastuste säilitamiseks on alustatud nende dokumenteerimist fotode abil, samuti on helilindile võetud rida näitlejaid. Jätkatakse ka teatriajaloo materjalide bibliografeerimist, on koostatud juba üle 11 000 kaardi.

On asutud eeltööde tegemisele Eesti NSV teatrientsüklopeedia koostamiseks, samuti tehakse kaastööd NSV Liidu teatrientsüklopeediale.

Uurimistööd pidurdab asjaolu, et seda tehakse põhitöö kõrval, mille tõttu tööde

valmimise tähtsajad tihti edasi nihkuvad. Puuduvad koosseisulised inimesed, kes uurimistööd juhendaksid ja kirjastustegevust juhiksid.

*

Leningradi teatriteadlane M. Jankovski, peatudes dramaturgia probleemidel, märkis oma sõnavõtus, et tootmis- teema asemele on astunud inimese väanne maailm, inimese-loomaa näitamine. Seejuures ei rahulda vaatajat enam kitsas kammerlik näidend, kus inimesi kujutatakse lahus nende tegudest. Meie dramaturgide peamiseks ülesandeks on kujutada näidendites inimest, kes on juba küps kommunistliku ühiskonna jaoks, samuti ka neid, kes on alles poolel teel sinna. Sellepärast erutabki vaatajat A. Arbuzovi «Irkutski lugu», kus Sergei on ühel arenemisastmel, Viktor ja Valja teisel, kuid jõuavad lõpuks samuti sellele tasemele, kuhu on tõusnud Sergei. Ainult konflikti arenemise abil on meil võimalik mõista uut inimest tema ääretus keerukuses. Siit tulenevad uued vormid ja väljendusvahendid, sisemised monoloogid, pöördumised minevikku jne. Lavastaja ees seisab ülesanne leida adekvaatseid väljendusvahendeid, et seda uut sisu edasi anda. Praegu näeme palju katsetusi selles suunas, aga ka palju vigu. On pöördutud tagasi 20-ndate aastate loosungi juurde — kinofitseerida, radiofitseerida teater. Kuid mitte kõik, mis on hea kinole, ei kõlba teatritele. Teater peab otsima oma vahendeid, mitte laenama neid teistelt kunstiliikidelt.

Teatrikriitik S. Levin rõhutas, et teatrikunstis on küsimuste «mis», «kuidas» ja «kellele» kõrval kõige tähtsam moment «mille nimel». Nii on arusaamatu, mille nimel Vahtangovi teater ja mitmed teised teatrid lavastasid «Kuuenda majakorra», kusjuures 30-ndatel aastatel kirjutatud näidendit isegi tänapäevastati. V. Kingissepa nim. TRA Draamateatril oli seda näidendit lavastades kindel eesmärk — kodanlikul ajal lavastatud näidendit lugeda praegu uue pilguga. Kõneldes näidendi probleemidest ja tema lavalisest saatusest, tema mõjust vaatajale, märkis sõnavõtja, et tihti avab teater näidendi ideelise sisu puudulikult ja näidendist saadakse vale mulje. Nii tõusis näiteks A. Liivese «Uusaasta öös» RT «Vanemuise» lavastuses keskseks kujukse Roode. Riia Akadeemilise Draamateatri lavastuses aga mõistetakse Roode hukka ja tema saa-

tusest õpivad nii Magda kui ka Roode tütar. Nad leiavad oma koha elus. Analoogiline lugu olevat kõneleja arvates ka A. Liivese teise näidendiga, «Tundmatu naise portreega», millele heidetakse ette pseudokaas-aegsust. Milles see seisab, pole sõnavõtjal selge. Tartu teatrikülastaja leiab, et näidend on hea, Tallinna oma aga avaldab rahulolematust. Ka siin seisab erinevate hinnangute põhjus lavastajate erinevas töös.

Ukraina Teatriühingu vastutav sekretär P. Ternjuk tervitas konverentsi Ukraina teatringkondade nimel ja puudutas mõningaid Ukraina teatrieluga seoses olevaid küsimusi. Ukraina teatrid valmistuvad praegu pingsalt sügisel Moskvas toimuvaks dekaadiks. On ilmunud 28 uut näidendit ukraina autoritelt, nendest viit premeeriti. Uute konfliktide otsingul eelistavad mõned dramaturgid oma näidendites kujutada bändiite ja mõrvareid, samuti on hakanud levima lavalt alasti keha näitamise kultus — neljas lavastuses tantsib laval poolalasti naine. Kodanliku kultuuri vastu võitlemise tähe all on levinud ka rock'n rolli tantsimine. Külaline mainis muuseas, et E. Raneti «Kadunud poeg» läks Ukrainas 21 teatris. Ukraina Teatriühingus on iga teatri kohta sisse seatud loominguuline pass. Selles fikseeritakse teatri poolt mängitud repertuaar, millest nähtub, kuhu teater suundub. Üldse on Ukrainas teatrite repertuaaris praegu 61 nõukogude näidendit, kuid nende mängimise protsent on tunduvalt väiksem. Vaataja aga armastab nõukogude näidendit, kui see on hea ja hästi lavastatud. Nii läks N. Pogodini «Kolmas pateetiline» Sevastopolis 67 korda täismajale. Külaline avaldas arvamust, et tunduvalt peaks parandama vabariikidevahelist näidendite vahetust. Me oleme repertuaari poolest märksa rikkamad, kui praegu etendustest nähtub. Ka Ukrainas käib võitlus pseudonovaatorluse vastu. Mitmed noored lavastajad püüavad esitada novaatorlusena minevikus kasutatud võtteid. Teatriteadusega tegelevad Ukrainas kolm asutust — Teaduste Akadeemia, Teatriühing ja Teatriinstituut. Külaline annab konverentsile kingitusena üle Ukraina teatriajaloo esimese köite.

Teatriteadlane V. Sahnovski rõhutas, et rääkides uutest tendentsidest dramaturgias ja režissuuris, ei saa mööda minna

ka uutest väljendusvahenditest näitlejatöös, uuest näitlejatüübist. Tihti võib veel näha järgmist pilti: lavastus on näitejuhi poolt hästi seatud, kujundus on huvitav, aga näitleja mängib täiesti olustikulises plaanis, vanas melodraama laadis. Kõneleja märkis, et teda rõõmustas V. Kingissepa nim. teatri ja J. Rainise nim. teatri näitlejate kaas-aegne mäng. Kaasaeg nõuab intellektuaalset ja emotsionaalselt sütitavat näitlejat.

Läti teatrikritik J. P a b e r z peatus kolmel eesti teatrite lavastusel — «Leal», «Õnd-suse labürindil» ja «Salaküttidel». «Lea» probleemi vajalikkust alla kriipsutades ja näidendi sisukust ning intellektuaalsust kiites juhtis sõnavõtja tähelepanu ka näidendi dramaturgilestele puudujääkidele. R. Parve satiiri pidas kõneleja õnnestunuks, samuti selle lavastust K. Irdi poolt, ning avaldas arvamist, et seda näidendit oleks kasulik näidata ka Lätis. Karmima kriitika osaliseks said «Salakütid». Kõneleja heitis näidendile ette mitmeteemalisust, laialivalgust, kohatist primitiivsust ja isegi banaalsust. Esimene vaatus olevat kõneleja arvates väga ohtlik, kuna mitte iga näitleja ei suuda välja pidada 40-minutilist monoloogi.

Haarava sõnavõtuga esines NSV Liidu rahvakunstnik A. L a u t e r. Ta märkis, et kui kodanlikul ajal pidi teater «söödaks» tarvitama vähenõudlikke ja pikantseid tükke, et rahvast teatrisse meelitada, siis tänapäeval pole see vajalik. Sisukatele etendustele tuleb nüüd rahvas ilma «söödata». Kui aga mõni autor hakkab publiku halva maitsega kohanduma, siis tuleb küsida, kus on teatri maitse, kes niisuguse alaväärtusliku näidendi lavastab. Sõnavõtja avaldas imestust, et praegu on üle Nõukogude Liidu nii suure menu saavutanud H. Vuolijoki «Niskamäe naised». Isegi kodanlikul ajal ei pidanud nõudlikumad kriitikud sellest näidendist suurt lugu.

Kõneldes novaatorlusest teatris, ütles sm. Lauter, et kõik see, mida teevad noored lavastajad nn. novaatorluse tähe all, on kunagi ammu juba olnud. Ei saa anda retsepte novaatorluse suhtes ja välja mõelda uusi «isme». Küsimuse tuum seisab selles, et me pole veel ära kasutanud kõike seda, mida pakub sotsialistlik realism. Siin on veel palju kasutamata võimalusi nii kunstilises kui ka tehnilises osas. Kõneleja arvates on meie teatrid viimasel ajal ülemäära haka-

nud apelleerima teatriküllastaja emotsioonidele, vaataja tundemaailmale, unustanud aga tema mõistuse. Kuid tänapäeva vaataja on ratsionalisaator ja mehhanisaator, temale on vaja läheneda ka intellektuaalsest küljest, kusjuures ta endastmõistetavalt peab teatrist saama ka emotsioone. Näitekirjanikele soovitas kõneleja suuremat laoonilisust, mõtete väljendamist lühemas vormis, kuid sütitavalt.

Teatrikritik H. L u m e t, kõneldes positiivsest kangelasest nõukogude dramaturgias, avaldas arvamist, et see probleem on teoreetiliselt veel põhjalikult läbi valgustamata. Ka diskussioonis «Literaturnaja Gazetas» avaldati üksteisele risti vastukäivaid arvamisi. Tuues näiteid viimase aja dramaturgiast, väitis sõnavõtja, et J. Smuul on oma näidendis «Lea» positiivse kangelase Endel Aeru asetanud ebatüüpilisse olukorda, kus tal on raske näidata kangelasele omaiseid tüüpilisi iseloomujooni. Lea kuju aga tõuseb näidendis tugevalt esile, sest ta teutseb.

Leedu teatriteadlane M. P e t u c h a u s k a s andis konverentsile edasi Leedu Teatriühingu kutse järgmisel aastal kohtuda järjekordsel teatriteadlaste konverentsil Vilniuses. Ühtlasi tegi ta ettepaneku vähendada järgmisel konverentsil ettekannete arvu, et jääks aega probleemide sügavamaks arutamiseks. Ta pidas soovitavaks, et kriitikud ja teatriteadlased tutvuksid enne konverentsi kohtadel probleemirikkamate etendustega, mis võimaldab järgneval diskussioonil toetuda juba konkreetsele materjalile.

Läti Teaduste Akadeemia Keele ja Kirjanduse Instituudi teaduslik töötaja V. H a u s m a n avaldas soovi, et järgmise konverentsi ettekanded juba varem trükitaks ja kohtadele saadetaks, siis saaks nende arutamiseks põhjalikumalt ette valmistuda. Kõneleja esitas mõned huvitavad faktid läti teatri ajalooost. Nii töötas Lätis pärast 1919. aastat tööliste isetegevusring, kellele läti kirjanikud-revolutsionäärid kirjutasid näidendeid, mis käsitlesid aktuaalseid probleeme tööliste elust. 1926. aastal asutati Riias professionaalne töölisteater. See teater tegi ära suure töö nõukogude autorite tutvustamiseks läti vaatajale. Moskvas eksisteerisid 20.—30. aastatel tugev läti teatritrupp ja isegi kaks läti teatrit — Moskva Läti Teater ja Skatovski Studio. Seega võib juba 1932. aastast peale rääkida läti nõukogude teatrist. Seal töötati Stanislavski süsteemi järgi.

Teatrikritik K. U i b o vaidles vastu J. Paberzi seisukohtadele «Salaküttide» suhtes ja avaldas arvamist, et näidend omab siiski ühiskondlikku tähtsust. Autoril on mõningaid õnnestumisi kaasaegse kangelase kuju loomisel, samuti ei tule alahinnata tema otsinguid vormi alal.

Eesti NSV Teatriühingu esimees, vabariigi teeneline kunstitegelane I. T a m m u r märkis lõppsõnas, et kolm päeva kestnud konverentsil tehti viljakat tööd ja arutati probleeme, mis tulevad kasuks meie kaasaegse dramaturgia ja teatrikunstis arengule. Viigadest, mis töö käigus kinni naelutati, õpivad nii autorid kui ka teatrid.



TEATRISÕBRA MÖTTEKILDE

HENN VILJASTE

On mõningaid traditsioone, mis püsivad põlvest põlve ja ajast aega. Üheks selliseks kõigutamata traditsiooniks on näitekirjaniku, lavastaja ja kriitiku omavaheline antagonism. Igaüks neist vaatab teisele kui paratamatule pahele, kes on ainult selleks maailma loodud, et teise loomingut rikkuda või valesti tõlgitseda. Nii oli meie suurim dramaturg Eduard Vilde käesoleva sajandi algul üsnagi kehvas arvamuses tolle-aegsest eesti paremast näitejuhust Karl Menningust, kumbki aga omakorda ei pidanud lugu kaasaegsest kriitikast. Selline koera ja kassi vahekord püsib tänapäevani näitekirjaniku, lavastaja ja kriitiku vahel. Ei ole veel niisugust lavastajat maailma sündinud, kes poleks autori surematut teost vägistanud; ei ole veel nii valgustatud kriitikut elanud, kes oleks autorit mõistnud ja kelle arvustusest teatrile oleks palju kasu olnud; ei ole veel niisugust näitekirjanikku nähtud, kelle teoseid lavastaja poleks pidanud oma maitse järgi kohendama ja kärpima ning kellele kriitik poleks pidanud tarvilikuks õpetada, kuidas kirjutada. Kuid nagu koer ja kass on mõlemad vajalikud koduloomad, nii on meie suures ühiselamus ka näitekirjanikul, lavastajal ja kriitikul oma koht. Täitku nad ainult oma otseseid ülesandeid hästi ja ärgu karaku üksteisele ilmastilma karvu, kuigi hiirte püüdmine pole koera arvates kellegi amet, haukumine aga tundub kassile närve rikkuva ajaviitena.

*

Iga näitleja otsib näidendist kõigepealt oma osa. Kui ta seda sealt ei leia, siis ei kõlba see näidend kuhugi. Lavastaja omakorda otsib näidendist võimalust ennast näidata. Kui teos seda ei paku, lükatakse see huvitult kõrvale. Dekoraator vaatab, kas lavapiltidega saab oma meisterlikkust demonstreerida. Kui remark näitab ainult lihtsat tuba, siis hääletab kunstnik kunstinõukogus näidendi maha. Et aga näidend on kirjutatud publiku jaoks, seda ei tule kellelegi pähe. Vahel ka autorile endale mitte.

*

Paljud näidendid kannatavad olulise puuduse all — neil ei ole õiget lõppu. Ka väga suured näitekirjanikud on tihti komistanud kolmanda vaatuse karile. Millest see tuleb? Kas mitte sellest, et näidendi tegelased, autori ajast vast ilmaletulnud, esi-

algu noored ja abitud, kuulekalt alistuvad autori tahtele? Niipea aga, kui nad on verisulist välja kasvanud ja oma tiivad kandma hakkavad, tahavad nad ise lendu tõusta ja oma tiibade jõudu proovida. Autor aga püüab neid pessa oma tiiva alla tagasi suruda. Pahatihti lõpeb see võitlus kompromissiga, kumbki pool peab kord valitud teelt pisut kõrvale kalduma. Selliselt leitud «kuldne kesktee» aga viib padrikusse, sihile ei jõua keegi.

*

Konflikt näidendis moodustab selle aluse, millel tegelased koos eksisteerivad. Konflikt elus lööb tihti kooseksisteerimise aluse puruks. Seda ületamatut vastuolu elu ja kunsti vahel ära tundes lõi noor dramaturg elule käega ja hakkas konflikte välja mõtlema. Nii sattus ta konflikti eluga. Kuid polnud enam kedagi, kes selle draama oleks paberile pannud, sest näitekirjanik muutus ise draama peakangelaseks ja hukkus, enne kui eesriie sai lahti minna.

*

Vanad roomlased ütlesid: de mortuis nil nisi bene — surnutest tuleb kas vaikida või siis ainult head rääkida. Kui mõnda noort näitekirjanikku hakatakse paari õnnestunud teose järgi juba klassikute kilda asetama, siis tundub asi kahtlane. Üks kahest, kas peetakse teda loominguliselt juba surnud meheks või tahetakse, et ta selleks võimalikult kiiresti muutuks. Niisuguste agarate «sõprade» eest hoiatab teine vanasõna — vaenlastega tuleb õige mees ise toime.

*

Seoses isetegevusteatriline tekkimisega on meie näitekirjanikud seatud tõsiste raskuste ette. Kui kutselised teatrid tegid ka kesistest tükkidest vaadatava etenduse, siis isetegevuslased vajavad ainult häid tükke, sest neil puuduvad vahendid ja villumus panna kullana särama mulda. Näidendi väärtuse üle ei otsusta edaspidi mitte see, kuidas õnnestus pealinna akadeemilise teatri lavastus, vaid see, kuidas kõlas sama näidendi etendus Kapa-Kohilas. Vee tase tünnis on parajasti niisama kõrge kui selle tünni kõige madalam laud. Ka näitekirjanduse tase oleneb tünnist, kuhu ta kallatakse, s. o. teatrist. Kui aga lähtuda senikehtivast kriteeriumist, et isetegevusele võib kirjutada nõrgemini kui kutselisele teatrile, siis pole ime, et tynn viskab vitsad pealt ära ja me peame hakkama janu kustutama üsna madalast lombist.

*

Huvitav, et nn. igavesed teemad kipuvad tihti meie dramaturgias muutuma igavateks teemadeks. Kas ei võiks vahel katsetada vastupidisega — muuta igavad teemad igavesteks? Aga selleks on vist vaja rohkem mõistust ja püsivust.

*

Remarki ei vaja lavastaja, näitleja ega publik. Küll aga on remark tarvilik igasugustele retsensentidele, toimetajatele ja kriitikutele, sest muidu ei saa nad aru, mida autor tahab tegelaste suu läbi ütelda. Remargi heaks omaduseks on see, et tal pole allteksti, seepärast pole karta tekstile allajäämist.

*

Dialoog erineb mõnes näidendis monoloogist ainult selle poolest, et teine tegelane kiiresti mõne mittemidagiütleva lause eetrisse paiskab, kui on karta, et peamiselt kõnelejal õhk kopsudest otsa hakkab lõppema.

*

Positiivne kanglane on nagu meremadu, keda ühed ütlevad näinud olevat, kelle olemasolus aga teised väga kahtlevad. Ja isegi need, kes niisuguse eluka olemasolu printsibiis tunnistavad, lisavad talle omalt poolt juurde rea vigu ja puudusi, et ta usutavamana tunduks. Loomise põhimõtted on jäänud, nagu näha, maailma algusest peale samaks: looja olevat inimese loonud oma näo järgi, ja loodu osutus üsnagi ebatäiuslikuks olendiks. Nüüd loob kriitik positiivse kangelase oma näo järgi, ja ega siingi saa loodu loojast parem olla. Sel ajal on ka oma alltekst. Kui looja enda loodud ideaali liiga kõrgele seab, siis muutub selle poole püüdlemine lootusetuks ettevõtteks. Teaduse ja tehnika maailmas on kosmilised kõrgused ja kaugused muutunud päris kättesaadavaks, kriitilise mõtte maailmas aga ei saada raketti kuidagi maa küljest lahti.

*

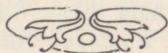
«Publik on alaealine, keda peab kasvatama,» ütleb noor näitekirjanik ja pani näidendisse kõik õiged ja sügavad mõtted, mis ta tarkadest raamatutest oli kokku lugenud. Publik aga ei tulnudki teatrisse.

«Publik on sfinks,» arvas kriitik, kui tema poolt mahaarvustatud näidend tormiliste kiiduavaldustega vastu võeti.

«Publik armastab mind,» ütles noor näitleja, surudes vastu rinda lillekimpu, mille talle oli saatnud saalis istuv ema.

«Publik on meil kasvatamatu,» ütles lavastaja, kui vaatajad pärast eesriide langemist kiiresti hakkasid riidehoidu ruttama.

«Publik tunneb asja,» ütles teatri kassapidaja ja riputas välja teadaande: «Homseks kõik piletid «Sinisele maskile» müüdüd.»



SISUKORD:

Kakskümmend viljakat aastat	5
OLAF UTT. Teatri osast töötajate kommunistlikus kasvatamises	11
KARIN KASK. Kakskümmend aastat eesti nõukogude teatrit	25
HARRI KÕRVITS. Oper ja operett uuel teel	61
LEO TORMIS. Eesti nõukogude balleti arengust	78
ENN PÕLDROOS. Kui eesriie avaneb	102
KAAREL TOOM. Suurim teater	116
HILJA JÄNES. Nukkudel on sõna	122
REIN KLINK. Huumor ja satiir estraadilaval	133
Balti vabariikide teatriteadlaste teine konverents	141
HENN VILJASTE. Teatrisõbra mõttekilde	147

На эстонском языке
ЭСТОНСКИЙ СОВЕТСКИЙ ТЕАТР
1940—1960

*

Koostaja A. Päie
Toimetaja H. Lumet
Kunstiline toimetaja K. Puust
Tehniline toimetaja A. Heintare
Keeleline toimetaja A. Bergman

Ladumisele antud 2. 6 1960. Trükkimisele antud
5. 7. 1960. Trükipoognaid $70 \times 108 - 9,5 \pm 8$ klee-
bist. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid
14,5. Arvutuspoognaid 12,46. Trükiarv 1500. MB-05550.
Tellimise nr. 3994. Trükikoda „Kommunist“.

Tallinn, Pikk 2.

Hind 15 rbl.

B-1954

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00431841 8