

EIKE VÄRK

Näitleja loomingulise
pikaealisuse ja mitmekülgsuse fenomen
Salme Reegi näitel



DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

I

DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

I

EIKE VÄRK

Näitleja loomingulise
pikaealisuse ja mitmekülgse
fenomen
Salme Reegi näitel



TARTU ÜLIKOOL
KIRJASTUS

Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudi nõukogu otsusega 19. september 2012.

Juhendaja: dotsent Luule Epner

Oponendid: EKA emeritprofessor, dr Lea Tormis

dr Katri Aaslav-Tepandi

Kaitsmise aeg: 3. detsembril 2012, algusega kell 14.15 TÜ senati saalis

ISSN 2228–2548

ISBN 978–9949–32–167–4 (trükis)

ISBN 978–9949–32–168–1 (pdf)

Autoriõigus: Eike Värk, 2012

Tartu Ülikooli Kirjastus

www.tyk.ee

Tellimus nr 542

SISUKORD

EESSÕNA	7
SISSEJUHATUS.....	8
1. NÄITLEJATÖÖ MUUTUVAS AEGRUUMIS VAHELDUVATE TEATRIVOOLOUDE TAUSTAL	16
1.1. Näitleja osa teatriprotsessis	16
1.2. Realismi ja modernismi mõistest	20
1.3. Realismi kujunemine domineerivaks kunstivooluks. Naturalism	21
1.4. Näitleja ja rolli suhe Stanislavski teatris	25
1.5. Näitleja ja rolli suhe Mihhail Tšehhovi käsitluses	28
1.6. Modernismi algus teatris	30
1.7. Näitekunst modernismiklassikute nägemuses	33
1.8. Realistlike ja modernistlike väljendusvahendite põimumine	37
2. EESTI KUTSELISE TEATRI ALGUSAASTAD	39
2.1. Esimesed kutselised teatrid	39
2.2. Noorestlased – Euroopa moodsa teatrimõtte vahendajad	40
3. SALME REEGI LAPSEPÕLVEAASTAD PÄRNUS	43
4. KOOLIAASTAD	48
4.1. Suurte sündmuste mõjuväljas. Koolitee algus	48
4.2. Otsingulised 1920. aastad ühiskonnas ja teatrikunstis	51
4.3. Gümnaasiumiaastad Tallinnas	53
5. TEATRIÕPINGUD	55
5.1. Draamastuudio teatrikool	55
5.2. Õpilasena teatrikoolis	56
5.3. Hilda Gleseri näitlejakoolituse metoodikast	58
5.4. Gerd Negro tantsustuudios	65
6. NÄITLEJATEE ALGUS. NÄITLEJANA ISESEISVAS EESTI VABARIIGIS	70
6.1. 1930. aastate algus – ebastabiilsuse aastad. Rahvuslik ja realistlik teater	70
6.2. Noore näitlejana kutselises teatris	73
6.3. Tammsaare tegelaskujud kui näitleja meisterlikkuse kool	87
6.4. Rahvusliku eripära süvenemine teatrikunstis pärast 1934. aasta riigipööret. Näitleja mitmekesine rollimaailm	90
6.5. Nukuteater Draamateatri rüpes	101
7. NÄITLEJANA VAHETUVATE OKUPATSIOONIVÕIMUDE AEGU	104
7.1. Nõukogude okupatsiooni esimene aasta	104
7.2. Teater Saksa okupatsiooni ajal	110

8. NÄITLEJA LÄBI STALINLIKU AASTAKÜMNE	116
8.1. Repressioonid ühiskonnas ja teatris. Sotsialistlik realism	116
8.2. Loometöö sõjajärgses Draamateatris	120
8.3. Näitleja keerulised aastad	121
8.4. Draamateater 1950. aastate alguses	131
8.5. Näitlejast inspitsiendiks	134
9. STALINLIKU AJASTU LÕPP. UUED VÕIMALUSED	
NÄITLEJATÖÖKS	135
9.1. Poliitilise kliima pehmenemine ja loomevõimaluste avarumine	135
9.2. Draamateater sulajal	137
9.3. Tagasi näitlejaks	140
9.4. Esimesed sammud teatriuueenduse suunas. Brechti tulek Eesti teatrisse	143
10. LOOMINGULISES KÕRGVORMIS MURRANGULISTEL	
1960-NDATEL	145
10.1. Hruštšovi „sulast” Brežnevi stagnatsioonini. Teater uute lavaliste väljendusvahendite otsingul	145
10.2. Näitlejana 1960. aastate Draamateatris. Unistuste roll	147
11. NÄITLEJA 1970. AASTATE VAHELDUSRIKKAL	
TEATRIMAASTIKUL	164
11.1. Muutused ühiskonnas. Eesti teatri „kuldaeg”	164
11.2. Draamateatris Panso ajal	165
11.3. Draamateater Mikk Mikiveri peanäitejuhiks oleku aegadel	173
11.4. Osalisena Adolf Šapiro lavastustes	175
11.5. Kohanemine mängulise teatriga. Staažika näitleja uus noorus	179
12. KÜPSE NÄITLEJANA 1980. AASTATE TEATRIS	187
12.1. Ühiskondlik kriisisituatsioon. Psühholoogilis-realistliku teatri uus esiletõus	187
12.2. Draamateatri keerulised aastad	188
12.3. Stiilide segunemine teatris. Salme Reegi rollid	191
12.4. Muutused ühiskonnas ja kultuurielus	194
12.5. Näitlejatee viimane aastakümne	196
13. AUVÄARSES EAS NÄITLEJA TAASISESEISVUNUD EESTIS	199
13.1. Pöördelised muutused. Teater 1990. aastate esimesel poolel	199
13.2. Huvastijätt publikuga	201
KOKKUVÕTE	204
KASUTATUD KIRJANDUS	217
Lisa. Salme Reegi teatrirollid	229
SUMMARY	234
CURRICULUM VITAE	241

EESSÕNA

Uurimus „Näitleja loomingulise pikaeealisuse ja mitmekülguse fenomen Salme Reegi näitel” on suunatud eelkõige eesti kultuurist, sealhulgas teatrist huvitatud lugejatele. Loodetavasti avab see ühe võimaliku viisi, kuidas muutuv asgruumis, paljude aastakümnete vältel, kuni kõrge eani alal hoida loomingulise töö võimet. Käesoleva töö autor loodab anda omapoolse panuse eesti kultuuriruumis (eelkõige teatrimaastikul) toimunud protsesside jäädvustamisesse ja analüüsi.

Uurimistöö tegemisele inspireeris mind Salme Reegi erakordne loovisiksus: tema harvaesinevalt pikk, peaaegu seitset aastakümnet hõlmav näitlejate, töökus ja süvenemine, truudus ühele teatrile, võime õppida ja end arendada kuni elu lõpuni. Salme Reegi pikk loometee koos sellega paratamatult kaasnevate, enamasti näitlejast endast olenematute, vaid ümbritsevatest oludest tingitud tõusude ja langustega, on tänuväärne materjal näitlejatöö vaatlemiseks ja analüüsimiseks muutuv asgruumis ning selles areneva ja teiseareva teatrikunsti taustal.

Olen väga tänulik Eesti Teatriliidu vastutavale sekretärile Riina Viidingule, kelle soovitusel ma 1984. aastal Salme Reegi mälestusi üles kirjutama hakkasin. Tänu sellele oli mul võimalus isiklikult tutvuda tollal 77-aastase, ent noorusliku, särava ja heatahtliku näitlejannaga. Salme Reegi viimaste aastakümnete loomingu olen ma vaatajana ise osa saanud. Mõned tema teatritee säravatest rollidest on alal minu lapsepõlves talletatud mälupiltides. Kuna Salme Reegi näitlejatöö teatris oli väga mahukas ja mitmeplaaniline, siis paratamatult tuli käesoleva töö autoril teha oma valik. Selle uurimuse raamidesse ei mahtunud Salme Reegi loominguline tegevus kuuldemängude lavastajana ja näitlejana ning tema pedagoogiline töö kuuldemängudes osalenud noorte näitlejatega. Reegi raadiotöö võiks aga olla mõne teise uurimuse teemaks. Kindlasti jääb palju saladuseks Salme Reegi isiklikust elust. Need saladused on näitleja viinud endaga sellest maailmast lahkudes. Mitmetele töö käigus tekkinud küsimustele ei ole enam vastajat.

Eriliselt tahan tänada oma uurimistöö juhendajat, teatriteadlast ja õppejõudu, professor Luule Epnerit tema igakülgse abi, nõuannete ja süvenemise eest. Palju uusi teadmisi olen saanud kuulates Luule Epneri loenguid ja osaledes tema seminaridel. Suureks abiks ja eeskujuks on minule olnud ka tema teatriteaduslikud kirjutised ja ettekanded. Täna ka retsensente, EMTA Lavakunsti-kooli emeritprofessoreid Lea Tormist ja Ingo Normetit, kelle asjalikest tähelepanekutest ja soovistest ma oma uurimistöö lõppvariandi korrigeerimisel lähtusin. Olen tänulik paljudele teatriteadlastele, ajaloolastele, kriitikutele, loovinimestele ja kõigile neile, kelle arvukad uurimused, arvustused, meenutused, mõtted, tähelepanekud, nõuanded jne minule minu uurimistöö teostamisel abiks olid. Täna Lea Armet, Mari Karlsoni kirjastusest Tänapäev ja kõiki teisi tänu kellele on ilmunud raamat „Salme Reek. Noor vana daam”.

SISSEJUHATUS

Käesolevas uurimistöös jälgin näitlejat muutavas ajas – ajastu ja keskkonna mõju näitleja lavalisele väljendusele – eesti teatri ühe legendi Salme Reegi teatritee näitel. Salme Reek (1907–1996) on ainulaadne näitleja, kelle nimega seostub ligi seitse aastakümnet eesti kutselise teatri saja-aastasest ajaloost ning mitme põlvkonna teatrimälu. (Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi andmeil osales ta aastail 1929–1996 suuremates või väiksemates rollides rohkem kui 180 lavastuses.) Muutused Reegi näitlejaloomingus seostuvad eesti teatri üldiste arengute ja suundumustega ajastu sotsiaalses, poliitilises ja kultuurilises kontekstis. Ta on üheks sillaks, mis ühendab meie teatri erinevaid arengujärke alates 1920. aastate lõpust (õppima asumisest Draamastuudio teatrikoolis 1927. aastal) kuni 1990-ndate keskpaigani. Näitlejana õnnestus tal end kohandada paljude erinevate lavastajate tööstiiliga, näha teatrit dünaamilises arengus ning ise uuega kaasa minna. Salme Reegi lavatee uurimise ja analüüsimise eesmärgiks on selgitada neid mõjutusi ning loomingu lähteks olevaid isiklikke impulsse, mis loovad eeldused loominguks kõrgvormiks ning näitlejaampluaa mitmekülgsuseks aastakümnete jooksul.

Uurimistöo eesmärk

Uurimistöo eesmärgid on:

- analüüsida näitleja loomingu pikaajalisust ja mitmekülgsust eeldusi ja põhjusi Salme Reegi loomingu näitel;
- anda ülevaade Salme Reegi elu- ja loometeest, keskendudes eelkõige tema teatritööle aastail 1927–1996;
- näidata näitleja kesksel osal teatriprotsessis, toetudes erinevate teatri-teoreetikute ja -praktikute näitlemisteoriatele;
- analüüsida näitleja rolli ühiskonnas kui selle eneseteadvuse ja vaimse kandjat;
- avada näitleja loomingu seotust aegruumiga, kus ta elab ja tegutseb; näidata ja analüüsida teatritöö, k.a. näitlejatöö suhestumist ühiskonnaga, näitleja omapoolsete valikute piiratust loometöös jm;
- kirjeldada ja analüüsida näitleja loometööd realistlikus ja modernistlikus teatris erinevatele teatriteoreetilistele käsitlustele tuginedes.

Kuna inimese loovuse lätted peituvad tema lapsepõlves, siis Salme Reegi loomingu käsitledes otsitakse eeldusi ja soodumusi näitleja pikaks lavaeaks kõigepealt tema lapsepõlvkoodust, suhetest vanematega jne. Seejärel süvenetakse Salme Reegi õpinguprotsessi Draamastuudio teatrikoolis aastail 1927–1930, lähemalt vaadeldakse lavapraktika õppejõu Hilda Gleseri tõekspidamisi ja õpetamismetoodikat ning selle seoseid Stanislavski õpetusega. Üksikasjalikumalt käsitletakse enamasti rolle, mis on Reegi loometee erinevate etappide või suuremate rollirühmade tähiseks. Reegi loomingu arengut jälgitakse läbi muutuva aja, luues seoseid ühiskondlike arengutega ning muutustega kultuuri-, sealhulgas teatrielus. Püütakse kirjeldada ja analüüsida näitleja loomingu sise-

misi toimeimpulsse ja väliseid mõjutegureid. Teatrikooli lõpetanud noore Salme Reegi esimesi näitlejasaavutusi võrreldakse tema küpse ea loominguga ning tehakse järeldusi toimunud arengutest, tuuakse välja muutused stiilis ja väljendusvahendites. Kõrvuti Salme Reegi näitlejateega jälgitakse eesti teatri arengulugu ligi seitsme aastakümne vältel.

Uurimistöös analüüsitakse näitleja loomingut eelkõige Konstantin Stanislavski, Bertolt Brechti ja Eugenio Barba teooriatest lähtudes. Valiku aluseks on uurimuse autori poolt Salme Reegi loometöös avastatud seos nimetatud teoreetikute seisukohtadega.

Uurimistöös otsitakse näitleja loomingulise arengu põhjusi ning analüüsitakse näitleja tööd erinevate rollidega. Salme Reegi loomingu näitel püütakse leida vastust muu hulgas järgmistele küsimustele: kuidas on võimalik pika aja vältel (1929–1965) ja üle keskea näitlejana kehastada meisterlikult laste, sealhulgas poiste rolle; mil viisil on saavutatav võime kohaneda väga erinevate lavastajate tööstiiliga.

Salme Reegi teatritee kirjeldamist ja analüüsimist raskendab tõsiasi, et näitleja looming on jäänud minevikku ja looja ise on sellest ilmast lahkunud, temalt endalt ei ole enam võimalik töö käigus kerkivatele küsimustele vastust saada. Siinkirjutaja isiklikus teatrimälus on vaid lavarollid näitleja loometee kahest viimasest aastakümnest. Nägemata on enamik Salme Reegi poisterollidest või on neist jäänud ainult autori lapsepõlves emotsionaalses mälus talletatud pildid. Sageli jäävad arvustused, mis käsitlevad lavastusi, kus Salme Reek näitlejana osales, üldsõnaliseks ja pealiskaudseks ning seda eelkõige näitlejatööde analüüsis. Nimetatud tõsiasi puudutab eriti Reegi varasema loomeperioodi (1930. aastad) tööde käsitlust ajakirjanduses, kus näitleja mängu on mõnigi kord kirjeldatud vaid paari üldisi väiteid sisaldava lausega, süvenemata loodud tegelaskuju olemusse. See määrab osaliselt ka uurimistöös käsitletavate rollide valiku. Samas on Reegi mitmed eesti teatri ajaloo olulised rollid leidnud ka põhjalikumalt vastukaja erinevate arvustajate poolt.

Tuleb arvestada, et looja vaade ja hinnang oma varasemale tööle võib ajas muutuda. Inimese elu erinevatel etappidel, sõltuvalt sotsiaalse ruumi mõjudest ning mõtte- ja tundemaailma muutumisest mäletatakse ja tõstetakse esile erinevaid asju oma minevikust. Samuti muutuvad ajas paratamatult ka teatrikunsti kajastavate kriitikute ja uurijate väärtushinnangud. Muutunud sotsiaalkultuuriline situatsioon võib kaasa tuua senisest oluliselt erineva minevikutõlgenduse.

Teatriuurijal tuleb leppida tõdemusega, et teater on ajalik ja hetkeline kunst. Lavastus ja näitleja roll selles sünnib igal mängukorral uuesti, et seejärel igavikku kaduda, mitte kunagi korduda täpselt samal kujul, elada edasi vaid asjaosaliste – lavastuse loojate ja publiku mälus, kirjalikes ülestähendustes, fotodel ja filmilindil. Ent viimased jäävad siiski vaid eheda teatriõhtu ja näitleja rolli kahvatuks peegelduseks.

Historiograafia

Näitlejatõõga seostuvate probleemide käsitlemine ei ole seni olnud eesti teatriuurijate tähelepanu keskmes. Süstemaatilisemalt on tegeletud teatriprotsessidega, teatriajalooga üldisemalt, lavastajatõõ, dramaturgia ja lavakujundusega. Eesti teatriteaduses on seni võrdlemisi vähe uuritud aja ja sotsiaalse ruumi mõju näitlejale: seda, kuivõrd on näitleja vaba oma valikutes ja kuivõrd seab valikuid sotsiaalne keskkond; kuidas mõjutavad näitleja loomingut ühelt poolt ümbritsevad olud, teatud ajajärgu ja ühiskonna eelistused, ja teiselt poolt näitleja enda isiksus, kaasasündinud omadused. Eesti teatriuurijate poolt on läbi uurimata näitleja mitmekülguse ning pikaajalise vormispüsümise võimalikud eeldused ja põhjused.

Eesti teatriuurimuses on näitlejatest valminud vaid üksikuid isikumograafiaid, rohkem on avaldatud artiklikogumikke ja mälestusteraamatuid. Ajavahemikus 1965–1989 ilmusid raamatusarjas „Teatriteed” lühimonograafiad Theodor Altermannist, Hilda Gleserist, Ants Lauterist, Lo Tuist, Olli Ungverest, Aino Talvist, Lisl Lindaust jt. Põhjalikumad eesti näitlejate elu- ja loometee käsitlused on näiteks Leenu Siimiskeri „Jaan Saul” (1972), Pille-Riin Purje „Jüri Krjukov. Rolliportreed ja mälestuskillud” (2004), Katri Aaslav-Tepandi „Eesti näitlejanna Erna Villmer” (2007), Reet Neimari ja Pille-Riin Purje „Jüri Järvet. Narr ja Kuningas” (2009), Rait Avestiku „Urmas Kibuspuu 31 aastat” (2009), käesoleva uurimistõõ autori „Helend Peep. Roosiokkalisel teatriteel” (2011). Neist Aaslav-Tepandi Villmeri-monograafia on teaduslik uurimus, mille põhjal on kaitsitud doktorikraad.

Salme Reegist on ilmunud monograafia „Salme Reek. Noor vana daam” (2007). Salme Reegi elu ja loomingut käsitleva osa raamatus on kirjutatud käeoleva uurimistõõ autor ning näitleja kaasaegsete mälestuste osa on koostanud Lea Arme. Võrreldes trükimonograafiaga on väitekirjas kasutatud uute allikatena Riigiarhiivis hoiul olevaid Draamateatri kunstinõukogu koosolekute protokolle aastatest 1951–1988 ja teisi dokumente ning lavastaja ning näitleja Ago-Endrik Kerge suulisi mälestusi. Juurde on kirjutatud teoreetiline peatükk „Näitlejatõõ muutuv asruumis vahelduvate teatriveolude taustal”, mille tarvis on täiendavate allikatena kasutatud Konstantin Stanislavski, Mihhail Tšehhovi, Bertolt Brechti, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski jt teatriteoreetilisi kirjutisi jm. Väitekirjas on võrreldes trükitud monograafiaga pööratud enam tähelepanu laiemale ühiskondlik-poliitilisele ja teatriloolisele taustale ning selle mõjule Salme Reegi loomingule, pikemalt on lahti kirjutatud ja analüüsitud näitleja loometõõga seostuvaid probleeme, lisatud on uusi eesti teatriloo ja/või näitleja loomebiograafias oluliste rollide käsitlusi jne.

Kuigi Salme Reegist on aastakümnete jooksul ajakirjanduses väga palju kõneldud (intervjuud, rolliportreed, arvustused, kaasaegsete mõtted ja mälestused jne), puudus kuni eelpool nimetatud monograafia ilmumiseni terviklik ülevaade näitleja teatriteest. Pikema intervjuu Salme Reegiga („Vastab Salme Reek”) ajakirjale „Teater. Muusika. Kino” (1987, nr 8) on teinud Toomas Lõhmuste. Ajakirjas „Teater. Muusika. Kino” (1993, nr 1) on Toomas Lõh-

muste avaldanud ka Reegi elu ja loomingut vaatleva artikli „Sadulas püsimise fenomenist Salme Reegi näitel”. Teatriteadlaste Lea Tormise ja Karin Kase eesti teatri ajalugu käsitlevates raamatutes, vastavalt „Eesti teater 1920–1940” (1978) ja „Eesti nõukogude teater 1940–1965” (1987) on leidnud kajastamist mitmed lavastused, milles Salme Reek näitlejana osales. Teatriteadlase Reet Neimari raamatus „Sajandi sada sõnalavastust” (2007) on kirjutatud Frances Burnetti ja Andres Särevi lastelavastusest „Väike lord Fauntleroy” Eesti Draamateatris (1938, lavastaja Leo Kalmet) ja selle nimiosalisest Salme Reegist kui legendaarsest poisterollide kehastajast. On valminud ka portreefilm Salme Reegist „Ükskord elus oli nii ...” (Eesti Telefilm 1993, režissöör Vilja Palm, operaator Aarne Kraam).

Uurimistöö meetod

Uurimistöö meetodit võib nimetada biograafiliseks, sest uurimisobjektiks on näitleja Salme Reegi looming ja selle seos tema elu, muutuva aja ning sotsiaalkultuurilise taustsüsteemiga. Uurimuse läbivaks meetodiks on algallikate – arhiividokumentide, mälestuste, arvustuste, intervjuude jne – avaldamine, kommenteerimine, analüüsimine, nendevaheliste seoste leidmine, järelduste tegemine. Näitleja loomingulist teed jälgitakse eesti teatri üldiste arengute protsessis ning ajastu sotsiaalses, poliitilises ja kultuuriloolises kontekstis. Uurimustöö teematasanditeks on Salme Reegi loomeelu, Draamateater, kus ta töötas, ja eesti teater üldiselt ning taustateemana ajas muutuv Eesti ühiskond.

Näitleja Salme Reegi elust ja loometeest tervikpildi loomisel on toetutud faktidele. Samas on uurimustöö subjektiivne, sest siinkirjutaja oli Salme Reegiga isiklikult tuttav, nägi teda laval läbi oma subjektiivselt hinnangulise vaatenurga. Sama võib öelda ka lavastuste arvustuste ja rollikäsitlete kui uurimistöö ühe allika kohta, mille aluseks on arvustajate paratamatult subjektiivne hinnang. Käsitletavate faktide, sündmuste ja rollide valikul on lähtutud eelkõige neist küsimustest, mis on uurija arvates näitlejatöös eriti olulised ja mida seni eesti teatriuurijate poolt ei ole piisavalt käsitletud.

Uurimisobjektiks on ka näitleja looming üldisemalt. Teoreetilises plaanis analüüsitakse näitleja mitmekülgset ja pikaajalist vormispüsimist eeldusi ja põhjusi lähtudes mitmetest (eelkõige Stanislavski, Brechti ja Barba) näitlejaloomingu teooriatest. Inimesele on omane teatud käitumislaid, mida üldjuhul mõistetakse kaasasündinuna. Pierre Bourdieu sõnab räägitakse „loomulikust maitsekusest”, mis tegelikult on üksnes erinevus, lahknevus, tunnuslik joon, mis eristab üht inimest teisest ja mis loovinimese puhul kandub ka tema loominguks. Ümbritsev sotsiaalne ruum mõjutab inimesi, kujundab neis teatud ühise käitumislaidi, mis eksisteerib suhtes sisemise kaasasündinud käitumislaidiga. Samas jääb ühiskonna poolt pealesurutud käitumislaid sageli väliseks, ei muutu inimesele vajalikuks sisemiseks omaduseks. Seda järgitakse vaid selleks, et mingis ühiskondlikus situatsioonis toime tulla. Ühte ühiskonnagruppi (näiteks loovinimeste gruppi) kuuluvatel indiviididel on kindlad ühised tunnused, ühine

käitumislaad, mille nad omandavad mingil ajahetkel sõltuvalt nende positsioonist teatud kindlas sotsiaalses ruumis. (Bourdieu 2003: 24) Ümbritsev sotsiaalne ruum mõjutab paratamatult ka näitlejat nii inimese kui loojana ning kujundab tema käitumislaadi. Nii on see mõjutanud ka Salme Reeki läbi kogu tema pika elu- ja loometee.

Uurimistöö ülesehitus

Uurimistöö on jaotatud kolmeteistkümneks peatükiks.

Esimeses, teoreetilises peatükis „Näitlejatöö muutuv asruumis vahelduvate teatrivoolude taustal”, mis jaguneb kaheksaks alapeatükiks, käsitletakse näitleja osa teatriprotsessis, toetudes mitmetele teoreetilistele seisukohtadele. Uuritakse näitleja loomingu seost asruumiga, kus ta elab ja töötab; analüüsitakse näitlemisprotsessi mõjutegureid. Järgnevalt avatakse realismi ja modernismi mõiste sisu teatrikunstis, kirjeldatakse ja analüüsitakse näitleja loometööd realistlikus ja modernistlikus teatris, tuginedes erinevatele teatriteoreetilistele käsitlustele.

Uurimustöö järgnevatel peatükkides antakse ülevaade Salme Reegi elust ja loomingust ühiskondlike arengute ja teatrisiseste protsesside taustal. Salme Reegi näitel uuritakse näitlemise fenomeni ja tähendust. Vaatluse alla võetakse näitlejakoolitus ja -treening, töö iseendaga (st näitleja suhe iseendaga), töö rolliga jne. Töö on struktureeritud Salme Reegi elu- ja loometee oluliste sündmuste kaudu, alates lapsepõlvest kuni surmani, valdavalt ajalises järgnevuses. Kuna teatrikunstis areng on järjepidev – loomingulised kogemused antakse edasi põlvest põlve, et saavutatule toetudes arengus edasi minna –, siis vaadatakse põgusalt tagasi eesti kutselise teatri algusaega, mil Salme Reek ei olnud veel meie teatriloo osaline. Erilist tähelepanu pööratakse Salme Reegi õpingutele teatrikoolis ning hilisematele arengutele ja muutustele näitlejana. Peatükid on enamasti liigendatud alapeatükkideks, kus ühes käsitletakse Eesti ühiskonda vastaval perioodil ja teatrikunstis üldisi suundumusi, teises Draamateatri tegevust, kolmandas Salme Reegi loomingut jne.

Teises peatükis „Eesti kutselise teatri algusaastad” käsitletakse põhiliselt eeldusi eesti kutselise teatri sünniks, esimeste kutseliste teatrite (Vanemuine ja Estonia) algusaastate tööd ning Euroopa kaasaegsest teatrimõttest ajendatud noorelaste arutlusi teatrikunstist, mis on avaldatud 1913. aastal ilmunud artiklikogumikus „Teatri-raamat”. Nimetatud kogumikku võib pidada meie esimeseks süvitsiminevaks teatriteoreetiliseks trükiseks. Kolmandas peatükis „Salme Reegi lapsepõlveaastad Pärnus” vaadeldakse omaaegse kuurortlinna olustikku, ühiskondlikke olusid, suhteid perekonnas, lapsepõlvemänge, esimesi teatrielamusi. Neljandas peatükis „Kooliaastad” käsitletakse Salme Reegi kooliaastate taustana keerulist sõjaaega, eesti rahva võitlust iseseisvuse eest, omariikluse loomist ja kaitsmist, tulevase näitleja esimesi kooliaastaid Pärnus, teatrimänge koolilaval, teda enam mõjutanud õpetajaid, gümnaasiumiaastaid Tallinnas Eesti Vabariigi esimese aastakümne uute oludega kohanemise taustal,

lavastus- ja mängulaadi otsinguid 1920. aastate eesti teatris. Viiendas peatükis „Teatriõpingud” on vaatluse all näitlejakoolituse algus Eestimaal, Salme Reegi õpingud Draamastuudio teatrikoolis ja Gerd Neggo tantsustuudios ning tema lavapraktika õppejõu Hilda Gleseri pedagoogitöö metoodika, füüsilise ettevalmistuse osa näitleja loomingus. Kuues peatükk „Näitlejatee algus. Näitlejana iseseisvas Eesti Vabariigis” vaatlleb Eesti ühiskonna 1930. aastate alguse poliitilist ja majanduslikku ebastabiilsust ja selle mõju kultuuri-, sealhulgas teatrielule Salme Reegi kutselise teatritee esimeste aastate taustal, rahvusliku ja elulähedase lavalise väljendusviisi esiletõusu vastava perioodi teatris, lastelavastuste osatähtsust Draamastuudio Teatri repertuaaris, noore näitleja esimesi lavarolle, lavatee alguses oleva näitleja arengut Tammsaare tegelaskujude najal teatrimängu lihtsuse ja loomulikkuse ning ansamblimängu tunnetamise poole, muutusi ühiskonnas ja teatris pärast 1934. aasta riigipööret, esimese iseseisvusaaja lõpuaastate teatrirollide psühholoogilist tõepära, nukunäitlejaks olemist Draamateatri rüpes sündinud Eesti esimeses kutselises nukuteatris. Seitsmendas peatükis „Näitlejana vahetuvate okupatsioonivõimude aegu” räägitakse Nõukogude Liidu okupatsiooniga kaasnenud radikaalsetest muutustest ühiskonnas ja teatrielus, teatrite tegevusest sõjajatingimustes ja Saksa okupatsiooni ajal, Salme Reegi loomingust vastaval perioodil. Kaheksandas peatükis „Näitleja läbi stalinliku aastakümne” käsitletakse repressioone teatris ja ühiskonnas, sotsialistliku realismi mõju näitleja loomingule, Salme Reegi tööd sõjajärgses Draamateatris, poisterollide osatähtsuse suurenemist ning üleviimist näitleja kohalt inspitsendi kohale ja selle negatiivset mõju loominguelsele arengule. Üheksandas peatükis „Stalinliku ajastu lõpp. Uued võimalused näitlejatööks” vaadeldakse Stalini surma järgset mõningast liberaliseerumist ühiskonnas ja kunstiliste väljendusvõimaluste ning realismi mõiste avardumist 1950. aastate teisel poolel, Draamateatri tegevust vastaval perioodil ja esimesi samme teatriuueenduse suunas, Salme Reegi näitlejastaatuse taastamist, eesti teatri esimest Brechti-lavastust. Kümnendas peatükis „Loomingulises kõrgvormis murrangulistel 1960.-ndatel” on vaatluse all muutused ühiskonnas Hruštšovi „sulast” Brežnevi stagnatsiooni, uute lavaliste väljendusvahendite otsingud eesti teatris, modernistliku teatrikunsti mõjulepääs 1960. aastate lõpu teatrimaastikul, näitleja lavamängu muutumine kujundlikumaks, poeetiliseks, märgiliseks, vormiliselt mitmekülgsemaks ja füüsiliseks, Draamateatri inertsus teatriuueenduste suhtes, Salme Reegi legendaarsed rollid (Rops ja Ibseni „Peer Gynti” ema Åse). Üheteistkümnendas peatükk „Näitleja 1970. aastate vaheldusrikkal teatrimaastikul” kõneleb Eesti ühiskonda haaranud venestussurve suurenemisest ja selle mõjust teatritele, eesti teatri „kuldajast”, Draamateatri suundumustest Voldemar Panso ja Mikk Mikiveri peanäitejuhiks oleku aegadel, Salme Reegi kohanemisest mängulise teatriga, lavastaja Ago-Endrik Kerge osast staažika näitlejanna nooruslikkuse taasavastajana. Kaheteistkümnendas peatükis „Küpse näitlejana 1980. aastate teatris” vaadeldakse vastuolusid ühiskonnas ja selle kajastumist kultuuri- ja teatrielus, Draamateatri keerulisi aastaid, stiilide segunemist teatris, elulist tõepära jälgivale realistlik-psühholoogilisele ja teatraalsele teatritele omaste väljendusvahendite põimumist näitleja lavalises väljenduses, Moskvast 1985.

aastal alguse saanud reformide ja avalikustamise poliitikat ja selle mõju teatrikunstile, Salme Reegi hilise loomeperioodi rolle; kolmeteistkümnendas peatükis „Auväärses eas näitleja taasiseseisvunud Eestis” ühiskonnas toimunud pöörde- lisi muutusi, taasiseseisvumisega kaasnenud teisenemisi kultuuri-, sealhulgas teatrielus, Salme Reegi viimaseid näitleja-aastaid.

Uurimistöö lõpus olevas lisas on toodud Salme Reegi teatrirollide loetelu.

Uurimistöö allikad

Salme Reegi näitlejaks kujunemise protsessi ja loomingu kirjeldamisel ja analüüsimisel kasutatakse allikadena dokumente Eesti Teatri- ja Muusika- muuseumis hoiul olevast Salme Reegi fondist (Lea Tormise käsikirjaline üles- kirjutus Salme Reegi ja lavakunstkateedri üliõpilaste vestlusest 21. aprillil 1987. aastal, näitleja käsikirjalised kirjutised oma vanematest, lapsepõlve- kodust, õpingutest ja loomingulisest teest jm) ning materjale Draamateatri, Es- tonia seltsi ja Estonia teatri, Riikliku Noorsooteatri (1944–1948) ja Draama- stuudio teatrikooli fondidest, Riigiarhiivis olevaid Draamateatri kunstinõukogu koosolekute protokolle aastatest 1951–1988 ja teisi dokumente. Salme Reegi loomingulise tee rekonstrueerimisel on allikmaterjaliks samuti ajakirjanduses avaldatud intervjuud Salme Reegiga, rollitutvustused, tema näitlejaloomingu vastukaja kriitikas, ülevaated loomingust, kaasaegsete mälestused jne. Teatri- vaatlejatest–arvustajatest kasutatakse enam Artur Adsoni, Olaf Gehrke, Juhan Jaiki, Rasmus Kangro-Pooli, Oskar Kruusi, Voldemar Mettuse, Reet Reiljani, Tõnu Seero, Leo Soonpää, Lilian Velleranna jt kirjutisi.

Toetatakse ka uurimistöö autori isiklikele mälestustele ja kirjalikele üles- tähendustele Salme Reegi kehastatud rollidest, mis hõlmavad näitleja hilisemat loominguperioodi, s.o 1980. ja 1990. aastaid. Kasutatakse siinkirjutaja ja Reegi vaheliste vestluste üleskirjutusi, mis pärinevad aastaist 1984, 1986, 1987 ja 1994, ning uurimistöö autori ja Ago- Endrik Kerge vahelise vestluse üles- kirjutust aastast 2009. Uurimistöö allikateks on ka lavastuste kavalehed ning fotod lavastustest, rollidest, isiklikest elusündmustest jne.

Eesti teatriajaloo käsitlemisel on olulisemateks allikateks järgmised raama- tud: Jaan Perti „Draamastuudio 1920–1930” (1931), Lea Tormise „Eesti teater 1920–1940” (1978), Karin Kase „Eesti nõukogude teater 1940–1965” (1987) ja „Teatriaeg liigub kiirelt” (1989), Katri Aaslav-Tepandi „Eesti näitlejanna Erna Villmer” (2007), Leo Kalmeti mälestusteraamat „Pool sajandit teatriteed” (1982) jne. Draamastuudio teatrikooli näitlejakoolituse printsiipidest ja teatri- pedagoog Hilda Gleseri õpetamismeetodist saab teavet portreeraamatutest: Hugo Reimani „Hilda Gleser” (1934) ja Nigol Andreseni „Hilda Gleser” (1971).

Ühiskondliku ja kultuuriloolise taustsüsteemi loomisel Salme Reegi elu- ja loometele on lähtematerjaliks järgmised raamatud: Toomas Karjahärmi ja Väino Sirki „Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1918–1940” (2001) ja „Kohanemine ja

vastupanu. Eesti haritlaskond 1940–1987” (2007), Eesti Omavalitsuse poolt 1943. aastal väljaantud koguteose „Eesti rahva kannatuste aasta” II osa jne.

Näitlejaloomingut puudutavatele teoreetilistele küsimustele vastuste otsimisel toetutakse eeskätt järgmisele teatriteoreetilisele kirjandusele: Konstantin Stanislavski „Näitleja töö endaga” (1955), Mihhail Tšehhovi „Näitleja tee” (1996), Bertolt Brechti „Vaseost” (1972), Eugenio Barba „Paberlaevuke” (1999), Jerzy Grotowski „Tekstid aastatest 1965–1969” (2002), John Harrop „Acting” (1992) jne. Sotsiaalse ruumi mõju uurimisel näitlejale-loojale on abiks Pierre Bourdieu „Praktilised põhjused. Teooriast” (2003).

I. NÄITLEJATÖÖ MUUTUVAS AEGRUUMIS VAHELDUVATE TEATRIVOOLUDE TAUSTAL

I.1. Näitleja osa teatriprotsessis

„Näitlemine – laval teiste inimeste nähes mõne teise inimese kehastamine ja sellekohase teksti deklameerimine – on koos laulmisega vanimaid kultuuri-alaseid elukutseid,” kirjutab Londoni Queen Mary ülikooli Euroopa võrdleva ajaloo professor Donald Sassoon (Sassoon 2008: 847). Näitleja kesksel rollil teatrikunstis toob esile inglise lavastaja ja teatriteoreetiku Peter Brooki üldtuntud seisukoht, et teatri sünniks pole vaja muud, kui et keegi (näitleja) läheks läbi ükskõik millise tühja ruumi (lava) ja mõni teine (vaataja) vaataks teda (Brook 1972: 7). Seda, et teatri aluseks on näitleja ja vaataja suhe, rõhutab ka poola teatriteoreetiku ja -praktiku Jerzy Grotowski vaese teatri teooria, mille kohaselt võib teatrist kõrvaldada kõik peale näitleja ja vaataja. Etendus võib toimida ilma „karakteri välise kujutamiset, kostüümita, kujunduseta, valgusmänguta ja taustmuusikata, lõpuks ka ilma lavata”; teater kaob vaid siis, „kui pole näitleja-vaataja suhet, nende hoomatavat vahetut „elusat” kontakti.” (Grotowski 2002: 15)

Näitleja osa ja tähendus ning näitleja – vaataja suhe teatriprotsessis muutub sõltuvalt ühiskondlik-kultuurilisest ümbrusest. Teater eksisteerib selles ajas ja ruumis, mil teda luuakse, sündides igal mängukorral uuesti. Ükski etendus pole täpselt teise koopia. Pärast näitlejate lõpukummardust on selle õhtu teatri looming jäanud minevikku, ta eksisteerib vaid jälgedena tegijate ja vaatajate mälus. Kuna teater on kaduv kunst, mis eksisteerib vaid olevikus, on näitleja looming tihedalt seotud aegruumiga, kus ta elab ja tegutseb ning mis avaldab mõju tema rollide sünnile. Ümbritsev sotsiaalne ruum mõjutab inimesi, kujundab neis teatud ühise käitumislaidi. Prantsuse mõtleja Pierre Bourdieu sõnustab kujundab riik vaimseid struktuure ning kehtestab ühised käsitlus- ja eristusprintsiibid, mõtlemisvormid. Kultuurivalda ei ole võimalik käsitleda lahusolevana poliitilistest tõekspidamistest ja majanduselust, täiesti autonoomse süsteemina. Bourdieu käsitluses lähtuvad loominguvõimaluste valikud neist võimalustest, mida üks või teine ühiskondlik situatsioon vastuvõetavaks tunnistab (Bourdieu 2003: 65). Kirjanikud, kunstnikud, lavastajad, näitlejad jne asuvad kirjandus-, kunsti- või teatrivalja erinevatel positsioonidel, ning see määrab sageli nende loomingu. „Igale positsioonide klassile vastab habitus`te (maitse-eelistuste) klass, mis on vastava positsiooniga kaasnevate sotsiaalsete tingimuste tulemus, ...” (Samas: 24) Paljudgi sõltub sellest, kas see positsioon on domineeriv. Bourdieu`le tuginedes võib järeldada, et eksisteerida ruumis, olla punkt, individ mingis ruumis, tähendab olla erinev ja olla tähenduslik. Näitleja jaoks on oluline olla isikupärane, omanäoline, teistest erinev, mitte alluda ühiskonna poolt peale surutud ühtlustamisreeglitele.

Teatritöö mitmel moel suhestumisest tavaelu ja ühiskonnaga kirjutab ka inglise teatriteoreetik Richard Paul Knowles. Ta leiab, et ühiskondlik situatsioon määrab teose (sealhulgas draamateose) sotsiaalsed funktsioonid, st grupid ja

huvid, mida ta teenib või väljendab (Knowles 2004: 9–10). See, milliseid rolle näitleja saab mängida, sõltub aga muuhulgas sellest, milliseid näidendeid kirjutatakse ja teatri repertuaari võetakse.

Sageli on teatritegijad sunnitud tegema kompromisse oma nägemuste ja tõekspidamiste ning publiku ootuste ja võimu ettekirjutuste vahel. Neid kompromisse sunnivad peale poliitilised ja majanduslikud olud, aga ka hariduse ja kultuuri erinev väärtustamine ühiskonna erinevatel etappidel, teatrikunsti arengutase ja tegijate suutlikkus jne. See, mida on võimalik või võimatu teatriväljal teha, sõltub paljuski teatriinimeste ja teatrit mõjutavate inimeste huvidest (mis võivad olla vabad või mitte majanduslikust huvitatusest), eelkõige teatri juhtkonna ja lavastajate huvidest ja sellest, millisel positsioonil nad teatriväljal asuvad. Näitlejal endal enamasti valikud puuduvad. (Tänapäeval on vabakutselistel näitlejatel, kui nad on piisavalt andekad ja tunnustatud, siiski sageli valikuvõimalus.) Teatrilooming sõltub paljuski sellest, kas võimupositsioonil on „puhta” või „kommertsliku” kunsti pooldajad, kunst-kunsti-pärast teooria pooldajad või need, kellele on tähtis turu nõudlus ja majanduslik kasu.

Ühiskondlikud institutsioonid on ajast-aega mõjutanud kultuurielu, sealhulgas teatrit, seades omalt poolt ette teatavaid valikuid, mis sõltuvalt ühiskondlikust situatsioonist võivad olla väga erinevad. Teatriloomingu aluseks olevate kirjanduslike tekstide valik ja lavastuse laad sõltub üsna tugevalt neist poliitilistest, majanduslikest jm mehhanismidest, millele on allutatud teatri kui kultuuri-asutuse tegevus. Teatud normide süsteemi täitmist kontrollib enamasti kriitika-institutsioon, juhindudes ühiskonnas valitsevast poliitikast ja ideoloogiast. Samas on teater ka ühiskonna seisundi peegeldaja. Ka ühe ja sama (klassikalise) tegelaskuju omadused võivad lavastustes suuresti varieeruda olenevalt ajastu maitsesest ja ootustest, ajajärgu esteetilisest tõekspidamistest, teatri üldisest arengutasemest, eesmärkidest, lavastuslaadist, lavastaja tõlgendusest, näitleja isikupärast jne.

Näitlemist võib üldisemas plaanis mõista mängu ühe avaldumisvormina. Kirjandusteadlase ja semiootiku Juri Lotmani definitsioon avab mängu olemust üldisemalt, kuid siia alla mahub ka näitleja mängu teatri kujuteldavas maailmas. „Mäng on tegelikkuse erilist tüüpi mudel. Mäng taasloob tegelikkuse ühtesid või teisi külgi, tõlkides neid oma reeglite keelde.” (Lotman 1990: 13) Lotmani järgi peab näitleja suutma kirjandusteose sisu publikule edasi anda, kasutades teatrikeelet omast märgisüsteemi. Kui näitleja esitab publikule lavalt üht rolli, siis ta teab, et ei asu tegelikus, vaid tinglikus mängumaailmas. Samas, olles lavategevuse illusoorse reaalsuses, elab ta läbi neidsamu tundeid, mis vastavad tegelikule olukorrale. Siin on tegu reaalse maailma taasloomisega teatraalse kujutluse „maailmas”. Lotmani sõnutsi seisneb mängulise käitumise olemus teadmise ja teadmatuse samaaegsuses, olukorra tinglikkuse meelepidamises ja selle unustamises. Erinevate lavastuste tinglikkuse aste võib olla erinev ja sellest tulenevalt erineb ka näitleja mängu tinglikkuse aste. Näitleja oskus mängida publikule seisneb kaheplaanilise käitumise valdamises. Näitleja, täites teatri-poolseid tinglikkuse reegleid, samastub loodava lavakujuga, säilitades samas võime jälgida oma tegelaskuju kõrvalt. (Lotman 1990: 185–187)

Näitleja loomingus on materjaliks näitleja ise oma elunägemise, mõttemaailma ja füüsisega. Tema isikupärane maailmanägemine, füüsis, kogemused jne kajastuvad rollis, mõjutavad suhteid partneriga ja lavastust tervikuna. Seejuures võib looja ettekujutus ühest ja samast rollist erinevatel ajaetappidel ja tööperioodidel olla oluliselt erinev, muuhulgas sõltuvalt ühiskonnas valitsevatest hoiakutest ja väärtustest. Näitleja püüab koostöös lavastaja ja kogu trupiga realiseerida iseennast loodavas rollis. Stanislavski järgi on tegelaskuju mõistmisel näitleja põhiliseks suunajaks alateadvus. Rolli käitumisjoonise kujutamisel lavalistes situatsioonides on näitlejale abiks elusündmuste ja kogemuste baasil mälus talletatu, mille mõju loomingule on sageli alateadlik. (Stanislavski 1955: 297–298) Šveitsi psühholoog ja psühhiaater Carl Gustav Jung on inimese käitumist juhtiva alateadvuse sisu võtnud kokku järgnevalt: „Kõik, mida ma tean, kuid millele ma antud hetkel ei mõtle; kõik, mida ma olen kas või kord endale teadvustanud, kuid olen nüüdseks unustanud; kõik, mida mu meeled on tajunud, kuid minu teadvus pole fikseerinud; kõik, mida ma tahtmatult, ise seda märkamata, olen tundnud, mõelnud, mäletanud, tahtnud ja teinud, kõik tulevased asjad, mis minus küpsevad ja alles hiljem teadvusesse kerkivad – kõik see on kokku alateadvuse sisu.” (Jung 2004: 361)

Teatriteadlase Anneli Saro sõnusti „iseloomustab näitlejat pidevalt topeltidentiteet: ta on samal ajal tema ise ning keegi teine – tegelane” (Saro 2006: 246). Näitleja ja rolli suhte käsitlemisel võib aluseks võtta Christopher Balme jaotuse, mis toob välja kolm olulisemat suunda XX sajandi näitlemispraktikas ja -teoorias. Need on: 1) sisseelamine, 2) distantseeritus; 3) eneseväljendus. (Balme 2008: 22) Näitleja sisseelamine rollimaailma – selle eredaimaks näiteks on Stanislavski teater. Näitleja distantseeritus loodavast tegelaskujust on omane näiteks Brechti ja Meierholdi teatrile, näitleja eneseväljendus rollis on aga iseloomulik Grotowski teatrile.

Anneli Saro näeb näitleja ülesandena laval „esindada füüsiliselt tegelast, sooritada vajalikud tegevused ning esitada oma repliigid” (Saro 2006: 246). Näitleja ei püüa taasluua iseennast, vaid kujutada teatrimängus endast erinevat isikupärast inimest. Teiselt poolt toob näitleja „alati midagi talle tüüpilist ja ainuomast rolli kaasa” (samas). Mida isikupärasem, teistest eristuv oma liikumise, miimika, hääle jne poolest on näitleja, seda äratuntavam ta sageli lavategelases on. Näiteks Salme Reegil oli väga omapärane, kohati kahedavõitu, veidi krigisev hääl. Teisalt oli ta rääkimisviis sageli poisilikult hoogne ja innukas. Tema keha oli kassilikult painduv ja liikuv, miimika elav ja silmad väga ilmekad, vastavalt situatsioonile üllatunud, ehmunud, leebed, hellad, rahutud, otsivad, küsivad jne. Anneli Saro on näitleja ja tegelase vahelist distantsi iseloomustanud mõistetega „tüübikohane ja tüübivastane rollijaotus” (samas: 247). Esimesel juhul mängib näitleja endaga sarnast inimest. Näitena võib tuua Salme Reegi Naise Ago-Endrik Kerge lavastatud Z. Podskalsky „Noore daami külas käigust”. Nii näitlejas endas kui tema tegelases oli soliidse ea kohta ebatavaliselt palju energiat, uudishimu, tegutsemisindu ja elurõõmu. Palju oli Salme Reeki ennast, tema hingelist soojust, hellust ja hoolivust, aga ka rahutut loomust, kiiret ja käbedat liikumist ka Henrik Ibseni „Peer Gynti” ema Åse lavali-

ses tõlgenduses. Väga palju on Salme Reek aga laval kujutanud endast erinevaid tegelasi („tüübivastane rollijaotus”), mis eeldab suurepärasest ümberkehastumisvõimetest. Ta on suutnud sisse elada vastassugupoole psühholoogiasse, kehastades laval poisse, ja mänginud noore näitlejana vanade inimeste rolle.

Näitlemist mõjutavad samuti lavaline keskkond, näitleja üldine füüsiline seisund ning lava ja auditoriumi suurus, mis seavad paika suhted näitleja – näitleja ning näitleja – vaataja. Lavastuse visuaalsel küljel on tähtis roll näitleja loomingu mõjutajana: näiteks lavakujundus ja kostüüm võib abistada näitlejat või töötada tema püüdlustele vastu. Nagu kirjutab John Harrop raamatus „Acting” (1992), on näitleja teatraalses väljenduses oluline sündmuste raamistik, etendamise ruum (mänguruum), mis ümbritseb lavalist tegevust. Näitlemise emotsionaalne seisund suhestub füüsilise seisundiga ruumis. Esemad ruumis (rekvisiidid mänguruumis) aitavad iseloomustada tegelast. Näitlemine on mõjutatud ruumi struktuurilistest parameetritest, interjööri kujundusest, valguse kasutamisest. Ruumi akustika ja suurus mõjutab näitleja häälekasutust. Tegelasuku edasiandmiseks tutvub näitleja eelnevalt mänguruumiga, püüab välja selgitada ruumi suurust ja resonantsi (vastu või kaasa helisemist või võnkumist). Näitleja võib kohandada hääle dünaamikat tundegega. Koos häälega luuakse ka näoilme. Suutlikkus sobitada teksti vormi ja ruumi on näitlemisprotsessi vajalik osa. Lavadekoratsiooni näeb Harrop näitleja mänguväljana, mis on täidetud mänguasjadega, mis ergutavad kujutlusvõimetest ja lubavad improvisatsiooni. Harropi arvates omab ruum, mille piires näitleja töötab, selle akustika, valgustus ja kujundus väga suurt mõju näitleja tööle. Mängimist defineerib ta kui huvitavate valikute tegemist näitlemise emotsionaalsete ja stiililiste parameetrite piires. (Harrop 1992: 83–90) Mitmete teatritruppidega koostööd teinud Suurbritannia tunnustatumaid hääletehnika ja kõnekunstiõppejõude Patsy Rodenburg tähtsustab samuti ruumi mõju näitleja lavalisele väljendusele. Rodenburgi sõnul peab näitleja arvestama iga mänguruumi erineva energiavajadusega, vastasel juhul ruum „sööb nad ära”. Rodenburgi hinnangul muudab ruumi kvaliteeti üles pandud lavakujundus ja publik saalis. Näitleja võib saada publikult energiat, kuid samas summutab saali täitvate inimkehade hulk häält ning tekitab uusi pingeid ja stressi. Mida suurem on mänguruum, seda rohkem õhku ja tuge etendaja vajab. Hingata tuleb ruumi mõõtmeid arvestades. Mida suurem on saal, seda selgemalt peab näitleja sõnu, eriti sõnalõppe hääldama ning seda täpsem peab olema tema füüsiline rollijoonis. „Nagu sõna, nõuab ka kehaline väljendus suurt täpsust,” kirjutab Rodenburg oma raamatus „Näitleja kõneleb” (Rodenburg 2008: 275–276). Saali testimiseks peab näitleja tunnetama kogu ruumi oma kehaga ning leidma saali fookuse. Näitlejal tuleb kindlaks teha need kohad mänguruumis, kus ta on publiku jaoks kõige avatum. Samuti on oluline teada, kus tema nägu ei pruugi näha olla ning selle kompenseerimiseks tuleb kasutada mõttejõudu, et füüsilise ja hingamisega saalisolijatega kontakti saavutada. (Samas: 279)

I.2. Realismi ja modernismi mõistest

Kunstiteadustes tähistab realismi mõiste kunstiliikide (kunst, kirjandus, teater jt) arengus üht voolu, mille sisuks ja eesmärgiks on sotsiaalse reaalsuse ja inimese siseelu võimalikult tõepärane, usutav ja objektiivne kujutamine. Realismi kaanonile vastavalt nähti kunstis eelkõige ümbritseva tegelikkuse peegeldamise ja tunnetamise vahendit.

Virve Sarapik oma kunstiteaduslikus artiklis „Realism ja reaalsuse representatsioonid” toob välja realismi neli peamist tingimust ja eeldust. Need on: 1) lähtumine kunstiteose loomisel „reaalsuse objektiivsest ja teadvusest sõltumast eksistentsist”, millega seostub ka selle vähemalt osaline tunnetatavus ning esmasus teoses kujutatud maailma ees; 2) teose kommunikatiivsus, mis tähendab pigem tema üheselt mõistetavat kui ambivalentset sõnumit; 3) harjumuspäraste väljendusvahendite kasutamine; 4) „autoripositsiooni sekundaarsus teose teiste funktsioonide ees”. (Sarapik 2003: 76–77) Samas ei jää realistliku kunstiteose looja emotsioonituks ümbritseva maailma vahendajaks. Tema suhe loomingus kajastatule ei mõju aga pealetükkivalt ning jääb pigem peenetundeliselt aimatavaks.

Realismi piirid on eri aegadel erinevad. Näiteks totalitaarses nõukogude ühiskonnas, mil enamasti ainsaks aktsepteeritavaks kunstivooluks oli (sotsialistlik) realism, tegelesid eelkõige ajaloolased ja kriitikud kunstide väljendusvõimaluste suurendamise eesmärgil realismi piiride avardamisega. Jaak Kangilaski artiklist „Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias” võib lugeda, et niisugune piiride avardamine, mis oli alanud juba enne Teist maailmasõda, hoogustus 1950.–1960. aastatel. (Kangilaski 2003: 20) Selle tulemusena suudeti realismi alla mahutada „igasugune minevikus väärtuslik kunst” kuni selleni, et „ainsaks antirealismiks jäi 20. sajandil Läänes leviv uuenduslik kunst – modernism” (samas: 21). Teatri- ja kirjandusteadlase Luule Epneri hinnangul taoline avarates piirides tõlgendamine võib muuta realismi „igasuguse hea ja „suure” kunsti sünonüümiks” (Epner 2008a: 23). Selle vältimiseks, realismi tagasitoomiseks „voolumõistete tasandile, tuleb see esmalt vabastada hinnangulisusest, mitte kasutada seda prestiižmõistena” (samas).

Teatriteoreetilistes käsitlustes seostatakse psühholoogiline realism enamasti silmapaistva vene teatritegelase Konstantin Stanislavski (1863–1938) lavastajatöö ja teooriaga. Tänapäeval kaldutakse seda sageli võrdsustama klassikalise või konservatiivse teatriga ning vastandatakse sellele uuenduslik teater, mille all mõistetakse sageli modernistlikku teatrit. Luule Epner käsitleb realismi, sealhulgas psühholoogilist, ühena paljudest vooludest, mis on põhimõtteliselt teiste vooludega samaväärne. Lisaks psühholoogilisele realismile räägitakse olustikulisest, kriitilisest, sotsiaalsest, poeetilisest, maagilisest realismist jne. Teisalt võib tegelaste hingeellu süvenev psühholoogiline teater samas olla ka sotsiaalne ja/või olustikuline jne. Epner peab võimalikuks teatrilaaide defineerida mitte teatud tunnuste olemasolu või puudumise põhjal, vaid lavastuse eri komponente koondava ja kõige tugevamini tervikut kujundava dominandi alusel. (Epner 2008a: 25)

Realistliku kunsti filosoofiliseks aluseks on veendumus, et eksisteerib teadvusest sõltumatu, kunsti suhtes esmane reaalsus. Realismi üheks tunnusjooneks on kunstiteose kommunikatiivsuse tähtsustamine, mis tähendab, et „kunstniku „mina” on kujutatava reaalsuse suhtes sekundaarne ning eneseväljendus allutatud soovile seda reaalsust usutavalt ja „objektiivselt” vahendada” (sammas: 23). Kunsti ülesandeks peetakse sageli tegelikkuse tunnetamist. Realismile on iseloomulik püüd kujutada autorile välist tegelikkust, mis hõlmab ka ümbritsevate inimeste psüühikat ja suhteid. Realistlikus teatris püüab näitleja oma tegelaskuju suhestada ümbritseva maailmaga, näidata välise tegelikkuse ja kaasainimeste mõju tema kujutatud karakterile. Näitleja loodav lavategelane peab olema võimalikult tõepärane, eluline, kergesti äratuntav vastava ajajärgu tajuharjumuste raamistikus. Tegelaskujud teatrilaval ei mõju loomulikuna, „nagu elus”, iseenesest, vaid selle mulje saavutamise nõuab näitlejatehnilisi pingutusi. Vaatajatele jäävad tehnilised mänguvõtted näitlemises aga enamasti „nähtamatuks”, st ei ärata publiku tähelepanu (sammas: 24).

Modernistlik teater loob tegelikkusest erineva teatraalse maailmamudeli, püüdes selle eksponeerimiseks avastada uusi kunstilisi ideid, võtteid ja vorme. Teatrilavastust mõistetakse „autonoomse ja unikaalse kunstilise reaalsuse loomisena, kus kehtib kunstiline, mitte (argi)eluline loogika” (Epner 2008a: 29). Näiteks sümbolismi kui ühe modernistliku voolu juures on peamine metafüüsiliste arhetüüpsete märkide loomine, ekspressionistlikus väljenduses tõusevad esiplaanile autori (looja) ideed ja visioonid.

Modernismil nagu realismilgi on teatud ideoloogilised ja filosoofilised alused. Modernistliku teatrimõtte lähteid tuleb otsida näiteks Sigmund Freudi (1856–1939) ja Friedrich Nietzsche (1844–1900) töödest. Eemaldumise elusarnasuse esteetikast tingisid muutused ühiskondlikus elus. Realistliku inimesekujutuse puhul nähti küll sisemaailma keerulisust, kuid leiti, et inimesel on siiski nende tegusid ja valikuid suunav kindla tuumaga karakter. Modernistlikus käsitluses nähti elu ja inimesi ebakindlana, muutlikuna, katkendlikuna, justkui fragmentidest koosnevana. Luule Epner kirjutab: „Sedamööda kuidas muutuvad ettekujutused inimesest, muutub ka inimese kujutamine draamas ja teatris. Esile kerkivad süvapsühholoogilised ja alateadvuse uuringud, muutuvad ja mitmekordsed identiteedid, sotsiaalse ja personaalse mina vastuolud jne. Subjekt ehk inimese „mina” ilmneb määratlematu ja ebastabiilsena või, vastupidi, sotsiaalse konstruktsioonina, maskina vms.” (Epner 2008a: 29)

1.3. Realismi kujunemine domineerivaks kunstivooluks. Naturalism

Realistliku stiili varaseid ilminguid võib täheldada juba antiikkirjanduses, kus on tõetruult kujutatud tollast tegelikkust ning jumalatele omistatud inimlikud omadused. 18. sajandil hakkas teater mandri-Euroopas mängima rolli, mida võib võrrelda vaid Vana-Kreekaga. Kui varem oli teatri osaks põhiliselt õukonnas või turuplatsil meelelahutuse pakkumine, siis nüüd sai temast „kodan-

luse poliitiline foorum, rahvusliku identiteedi kujundaja ning koguni revolutsioonikolle. Varasem vorminõuete järgimine ja stiliseeritus või ka vulgaarsus ja toorus asendusid uue realismitasandiga; teatrilaval taotleti usutavust ja hakati taas kajastama vaatajate igapäevaelu.” (Holland, Patterson 2006: 279) Näitlejad aga muutusid kaaskodanike silmis senistest taunitavate elukommetega veiderdajatest „ühiskonna soositud liikmeteks” (samas). Publiku silmis saavutasid senise kõrgendatud mängustiilis etendajatega võrreldes suurema populaarsuse loomulikuma esinemislaadiga näitlejad. Lavakuju aitas elulisemaks muuta ka realistlikumate kostüümide kasutuselevõtt (samas: 298).

Realism kui kunstivool pääses arenenumates maades enam mõjule 19. sajandil. Tööstusrevolutsioon, Napoleoni sõjad, 1830. aastail Euroopat haaranud revolutsioonid muutsid oluliselt senist maailmapilti. Toimus linnaelanikkonna kiire kasv. Maaomandil põhineva aadlkonna tõrjus kõrvale töösturitest koosneva valitseva eliidi esilekerkimine. (Woolf 2010: 303) Tööstusrevolutsiooniga kaasnenu majanduslik ebavõrdsus ning maailma õiglasemaks muutmise illusioonide purunemine sundisid loovinimesi loobuma romantilisest ilutsemisest ning kujutama ümbritsevat elu nii nagu see tegelikult on, kogu tema karmuses. Realismi läbimurret seostatakse prantsuse kirjaniku Stendhali romaaniga „Punane ja must” (1831). 19. sajandi realismile on iseloomulik rõhutatud ühiskonna- ja kombekriitiline hoiak ning seda nimetatakse ka kriitiliseks realismiks. 19. sajandi lõpus eraldusid realismist eelkõige üksikmuljeid väärtustav impressionism ja üksikseiku põhjuslikus seoses esiletoov naturalism.

Realismi läbimurre kirjanduses valmistas ette pinnase ka realismi võidulepääsuks näitekunstis. Teatris saavutas realism suurema mõju 19. sajandi teisel poolel, väljendudes eelkõige elulisuse ja ajaloolise tõetruuduse nõudes. 19. sajandi teatris oli primaarne näitleja, kes oli omaenda rollide peremees. Talle võisid küll nõu anda teatrijuht ja/või kolleegid, kuid vastutus osalahenduse eest jäi näitleja kanda. Michael R. Boothi käsitlusest selgub, et umbes 1880. aastateni jõudis näidend lavale enamasti ilma lavastaja abita. Teatris juhatas proove sellisel juhul teatrijuht või juhtiv näitleja (sageli sama isik), inspitsient, juhi abi või nimetatute mis tahes kooslus. (Booth 2006: 363) Näitleja lavalises väljenduses võeti 19. sajandil üle 18. sajandil nii teoorias kui praktikas lõpuni välja arendatud klassikaline mängulaad. Selles tugineti erinevate tunnete nagu rõõm, kurbus, armastus, armukadedus, viha, kahetsus jne nähtavaks mängimisel traditsioonilisele näitlemisele. Tekstile vastav emotsioon anti edasi pildikeeles, kasutades miimikat, žesti ja kehahoidu. Ent näitleja pidi ka suutma kogu tunneteskaalat väljendada üksnes näoilme kaudu, ilma sõnu kasutamata. Klassikalises laadis esinev näitleja mängis kõige julmemad ja inetumad kired või teod nähtavaks läbi oma füüsilise „alati graatsilises ja kaunis vormis”. (Samas: 361) Sageli spetsialiseerus näitleja teatud ampluaale, individualiseerides karakterit üldise stereotüübi raames, sest kõik kangelannad, vanad naised jne pole ühesugused. Seejuures toetus näitleja teatavat tüüpkuju esitades ka oma kogemustele. (Samas: 363)

19. sajandil pidid teatritegijad arvestama arvuka keskklassipubliku maitsega. Populaarsed olid melodraamad, kus rõhk oli asetatud argistele asjadele. Teatri-

tüki ainestikku anti edasi „lavalise sarnasuse kaudu; täpselt samasugune oli realismi käsitus romaani puhul”. (Samas: 341) Laiem publik eelistas jõulisele, ülepakkuvale lavalisele väljendusele loomulikumat mängustiili (samas: 349). Michael R. Boothi järgi tähistavad 1840. aastad pöördepunkti vana ja uue teatri vahel. Vaid lühikeseks ajaks pääses Pariisis võidule romantism. Peagi täitsid romantiliste tragöödiate koha sealsete teatrite mängukavas kodanlikud proosa-draamad, teiste seas Alexandre Dumas' noorema näidendid. Londonis asendus põliseid stereotüüpe (kangelane, kangelanna, lurjus, hea vanamees, koomiline naine jne) kasutav melodraama kaasaegse elu probleeme käsitleva olustiku-draamaga. (Samas: 342) Uut laadi olustikudraama näiteks on vene kirjaniku Ivan Turgenevi maa-aadli hingeelu kujutav „Kuu aega maal” (1850), mida võib pidada Anton Tšehhovi näidendite eelkäijaks (samas: 355). Norra kirjanik Henrik Ibsen viib oma 1870. aastate sotsiaalsetes näidendites („Ühiskonna toed” (1877), „Nukumaja” (1879)) sarnaselt melodraama autoritele tegevuse „viimse detailini tuttavlikku ümbrusse” (samas: 358). Uus keeruline dramaturgia tingis vajaduse muuta ka teatrisüsteemi. Seni tavapärased viis või kuus lavaproovi osutusid näiteks Ibseni ja Strindbergi näidendite lavaletoomiseks ebapiisavaks. Keeruliste, mitmeplaani- ja tegelaskujude loomisel vajasid näitlejad üha enam abi. Tervikliku lavastuse loomiseks sai oluliseks lavastajapoolne näidendi ja tegelaskujude tõlgendamine. Suund lavastaja mõjuvõimu saavutamisele teatri-töös oli jõulisem Saksamaal ja Austrias. (Samas: 364)

Realismi äärmuslik vool naturalism tekkis prantsuse kirjanduses 1860.–1870. aastatel ja levis sealt teistesse Euroopa riikidesse ja USA-sse. Selle üks teerajajaid oli prantsuse kirjanik Émile Zola. Naturalismi kujunemist soodustas loodus- ja arstiteaduse kiire areng ning looduseaduste mehaaniline ülekandmine inimühiskonnale. Selle tulemusel nähti inimese käitumises primaarsena füsioloogilisi vajadusi ning madalaid instinkte nagu hirm, viha, kadedus, nälg, seksuaaltung jne. Inimsaatus kujundamisel etendasid naturalistide arvates otsustavat osa pärilikkus ja ümbrisev keskkond. Naturalistid kujutasid tegelikust ja esitasid elufakte objektiivselt ja kiretu fotograafilise täpsusega, tarvitsemata mõtestada ja anda hinnangut elunähtustele. Nad näitasid halastamatu otsekohesusega elu pahelist poolt, inimese allakäiku. 1870. aastatel oma loomingus kaasaegsete teemade poole pöördunud Ibseni draamade eesmärgiks „polnud enam pelgalt inimestele hea enesetunde pakkumine, vaid sellest pidi saama teadusliku uurimise üks harusid, katselaboratoorium, et õppida tundma inimsuhteid, mis kujutavad maailma ja ühiskonda nii, nagu nad tegelikult on – kogu oma inetuses, kõigi oma pahedega, kõigi inimeksistentsi aspektidega, mida seni polnud avalikkuse silmis märkimisväärseks peetud”. (Esslin 2006: 373)

Naturalismist teatrikunstis räägitakse alates Meiningeni hertsogi Georg II rajatud Meiningeni teatrist, mis sai üheks juhtivaks teatriks Saksamaal ja mille lavastused mõjutasid 1870.–1880. aastatel oluliselt kogu Euroopa teatri arengut. Meiningeni trupi külalisesinemisi Moskvas 1885. ja 1890. aastal nägi ka Konstantin Stanislavski ning see teater avaldas talle mõju oma detailitäpse ajaloolise lavakujunduse, suurepärase ruumikasutuse, suurejooneliste massistseenide ja loomuliku, klišeevaba, üleskrüvimata näitlemislaadiga. (Booth 2006: 364–365)

Meiningeni teatri külaskäigud Moskvasse, uue dramaturgia tõlkimine vene keelde (näiteks Ibseni „Nukumaja” 1883. aastal, „Rahva vaenlane” ja „Naine merelt” 1891. aastal) ja vene kirjaniku Anton Tšehhovi näidendite senisest erinev peenpsühholoogiline teatrikeel avaldasid mõju Konstantin Stanislavskile ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenkole Moskva Kunstiteatri asutamiseks (Sassoon 2008: 587).

Naturalismi põhiprintsiibid pani kirja August Strindberg 1888. aastal „Preili Julie” eessõnas. Muuhulgas võib sealt lugeda: „Ma olen kujutanud oma tegelasi moodsate karakteritena, kes elavad ülemineku ajastul, mis on vähemalt eelnevast tõtlikult hüsteerilisem, kujutanud neid märksa enam kõikuvana, lõhestatuna, vana ja uue seguna.” (Strindberg 1975: 8) Strindberg avaldas arvamust, et inimeste ühekülgne kujutamine kirjanduses (stereotüüpsus) peaks naturalistides protesti äratama, „sest nemad teavad, kuivõrd rikas hingeelu on, teavad, et „pahel” on ka teine külg, mis paljuski sarnaneb voorusega” (samas). Naturalistlikus teatris pidi näitleja liikuma, kõnelema ja käituma loomulikult, st nagu elus. Näitlejapoolsed rõhuasetused ja karakteri omaduste teravdatud väljatoomine oli taunitav. Martin Esslin näeb naturalismis peituvat ka teiste arengusuundade algeid peale realismi, näiteks avas naturalism tee inimloomuse sügavamaid külgi uurivale sümbolismile. (Esslin 2006: 390)

Naturalismi kujunemises mängis olulist rolli saksa lavastaja Otto Brahm (1856–1912), kes kutsuti radikaalselt meelestatud haritlaste poolt 1889. aastal ukсед avanud *Freie Bühne* teatrisse. Otto Brahm oli tuntud kui üks suuremaid Strindbergi ja tema vaadete pooldajaid; vanamoodsa teatri terava kritiseerimise tõttu oli ta lahti lastud *Vossische Zeitung*i kriitiku kohalt. (Esslin 2006: 376) Ajakirja *Freie Bühne* esimeses numbris avaldatud Brahmi manifest „võttis kokku naturalismi kredo: „Uue kunsti lipukirjaks on üksainus sõna: Tõde. Ja tõde, tõde on elu igas aspektis see, mille poole meiegi püüdleme /.../ sellise iseseisva vaimu tõde, mis ei vaja eufemisme, mis ei taha midagi varjata. Ja millel on seetõttu vaid üks vastane, üks surmavaenlane – mis tahes vormis vale.”” (Samas: 378) Enamasti usaldas Brahm lavastajatöö professionaalsetele näitlejubiidele, kuid arutades oma lavastuskontseptsiooni eelnevalt näitlejatega läbi, mõjutas ta oluliselt lavastuse stiili. Brahmi teatri repertuaari tuumiku moodustas Ibseni, Strindbergi, Hauptmanni ja ka Hermann Sudermanni looming. (Samas)

Väärtdramaturgia toel kasvas näitlejate loominguline võimekus. Seoses sellega suurenes lugupidamine näitleja elukutse vastu, mida tõestab näiteks eriline austusavaldus inglasele Sir Henry Irving’ile, kes 1895. aastal lõi esimese näitlejana rüütliks. (Sassoon 2008: 585) Kuigi põhiliseks publikumagnetiks olid särava ande ja isikupäraga näitlejad, hakati Euroopa teatrites üha enam väärtustama lavastaja tööd lavastusterviku loomisel ja näitlejate kasvatamisel-kujundamisel. Lavastaja järjest kasvav roll teatrikunstis ei vähendanud anderikaste näitlejaisiksuste keskset osa. On ju näitleja lavastajamõtte peamine publikule vahendaja. Enamik lavastajaid peab teatris primaarseks näitlejat. Nii ka saksa lavastaja Max Reinhardt (1873–1943), Otto Brahmi järglane Berliini *Deutsches Theater*’i juhi kohal (1905), kes lavastaja õiguste kaitsjana rõhutas samas näit-

leja erilist tähtsust. (Samas: 588–589) Reinhardt kehastas oma isikus tollal „uut teatrifenomeni – iseseisvast loovisiksusest lavastajat” (Esslin 2006: 401), ent teda hinnati ka kui suurepäraselt näitlejate juhendajat. Reinhardti lavastaja-ampluaa oli väga lai. Tema tööde hulka kuulusid nii suurejooneliste massistseenidega, visuaalselt põnevad teatrimängud kui ka intiimsed, kammerlikud, inimhinge sügavustesse tungivad draamatõlgendused. (Samas: 401–402) Reinhardti arvates nõudsid inimsühholoogiat sügavamalt käsitlevad näidendid intiimsemat etendamispaika. Nii valmiski tema initsiatiivil 400-kohaline *Kammerspiele*, kus puudus tavapärane range piir lava ja publiku vahel. Vaid pisut parterist kõrgemal asuv näitelava, mis oli ehitatud justkui saali jätkuna, aitas luua illusiooni, et vaataja asub näidendi tegelaste maailmas, ühises teatrivahenditega loodud tegevusväljas.

Prantsuse lavastaja ja näitleja André Antoine'i (1858–1943) *Théâtre Libre*, mis alustas tegevust 1887. aastal Pariisis, kujunes üheks teatrikunsti eksperimentaalkeskuseks. Émile Zola toetusel tõi Antoine publiku ette uuenduslikku laadi ühevaatuselisi näidendeid. Lühinäidendid võimaldasid reaaleluga sarnasemat, loomulikumat esitust: harjumuspärase deklameeriva esitusviisi asemel püüdsid näitlejad teksti interpreteerida. (Sassoon 2008: 587) Naturalismi ja ansambliteatri põhimõtteid järgiv Antoine taotles loomulikkust nii lavakujunduses kui ka näitlemises. Eesmärgiga esitada publikule võimalikult naturalistlikku elupilti, astus Antoine vastu dogmale, mille kohaselt näitleja ei tohi kunagi olla publiku poole seljaga. Tema lavastustes võisid näitlejad vabalt lava-ruumis liikuda ja elada oma lavaelu. Kui seni näitlejad suhtlesid vahetult publikuga, siis uue teatrikeele kohaselt tõmmati lava ja saali vahele eraldusjoon, nn neljas (nähtamatu) sein, ning seni hämar vaatesaal pimendati täiesti. Prantsuse lavastaja teatriideedest oli teiste seas vaimustunud ka August Strindberg. (Esslin 2006: 375)

Naturalism kui realismi äärmuslik, piiratud elukujutusega vool, mis seostab inimtegevust ühekülgse eeskätt füsioloogiliste protsessidega, hakkas 20. sajandi alguse teatrikunstis taanduma.

I.4. Näitleja ja rolli suhe Stanislavski teatris

Psühholoogilise realismi mõiste ilmus teatrikeelde 20. sajandi alguses, mil realism Euroopa teatris oli muutunud domineerivaks kunstivooluks. Psühholoogilis-realistliku teatri üheks rajajaks ja oma põlvkonna suurimaks teatriuendajaks peetakse Konstantin Stanislavskit, kes 1898. aastal koos Vladimir Nemirovitš-Dantšenkoga (1859–1943) asutas Moskva Kunstiteatri. Eesmärgiks oli luua uut tüüpi teater, mis oleks vaba lavastamist ja näitlemist piiravatest iganenud stereotüüpidest. Seejuures toetuti Anton Tšehhovi uut tüüpi dramaturgiale, mida iseloomustas omapärane atmosfäär, täis igatsust, unistusi, nukrat huumorit ja peent ironiat. Sarnaselt päriselule rääkisid Tšehhovi näidendite tegelased harva oma tegelikest tunnetest, peites oma sisemaailma igapäevase

argikõneluse varju. Näitlejale pakkus niisugune dramaturgia suurepärase võimaluse rolli sisse elada ning tegelaskuju tundeid nähtavaks mängida.

Kunstiteatri loomine tähistab ühtlasi lavastajateatri sünni Venemaal. Lavastaja ülesandeks saab lavastuse terviklikkuse ja ansambli mängu tagamine ning ühtse lavastusliku vormi leidmine. Lavastaja on see, kes määrab näitleja loodud tegelase koha ja ülesande lavastustervikus. Kui seni toetuti näidendi lavale toomisel põhiliselt autori remarkidele, siis Stanislavski hakkas üksikasjalikult kirja panema oma nägemust, kuidas näidendit lavastada. Juba Kunstiteatri esimesi lavastusi iseloomustas näitlejamängu elulisus, ansambliühendus, kõrge mängukultuur ja eriline atmosfäär. Tšehhovi näidendid aitasid liikuda naturalismilt inimese siseelu sügavamalt avava psühholoogilis-realistliku lavastuslaadi suunas. Stanislavski on kinnitanud: „Eksivad need, kes arvavad, et me soovisime teatrilaval rakendada naturalismi. /.../ Me otsisime alati sisemist tõde, tunnete ja kogemuste tõde, ent kuna meie trupi näitlejate vaimne tehnika oli paratamatu abituse tõttu alles embrüonaalses seisundis /.../ langesime me ikka aeg-ajalt väliste ja jämedakoelise naturalismi sohu.” (Esslin 2006: 390)

Stanislavski töötas välja näitlejaloomingu teooria ja tehnika, nn Stanislavski süsteemi, mis käsitleb näitleja tööd enda ja rolliga ja millel tänaseni baseerub realistlik teater ja sageli ka näitlejakoolitus. Lavalise tegevuse ajendina on tema jaoks peamine nn läbielamine. Nagu kirjutab Ingo Normet, oli vene teatrimehed jaoks erinevatel tööperioodidel olulisim „otsida lahendust küsimusele, kuidas saavutada, et loomingu protsessis osaleks inimese kogu loomus, olemus, natuur, alateadvus, mitte ainult ratsionaalse teadvuse kitsas osa” (Normet, I. 1982: 13). Psühholoogilist realismi näitleja mängus nimetati sageli ka läbielamiskunstiks. Läbielamiskunsti mõiste võttis kasutusele Stanislavski. Ta jaotas näitlemise suunad kaheks: läbielamiskunst ja etendamiskunst, mille all ta mõtles rolli välist kehastamist, tegelaskuju distantseeritud esitamist psühhotehniliste võtete abil. Läbielamiskunsti puhul näitleja samastub rolliga, mängides elab ta tõeliselt läbi neidsamu tundeid, mida tema tegelane. Stanislavski sõnustas elab läbielamiskunsti valdav näitleja rolli elu alateadlikult, st ilma et ta seda tahaks, mõtlemata oma tunnete ja tegevusele, tema lavaelu kulgeks nagu iseenesest, loomulikult. (Stanislavski 1955: 59–60) Vene teatrimehed ei saa teadvus alateadvust otseselt mõjutada, kuid ta võib seda teha kaudselt. (Samas: 60) Selleks on erilised psühhotehnika võtted, mida õppeprotsessis tuleb omandada. Süsteemi elementideks on näiteks tähelepanu, kujutlusvõime, avaliku üksioleku tunne, suhtlemine, katkematu sisetevõime rollis. Eesmärk on saavutada korratav loominguuline enesetunne, nn läbielamise ehtsus igal mängukorral, hoolimata teatrietenduse tinglikkusest.

Alateadvust ja intuitsiooni tähtsustades toetus Stanislavski paljuski kaasaja mõtlejate filosoofilistele ja psühholoogia-alastele ideedele, sealhulgas Sigmund Freudi „Argielu psühhopatoloogiale” ja eksperimentaalse psühholoogia ühe rajaja Théodule Armand Ribot’ tunnete loogikat ja mälu analüüsivatele töödele, aga ka Schopenhaueri ideele, et alateadvus on inimese üheks olulisemaks mõjutajaks ning kunstniku looming allub elu- ja loodusseadustele. (Aaslav-Tepandi 2008: 12 – 13) Katri Aaslav-Tepandi sõnustas võib Stanislavski ühe põhiidee

aluseks, mille kohaselt näitleja loominguline tahe on loomingu lähteks ja vundamendiks, olla Schopenhaueri tõdemus, et tahe on inimese ürgseim, olulisim osa, inimese olemus. (Samas: 13)

Läbielamiskunsti põhialuseks on printsiip „Loomuse alateadlik looming näitleja teadliku psühhotehnika kaudu” (alateadlik teadliku kaudu, tahtele alistumatu tahtele alistuva kaudu). (Stanislavski 1955: 60) Peaülesandeks ei ole „rolli elu kujutamine selle välises avaldumises, vaid /.../ luua laval kujutatava isiku ja kogu näidendi seesmine elu, kohandada selle võõra eluga omaenda tundmused, ...” (samas: 62). Rolli seesmine külg „rolli psühholoogiline elu” kujuneb seesmise läbielamisprotsessi abil (samas). Näitleja peab end kujutlema nendes olukordadesse, kus viibib tema tegelane. Sillaks tegelikkuse ja väljamõeldise vahel on nn maagiline „kui”: kui ma satuksin sellisesse olukorda nagu minu poolt kehastatav tegelane laval, kuidas käituksin. Tõde laval on see, mida näitleja siiralt usub niihästi oma sisimas kui ka oma partnerite hinges. Tõde ja usk on lahutamatud. „... laval pole tähtis see, kas Othello on metallist või puust pistoda, vaid see, et näitleja enda seesmine tundmus, mis Othello enesetapmist õigustab, oleks õige, siiras ja tõeline,” kirjutab Stanislavski (samas: 228). Teatri mängumaailma ja näitleja osalus selles peab olema veenev nii näitlejale endale kui ka tema partneritele ja vaatajatele. Stanislavski arvates ei ole õige naturalistlikule teatrile iseloomulik väliste tegevuste kopeerimine (samas: 282). Ainult tegelikkusest võetud ja rolli üle kantud isiklikud elamused aitavad luua rolli elu laval. Selles abistab näitlejat emotsionaalne mälu (mälu tundmuste meelepidamiseks), mille elustamist tuleb õppida (samas: 300). Stanislavski arvates ei ole näitleja eesmärgiks mitte üksnes „rolli inimvaimu elu” loomine, vaid ka selle „väline edasiandmine kunstilises vormis”. (Stanislavski 1955: 62) Selleks on näitlejal vajalik töötada iseendaga, arendada välja äärmiselt tundlik ja täiuslik hääle- ja kehaaparaat.

Stanislavski meetodi kohaselt jaotub töö rolliga nelja etappi: teadvustamine, läbielamine, ümberkehastumine, varasemate etappide baasil kunstilise terviku loomine ehk sünteesimine. Stanislavski peab näitleja töös oluliseks analüüsi, mille ülesandeks on ette valmistada teatritüki ja tegelase antavaid olukordi, et näitleja läbielamisprotsessis jõuda intuiitiivse mänguni. Antavate olukordade all mõistetakse faabulat, ajastut, tegevusaega ja -kohta, sündmusi, lavastuse kontseptsiooni, kujundust, helitausta, valgust jne. Praktilise teatritöö käigus täiendas ja korrigeeris Stanislavski pidevalt oma tõekspidamisi. Vastavalt Stanislavski esialgsele seisukohale pidi näitleja töös rolliga lähtuma näidendi tekstist. Vaid oma loomingulise elu viimastel aastatel püüdis Stanislavski, olles näitlejaile eelnevalt keelanud esialgu osaraamatu tekstiga tutvumise, viia neid rolli maailma etüüdide, näidendi sündmustest tulenevate füüsiliste tegevuste kaudu. Stanislavski viimase loominguperioodi tööprintsiip, mille kohaselt näitleja lähtub eelkõige enda sisemaailma sügavustes peituvatest püüdlustest ja impulssidest ning loob osa näidendi autori poolt etteantud sündmusi ja olukordi arvestades, osaraamatu asemel improviseeritud teksti kasutades, on leidnud hilisemate teatritegijate poolt rakendamist ja arendamist kuni täieliku loobumiseni autoritekstist. (Normet, I. 1982: 13–14)

Stanislavski psühholoogilis-realistlik teater tõstab esiplaanile näitleja. Lavastaja ülesandeks on küll ühtse kunstilise terviku, sealhulgas lavalise atmosfääri loomine, aga seda eelkõige läbi näitlejate mängu, lavategelaste omavaheliste suhete. Lavastaja on näitleja abiline ja suunaja tegelaskuju mõtestamise, rikastamise ja usutavuse saavutamise poole. Näitlejatöö mõõdupuuks on tema loodud rollide elulisus, sügavus, siseelu mitmeplaanisus ja nüansirikkus. Vaatajale luuakse võimalus samastada end mõne lavastuse tegelase või tegelastega. Lava-ruum ja vaatesaal olid Stanislavski teatris nähtamatu neljanda seinaga rangelt teineteisest eraldatud. Üldjuhul näitleja publikuga otseselt ei suhelnud ning aplausid etenduse ajal olid taunitavad.

Stanislavskile oli äärmiselt oluline näitlejaeetika. Ta rõhutas, et lavalooming sõltub näitleja tahtest, käitumisest, silmaringist ja endale ülesande seadmise teadlikkusest. Stanislavski suhtus taunivalt sellesse, kui näitleja prooviprotsessis jälgib vaid neid märkusi, mis puudutavad vahetult tema rolli. „Peale selle puutuvad paljud asjad, mida näitejuht räägib näidendi olemuse, iga autori iseärasuste, näidendi lavaletoomise võtete, näidendi stiili kohta ühtemoodi kõigisse osatäitjaisse.” (Stanislavski 2005: 10) Näitleja peab mõistma mitte ainult oma osa, vaid näidendit tervikuna. Ühe näitleja rolli ebaõnnestumine võib rikkuda kogu lavastuse. Teatritöös on vajalik ühine vastutus. Tähtis on ka näitleja omapoolne initsiatiiv, enda nägemuse olemasolu loodavast rollist. Stanislavski on seisukohal, et näitlejana kogetut, saavutatut ja omandatud teadmisi antakse edasi põlvest põlve, et teatrikunstis on oluline põlvkondade side. Näitlejatele on enam kui teistele loovinimestele vajalik kodune töö. Stanislavski põhjendab seda sellega, et kui näiteks lauljal on tegemist ainult hääle ja hingamisega ja tantsijal oma füüsisega, siis näitleja peab oma loomingusse panema kogu oma hinge ja keha. (Samas: 24–25) Näitleja peab pidevalt, aasta-aastalt endaga töötama, kuni oma lavatee lõpuni. „Ja mida lähemale vanadusele, seda vajalikum on kõrge tehnika ning järelikult ka tehnika süstemaatiline lihvimine,“ kirjutas Stanislavski (samas).

Stanislavski teoreetiline pärand on vundamendiks mitmetele kõige erinevamatele teatrit ja sealhulgas näitlejat uurivatele käsitlustele. Stanislavski süsteem võib olla aluseks näitleja töös endaga ja rolliga hoolimata teatrietenduse tinglikkuse astmest.

I.5. Näitleja ja rolli suhe Mihhail Tšehhovi käsitluses

Üks oma aja kuulsamaid vene näitlejaid, ühtlasi lavastaja ja teatripedagoog Mihhail Tšehhov¹ (1891–1955) sai mõjutusi Stanislavski õpetusest, mis kujunes tema edaspidiste katsetuste aluseks teatrikunstis. Nagu Stanislavskile, nii on ka M. Tšehhovile erakordselt oluline lavastaja-pedagoogi töö näitlejaga ning näitleja töö iseendaga ja rolliga. Oma raamatus „Näitleja tee” (1928) vastas ta enda püstitatud küsimusele: „Miks on Stanislavski süsteemi mõju nii vastupanda-

¹ Mihhail Tšehhov on kirjanik Anton Tšehhovi vennapoeg. Ta asus 1912. aastal tööle Moskva Kunstiteatri Filiaali kaastöölisena ja võeti 1915. aastal trupi liikmeks.

matu? Sellepärast, et see annab noorele näitlejale lootuse jõuda oma loova hinge põhijõudude praktilise valitsemiseni.” (Tšehhov 1996: 26)

Kui M. Tšehhov pedagoogi ja teoreetikuna paljuski tunnustas Stanislavski süsteemi, siis näitlejana ei töötanud ta selle järgi. M. Tšehhovit võlus enam Stanislavski õpilase Jevgeni Vahtangovi lavastuste eksperimentaalsem, teatraalsem laad. Realismi teatrikunstis mõistis Tšehhov Stanislavskist erinevalt. Tšehhovi arvates ei eristanud Stanislavski naturalismi realismist. „Realism on niisama tõepärane nagu naturalismgi, ainult selle vahega, et reaalne saab olla ka igasugune fantastiline kuju, situatsioon või psühholoogia,” kirjutab Tšehhov (samas: 130). Tšehhovi arvates võivad muinasjututegelased jt fantastilised olen did mõjuda laval tõepäraselt ja reaalselt, samas ei saa neid aga määratleda kui naturaalseid. Tšehhovi sõnutsi erineb lavareaalsus „nagu kunstireaalsus üldse põhjalikult argielu reaalsusest” (samas: 283). Argielu tundeelamused jätvavad teatrimaailma ülekantuna alati ebakunstipärase mulje. Tšehhov pidas vajalikuks näitleja oskust ise luua enda jaoks fantaasiakujud ning neid ka valitseda, organiseerida ja suunata vastavalt oma eesmärgile. Tšehhovi 1945. aastal valminud raamatust „Näitlejatehnikast” võib lugeda: „Kui fantaasiakujud on allutatud tahtele, ei ilmu nad mitte ainult pärast päevatööd, vaid ka päise päeva ajal, käärikkal tänaval, rahvamassis, keset päevaseid toimetusi.” (Tšehhov 2008: 17)

Tšehhov ei nõustunud Stanislavski veendumusega, et „näitleja isiklikust, intiimelust pärinevad mälestused aitavad tal neile keskendumisel jõuda elavate, loovate tunneteni, mida ta vajab laval”. Tšehhovi arvates jõuab näitleja tõeliselt loovate tunneteni fantaasia abil. Tema seisukohast „on nii, et mida vähem näitleja oma isiklike läbielamisi puudutab, seda rohkem ta loob” (Tšehhov 1996: 131). Eelpool öeldust võib järeldada, et Mihhail Tšehhovile oli lähedane sümbolism, „mis uuris inimloomuse sügavamaid külgi, kaevudes unistustesse, veidratesse vaimuseisunditesse, õrnadesse tunnetesse, meeleoludesse” (Esslin 2006: 390).

M. Tšehhov valdas meisterlikult kehatehnikat, paistis silma improvisatsioonivõime poolest ning pidas vajalikuks näitleja füüsilise ja vaimse ettevalmistamise lahutamatuks. Tema osatäitmised sobisid ühtviisi hästi nii läbielamis- kui ka etendamisteatrisse. Ent erinevalt Stanislavskist, kes nõudis näitlejalt täielikku ümberkehastumist rollis, oli Tšehhov arvamusel, et etendaja isiksus jääb lavategelase kehastamise protsessis alati nähtavaks. Näitleja – rolli suhtele oli seega tema arvates iseloomulik distantseeritus. Näitleja on Tšehhovile, sarnaselt Brechti seisukohaga, oma lavakuju suhtes kõrvalseisja, peaaegu nagu pealtvaataja. Selles on nähtud Tšehhovi ja Stanislavski meetodi põhilist erinevust. Stanislavski arvates peab iga näitlejaks pürgija alustama õpinguid läbielamiskunsti põhialuste tundmaõppimisest. Õpingute eesmärgiks on hääle ja keha arendamine. See peab toimuma laulu, diktsiooni, võimlemise, rütmi, plastika, tantsu, vehklemise, akrobaatika jt tundides. Stanislavski tähtsustab näitleja kehalise elu sõltuvuse laval tema vaimsest elust. Tšehhovi sõnutsi ei ole näitleja käsutuses muud peale tema enda; tema keha, hääle ja emotsioonide. Kuna näitleja ei saa kasutada ei muusikariista, värve ja pintslit ega muud abivahendit, peab ta „oma ainulaadse tehnika leidma iseendas” (Tšehhov 1996: 270). Tšeh-

hov, tuginedes enda näitlejakogemusele, jõudis veendumusele, et kõik, mida see tehnika eeldab, on näitlejas juba olemas (juhul kui ollakse näitlejaks sündinud). Tuleb vaid selgusele jõuda, milliseid loomuomadusi endas esile tõsta, arendada. Tšehhovi arvates tuleb näitlejal osa ettevalmistamise algusjärgus mõistus mõneks ajaks välja lülitada ja usaldada end ühest küljest keha ja teisest küljest psüühika funktsioonide hoolde. Näitleja peab lahkama anatoomiliselt oma emotsioone, keha ja häält. Alles seejärel peaks appi võtma mõistuse, mille abil saab kõik selgeks, alustades näidendist ja lõpetades selle lavastusega. „Kehast saab hing, hingest keha, mõistusele jääb abistav roll,“ kirjutab Tšehhov (samas: 271).

Tšehhov peab oluliseks etenduse tundemaailma – kõike seda, mida nimetatakse etenduse atmosfääriks. Vene teatrimehed arvates ei loo atmosfääri näitlejad, vaid selle loob etendus. Atmosfäär on abiks näitlejale, luues tema ümber õhu ja ruumi, mis äratav tegelaskuju loomisel olulisi tundeid ja emotsioone. „Ilma atmosfäärita oleme laval vaid vangid,“ kirjutab Tšehhov (samas: 274). Tšehhov peab atmosfääri ennast kõige paremaks lavastajaks ja näitleja loomingu protsessi suunajaks. Tema sõnutsi peab näitleja kõigepealt õppima tunnetama atmosfääri igapäevases elus. Nii on võimalik kujundada laval realistlik, tegelikust elust tuttav õhustik. Kui näitleja on loonud enda ümber kujuteldava atmosfääri ja on sellega harmoonias, siis peab ta oskama seda peegeldada, iseendast välja kiirata.

Tšehhovi arvates kannab näitleja endas püüdu ümber kehastuda – luua karakterit. Ta soovib tõmmata eraldusjoone „eri inimtüüpide ja nende tüüpide piires eksisteerivate karakterite vahele“, mis ei ole kunagi ühesugused. Tüübid, keda näitleja mängib, lähtuvad tema loomusest, kuid iga individuaalne karakter on määratud dramaturgi poolt. (Samas: 288–289)

1.6. Modernismi algus teatris

Modernistliku teatri algust dateeritakse teatriajaloolistes ja -teoreetilistes käsitlustes erinevalt. Modernismi alguseks teatris ja draamas on peetud XIX sajandi teist poolt ning see hõlmab nn uue draama (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Anton Tšehhov jt) ja lavalise realismi kui ka XX sajandi avangardistlikud voolud. Näiteks Martin Esslin mahutab „Oxfordi illustreeritud teatriajaloos“ modernistliku teatri alla nii naturalismi, Stanislavski psühholoogilise realismi kui ka ekspressionismi (Esslin 2006: 372–413). Enamasti aga eristatakse modernismi voolumõistena kindlalt realismist. Christopher Innes nimetab modernismi iseloomustavate joontena keerukat mitmetahulisust, pidevat distantseerumist eelnevate põlvkondade kogemustest ja erinevate, konkureerivate häälte paljusust, mis kõik peegeldub ühe või teise konkreetse loo jutustamise viisis (Innes 2006: 420). Mõnikord räägitakse modernismi algusest seoses 1890. aastate sümbolismiga, teinekord seoses 1910. aastate avangardistlike vooludega (dadaism, futurism jt), mis on opositsioonis realismiga. Modernismile omast teatrinägemust on aga leitud juba näiteks prantsuse filosoofi ja entsüklopeedia-

kirjutaja Denis Diderot' (1713–1784) essees „Paradoks näitlejast”, mis ilmus trükist 1830. aastal. Ingo Normet on palju lähedast Diderot'le leidnud näiteks Brechti tekstides (Normet, I. 2002: 33). Diderot' sõnul ei toimu laval „midagi täpselt nii nagu elus ja draamateosed on loodud kindlat reeglistikku järgides” (samas: 34). Prantsuse filosoofi arvates ei ole suur näitleja mitte see, kes tunnet läbi elab, vaid see, kes suudab „võimalikult täpselt edasi anda tunde väliseid ilminguid” ja publikut sellega ära petta (samas: 36). Diderot' meelest on seda parem, mida vähem tundeline on näitleja. Diderot ja Brecht näevad näitlejas etendajat, kes oma käitumist ja tundeid vaatajale esitab, neid ise läbi elamata.

Modernismiga seostuvad ka Edward Gordon Craigi ja Adolphe Appia ideed XX sajandi alguses. Muuhulgas käsitavad nad täiesti uudsel viisil näitlejat teatris ja tema suhet lavastuse visuaalse küljega. Inglise lavastaja Edward Gordon Craig (1872–1966) ei pea näitlejat iseseisvaks loojaks. Craig arvab, et koos reaalse maailma kopeerivate dekoratsioonidega peab kaduma ka senine näitleja, kes pakub publikule vaid rida juhuslikke pihtimusi ja tundeid isiklikul emotsionaalsel tasandil ning püüab fikseerida elu fotoaparaadi täpsusega, ise midagi leiutamata. Craig näeb tuleviku näitlejana elutut kuju, nn ülimarionetti kui inimese sümbolit. „Ülimarionett ei pea võistlema eluga, vaid pigem tõusma sellest kõrgemale. Tema ideaaliks ei ole mitte lihast ja verest inimene, vaid pigem transis keha, mille püüdeks on rüütada end Surma iluga, säilitades sealjuures ka elava vaimu.” (Craig 1999: 156–157) Craigile on oluline eelkõige näitleja keha, mis liigub marionetina abstraktses lavaruumis ja valguses, lavastaja suunamisel.

Šveitsi lavastuskunstnik ja teatriteoreetik Adolphe Appia (1862–1928) uuris ruumi ja keha koosmõju. Appia arvates sattusid näitlejaid ümbritsevad kahe- mõõtmelised taustapildid vastuollu teatritegevuse olemusliku põhimõttega kolmemõõtmelises ruumis liikuvast kolmemõõtmelisest inimkujust. Näitleja pidi olema kolmemõõtmeliste vormide taustal nähtav, liikudes struktureeritud ruumis eri kõrgustel. Appia ja Craig asetasid senisest suurema rõhu näitleja kehale.

Esimese maailmasõja hävingu üleelanud maailmas tekkis taas lootus uuele algusele, mis väljendus ka kunstielus. Laastav sõda oli põhjalikult muutnud ühiskonnas valitsevaid tõekspidamisi ja väärtushinnanguid ning sellest tulenevalt pidi muutuma ka kunst, sealhulgas teater. „Kõik see inspireeris radikaalselt uuenduslikke kunstivorme, mis leidsid oma kõige äärmuslikuma väljundi teatrikunstis, samal ajal muutus just teater Ida-Euroopa vastiseseisvunud maades ka rahvusliku iseolemise ruuporiks,” kirjutab Christopher Innes (Innes 2006: 414). Lääne-Euroopat haaras intensiivne kunstiuuenduste laine. Avangardse kunsti keskuseks kujunes Pariis. Prantsusmaal esile kerkinud uued kunstivoolud – dadaism, futurism, sürrealism – avaldusid eeskätt kirjanduses ja kujutavas kunstis, harvem teatris. 1920. aastatel alustas Pariisis oma teatriteed Antonin Artaud, kes töötas esialgu tollaegsete teatriuuendajate-lavastajate Charles Dullini, Louis Jouvet' ja Georges Pitoëffi juures. Rahvusvahelises plaanis saavutasid Artaud' ideed suurema mõju siiski alles 1960. aastatel. Venemaal püstitab modernistlike katsetustega silma paistnud Vsevolod Meierhold loosungi „Tooge Oktoobri-

revolutsioon lavale!” (Samas: 417). Modernistlikest vooludest avaldus teatris kõige tugevamini ekspressionism. Ekspressionismi juured ulatuvad rootsi näitekirjaniku August Strindbergi loomingu unenäolisse maailma, kuid selle kunstivoolu plahvatuslik areng toimus Esimese maailmasõja järgsel Saksamaal, kõrgajaks oli 1910./1920. aastate vahetus. Ekspressionismi tekkepõhjuseks olid sõjaga kaasnenud läbielamised, õudused ja kaos, sõjajärgsete aastate majanduslikud raskused ning sotsiaalne ebavõrdsus. Nimetatud kunstivoolule on iseloomulik „tugev humanistlik paatos: sõjas varisenud vana maailma varemeil kuulutab teater kõlbelist uuestisündi inimsuse lipu all” (Epner 2002: 191). Ekspressionistliku draamakirjanduse keskseteks teemadeks said üksikindiviidi meeleheitlik karje ühiskonnas valitseva kurjuse ja sõjaõuduste vastu, inimmassis peituv jõud muuta maailma, revolutsiooni ja vabadusideede ülistamine. Ekspressionism „tõstab elu tõetruu jäljendamise asemel esiplaanile looja enda ideede ja tunnete väljendamise” (samas). Sageli olid ekspressionistlikes draamateostes esiplaanile nihutatud üksiktegelase deklamatoorset kõnet eeldavad monoloogid.

Uus draama tingis senisest erineva lavaliste väljendusvahendite valiku ning uute vormide otsingu ekspressionistliku nägemuse väljendamiseks lavakunstis. Lavastuse aluseks saab mingi abstraktne idee. Iga lavastuse element, sealhulgas näitleja lavaline väljendus peab olema keskse idee teenistuses ja seda võimendamata. Ekspressionistlik näitlemislaad on jõuline, atraktiivne, sageli groteskne. Näitlemise sihiks on emotsionaalse üleloomulikkuse saavutamine. Selle saavutamiseks on abiks intensiivne, jõuline ja stiliseeritud liikumine, jäigalt pinges lihased, maskiks tardunud näoilme, kalk katkendlik kõne. „Kirglik, ekstaatiline näitleja kujutas endast otsekui kurjast vaimust vaevatud inimest; ...” (Innes 2006: 421). Ekspressionistlike lavastuste mõjujõudu suurendab sageli kõnekooride ja rütmilise liikumisega massistseenide kasutamine. Ekspressionism levis 1920. aastatel paljudesse riikidesse ja mõjutas ka eesti teatrikunsti arengut.

Tingliku teatri esteetilise programmi loojaks ja avangardistlike kunstisuundade rakendajaks 20. sajandi esimese poole Venemaal oli näitlejana Moskva Kunstiteatris alustanud Vsevolod Meierhold (1874–1940). 1905. aastal organiseeris Stanislavski Kunstiteatri filiaalina uue eksperimentaalse trupi, nn Stудиoteatri, ja nimetas Meierholdi selle juhatajaks. Vaatamata sellele, et Studio-teater jäi publiku jaoks avamata ja teatri töö kulges suletud uste taga, etendas ta vene teatri ajaloo olulist osa. Meierhold nägi, et uus dramaturgia nõuab uusi lavastamis- ja mänguvõtteid, senisest erinevaid näitetehnilisi vahendeid. Vaataja eest ei ole vaja varjata, et ta viibib teatris. Meierhold eiras lavarealist, võttis teatrikunsti aluseks tinglikkuse põhimõtte ning nägi laval toimuvat mänguna. Meierholdi sõnutsi lavastaja suunab näitlejat, mitte ei valitse tema üle. Näitleja ja lavastaja on oma loomingu vabad; näitleja ei sõltu lavastajast ja lavastaja ei sõltu autorist. (Meierhold 1999: 75)

Meierholdi teatris iseloomustas näitleja ja rolli suhet distantseeritus, st näitleja ei ela oma tegelaskuju maailmas, vaid mängib teda. Näitleja liigutustes oli vaja rohkem plastikat kui tegelikkuse jäljendamist. (Samas: 39–47) Meierhold on seisukohal, et naturalistlik teater ei tunne plastika ilu ega sunni näitlejat treenima oma keha (samas: 49). Meierholdi tinglikus teatris on väline tegevus ja

karakterite väljatoomine ebaolulised. Näitleja kõne ja liikumine on üles ehitatud rütmile, mis seob näitlemist tantsukunstiga. „Tinglik teater vabastab näitleja dekoratsioonidest, luues talle kolmemõõtmelise mänguruumi ning andes tema käsutusse loomuliku, statuaarse plastika.” (Samas: 75)

1920. aastatel rajas Meierhold uudse biomehaanilise süsteemi, toetudes sealjuures kronometraažimeetodi rajaja Frederick Taylori poolt liinitöolistega läbi viidud uurimustele ja Pavlovi käitumissühholoogia. Meierhold kasutas traditsioonilistest dekoratsioonidest tühjaks tehtud laval tööstusdisainist ja arhitektuurist üle võetud mitmetasandilisi platvorme, kaldteid, redeleid ja kolmemõõtmelisi konstruktsioone, et luua nn näitlemismasin. Näitlejate täpse ja ökonoomse liikumise saavutamiseks tuli järjekindlalt treenida, teha palju akrobaatilisi harjutusi. Toetudes Pavlovi tingitud reflekside teooriale taotles Meierhold näitlejate lavalises väljenduses sidet sisemise tunde ja füüsilise asendi vahel ning nende vastastikust võimendamist. Vene teatrimehed poolt esialgu näitlejate treeningumeetodina kavandatud biomehaanika muutus tema teatrile iseloomulikuks üliteatraalseks esituslaadiks. Sellises teatris muutus näitleja roll vaid üheks liikumiskonstruktsiooniks, kusjuures lavakujud teisesid „pigem groteski kalduvateks tüüpideks” ning põhirõhk lavalises väljenduses asus rühmal. (Innes 2006: 427–429)

I.7. Näitekunst modernismiklassikute nägemuses

Modernismi kõrgajaks lääne teatris peetakse 1950. ja 1960. aastaid, mil mõjule pääsevad modernistliku teatri peamiste ideoloogide, prantslase Antonin Artaud’ (1896–1948) ja sakslase Bertolt Brechti (1898–1956) ideed.

Antonin Artaud, kelle mõju Euroopa teatrile oli suur, võrdleb näitlejat katkutõbisega ja teatrit katkuga. Artaud’ nägemust mööda on teater oma mõju poolest „omamoodi deliirium, pealegi külgehakkav”, „niisama tõeline epideemia nagu katki”. Nii nagu katk, on ka teater ilmutus, väljaütlemine, varjatud „julmuse väljatung hingesusgavusest”. Katkutõbise seisund on aga Artaud’ sõnusti identne näitleja seisundiga, keda tema tunded vapustavad. „Tõeline teatritükk raputab meelega puhkeseisundist üles, vabastab mahasurutud alateadvuse, ärgitab virtuaalselt olemasolevale mässule, /.../ sundides sellega kokkutulnud kollektiivile peale heroilise ning raske hoiaku,” kirjutas Artaud. (Artaud 1975: 27–29) Prantsuse modernisti seisukohalt on näitleja ülesandeks näidata läbi oma lavakuju inimestele neid endid nii, nagu nad on, kiskudes neilt maskid eest, paljastades valet, lodevust, alatust jne. Ilmutades teatri vahenditega inimkollektiividele neis peituvaid tumedaid tunde ning varjatud jõude, kutsub teater „neid üles kangelaslikult saatusele vastu astuma ja end ületama”. (Samas: 33) Artaud peab teatri sõnumi edasiandmisel peamiseks füüsilist lavakeelt. Tema arvates tuleks keelepoeesia asendada ruumipoeesiaga, kuna ruumipoeesia loob sõnakujunditega võrdväärseid materiaalseid kujundeid. Ruumipoeesias peituvad kõik laval kasutatavad väljendusvahendid: muusika, tants, plastika, pantomiim, miimika, žestikulatsioon, intonatsioonid, arhitektuur ja dekoratsioonid. Igatüel neist

väljendusvahenditest on oma, talle sisemiselt omane poeetilisus. Žestide ja pooside keel, tants ja muusika ei suuda küll nii hästi kui sõnaline keel väljendada karakteri olemust, kuid teater ei olegi Artaud' sõnutsi loodud „karakterite esitamiseks, inimlike kirgede tasandil tekkivate konfliktide lahendamiseks, päevakajaliste ja psühholoogiliste probleemidega tegelemiseks ...” (samas: 38–39).

Agressiivset modernistlikku stiili viljelenud näitekirjanikust lavastaja Bertolt Brecht püüdis võõritustehnika kasutuselevõttuga takistada vaataja samastumist mõne tegelasega, sisseelamist lavategelase sisemaailma. Eepilise teatri looja Brecht kritiseerib oma traktaadis „Vaseost” läbielamisteatrit, kasutades selle kohta terminit „sissetundmine”. Näitleja nägu „sai hinge peegliks ja pidi seejärel võimalikult paigal püsima, nii et žestid jäid kängu. Rõhutati tundeid, keha oli vaid hinge mahuti. Miimika muutus õhtust õhtusse, selle püsivust oli võimatu tagada, ...” kirjutab Brecht (1972: 38–39). Brechti eepilise teatri näitlejad ei kehastunud täielikult ümber tegelaskujuks, vaid säilitasid distantsi esitatava tegelasega, et kutsuda vaatajaid lavategelastesse kriitiliselt suhtuma (samas: 9). Näitleja ei ole tegelane, vaid ta näitab publikule seda tegelast. „Näitleja peab jääma demonstreerijaks; ta peab kujutama demonstreeritavat kui talle võõrast isikut, ...” (samas: 65). Brechti arvates näitleja „isiklikud tunded ei tohi põhimõtteliselt tema kuju tunded olla, et tema publikugi tunded põhimõtteliselt selle kuju tunneteks ei muutuks” (samas: 234). Brechti teooria kohaselt võis proovidel rolli ettevalmistamise käigus kasutada kujusse sissetundmist, etendusel tuli seda aga vältida. Prooviprotsessis võib sissetundmine olla kasulik, aidates kaasa karakteri loomisele. (Samas)

Etendaja loodud kuju teatrilaval ei tohi näha üksnes sellisena, nagu ta on, vaid ka sellisena, nagu ta võiks olla. Loomulik näitlejate mängus pidi muutuma silmatorkavaks, tegelaskujule eriomaseid jooni võimendavaks, proportsioone muutvaks. Sel moel püüti vaatajais äratada võõristust lavategelaste ja situatsioonide suhtes. Lavakujud ja sündmused pidid publikut imestama panema. Kui näitlejapoolne sissetundmine muudab erilise sündmuse igapäevaseks, siis võõritamine muudab igapäevase eriliseks. Brechti nägemust mööda on Stanislavski läbielamisteatritele omane näitleja jäägitu muutumise akt vaevarikas. Tavaliselt ei õnnestu näitlejal kuigi kaua end kellegi teisena tunda. Brechti arvates tuleneb see sellest, et võõra kuju loomine on „intuiitivne”; „tume akt”, mis toimub alateadvuses, ja „alateadvus on väga halvasti reguleeritav”. Näitlejal on raske igal uuel mängukorral samu emotsioone või meeleolusid esile kutsuda. Näitleja võib tekitada näole kahvatu ilme mehaaniliselt, näiteks peites näo peopesadesse, kus on valget minki. Kui näitleja demonstreerib samal ajal näiliselt rahulikku olekut, vallandab tema ehmunine võõritusefekti. Brechti seisukohalt on nii mängida näitlejale tervislikum ning „mõtlevale olevusele väarikam, see nõuab rohkem inimesetundmist ja elutarkust ning ühiskondlikult tähtsa teravat taipamist”. (Brecht 1972: 124–125) Näitleja peab inimesi vaadeldes ja jäljendades nende tegemiste üle järele mõtlema; vaatlemist pidas Brecht näitekunsti põhisaks. Eepilisele teatrile on omane etenduslik laad ja rõhu asetamine näitleja väljenduse artistlikkusele ning selles osas näeb Brecht tema sugulust ürgvana aasia teatriga. (Samas: 15)

XX sajandi teise poole tunnustatud teatriteoreetikud-praktikud poolakas Jerzy Grotowski (1933–1999), inglane Peter Brook (sünd 1925) ja itaallane Eugenio Barba (sünd 1936) olid mõjutatud nende eelkäijate Artaud' ja Brechti seisukohtadest. Grotowski sõnastas oma artiklis „Ta ei olnud täiesti tema ise” näitekunsti peaküsimuse, toetudes Artaud' nägemusele: „näitleja tegu peab olema totaalne akt; kõike, mida ta teeb, peab ta tegema kogu olemuse ja organismiga, Vastasel juhul muutub organism elutuks, tema impulsid näiliseks; totaalne reaktsioon ja mõttest juhitud reaktsioon on erinevad nagu kasvav puu ja lahtiraiutud puutükk. Asja tuum on selles, et hingelist ei saa lahutada füüsilisest. „Hinge akti” ei pea näitleja mitte organismiga illustreerima, vaid kogu organismiga sooritama.” (Grotowski 2002: 55) Samuti jagasid Grotowski, Brook ja Barba Artaud' „Julmuse Teatri esimeses manifestis” (1932) avaldatud seisukohta näitlejast kui „esmajärgulise tähtsusega elemendist” teatritöö protsessis, kelle „mängu tõhususest oleneb etenduse õnnestumine” (Artaud 1975: 86). Kõik nad on rõhutanud näitleja jäägitu pühendumise, tema vaimse ja kehalise ettevalmistuse lahutamatus, vaimujõu ja füüsilise maksimaalse rakendamise vajalikkust lavaloomingu sünniks. Samas ei saa nende teoreetilistest töödest välja lugeda nõustumist Artaud' nägemusega ideaalsest näitlejast kui kuulekast tööriistast lavastaja ideede elluviimisel, kusjuures „igasugune isiklik initsiatiiv on talle rangelt keelatud” (samas). Grotowski ja Barba silmis oli näitleja-etendaja eelkõige iseenda kui looja kujundaja lavastaja-õpetaja näpunäidete järgi ühises loominguks protsessis. Eriti on näitleja ja lavastaja vastastikuse mõju kahe-suunalisust rõhutanud Brook. Koostöös näitlejaga võib lavastaja proovide käigus leida, et ta saab näidendist hoopis teistmoodi aru kui esialgu. Brook on kirjutanud: „Näitlejate tundlikkus heidab valgust tema enda (lavastaja – E. V.) tundlikkusele.” (Brook 1972: 95)

Krakowis ja Moskvast õppinud Grotowski kirjutab oma kuulsaimas teatriteoreetilises töös „Vaese teatri poole”: „Ma olen kasvanud Stanislavski õpetuse vaimus ning temale võlgnen tänu huvi eest näitlemistehnika vastu.” (Grotowski 2002: 11) Samas märgib Grotowski, et tema ja Stanislavski vastused viimase poolt püstitatud küsimustele metoodika vallas ei kattu, „tihti on need lausa risti vastupidised”. Grotowski on öelnud intervjuus ajakirjale „ITD”, et erinevalt Stanislavskist käsitab ta näitleja loodavat rolli mitte kui „inimese argitegevuse analoogiat, vaid kui tegu, mida inimene-näitleja sooritab inimeste-vaatlejate, vaatajate ees. See tegu võib viia äärmise aususeni, lõpliku ja täieliku paljastuseni, kõige intiimsemate kihtide avamiseni nagu andumisel.” (Samas: 42) Seda otsivad ka Brook ja Barba. Ilmutuslikuks peab Grotowski Stanislavski viimasel, näitleja füüsilise töö meetodi uurimise etapil tehtud avastust, „et tunded ei allu meie kontrollile”. Erinevalt Stanislavski näitlejast ei otsi Grotowski näitleja lavalisele tegevusele analoogiat oma elust, toetudes „emotsionaalsele mälule”, vaid pöördub „kehamälu” (või keha-mälu) ja „kehaelu” poole. Järelikult pöördub ta kogemuste poole. Ta püüab naasta „oma eluloo võtmehetkede ja piirsituatsioonide juurde, läbi reaalsete reaktsioonide ja füüsiliste impulsside”. (Samas: 43) Grotowski vaene teater püüab vaimse ja kehalise treeningu äärmuslike vormidega viia näitlemistehnikat täiuslikkuseni. Barba leidis väljendis

„elada vastavalt joonise täpsusele” (mis tähendab näiteks näitleja füüsilise tegevuse ranget täpsust) selle ühise aluse, mis ühendab vaatamata maitse, stiili ja esteetika sügavale erinevusele Stanislavskit Grotowski ja ilmselt ka tema endaga. Barba jagab Stanislavski ja tema õpilaste arvamust, et „töö enda kui näitleja kallal muutub tihti tööks enda kui isiksuse kallal”. (Barba 1999: 236) Barba nägi Stanislavski meetodis tööd eel-ekspressiivsuse kallal (samas: 250). Eel-ekspressiivsus on aga Barba teatriantropoloogia alustala. Eel-ekspressiivsuse tasemel näitleja-etendaja ei oma mingeid tähendusi ega väljenda midagi, kuid ta äratub juba tähelepanu, mõjub vaatajale. Etendajal on potentsiaal, ta on valmis esituseks. Barba ei nõustu Ameerika teatriringkondades levinud arvamusega, et Stanislavski meetod võib sünnitada vaid „realistlikke” näitlejaid. (Samas: 247)

Grotowski meetod keskendub näitleja hingelisele protsessile, mida „iseloomustab intiimsuse äärmuslik ja absoluutne paljastamine”. Grotowski suhe oma näitlejatega on tema enda sõnusti „midagi intiimse draama sarnast”. Nad otsivad üheskoos „siirust ja avatust sõnu appi võtmata”. (Grotowski 2002: 173) Elatud elu, „isiklikud kogemused pöörab näitleja teadlikult piiritletud suunas, samas kasutab ta teisi näitlejaid justkui ekraanina, millele projitseerib kujusid oma elust. Kui selline eskiis on juba elav, otsitakse temas pidepunkte, impulsse, mida võiks üles märkida /.../ kehas. Kui need on üles märgitud, võib näitleja neid korrata, heites kõrvale kõik ebaolulise... .” (Samas: 93) Seda eelpool kirjeldatud näitlejatöö protsessi nimetab Grotowski „täielikuks aktiks” või „totaalseks aktiks”. Kui akt toimub, on näitleja oma igapäevase elu kahestumis seisundi ületanud. Sellisel juhul kaob lõhe mõtte ja tunde, keha ja hinge, teadvuse ja alateadvuse vahel ning näitleja saavutab terviklikkuse. Näitleja suhtleb otsekui „omaenese olemuse allikaga, leiab enese teise mina”, jõudes nii oma isikliku pihtimuseni. (samas: 95) Näitleja leiab võimaluse eneseväljenduseks läbi rolli. Grotowski nn vaeses teatris oli kõrvaldatud kõik, mis vähegi võimalik (kujundus, kostüümid, grimm, valgusmäng, muusika jne) ja alles jäetud vaid näitleja ja vaataja. (Samas: 17) Grotowski seisukohalt „teatraalne ning oma teatrailsuses maagiline on just näitleja võime muutuda vaataja silma all ühest tüübist, ühest karakterist teiseks üksnes oma näitlemisoskustega, vaese teatri printsiibil” (samas). Kunstniku loodud maski peab Grotowski trikiks. Maski näole peab näitleja ise looma oma lihaste ja sisemiste impulsside abil, andmaks aimu „erilisest teatraalsest ümberkehastumisest”. Ka muusika etendusele pidi looma näitleja ise, kasutades inimehale kompositsiooni, asjade vastu koputamist, jalaga vastu põrandat tagumist jne. Sõnaline tekst iseenesest ei kuulu Grotowski arvates teatrisfääri. See on vaid üks vahend näitleja eneseväljendusel ja saab teatris kuuldavaks näitleja tegevuse kaudu, tema intonatsiooni ja keele muusikaalsuse kaudu. (Grotowski 2002: 18) Ka Peter Brookil on sõna näitleja jaoks „ainult väike nähtav osakene suurest nähtamatust moodustisest” (Brook 1972: 10).

I.8. Realistlike ja modernistlike väljendusvahendite põimumine

20. sajandil vahetusid kunstivoolud ja -stiilid kiiresti, sealhulgas ka teatrikunstis. Teatri arengu jooksul loodud lavalised väljendusvahendid ei kao täielikult, vaid segunevad uute väljendusvahenditega, samuti ei ole erinevad stiilid üksteisest eraldatud, vaid mõjutavad ja rikastavad üksteist. Ka modernism teatris on sageli põimunud teiste stiilidega. Teatraalne, mänguline, kõrge tinglikkuse ja kujundlikkusega lavalooming taandub vahel reaalse elu vorme järgiva või kopeeriva teatri ees või põimub sellega, et seejärel uute, ootamatute väljendusvahendite ereduses taas esile tõusta.

Näitlejateatrit ei saa samastada psühholoogilis-realistliku teatriga. „Individaalset inimvaimu elu” väljendav teater ei ole ainuke teatrivorm, kus me näeme „elusat näitlejat”, ammu pole ta igavene ega universaalne, nagu kriitikat vahel välja lugeda võib. Näitlemiskunst hõlmab muidki võimalusi peale individualiseeritud karakterite loomise ja neid näitlemise viise ning võimalusi (võõritavast etendamisest kuni näitleja toimimiseni stsenograafilise elemendini) ei tohiks alavääristada,” kirjutab Luule Epner (Epner 2008a: 26).

Valdavalt realistlik lavastus ei välista kujundeid ja poeesiat. Luule Epner on kirjutanud, et „realismi stilistiline läbipaistvus ei tähenda kujundite täielikku puudumist. Realismi esteetikas on aga kujundlikud tähendused tegelikkuse eluliselt usutavatesse representatsioonidesse n-ö sisse ehitatud ning kujundiloomine on tunnetusliku funktsiooni suhtes sekundaarne.” (Samas: 24) Sageli on realistlikule teatrile omased väljendusvahendid põimunud nõ uuendusliku teatraalse teatri väljendusvahenditega. Ka Moskva Kunstiteater ei piirdunud ainult realistlike lavastustega, vaid katsetas nii sümbolistlike kui impressionistlike väljendusvahenditega. Realistlik ja teatraalne, modernistlik teater on teineteist täiendanud, rikastanud ja muutnud. Ka näitlejatöös võib märgata realistliku ja modernistliku näitlemislaadi omavahelist põimumist ja seda ka ühe rolli piires. Nii mõnigi kord on eluliseks peetud tegelaskujudes palju teatraalsust, üksikute karakteriomaduste teravdatud rõhutamist. Vaatamata omaaegsele poleemikale Stanislavski ja teiste koolkondade vahel tuleks Ingo Normeti sõnusi „mõista, et Stanislavski õpetus alateadvusest näitleja loominguks ei kehti ainult naturalistliku, elu kopeeriva teatri kohta. Olgu lavastuse tinglikkuse aste kui tahes suur, igas mängusüsteemis saab andekas näitleja olla ainult see, kes antud teatri vahenditega suudab väljendada oma emotsioone,” (Normet, I. 1982: 16–17) Nii on see näiteks *no-* ja kabukiteatris, hiina ooperis, ooperis ja balletis, absurdi-teatris ja ka Stanislavski läbielamisteatril sageli vastandatud Brechti eepilises teatris, kus publikut püütakse kaasaelamisest igati võõrutada. Normeti arvates pidi Brechtki mõistma kaasaelamise paratamatust, „vastasel korral poleks ju võõritusefekti üldse vaja olnudki” (samas).

Psühholoogiline teater ei pea tingimata olema realistlik. Ka modernistlik teater võib olla psühholoogiline, kui huviorbiidis on inimese siseelu. Modernistlikus teatris võib näitleja ja rolli suhet iseloomustada sisseelamine ja/või distantseeritus. Psühholoogilises teatris on näitleja ülesandeks loodava tegelas-

kuju sisemaailma avamine, seisundite ja emotsioonide nähtavaks mängimine, kasutades sõna, intonatsiooni, miimikat, žesti, kehaplastikat jne. Lavategelast publikule arusaadavamalt kujutada püüdes kalduvad näitlejad sageli modernistlikule teatrile omaselt teatraalsusse, st kasutavad võimendatud, rõhutatud, teravdatud, nüansseeritud kõne- ja liikumismaneeri.

2. EESTI KUTSELISE TEATRI ALGUSAASTAD

2.1. Esimesed kutselised teatrid

Teatrikunsti areng on järjepidev – varasemad loomingulised kogemused antakse edasi põlvest põlve. Peaaegu seitsme aastakümne pikkuse näitlejastaažiga Salme Reek sai mõjutusi eelkäijatelt nii Draamastuudio teatrikooli õpilasena kui ka hiljem teatris töötades ning andis praktilise teatritöö käigus oma kogemusi edasi järgmistele põlvkondadele. Seepärast on alust vaadata põgusalt tagasi eesti kutselise teatri algusaegadele, mis mõjutasid Reegi loomingut.

Esimesed eesti kutselised teatrid – Karl Menningu juhtimisel töötanud psühholoogilis-realistlik ansambliteater Vanemuine ja Paul Pinna, Theodor Altermanni, Erna Villmeri jt säravate tähtnäitlejatega staariteater Estonia – mõjutasid kogu hilisemat eesti teatrikunsti arengut. Nendes teatrites töötanud loovinimesed kujundasid aastaid eesti teatri nägu ja mõjutasid nooremaid kolleege vahetute kunstiliste elamuste, mälestuste, legendide ja ka otsese koostöö kaudu.

Eesti kutselise teatri loomise ajaks 1906. aastal oli rahvusliku lavakunsti algusest möödunud 36 aastat. Asjaarmastusliku teatritegevuse rüpes, erinevate seltside lavadel, olid kujunenud mitmed andekad näitlejaisiksused, kes jätkasid tegevust professionaalses teatris. Siiski kohtas kutselise teatri algusaastatel asjaarmastajalikkude diletantismi, mida kõigepealt püüti ületada Vanemuise Menningu trupis.

Eesti esimese kutselise teatri Vanemuine algust tähistab August Kitzbergi draama „Tuulte pöörises” esietendus 13. augustil 1906. Ühtlasi on see Menningu lavastajadebüüt. Menning oli eesti esimene professionaalne lavastaja ja teatripedagoog, kelle aegset Vanemuist võib vaadelda kui stuudioteatrit, kus näitlejate koolitamine toimus praktilise teatritöö käigus. Kalju Haani sõnutsi võib Menningu teatrit pidada „ühiskonnakriitilise hoiakuga psühholoogilise realismi ansambliteatriks” (Haan 1987: 7). Menningu vaid 8 aastat (1906–1914) kestnud töö Vanemuise teatrijuhi ja lavastajana mõjutas kogu hilisemat eesti teatrikunsti arengut. Tema kasvas Eestis esimeste professionaalsete näitlejate põlvkonna. Vanemuises kutselise näitlejana oma teatriteed alustanud Ants Simm, Anna Altleis, Amalie Konsa, Olly ja Aleksander Teetsov, Karl Jungholz, Eduard Türk, Liina Reiman, Mari Möldre jt panid aluse realistlikule näitlemislaadile meie teatris ja kujundasid aastaid eesti teatri nägu. Mitmed nendest (näiteks Türk, Möldre, eriti aga August Sunne ja Reiman) mõjutasid hiljem kolleegide ja lavapartneritena ka Salme Reegi loomingulist arengut.

1906. aastal rajati näitlejate (Theodor Altermann, Paul Pinna jt) algatusel ning Estonia seltsi toel Eesti teine kutseline teater Estonia. Kutselise Estonia taseme määrasid andekad näitlejad, kes korvasid oma artistliku mänguga enamasti lüngad lavastuse terviklikkuses ja ansamblimängus. Teatri algusaastate mängulaadi on Karin Kask nimetanud teatraalseks-romantiliseks (Kask 1970: 173).

Kutselise teatri algusaastate tippnäitlejad arenesid peamiselt teatritegevuse käigus, iseõppijana. Vaid üksikutel oli õnnestunud saada lühiajalist professio-

naalset teatriõpet välismaal (enamasti Saksamaal). Mingist süsteemsest teatri-alasest koolitusest veel rääkida ei saa. Põhiliseks eeskujuks oli saksa naturalistlik ja realistlik teatrikunst, vähem puututi kokku sümbolismi ja impressionismi mõjudega teatraalse teatriga. Esimene süstemaatiliselt professionaalset näitlejakoolitust saanud eesti näitleja on Erna Villmer, kes õppis aastail 1907–1910 Moskva Kunstiteatri juures Aleksandr Adaševi erakoolis, kus üks tema õpetajaid oli Venemaal tunnustatud pedagoog Leopold Suleržitski. (Aaslav-Tepandi 2007: 11) Asudes 1910. aastal teatritööle Estonias, tõi Villmer oma õpingutelt kaasa Kunstiteatri vaimsuse ja tollal moodsa psühholoogilis-realistliku näitlemislaadi, vastukaaluks sellel ajal Estonias levinud romantilis-teatraalsele väljendusele. Villmerit on oma õpetajaks pidanud paljud tema kolleegid, kes on temaga koos mänginud ja tema lavastustes osalenud, teiste seas ka Gleser, kes praktilises lavatöös omandatut omakorda Draamastuudio teatrikooli õppejõuna oma õpilastele (nende hulgas ka Reegile) edasi andis. Lauteri mäletamist mööda toetus Villmer oma proovides Moskva koolis omandatud analüüsimeetodile, kus tähelepanu keskmes oli tegelase hingeelu kujutamine (Lauter 1982: 63). Karin Kask vaatles Villmeri ja Altermanni koosmängu kui psühholoogilise realismi eelnähet eesti teatri näitlejakunstis. Villmer ja Altermann mõjusid Jungholzi romantilis-teatraalses laadis lavastustes psühholoogilisele realismile teed rajava paarina. (Kask 1970: 199) Paljud näitejuhid eesti kutselise teatri algusaegadest (Paul Pinna, Karl Jungholz jt) kasutasid aga töös näitlejatega analüüsi asemel primitiivset karakteri ettemängimist, näitlejaile tehti puhttehnilisi märkusi ja fikseeriti lavaline liikumisjoonis.

2.2. Nooreestlased – Euroopa moodsa teatrimõtte vahendajad

Olulist osa 20. sajandi alguse Eesti vaimuelus etendas „Noor-Eesti” rühmitus. Nooreestlasi võib pidada esimeseks põlvkonnaks, kes Euroopa kultuuri sügavamalt tundma õppis ja sellest vaimustus. Nende arvates ei olnud võimalik ilma välismõjudele tuginemata kõrgkultuuri luua. (Karjahärm, Sirk 2001: 347) Ideaaliks oli viia Eesti kultuur vanade Euroopa kultuurimaade tasemele. Oma loomingus püüdsid nad peegeldada ajajärgule iseloomulikke meeolusid ja noore põlvkonna uusi ideid.

Nooreestlastel on suuri teeneid Euroopa moodsa teatrimõtte toomisel Eesti kultuuriellu 1913. aastal ilmunud artiklikogumiku „Teatri-raamat” vahendusel, mida võib pidada meie esimeseks süvitsiminevaks teatriteoreetiliseks trükiseks. „Teatri-raamatus” vaadeldakse eesti teatri arengut ning kohta eesti kultuuri-ruumis Euroopa moodsate kunstivoolude (sümbolism, impressionism, psühholoogiline realism) taustal ja konstateeritakse meie teatri mahajäämust ning teatritegijate diletantismi. Nooreestlaste teatrimõttel on ilmselt oluline osa eesti teatrikunstis edasise arengu suunamisel. Kindlasti arvestati selles avaldatud seisukohtadega ka näitlejakoolitusel Draamastuudio teatrikoolis, kus ka Salme Reek aastatel 1927–1930 õppis.

Võrreldes kujutava kunsti ja kirjandusega on teatrikunst olnud mahajääja-järeלקäija rollis ja seda eriti ajal, mil eesti teater astus alles oma esimesi samme. Nooreestlased on oma kriitikas küllaltki karmid ega arvesta eesti teatri noorust, kohalikke olusid ning väiksemaid võimalusi, võrreldes Lääne-Euroopas välja kujunenud teatritraditsioonidega. Nooreestlased nägid eeskujuna eelkõige Edward Gordon Craigi, Konstantin Stanislavski ja Max Reinhardti teatrit, kelle teatriteoreetiliste põhimõtetega olid nad arvatavasti tuttavad põhiliselt kirjasõna vahendusel. Eesti teatris püüeldi küll eluläheduse poole, kuid seda enamasti lavastuse visuaalset külge silmas pidades, luues olustikulist lavapilti. Näitlejatöodes oli vähe psühholoogilist süvenemist, laval tegutsesid stereotüüpsed tegelaskujud.

Bernhard Linde taunib artiklis „Näitekunst” naturalistlikus ja realistlikus teatris kehtivat nõuet „kõnelda nagu eluski” (Linde 2002: 16). Linde arvates nõuab näitelava akustika just ebaloomulikku kõnet. Vastasel juhul ei oleks näitleja hääl teatrisaali tagumiste ridade publikule kuuldav. Linde peab näitlejatöös vajalikuks nii füüsilise väljenduse kui ka hääle koolitamist. (Samas) Johannes Barbaruse artiklist „Draama kui müsterium” võib välja lugeda igatsust millegi ebatavalise, müstilise järele näitleja lavalises väljenduses. Barbarus hindab teatrit kui erinevate kunstiliikide sünteesi. Ta rõhutab muusika (laulukoori), plastilise tantsu ja dekoratsioonide osa etenduse meeoleu loomisel. (Barbarus 2002b: 26) Ka Johannes Semper hindab muusika suurt osa lüürilise lavamaailma ja unenäoliste tegelaskujude loomisel. Ta näeb ühenduslülina lavalise kõne (Semperil „kuuldava kunsti”), tantsu, visuaalse kunsti („nägelise kunsti”) ja muusika vahel rütmi („rütmost”), mis liidab aja ja ruumi ühtses teatrimängus. (Semper 2002: 34) Barbaruse arvates peaks teater pakkuma eelkõige emotsioone, mitte tarku sõnu. Ideaalis näeb ta taaselustuvat antiikset teatrit, kus näitlejate ja vaatajate hinged ekstaasis ühinevad. (Barbarus 2002a: 27) Antiiksetest draamadest pärit koori osatähtsust maagilise meeoleu loomisel hindab ka Semper (Semper 2002: 29). Nooreestlased igatsesid müstilist metafüüsilisse maailma viivat teatrit, mille võimalust nähti näiteks Maurice Maeterlincki sümbolistlike näidendite lavale toomises. (Barbarus 2002a: 26).

Nooreestlased mõistsid juba meie kutselise teatri algusaegadel näitleja tähtsust teatriprotsessis ja füüsilise väljenduse suurt osakaalu tegelaskuju loomisel. „Näitleja keha on tema hinge väljendaja, – siin ühinevad nägemata liigutused, hõljuvused, hingelised toonid nähtavate hõljuvustega, kehaliste toonidega,” kirjutas Barbarus (2002b: 107). „Näitekunsti pääkandja on ja jääb selleks näitleja oma kehaga. Näitlejale, kelles ühendatud looja ja loodu (ise peab ta omast kehast kujusid looma), tuleb näitelava tagasi anda, kuhu valitsejana näitekirjanik on asunud, kuid uuele näitlejale.” (Linde 2002: 15) See Bernhard Linde soovitus oli adresseeritud tollastele eesti teatritegijatele, kes omapoolset tõlgendust pakkumata piirdusid vaid teksti illustriativse esitusega. Linde kirjutas samas: „Kui näitleja tema kehas kandvama osana esineb, – juba üks ainuke geniaalne näitleja seisak või liigutus võib meile mitmest meeoleust kõnelda, ilma et meie nägu näeks ehk häält kuuleks, – siis peab see näitleja ka oma keha üle täiesti valitseda suutma, selle peremees olema.” (Samas) Eesti kutselise teatri

algusaastail ei osatud näitleja veel keha väljenduslikkust tegelaskuju hingeelu mitmekülgsema avamise huvides maksimaalselt kasutada.

Lea Tormis kirjutab „Teatri-raamatu” saateks kokkuvõtvalt, et selle autorid, „pühendades küll tähelepanu lavakunsti üldistele ürgallikatele”, ei tegelenud rahvusliku teatri nn omajuurte otsimisega. Lea Tormise sõnul see raamat „pigem loitsib uuenevat tulevikku autoreid mitte rahuldava oleviku taustal”, peegeldab literaatide kirglik-unistuslikke nõudmisi, mis ei peagi arvestama kohalike teatrioludega (Tormis 2002: 160–161). Tormis tsiteerib Jaan Kärneri 1913. aasta lõpul („Teatri-raamatu” ilmumise järel) kirjutatud, väljendamaks kokkuvõtlikult seda, mis häiris intelligente-kirjanikke enim tollases eesti teatris ja millised olid nende ootused. Kärner leidis, et teatraalselt võltsi aeg eesti näitelavadel peaks jäädavalt möödas olema, sest vaatajat ei rahulda enam moonutatud näod, kujud ja elamused näitelaval. Kärneri arvates tahab publik näha „inimest kõigi ta loomulikkude elamustega” (samas: 163). Samas ei soovinud ta, et teatrilaval valitseks „piiramatu realism või koguni jäme naturalism”. Ta pidas oluliseks eelkõige kunstilist tõde. (Samas)

Erinevalt Euroopa teatritest oli eesti kutselises teatris 20. sajandi kahel esimesel aastakümnel puudus huvitavatest vormiotsingutest, kujundlikkusest, meeleoluarjunditest. Erinevad „ismid” nagu realism, romantism, sümbolism ja ekspressionism jõudsid kirjandusse, kunsti ja muusikasse varem kui teatrisse.

3. SALME REEGI LAPSEPÕLVEAASTAD PÄRNUS

Salme Reek sündis 10. novembril 1907. aastal tollases Venemaa kubermangu provintsilinnas Pärnus. Tema lapsepõlve raamisid 1905. aasta revolutsiooni järelmõjud ja 1917. aasta veebruari- ja oktoobrirevolutsioon Venemaal, mille mõju ulatus ka Eestisse. See oli kummatigi kultuurielu kiire arengu aeg. Elavnes eestlaste ühiskondlik tegevus, moodustati uusi seltse (haridus-, teatri-, raamatukogu- ja karskusseltsid jne). 1907. aastal tähistas eesti kutseline teater oma esimest sünnipäeva, tööle oli hakanud esimene eestikeelne keskkool (Eesti Noorsoo Kasvatuse Seltsi Tütarlaste Keskkool Tartus 1906. aasta septembris), Estonia teatri orkester oli andnud oma esimese sümfooniakontserdi, Tartus „Bürgermusse” saalis oli esimese eestikeelse õhtut täitva ooperina etendatud Conradin Kreutzeri „Öömaja Granadas” jne. Kultuurielu elavnemine mõjutas väikese Salme kujunemist ja arengut eelkõige tema vanemate kaudu.

Salme oli noorte vanemate laps. Kui ta sündis, oli tema ema 21-aastane ja isa 25-aastane. Mõlemad vanemad olid pärit vaesest lasterikkast perest. Oma emast ja isast rääkis Salme Reek alati suure lugupidamisega, häbenemata nende talupojapäritolu.

Salme Reegi ema Ju(u)lia (Mihkli tütar), sünd Erberg (30. IX 1886 – 8. VI 1941), oli viie-kuue aastane, kui tema ema suri. Kuna noorim õde oli siis vaid aastane, oli Ju(u)lia isa sunnitud uuesti abielluma. Ju(u)liat kasvas peamiselt vanaema, keda hinnati kui tarka külaravitsejat. (TMM/T315:1/2) S. Reek teadis oma vanavanaemast ema jutustuse järgi: „Verstade kauguselt toodi haigeid tema juurde ja ta ravis. Aga tasu ta selle eest ei võtnud. Ainult viina, et sellest rohtusid valmistada. Elatist aga teenis ta ketramisega.” (Hagelberg 1996) Et pere majanduslik olukord ei olnud kiita, tuli Ju(u)lial juba 14–15-aastaselt hakata paruni perekonnas leiba teenima. Algul oli ta laste- ja hiljem teenija-tüdrukaks. Aristokraatlikus majas töötades omandas ta vastava käitumise ja kombed, mida hiljem oma laste kasvatamisel aluseks võttis. Kuna Ju(u)lia töö ei käinud, siis oli tal piisavalt aega pühenduda kodule ja lastele. Lisaks kodustele toimetustele teenis ta perele lisaraha õmblustööga. (TMM/T315:1/2)

Salme Reegi isa Juhan (Jüri poeg) Reek (15. I 1882 – 22. VI 1941) oli Läänemaalt pärit lihtne maapoiss, kes tuli Pärnusse tööd otsima. Temast sai tööline Waldhofi tselluloositehases. Kogu tehase eksisteerimisaja vältel, so aastail 1899–1915, oli Juhan Reek seotud selle ettevõttega. Tehase rajamise käigus õppis ta ehitamist ja saksa keelt, hiljem iseõppijana füüsikat ja keemiat. Teda edutati tselluloosiosakonda juhutama. (Samas) Reegi mäletamist mööda oli isa range, aga heatahtlik ja huumorimeelega mees, kes ei talunud valet ega pettust. Reegile ei meenunud, et isa oleks teda eales karistanud, karistajaks oli rohkem ema. Oma eksimuste teadvustamiseks ning korra jalule seadmiseks piisas lastele vaid ühest isa pilgust. Reek on meenutanud: „Mul on alati olnud eriline lugupidamine just oma isa vastu, ja ma kuskil tajusin selle ära, et pidin olema nagu poiss. Tegin kõik, et olla selle poisi vääriline ...”. (Lõhmuste 1993: 88) Oma isaga on Salme Reek „rääkinud kui mees mehega”, ausalt ja siiralt.

Salme teadis, et vaid aususega võidab ta isa poolehoiu. Isale ei meeldinud valetajad, aga tütar tahtis oma isale meeldida. (Made 2001: 15) Majanduslikult oli Juhan Reek aga väga ebapraktiline inimene, kes ei osanud teenitud raha otstarbekalt kasutada, seetõttu oli koduse majapidamise juhtimine täielikult ema kätes.

Salme Reegi näitlejaloomingu eeldusi ja soodumusi tuleb otsida tema vanemate kultuurilembusest ja korraarmastusest, harmoonilisest soojast ja südamlisest õhustikust. Salmel oli oma vanematega vedanud. Kuigi tema ema ja isa olid lihtsad inimesed, pidasid nad lugu muusikast ja teatrast. Kodus oli harmoonium ja isa mängis ka klaverit. Emal oli ilus hääl ja ta laulis kirikukooris esimest sopranit. Vaatamata sellele, et keerukais poliitilistes ja majanduslikes oludes tuli perekond Reegil sageli piskuga läbi ajada, oli Salme ometigi, Voldemar Panso sõnastuses „rikaste vanemate laps, kuigi poest osteti eilset leiba, sest see pani kauem vastu ...” (Lõhmuste 1993: 88). Kuigi toidukraami jäi napiks omagi pere tarbeks, olid Salme vanemad valmis seda teistegi, veel suuremas hädas olijatega jagama. Varasest lapseõlvest oli Salme Reegil eredalt meeles üks väike kerjustüdruk. Reek: „Ma olin vist kolmene või neljane, mitte rohkem, siis käisid ringi kerjuslapsed. Ja ma mäletan, kui tuli üks väike tüdruk, ta võis olla nii kuue-seitsmene, kõhnakene ja tal oli kerjakott. /.../ Ma mäletan täpselt seda, kuidas ta tuli, kuidas ta seisis, kuidas mu ema palus lapse tuppa, pani laua äärde istuma, tõi taldriku suppi, andis viilu leiba, istus ta kõrvale ja hakkas temaga juttu ajama. Õrnalt ja sõbralikult ja südamliselt. Siis võttis ema ajalehe, valget paberit meil ei olnud, tegi võileiva ja pani talle kaasa ja ütles, et vii oma isale ja emale, ja seejärel saatis selle lapse välja. Ta oleks nagu olnud minu ema sõbranna, hea külaline. Nii käitus tema, minu ema. See on mu ellu toonud ühe niisuguse noodi, mis käib minuga kogu aeg kaasas.” (Made 2001: 15)

Reekide pere elas Kuke tänaval üsna kitsukeses toas. Hiljem nende eluruum pisut laienes – ühetoaline elamine asendus kahetoalisega. Kuna ruumid olid üsna pisikesed, siis eraldi lastetuba ei olnud. (Made 2001: 9) Peres oli kolm last: lisaks Salmele veel tütar Hilda ja poeg Oskar. Hilda Reek (hiljem Paadam) (03.(06.?) VI 1911 – 21.IX 1990) oli Salmest kolm ja pool aastat noorem ja pere pesamuna Oskar Reegiga (27. X 1922 – 9. VIII 1939) oli Salmel vanusevahe viisteist aastat. Oskar suri enne 17-aastaseks saamist tuberkuloosi. Salme mäletamist mööda oli Oskar andekas poiss, kes oli pärinud vanemalt musikaalsuse. Kodune muusikalembene keskkond soodustas tema muusikaõpinguid. Mitme poisirolli loomisel sai Salme Reek inspiratsiooni oma vennalt (näiteks väikese lord Fauntleroy loomisel 1938. aastal).

Salme tähtsamaks töökohustuseks oli noorema õe hoidmine. Sellest varasest lapseõlvajast mäletas ta, et oli millegipärast endale venda soovinud. Selleks, et õe valvamise kohustusest pääseda, läks ta ema juurde pesukööki ja ütles, et on väga väsinud ja tahab magada, kuigi talle päeval magada ei meeldinud. Reek: „Tegelikult mu õde oli väga hea laps, ta ei olnud üldse niisugune rüblik nagu mina, kes oleks roninud, aga teda tuli lihtsalt valvata, et laps ei kukuks ja häda ei saaks. Ja see oli minu kohus. See on, mis lastetoast kaasa jääb, see vastutus teise inimese eest,” (Made 2001: 11) Lapseõlvle tagasi vaadates

pidas Reek ennast väga elavaks ja tülikaks tüdrukutirtsuks. Aga ometi allus ta tolleaegsetele kasvatusreeglitele ning teadis, mida tohtis teha ja mida mitte.

Kuna Salme Reek oli esimene laps peres ja oodati väga poega, siis tuli tal kehastada poisirolli juba oma lapsepõlve igapäevaelus. Seega võib tõesti väita, et Reegi näitlejasaatuse alged peituvad tema lapsepõlves. Ilmselt sai juba tollest kodusest „poisiks olemisest” alguse oskus mõista vastassugupoole siseelu, võimelisuus sisse elada poisi psühholoogiasse, tema tunnete skaalasse. Reek: „... küllap on minu sees peidus üks väike poiss – ta peab vist olema minusse programmeeritud. Kui ma nüüd oma elu peale vaatan, siis on seal palju seoseid just nimelt poistega. Ma armastan väikseid sharmantseid tüdrukuid samavõrd, /.../, aga mu poolehoid kuulub poistele. Nii on see juba lapsepõlvest peale.” (Kangur, Oja 1992) Ka esimeseks mängukaaslaseks oli Salmega ühevanune poiss Artur. Kuna õuest kaugemale minna ei olnud lubatud, aga soov näha, mis maailmas sünnib, oli suur, siis uuris väike Salme möödunud inimesi ja nende käitumist värava alt, ise kõhuli maas olles. Reek on meenutanud üht traagilist sündmust: „Seal oli Waldhofi tselluloosivabrik, kus mu isa töötas, ja seal oli üks soolaladu, kust inimestel lubati soola tuua, ja see hakkas varisema ning üks mees, noor mees jäi selle soola alla ja teda ei saanud enam päästa, ta suri ära. Noormehe ema läks hulluks. Ja ma nägin seda ema värava alt, mismoodi ta käitus. See on mul igavesti meeles, kui ta õnnetusest teada sai, mis ta siis tegema hakkas. /.../ Niimoodi värava alt vaadates tekib suur fantaasia sinna juurde, kes keegi on ja miks ta nii on. Seal tekib oma mõtlemine. See on hoopis midagi muud kui kõik need teised mängud.” (Made 2001: 12)

Koolitüdrukuna meeldis Salme Reegile mööda Karja tänavat koolist koju tulles vaadata akendest sisse. Pärnus olid tollal väikesed madalad majad ja läbi akna oli hea vaadelda elanike tubaseid askeldusi. (Samas) Nii mõnigi Reegi lavakuju kandis endas argielu prototüübi tunnusjooni – mälestused väiksena nähtust ja kogetust andsid hiljem toitu näitleja fantaasiale.

1914. aastal alanud Esimene maailmasõda tõi kartust ja ärevust ka romantilise merelinna Pärnu miljöösse. Küllap kuulis sõjasündmustest oma vanemate ja lähedaste suu läbi ka seitsmenda eluaasta künnisele jõudnud väike Salme. 1915. aasta augustis tulistasid Saksa sõjalaevad Kuressaaret ja Pärnut, mille järel uute rünnakute kartuses hakati evakueerima valitsus- ja õppeasutusi. Pärnus õhiti elektriijaam ja õlivabrik. Waldhofi tselluloosivabrik suleti valitsuse otsusega kui vaenlasriigi kodanikele kuuluv ettevõtte (kuulus samanimelisele Vene aktsiaseltsile, mis omakorda oli Saksamaa suurima kontserni „W.” tütarühing) ja põletati.

Pärnust sai Salme Reek kaasa igatsuse mere järele, mis saatis teda elupäevade lõpuni. Ta ei suutnud kaua olla sisemaal, merest kaugel. Mere ääres oli tal vabaduse tunne. Aga ujuda ta ei osanud. Hoolimata ärevatest revolutsiooni-järgsetest aastatest ja sõjaajast, sisendasid meri ja kuurortlinna vaiksete tänavate rohelus turvatunnet.

Lapsemängudest võttis Reek kaasa võime mõista ka täiskasvanuna lapse fantaasiat. „Valetamine” ja „fantaseerimine” olid tema jaoks mõisted, mida tuli

teeneteisest lahus hoida. Sageli unustavad inimesed täiskasvanuks saades oma lapseõlve. Reek: „Ma ei tea, millest see on tingitud, aga täiskasvanuks saades muutume me millegipärast vastikult fantaasiavaeseks. Meie toa lagi on sama, mis meie lapseas, aga me ei näe seal enam ei silmi ega suud. Ja piirame ka oma laste lennukust: „Ah, mis sa luiskad!” Kui aga mõni kirjanik oma kujutlusvõime ja fantaasiaga viib meid olematutesse maailmadesse ja situatsioonidesse, siis ei kiirusta me teda luiskamises süüdistama, nagu seda poissi, kes tuleb õuest ja ütleb: „Ema, aga kuuri taga oli kaelkirjak!” Oli kaelkirjak, muidugi oli!” (Aare 1977) Sõna „valetama” oli Reegi arvates hirmus sõna, mis kõlab nagu „varastama”. „Fantaseerima” oli talle hoopis teise tähendusega, fantaseerimine on lapse jaoks mäng. „... kui me vaatame ülesse pilvedesse, milliseid kujutlusi tekib seal. Ise me hakkame nägema niisuguseid toredaid maalilisi nägusid ning loomi. Miks siis laps ei või näha sellist See on puhas fantaasia. See on see, mis meid tõesti võlub. Nii nagu meid võlub kevadine tärkav loodus, /.../ nii võlub meid ka noorus Meid võlub laps kõigepealt oma lapselikkuse ja oma puhtusega. Ta võlub meid lihtsalt seetõttu, et ta on laps ja et ta on niisugune, nagu ta on: vahenditu, aus, igasuguse võltsi olekuta, temas puudub vale, temas on ainult fantaasia, suur kujutlusvõime.” (Reek 1986)

Salme Reegi vanemad olid teatrihuvilised inimesed ja teatriskäimise võimalust Pärnu linn pakkus. Avati ju 5. novembril 1911. aastal Endla teatri- ja seltsimaja August Kitzbergi „Libahundi” esmalavastusega, mis ühtlasi tähistas kolmanda eesti kutselise teatri sünni. Järgmisel päeval kanti Endla teatrimajas toimunud kontserdil muuhulgas ette Felix Mendelssohn-Bartholdy oratoorium „Athalia”, mida juhatas Mihkel Lüdig.

Küllap oli ka perekond Reegil nii mõnigi kord asja Endla majja. Reek mäletas oma esimest teatriskäiku aastast 1913: „Olin siis kuueaastane. See oli jõuluetendus Pärnu „Endla” teatris. Ei mäleta, mis tükki mängiti. Mäletan vaid laval suurt ümmargust lauda ja kuuske. Seal oli ka üks väike poiss.” (Reek 1984) See poiss oli Reegi mäletamist mööda väga vaene. Tal ei olnud isegi oma jõulupuud, aga lõpuks sai ka tema tunda jõulurõõmu. Kui Reek oli 9-aastane, viis isa ta Tallinnasse Draamateatrisse lasteetendust vaatama. See oli tolle aja kohta üsna ebatavaline, et üks isa viib oma tütre teise linna teatrietendust vaatama. Reek mäletas selgesti, et istus isaga viimases reas, kus kummalgi pool vahekaiku oli seina ääres kaks kohta ja nemad istusid vasakul pool. (Lõhmuste 1987: 5) Reek: „Laval oli mets. Üllatav. See oli minu jaoks suur probleem, kuidas saab olla maja sees mets.” (Reek 1984)

Teatritegemine jäi Endlas Esimese maailmasõja ajal mõneks ajaks soiku: 1915. aastal rekvireeriti Endla teatri ruumid sõjaväehaiglale, kutseline teater lõpetas tegevuse ja alustas taas tegevust 1922. aastal. Siiski ei tulnud pärnakatel teatriskäimisest päriselt loobuda. Tegevust jätkas kohalikest asjaarmastajatest moodustatud trupp, kes pärnulase Anton Teetsovi juhtimisel organiseeris aastail 1916–1917 näitemänguõhtuid. (Talts 2000: 40–41) Pärnakatele andis etendusi ka karskusseltsi Valgus näitering. Aastail 1918–1920 tegid Pärnus teatrit väga erinevad inimesed ja organisatsioonid. Näiteks mängiti nii Ühistöö seltsi kui ka diviisi tagavarapataljoni teatri nime all (trupi koosseis põhiselt sama) jne.

Lapsepõlvest olid Reegil lisaks teatriskäimisele meeles kontserdid Pärnu ranna kõlakojas, mida terve perega kuulamas käidi. Ema ja isa austav suhtumine muusikasse, teatrikunsti ja üldse kunstivallas toimuvasse valmistas Salme jaoks ette arusaama, et teater pole ainult mäng, vaid tõsine, pidevat õppimist nõudev töö.

Lapsepõlveaastad aktiivse kultuurieluga ja kauni looduskeskkonnaga Pärnus, harmooniline, turvatunnet sisendav kodune õhkkond ja vanemate kultuuri-lembus andsid väikesele Salmele edaspidiseks eluks kaasa oskuse näha ja hinnata ilu enda ümber, huvi kaunite kunstide vastu ning arendasid loovinimesele nii vajalikku fantaasiavõimet ning isikupärast maailmanägemist. Kodused töökohustused, nagu näiteks väikese õe eest hoolitsemine ja hoidmine, kasvasid kohusetunnet ja tööarmastust. Varane kokkupuude poiste maailmaga oli abiks arvukate lavakujude loomisel. Elu traagilisema poole nägemine õpetas edaspidises elus toime tulema raskuste ja kannatustega ning oma teel edasi liikuma.

4. KOOLIAASTAD

4.1. Suurte sündmuste mõjuväljas. Koolitee algus

Salme Reegi koolipõlv langes aega, mil eesti rahvas võitles iseseisvuse eest ja rajas oma riigi. Kindlasti mõjutasid need sündmused loomult uudishimulikku ja elavaloomulist koolitüdrukut. Pärast Vene isevalitsuse kokkuvarisemist Veebruarirevolutsiooni tulemusel 1917. aastal avanesid eestlastele uued võimalused teel iseseisvuse poole. Sügisel saadi Venemaa valitsuselt ametlik luba emakeelseks hariduseks Eesti koolides. Nii avanes ka 10-aastaselt Salme Reegil võimalus teadmisi omandada eesti keeles. Esimest korda oli Eesti iseseisvus kõne all 7. septembril 1917, mil Maanõukogu arutas Tallinnas kinnisel istungil hetkeolukorda. Pärast enamlaste riigipööret Venemaal öeldi „Postimehe” veergudel esimest korda välja Eesti vabariigi loomise idee. 20. veebruaril 1918 alustasid sakslased Eesti saartelt dessanti mandrile. Tingimustes, kus enamlased olid lahkunud ja sakslased polnud veel saabunud, kuulutati Tallinnas 24. veebruaril välja Eesti Vabariik. 3. märtsil 1918 sõlmitud Bresti rahulepingu tulemusel kaotas Venemaa oma provintsid Baltimaades. Saksa väed pidid esialgu korra taastamiseks Eestisse jääma. 19. novembril Riias kirjutasi aga Eesti Ajutise Valitsuse esindajad ja Saksamaa Baltimaade ülemkomissar August Winning alla lepingule, mille kohaselt Saksamaa andis kogu Eesti territooriumil võimu lõplikult eestlastele. See leping ei toonud veel Eestimaaale rahuaega. 29. novembril kuulutas Eesti Ajutine Valitsus välja sõjaseisukorra ja 21- kuni 24-aastaste sundmobilisatsiooni seoses Punaarmee tungimisega Eesti territooriumile, mis eestlastele tähendas Vabadussõja algust, eesseisvat rasket sõda Venemaaga oma maa vabaduse eest. 1919. aasta lõpuks olid eestlased Vabadussõjas saavutanud võidu, 2. veebruaril 1920 kirjutati Tartus alla Eesti Vabariigi ja Venemaa rahulepingule.

Haridus-, teadus- ja kultuurielu keerulistel sõja-aastatel ei vaibunud. 10. juulil 1917 asutati Tallinnas kirjanduslik rühmitus „Siuru”, mis tegutses kolm aastat ja andis selle aja jooksul välja kolm albumit ning oma liikmete luule- ja proosaraamatuid. Rühmituse esteetiline programm avaldus selle liikmete loomingus, mida iseloomustasid loomisrõõm, vastuseis alalhoidlikule elukäsitusele, loominguvabaduse nõue, uute kunstiliste väljendusvabaduste otsimine jms. „Siuru” sündis raskel, samas huvitaval ajal, mis kujundas ka rühmituse loomelaadile vastuvõtliku lugejaskonna (Jõgi 2002: 155). Siurulaste looming aitas ilmselt kujundada tollal teismelise koolitüdruku Salme Reegi mõttemaailma ja elukäsitlust. Kindlasti ei saanud Salme Reegi kirjandusõpetajagi jätta tähelepanuta „Siuru” rühmitusse kuuluvate kirjanike teoseid. Ent kultuurielu ei olnud tollal ergas ainult kirjanduse vallas. Näiteks asutati Tartus 1918. aasta jaanuaris meie kultuurimaastikul edaspidi olulist rolli mängiv kunstühing „Pallas”. Ühingu tähtsamaid ettevõtmisi olid kunstikooli loomine², loengute läbiviimine

² „Pallase” kunstikool alustas tööd 1. oktoobril 1919.

ja näituste korraldamine. Pallaslaste looming mõjutas ka eesti teatri lavakujundusliku külje arengut.

Keerulisel sõja- ja ühiskondlike muutuste ajajärgul jätkus teatrilane tegevus. 1917. aasta mais toimus esimene eesti kutseliste näitlejate ja teatritegelaste kongress, kus asutati Eesti Näitlejate Liit³. Esimeheks valiti Estonia näitleja ja lavastaja (aastast 1919 ka teatrijuht) Karl Jungholz.

Omariikluse kättevõitmisega kaasnes murrang eestlaste elutunnetuses ja vaimsuses, mis väljendus kultuuriinimeste loomingulise aktiivsuse suurenemises (Karjahärm, Sirk 2001: 223). Vene võimu alt vabanenud Eesti määratles end nii riiklikult kui ka kultuuriliselt Läände kuuluvaks. Samas jäid rahvuslikule optimismile ja progressiideedele rajanevas eesti ühiskonnas võõraks Euroopas levinud pessimistlikud visioonid tsivilisatsiooni allakäigust (samas: 226). Omariikluse eest võitlemise ja rahvusliku eneseteadvuse tõusu aeg kujundas välismõjudele vastuvõtlikus teismeeas Reegi eluvaadet ja väärtushinnanguid.

Esimene kool, kus Salme Reek kaks aastat teadmisi omandas, oli Pärnu algkool. Tema mäletamist mööda õppisid kaks klassi koos ühes ruumis: kui üks klass vastas suuliselt, siis teine samal ajal kirjalikult. Kuna ta käis algul tsaariaegses koolis, oli õppetöös tähtsal kohal vene keel. Neist kooliaastaist on Salme Reek meenutanud: „Näiteks kui me laulsime „Bože tsarja hrani”, siis mina mõtlesin, mis asi see rjահրանի on, tähendab ma ei teadnud ju üldse, mida ma laulsin, see oli ju hümn. Pärast, hiljem, kui ma vene keelt juba õppima hakkasin, siis ma sain aru, et see oli „Jumal, keisrit kaitse sa”. /.../ Siis ma mäletan veel, et kui tuldi kooli katsuma (inspekterima – E. V.), siis tuli koolide inspektor ja patsutas mulle pähe. Midagi ma talle ütlesin, mida, ma ei tea, aga ta patsutas mulle pähe ja ütles: molodets. Seda ma ka ei teadnud, mis asi see on, aga haiget ta ei teinud, tähendab see pidi hea olema.” (Made 2001: 13)

Kui Salme Reegi vanemad Tallinnasse elama asusid, omandas tütarlaps ühe õppeaasta (1918/19) koolitarkust ühes saksa erakoolis. Seejärel pöördus perekond Pärnusse tagasi. 1923. aastal koliti taas Tallinna ja siis juba lõplikult.

Meenutades gümnaasiumiaastaid Pärnus, on Salme Reek kirjutanud: „Ma mõtlen alati väga sooja südamega oma koolile. Mäletan hästi oma klassijuhatajat Marta Meier-Porti, kes oli väga hea matemaatikaõpetaja, emakeeleõpetajat Roopi (eesnime ei mäleta). Väikest armast inglise keele õpetajat preili Normani, kes pani väga tugeva aluse keelele. Käsitööõpetajat preili Haasi, kes õpetas meid pühadeks oma perekonna liikmetele rõõmu valmistama peaaegu mitte millestki, sest oli ju aeg väga raske majanduslikult. /.../ Meie võimlemisõpetaja oli väga energiline väike soomlanna, nimeks Korhonen. Ta andis meile väga hea sportliku kasvatuse, õpetas meile kuningapalli ja juhendas meid, väikesi tüdrukuid, jalgpalli mängima.” (TMM/T315:1/2) Õpetaja Haas andis õpilastele kogu eluks kaasa kena harjumuse lähedasi nende tähtpäevadel ja pühade ajal meeles pidada. Ta kutsus enne pühi terve klassi enda juurde koju. Iga õpilane pidi midagi kaasa võtma, olgu see siis lõngajupp või riidetükk.

³ 1920. aastate algul Eesti Näitlejate Liidu tegevus soikus.

Õpetaja juhendamisel tegi igaüks oma pere liikmetele pühadeks mõne asjakese. Reek: „Ma ei unusta elus seda, kuidas me olime selle õpetaja juures. Kõigepealt, et ta kutsus enda poole, juba see oli sündmus! Siis teiseks, kuidas ta oli vaimustatud sellest, et sa teisele inimesele valmistad rõõmu.” (Made 2001: 14)

Erinevate kultuurivaldkondade osatähtsuse suurenemine ühiskondlikus elus ja vaimsuse väärtustamine mõjutasid ka koolielu. Koolis loodi mitmesuguseid huviringe, millest õpilased aktiivselt osa võtsid. Ka Salme Reegil oli õpilasena võimalus kaasa teha mitmes kooli näiteringi lavastuses. Esimesed teatrirollid koolilaval mängis Salme Reek just klassijuhataja Marta Porti juhendamisel. Teda ongi Reek nimetanud oma esimeseks näitejuhiks. Ta hindas Porti kui väga mitmekülgset, paeluvat inimest. Reek: „Hiljem ei ole ma kohanud enam nii köitvalt huvitavat ja põnevat vestlejat, isegi mitte näitlejate hulgas.” (Samas) Juba kooliajal sobis Reek oivaliselt pisikeste laste osadesse, esimeseks rolliks koolilaval oli 9-aastaselt mängitud poiss ühes muinasjutus. Koolipäevilt oli näitlejal eredamalt meeles Maurice Maeterlincki näidendi „Sinilind” lavastus, kus ta mängis väikest tüdrukut Mystyli.

Esimene nähtud tantsuetendus tõi aga Reegi ellu täiesti uue maailma. Reek: „Võisin olla siis nii umbes 13-aastane, kui Pärnus esines Sent M’Ahesa, tol ajal Euroopas üsna kuulus eesti päritoluga tantsijanna. Ja tantsis tuletantsu – tule ja mõõkadega. Sain sellest niisuguse elamuse, et pidin lausa hulluks minema. See nagu pööras midagi sees. /.../ Hakkasin ju kodus seda tantsijannat järele tegema. See oli esimene kord, kus ma ise hakkasin midagi tegema. Ella Ilbak käis ka esinemas – plastilise tantsuga. Kodus panin tädi, õe ja ema publikuks. Kujutlesin endale saatemuusika, ise lõin mingi süžee, ema suurräti võtsin ümber ja esinesin.” (Lõhmuste 1987: 5)

Salme Reegi kooliaastad olid tema vanematele majanduslikult raske aeg. Elades aastail 1918–1919 Tallinnas, unustas Salme koguni leiva maitse. Reek: „Oli tõeline nälg. See oli esimese okupatsiooni ajal. Minu klassiõde isa töötas sel ajal meiereis. Kord tõi see klassiõde kooli kaasa juustuga võileiva. Andis poole sellest mulle. Kui ma seda koridorinurgas sõin, nii väikeste suutäitega, siis oli mul tahtmine, et see kestaks igavesti, see väike võileib.” (Vihma 1992) Näitleja on rääkinud, et kui ta oli umbes 14-aastane, siis neil oli kodus suur vaesus: „Ema ütles mulle kord niimoodi: ära sina võid võta, sest isale on vaja, sellepärast et isa teeb rasket tööd, ta ei jõua muidu meid üleval pidada, aga kui ma sulle lauas märkuse teen ja kui isa seda tähele paneb, siis ta ka ei võta, aga tal on seda vaja. Mõistsin, et minu õele ei saa ema seda seletada, ta on veel väike. Tähendab, ma pidin juba olema nii väikseltsel väärikas ja mitte tahtma.” (Made 2001: 15) Kindlasti õpetas sõjaajal kogetud vaesus ja nälg Salme Reeki edaspidises elus vähesega läbi ajama, olemasolevat hindama ning teiste inimeste vajadustega arvestama.

4.2. Otsingulised 1920. aastad ühiskonnas ja teatrikunstis

Salme Reegi õpingud aastail 1923–1927 Tallinna 2. Tütarlastegümnaasiumis langesid omariikluse esimesse aastakümnesse. See oli eestlaste jaoks uute oludega kohanemise ja otsingute aeg, milles oli tunnetatav tugev seos iseseisvuse ajaga. See oli ka neiueas, 16–20-aastase Salme Reegi eneseotsingute ja vaimse ning füüsilise küpsemise aeg.

1920. aastal vastuvõetud Eesti Vabariigi esimese põhiseadusega kehtestatud demokraatlik riigikord andis avarad võimalused kunsti, sealhulgas teatrikunsti arendamiseks. Selle põhiseaduse kohaselt oli teadus, kunst ja nende õpetamine tsensuurivaba. Nii nagu teisteski Ida-Euroopa noortes riikides, avaldus vaimne vabanemine eelkõige kultuuri- ja haridustaseme kiires tõusus. Nn rahvusteadusi, ajalugu ja kirjandust õpetati sageli enam romantilises kui analüüsilises stiilis (Karjahärm, Sirk 2001: 227). Romantiline näitlemisstiil oli valitsev ka teatris. Selle stiili mõjulepääs kujundas eriti noorte inimeste, teiste seas ka gümnaasiumiõpilase Salme Reegi väärtushinnanguid. Kasvas vaimustus kaunistest kunstidest ja soov ka ise kultuurivallas osaleda. Võimalusi selleks pakkusid koolis tegutsevad huviringid.

Kuna tsensuuri Eesti Vabariigis ei olnud, siis toimus 1920. aastate alguses erinevates kunstivaldkondades liikumine ajaprobleemide ja ühiskonnas toimuva käsitlemise poole. (Samas: 224–225). Lääne-Euroopa riikides levinud moodsama elutunnetuse omaksvõtt nii ühiskondlikus kui kunstielus kulges suhteliselt aeglaselt. Tiit Hennoste hinnangul ei saanud modernism Eesti kunstielus keskseks, sellesuunalist paradigmapööret ei toimunud. (Hennoste 1996: 221) Võrreldes teiste kunstidega oli enam arenguruumi alles professionaalsuse poole liikuv teatris.

1920. aastate alguses sagesid kunstiinimeste, teiste seas ka näitlejate õppereisid Lääne-Euroopasse. Vahetult saadi osa näiteks avangardse prantsuse ja saksa teatri otsingulistest lavastustest. Pariis oli tollal tõeline avangardse kunsti keskus, sealne boheemlaslik õhustik kütkestas kunstiinimesi erinevatest maailma piirkondadest. Prantsusmaal levinud moodsad kunstihoovused nagu sümbolism ja sürrealism jõudsid kujutava kunsti, kirjanduse, eelkõige aga uue dramaturgia kaudu ka teatrisse. Eesti teatrit mõjutas enam aga ekspressionistlik saksa teater.

Alates 1920. aastatest saab kõnelda järjekindlamatest lavastus- ja mängulaadi otsingutest eesti teatris ja seda kõigepealt seoses Aggio (August) Bachmanni (1897–1923) 1921. aastal asutatud eksperimentaalse, ajavaimulise, organisatsiooniliselt asjaarmastuslikel alustel töötava Hommikteatri (tegutses Tallinnas aastail 1921–1924) ekspressionistlike katsetustega.⁴ Estoniasse ja 1916. aastal asutatud Draamateatrisse jõudsid moodsad teatrivoolud, nagu ekspressionism, impressionism, sümbolism juhuslikumalt. Modernism ei kujunenud eesti teatris valitsevaks. Siiski võib esimese Eesti Vabariigi algusaastaid

⁴ Hommikteatriga seostatakse ekspressionistliku teatri sünni Eestis.

pidada üheks huvitavamaks ja otsingulisemaks ajajärguks meie teatri ajaloos. Vanamoodne romantiline ning ka kitsalt olustikuline teater oli noorte loovinimeste silmis end ammendanud, otsiti uusi väljendusvahendeid, eredamat vormi, teistsugust teatrikeelt. Seoses erinevate väljendusvahendite ja teatraalsete stiilivõtete kasutuselevõttuga tähtsustub lavastaja kui iseseisva looja ja draamateose tõlgendaja osa eesti teatris. Mõnikord seostub lavastaja juhtpositsiooni tugevnemisega näitleja iseseisva loomingu eitamine. (Tormis 1978: 362)

Draamateatris katsetas 1920. aastatel modernsema teatrikeele Venemaalt opteerunud lavastaja ja teatripedagoog Paul Sepp (1885–1943). Euroopa moodsama teatri mõjusid püüdis oma lavastaja- ja näitlejatöös kasutada ka Estonias Draamateatrisse üle läinud Paul Pinna. Töötades aastail 1920–1924 Draamateatris ja 1929–1936 Draamastuudio Teatris ning ka teistes teatrites, tõi Paul Sepp oma lavastuste kaudu Eesti teatrisse vene sümbolismi ja impressionismi mõjud. Sepp püüdis realistlikku näitlejaloomingut võimalikult orgaaniliselt sulatada sümbolistlik-ekspressionistlikku lavastuslaadi. Väärtdramaturgia eelistamine, huvi inimese siseelu vastu ja erk loominguiline intuitsioon tegid Sepa lavastused oluliseks nii omas ajas kui meie teatri arengu mõjutajatena. Sepa jaoks tähendas teater pühapaika, müsteeriumit ja see vaade teatritele, pühendumus teatritööle kandus edasi ka tema õpilastele ja näitlejatele, kellega ta lavastajana töötas. Teiste hulgas ka Salme Reegile, kes aastatel 1930–1936 noore näitlejana Draamastuudio Teatris seitsmes Sepa lavastuses osales. Lavastajana erinevaid laade katsetades ja sellega näitlejaile Eestis seni vähetuntud stiilide ja esituslaadide väljendusvõimalusi pakkudes soodustas Sepp näitlemisoskuse arengut. (Tormis 1978: 88) Sepa klassikalavastused olid näitlejameisterlikkuse kooliks. Nende najal kujunes meistriks näiteks Liina Reiman, kes oli oma näitlejateed alustanud Vanemuises Menningu trupis, kuid Sepa lavastustes avanes temas jõuline traagiline anne. Suurt osa etendas ka näitleja enda tohutu töövõime, mis aitas ületada temale looduse poolt antud nõrka häält ja kohmakat liikumist. Mängides 1930. aastatel Draamastuudio Teatri lavastustes, kujundas Liina Reiman ühise teatritöö käigus oluliselt ka oma noore mängupartneri Salme Reegi näitlejaisiksust ja teatrieetikat.

Hommikteatri asutaja Aggio Bachmanni lühikeseks jäänud elutöö mõjutas eesti teatri arengut tervikuna, tuues tähelepanu keskmesse lavastaja kui lavastuse terviklahenduse looja. Muutus ka näitleja osa lavastusprotsessis. Seni oli näitleja oma töös keskendunud enamasti vaid oma rollile. Bachmanni ja varem ka Menningu lavastustes pidi näitleja vaatama loodavat rolli kui üht osa lavastuslikust tervikust, tähtsustama suhteid partneritega, jälgima lavalise tegevuse kulgu, kõiki teisi tegelasi, suhestuma lavastuse üldise atmosfääriga jne.

Pärast Bachmanni varajast surma püüdis tema tööd jätkata Hommikteatri lavastustes näitlejana kaasa mänginud Hilda Gleser. Gleser tõi 1924. aastal Hommikteatri lavale Valeri Brjussovi tulevikufantastilise ekspressionistliku draama „Maa”. Juba selles esimeses lavastajatöös ilmnis Gleseri pedagoogiline vaist ja oskus näitlejaid suunata. Kui Bachmann näitejuhina „rohkem sisendas osatäitjale oma nägemust”, siis Gleser õpetas ja seletas. (Tormis 1978: 113)

Hommikteatri ekspressionistliku loomelaadi mõjud kandusid ilmselt Gleseri pedagoogi-, lavastaja- ja näitlejatöö kaudu ka Reegi loomingusse. Oli ju Reegi lavalisele väljendusele iseloomulik ühelt poolt püüde tegelaskuju psühholoogilise avamise poole ja teisalt ka kohatine väline ekspressiivsus, ekspressionismile omased teravad kontrastid, kaldumine groteski, kehakeele, žestide ja miimika olulisus.

4.3. Gümnaasiumiaastad Tallinnas

Jätkates aastail 1923–1927 õpinguid Tallinna 2. Tütarlastegümnaasiumis, oli Salme Reegil võimalus osa saada pealinna teatrielust. Koolitüdrukuna jälgis ta etendusi Estonia ja Draamateatri teiselt rōdult, sest seal olid piletid odavamad. Reek: „Olin armunud Lauterisse – oma säästudest ostsin isegi tema pildi. (Palju aastaid hiljem, kui Erna Villmeril ja Ants Lauteril nende fotod sõjatules hävinud olid, kinkisin selle pildi Villmerile.)” (Oja 1987). „See oli teistmoodi armastus, /.../ ilus, kauge ja platooniline. Samasugune oli minu jaoks ka teatrimaailm. Nii kättesaamatu, et ma ei osanud sinna kuulumist igatsedagi,” on näitleja meenutanud. (Tammer 1992)

Tallinna 2. Tütarlastegümnaasiumit kutsuti rahvasuus tema erikujuliste vormimütside tõttu „ratsagümnaasiumiks”. Kool asus Vabaduse väljakul majas, kus hiljem asus Merekool ja kus praegu on Tallinna Inglise Kolledž. Gümnaasiumiaastatel kõitsid Salmel ajaloo- ja keeletunnid. Meelisharrastuseks kujunes aga võimlemine, mis tõi tütarlapsele rida keskkoolidevaheliste võistluste diplomeid. Nii võitis ta 1925. aastal Tallinna Keskkoolide Spordiringide Ühingu võimlemise kuuevõistlusel esikoha ning 1926. aastal võimlemise kaheksavõistluses teise koha. Lõpuklassi õpilasena oli Salme Reegil võimalus osa võtta koolis korraldatud Gerd Negro kehatehnika tundidest. Sai alguse vaimu ja keha järjekindel treening, mis saatis näitlejat elu lõpuni.

Gümnaasiumis valitses kultuurilembeline õhkkond. Keskkooliaastatega kaasnesid koolipeod, luuletuste ja näidendite esitamisid. Näidendeid pidudel esitamiseks kirjutasid õpilased ise. Kooliõpilasena lummas Reeki teatri ja näitlejakutse erilisus, kuigi ise ta siis veel teatritööst unistada ei julgenud.

Õpetajate roll Salme Reegi näitlejaks kujunemisel ei olnud otsene. Ometi oli tal õnn õppida mitmete tähelepanuväärsete pedagoogide käe all. Kui palju kelleltki ja mida ta on õppinud, ei suutnud näitlejanna tagantjärele piiritleda, „sest õpetaja laeb oma õpilast päevast päeva, sisendab märkamatult ja kujundab neis vastuvõtliku pinnase,” arvas Reek. (Kalmel, M. 1977) Gümnaasiumiajast on Reek meenutanud koolidirektorit Aleksandra Pedussaart ja teisi õpetajaid: „Jäägitult elades koolile ja oma õpilastele, püüdis ta meid kõigekülgsest arendada ja vaimsete väärtuste juurde juhtida. Kas olid need meie teatriskäigud või tema tunnivälised tasuta prantsuse keele tunnid, kõik lisasid rikkusi õpilaste vaimsusesse. Meie klassijuhataja, ajaloo- ja psühholoogiaõpetaja Alice Lindström üllatas meid oma teadmistega. Kunagi polnud tal kaasas õpikut, piisas vaid peopesasuurusest märkmikust, ent tema esituslaadi loogika, värvikus ja piltlikkus kõitsid ning me õppisime ajalugu meeleldi. Huvitavate kõrval-

seikadega muutis ta olulise nii tähtsaks, et see jäi meile kergesti meelde. Alice Lindströmi isiksuse veetlusse kuulusid olemusjoontena temperament, elujaatus ja jõulisus. Inimesena huvitav ja kordumatu isiksus oli ka inglise keele õpetaja Elsa Tomson, pigem sõnakehv kui jutukas, pisut inglaslikult vanamoeline, ääretult nõudlik ja järjekindel inimene. Talle oli käsitamatu mõte, et tema õpilased käivad koolis ega tea õpetatavat ainet. /.../ Sealjuures puudus temas kiuslikkus või õelus, kuigi tema pinnimisest polnud pääsu, kuni teadsid. /.../ Ometi polnud Elsa Tomsoni tunnid igavad ega tüütud, need tulvasid energiast. Kui ma oleksin karikaturist, kujutaksin teda kõikjale jätkuvana: üks jalg alles ukse taga, aga käsi juba kirjutab, samal ajal küsitleb.” (Kalmet, M. 1977)

Salme Reegile tundus hiljem õppeaastaid meenutades, et küllalt tähtis osa loovuse arendamisel oli õpilaste isetegevusel. Reek: „Küllap seisis selle taga varasemate lendude aktiivsus, mis omakorda sai algtõuke õpetajailt. Õpetajad polnud küll otseselt käskimas ja keelamas, kuigi osa klassiväliseid aineringe tegutses ka õpetajate juhtimisel, aga nad olid ometi siinsamas olemas, nende suunaand elas soodustavas ja märkamatus õhutamises. Oli loomulik, et igaüks tegeles sellega, mis teda huvitas: käis spordiringides, kirjandus- või matemaatikaringis, tegi näitemängu vm. Näitering /.../ liitis vanemaid õpilasi noorematega ja andis hea isetegemise kooli. Ise lavastasime, kujundasime muusikaliselt, seadsime tantsud, õppisime laulud, õmblesime kostüümid ja võõpasime dekoratsioonid. Võib-olla oli sellel kõigel kodukootud maik küljes, aga midagi neist tegemistest ka õppisime, küllap jäi midagi külgegi, kuigi ei julgeks väita, et kooliaegne isetegevus näitekunsti juurde juhtis.” (Samas)

Salme Reegi kooliaastatel Pärnus ja Tallinnas süvenes kultuurilembesest kodusest õhustikust alguse saanud huvi kaunite kunstide, eelkõige aga teatrikunsti vastu. Olulist osa selles etendasid esinemised koolilaval ning võimalus vaatajana erinevate teatrite lavastustest osa saada. Reegi huvi tantsu ja liikumise vastu ning soov oma füüsilise kaudu sisemisi tundeid väljendada sai ilmselt alguse 13-aastase koolitüdrukuna Pärnus nähtud eesti päritoluga tantsijanna Sent M^hAhesa värvikast esinemisest tule ja mõõkadega ning Ella Ilbaku plastilisest tantsust. Seda huvi võimendasid koolidevahelistel võimlemisvõistlustel omandatud diplomid ning võimalus osaleda väljapaistva tantsu- ja liikumisõpetaja Gerd Negro kehatehnika tundides.

5. TEATRIÕPINGUD

5.1. Draamastuudio teatrikool

Eesti esimene pidevalt tegutsev ja regulaarse õppetsükliga teatrikool on Paul Sepa erastuudio, mis alustas tegevust 1920. aastal. Kooli asutaja Paul Sepp oli õppinud ning töötanud näitleja ja pedagoogina Venemaal, tal oli olnud teatristuudio Ukrainas. (Tormis 1978: 116) 1921. aastal võeti erastuudio Draamastuudio Ühingu alluvusse ja nimetati Draamastuudio teatrikooliks (ametlikult Eesti Draamastuudio Teatrikunsti Kool). Ühtlasi töötati välja õppetöö laiendamise kava. Seni oli tegeldud põhiliselt lavapraktikaga ja seda ilma kindla programmita. Edaspidi kavandati töö kaheastmelisena: esimeseks astmeks oli teatrikool ja teiseks stuudio, „lavakogemusi teostav aatekoda”. (Samas: 117) Peale näitlemistundide olid õppekavas kõne- ja keeleõpetus, liikumistunnid, teatri-, kirjandus- ja kunstiajalugu, psühholoogia, anatoomia, stiiliõpetus, jumestus jne. Õppeaeg oli kolm aastat. Kooli sisuliseks juhiks oli Paul Sepp. 1927. aastast töötas selle õppeasutuse juhatajana Leo Kalmet. 1933. aastal suleti kool majanduslikel põhjustel. (Neimar 2002: 642)

Paul Sepa sihiks oli niisuguse teatrikooli loomine, mis kasvataks noori näitlejaid, kelle baasil luua stuudiotheater. Viimane ei olnud enam kool, aga ka mitte veel teater ise. „Ta tahtis olla lavahuviliste koondiseks, kus vastamisi ja üheskoos täienes lavakunstis samal ajal pidi antama katseteatrilisi etendusi,” kirjutab Jaan Pert (Pert 1931: 6). Selles stuudios nägi Sepp võimalust Venemaalt kaasa toodud teatripõhimõtete ja meetodite rakendamiseks. Stuudioteatri loomise idee aluseks oli ilmselt vene teatrikultuur, Moskva Kunstiteatri ja Peterburi teatrite stuudiotee eeskuju. Seega oli Sepa eesmärgiks praktiline näitlejakoolitus, mitte erinevatel teooriatel tuginev akadeemiline haridus. Sepa õpetuse aluseks ei olnud kindel programm, vaid see põhines pidevatel otsingutel ja katsetustel. „Vastavalt P. Sepa huvitavale, kuid hajali ning organiseerimatule kunstnikuisiksusele oli ka stuudio töö improvisatsioonilise ja juhusliku ilmega.” (Tormis 1978: 116) Kui kutselise Estonia algusaastatel hakati kohe pärast üksikuid lugemisproove „tükki seadma, so teda misanstseeniliselt laval paika panema”, et igal näitlejal oleks tema liigutused kindlalt kätte õpitud, siis Sepp võttis oma stuudiotöö aluseks improvisatsiooni. Lavapraktika õppejõuna püüdis ta näitlejaid „kõigepealt orgaaniliselt antud olukordadesse sisse viia, panna neid loomulikult ja põhjendatult käituma väljamõeldud situatsioonides (kusjuures ta lubas esialgu improviseerida omapoolset teksti autori mõtte piires).” (Samas: 119) Taoline lähenemine rollile muutis näitlejad vabamaks ja loomingulisemaks. Selline õpetus oli vastavuses Stanislavski meetodiga, kuigi viimasega oli Sepp „tutvunud vaid kaudselt, kuuldu-nähtu ja loetu kaudu”. (Samas) Seetõttu olid Sepa teadmised Kunstiteatrist ja Stanislavski tööst näitlejatega pealiskaudsed, ühtlasi oli Sepp tuttav vaid Kunstiteatri töö varasema perioodiga. Sepa töömeetodile oli omane planeerimatus ja näitleja tehniliste oskuste tähtsuse alahindamine. Ta viis oma tundides läbi „absoluutse endassesüvenemise” harjutusi, kus näitleja peab olema keskendunud sissepoole pöördunud, kaotades kontakti ümbrusega ja kontrolli isiklike elamuste üle. (Samas) Selles

osas läks Sepp ilmsesse vastuollu Stanislavski põhimõtetega, kuigi ta on ise tagantjärele öelnud, et rajas oma õpetuse peamiselt Moskva Kunstiteatri studio printsiipidele (Sepp 1936: 222). Lea Tormise hinnangul ei ole õige Sepa pedagoogitöös näha Kunstiteatri ja Stanislavski lavastaja- ja pedagoogitöö põhimõtete järjekindlat järgimist, nagu võib lugeda 1920. aastate teatrilasest kirjasõnast (Tormis 1978: 120).

Draamastuudio teatrikooli tegutsemise kolmeteist aasta vältel õpetasid seal tollase nimetusega õppeainet „lavapraktika” kolm õppejõudu: lisaks Paul Sepale ka sama kooli kasvandik esimesest lennust Rudolf Engelberg ja Hilda Gleser.

Salme Reegi aegne teatrikool andis õpilastele mitmekülgse hariduse. Jaan Perdi Draamastuudio kümnenda aastapäeva puhul väljaantud raamatu andmete põhjal õpetati neljandale lennule, kus õppis Reek, lavapraktikat (õppejõud Hilda Gleser ja Paul Sepp), kõnetehnikat ehk diktsiooni ja deklamatsiooni (Kaarli Aluoja), kehatehnikat (Justa Kurfeldt, Helmi Tohvelman ja Edit Oltorp), hääleseadet (Aleksander Arder ja 1929. a-st Helmi Einer), vehklemist (Elmar Lepp), teatriajalugu (Otto A(a)loe), kirjandusajalugu (Nigol Andresen), kostüümide ja kommete ajalugu (Rasmus Kangro-Pool), psühholoogiat⁵ (Hugo Reiman), muusikat (Riho Päts), joonistamist (Henrik Olvi), jumestust (Volde-mar Toffer), esteetikat ja tantsukunsti ajalugu (Jaan Pert), võimlemist (Leo Kalmet). (Pert 1931: 18) Kooli juhatas Leo Kalmet. Lisaks tundides osalemisele soovitati õpilastel silmaringi laiendamise ja mitmekülgse kultuurilise eneseharimise eesmärgil käia kontsertidel, külastada muuseume, kunstinäitusi ja muidugi vaadata võimalikult rohkem ja erinevaid etendusi, lisaks draamalavastustele ka muusikalavastusi (Reek 1984).

5.2. Õpilasena teatrikoolis

Kuigi Salme Reek hindas juba kooliõpilasena teatrit ja näitlejatööd, oli tema sattumine teatrikooli ikkagi juhuslik. Tütarlapse sihiks oli kehalise kasvatuse või arstiteaduse õppimine Tartu ülikoolis. Paraku ei võimaldanud majanduslikud olud gümnaasiumi lõpetanud neil kohest edasiõppimist. Reegi mäletamist mööda tahtsid tema vanemad väga, et ta jätkaks õpinguid ülikoolis, ent isa „kartis, et ma jään Tartus nälga – olin ju nii kõhnake” (Lõhmuste 1987: 6). Salme Reegi isa arvas, et tütar võiks edasiõppimisega aasta oodata, raha koguda ja füüsiliselt kosuda ning ema viiski ta kübaraärisse tööle. Seal tuli gümnaasiumi lõpetanud neil kübaratega tegelemise asemel äriomaniku tütart ajaloos järele aidata.

Teatrikooli katsetele meelitas Reeki aga näitlejakutsest unistanud klassiõde Agnes Lepp, kes luges ajalehest teadet, et algab järjekordne vastuvõtt Draamastuudio teatrikooli. Reek on meenutanud: „Et tema sinna väga tahtis minna, aga üksinda ei julgenud, kutsus ta mind julgustuseks kaasa. Nii me Otto Aaloe juurde avaldused viisimegi. Tema korteris asus teatrikooli büroo. Eksamid

⁵ Hugo Reiman käsitles psühholoogiat näitleja seisukohalt, haarates ka karakteroloogiat (Tormis 1978: 127).

toimusid Raua tänava koolis. /.../ Eriti ma ei närveerinud, sest olin ju tulnud sõbrannale toeks, arvasin, et ega mina niikuinii sisse ei saa. Üllatuseks saime sisse mõlemad.” (Oja 1987)

Väga suur ja ülimalt autoriteetne vastuvõtukomisjon koosnes Reegi mäletamist mööda kunstiteadlastest, kirjandusteadlastest, teatritegelastest jt. Komisjonis olid Nigol Andresen, Hanno Kompus, Rasmus Kangro-Pool, Hilda Gleser, Gerd Neggo, Ants Lauter, Hugo Reiman jt. (Reek 1984) Reek: „Mul lasti improviseerida uhkust, kuid ma ei teadnud, mida improviseerimine õieti tähendabki. Miskipärast hakkasin nina püsti mööda tuba kõndima, kuni mind lõpuks eksamiruumist välja saadeti. Olin väga nõutu. Aga pärast selgus, et uhkus oli endale teadmatult ära improviseeritud.” (Lukas 1993)

Reegi meenutuste kohaselt võeti 1927. aastal teatrikooli neljandasse lendu esialgu 25 õpilast, nõ katesemestriks: „Kuni jõuludeni oli katesemester. Siis langes juba osa välja. Paljud läksid /.../ ise minema ... Nii mõnigi noor tuli teatrikooli, sest näitlejatöö tundus tema jaoks lihtsalt põnev. Nad ei kujutanud üldse ette selle elukutse raskusi. Nad ei teadnud, et /.../ iga uue tükiga hakkad nagu otsast peale, nagu iialgi varem poleks seda tööd teinud. See polegi amet, mis saab päris selgeks, sest iga uus roll on ju erinev. /.../ Seda tuleb hakata „lahkama”, õppima, uurima. Esimese aasta lõpul olid uued katsed. Ja ka siis langes osa õpilastest välja. Need, kes jäid, jäid enamasti lõpuni.” (Reek 1984)

Noortel, keda teatrikooli vastu võeti, pidi olema keskharidus. Neile, kellel seda polnud, tehti ülesandeks samaaegselt õpingutega teatrikoolis ka gümnaasium lõpetada. Õppeaeg oli kolm aastat, tunnid toimusid õhtuti kella kuuest kümneni Raua tänava koolis. Õppemaks oli 60 krooni aastas. Kuna õppimine ja elamine nõudis raha, pidi enamik teatrikooli õpilastest töötama. Varsti pärast Draamastudio teatrikooli astumist sai Reek töökoha sama kooli büroos, kus teenis masinakirjatööd tehes 30 krooni kuus, millest 5 krooni kulus teatrikooli õppemaksuks. Reek: „Kui mina teatrikoolis õppisin, siis me kõik ka töötasime. Kõigil pidi olema töökoht, kuna juhul, kui pärast kooli lõpetamist kellegagi meist lepingut ei sõlmitud, siis ei tulnud tal jääda ilmapeale leivata. /.../ Kes tahtis nii väga lavale, et andis ära oma senise töökoha, kuigi seda kohta oli väga raske saada ja kui temaga teater lepingut ei sõlminud, siis ta oli kahekordselt õnnetu.” (Reek 1984)

Paralleelselt teatrikooliga alustas Reek peagi õpinguid ka Gerd Neggo tantsustudios. Reegi tööpäevad olid väga pikad: hommikul kella üheksaks läks ta ametisse büroosse, seejärel kella poole viieks Neggo studiosse Pikale tänavale ja sealt jooksuga Raua tänavale teatrikooli. Nii kestis see kolm aastat. „Tollal oli meie teadvuses, et peame tegema kohutavalt palju tööd. Meil ei ole õigust kellelki midagi nõuda, peame leppima sellega, mida suudame ise teha. Pähegi ei tulnud, et keegi peab meie eest õppemaksu maksma või midagi muud ära tegema,” rääkis Reek. (Kruus, T. 1992)

Võib-olla oli suur koormus põhjuseks, et Reegil tekkisid teatrikooli õpilasesna tasakaaluhäired. Algul ei pööranud ta sellele tähelepanu, aga kui need kordusid, siis pöördus Reek lõpuks arsti poole. „Röntgenipilti sel ajal ei tehtud. Arst joonistas sinise ja punase pliiatsiga mu selja täis, mõõtis ja kuulas ja lõpuks

diagnoosis: „Preili, teil on lihtsalt väike süda. Teie pole näitleja elukutse jaoks, need naljad tuleb nüüd lõpetada, otsige endale midagi lihtsamat, kus poleks sellist koormust ega läbielamist. Valige, kas tahate elada või teatrit teha.” See jutt võttis alul päris tõsiseks. Aga siis tekkis küsimus, mis elu see siis on, kui ei saa istuda ega astuda. Ma olen vaevalt 20-aastane ja pean hakkama kodus surma ootama ... Tekkis trots: võtan selle, mis mulle veel antud on, täisjõuga,” meenutas minevikku kaheksakümneaastane näitlejanna. (Lõhmuste 1987: 15)

Esiialgu ei julgenud Reek teatrikoolis õppimisest vanematele kõnelda. Ta oli käinud koolis salaja kaks nädalat, kui isa hakkas aru pärima, kus tütar hulgub. Reek: „Hädaga püüdsin midagi välja mõelda. Tol ajal olid moes igasugused instruktorite kursused. Vastasingi siis, et käin instruktorite kursustel. Mis instruktorite? Mida teile seal õpetatakse? Kes õpetab. Seletasin, et õpetavad Gleser, Kalmet, Kompus ... Isa küsis: „Mis imelikud kursused need on, kus näitlejad õpetavad ...?!” Siis oli mu vale läbi, pidin üles tunnistama, et õpin teatrikoolis. Isa vaatas tükk aega mulle otsa, ei öelnud ühtki sõna. Ema hakkas suure häälega nutma – soo, nüüd on ta siis lapsest lahti saanud. /.../ Isa andis mulle 5 krooni, ja ei ühtki sõna enam. Hiljem ema rääkis, et isa oli arutanud, kui see on tõesti tema kutsumus, siis ta hoiab selle raha õppemaksuks. Kui on niisama moeasi ja tuul peas, siis ostab siidisukki.” (Samas: 6). Sukad jäid Salme Reegil ostmata.

5.3. Hilda Gleseri näitlejakoolituse metoodikast

Kuna lavapraktika oli põhiline õppeaine, pidas Salme Reek end eelkõige Hilda Gleseri (1893–1932) õpilaseks. Gleser töötas paralleelselt teatritööga Draamastudio teatrikooli lavapraktika õppejõuna alates 1924. aastast. Gleser näitlejana ja lavastajana oli tuntud kui teatriuudendaja – aastail 1922–1924 osales ta Hommikteatri ekspressionistlikes lavastustes, ka lavastajana oli talle lähedane „ekspressionistliku kallakuga ühiskonnakriitiline draama” (Tormis 1978: 60). Pedagoogitöös toetus ta aga psühholoogilis-realistlikule näitlemislaadile. Arvatavasti tajus Gleser ekspressionistliku näitlemislaadi võimalikku ohtu algajale näitlejale. Ühelt poolt arendas teatraalne ekspressionistlik mäng näitlejat tegelaskuju loomisel jõulise füüsilise ja häälelise väljenduse suunas. Teiselt poolt mõjus see aga sageli pidurdavalt õige loomingulise enesetunde ja lavalise vabaduse saavutamisele. Järjepidev teatraalsusetootlus võis algaja näitleja mängulaadi jätta pikaks ajaks kramplike liikumises ja žestides ning paatosliku, kõrgendatud, laulva kõnemaneeeri. Näitlejakoolituse alusena nägi Gleser, analoogselt Konstantin Stanislavski töömeetodile⁶, mängu „nagu päris”. Ilmselt mõjutas teatriõpetust Eestis, sealhulgas Gleseri pedagoogilist tegevust, 20. sajandi alguse Euroopa otsingulise teatri pööre lavalise realismi suunas. Ka Eesti teatris 20. sajandi esimesel kahel aastakümnel valitsenud romantilis-teatraalne laad taandus tollal Euroopas moodsa ning ka Moskva Kunstiteatri

⁶ Tollal mõisteti „Stanislavski süsteem” veel ei kasutatud.

loominguliseks aluseks oleva realistliku teatrilaadi ees. Nn „uue teatri” loomulikkust taotlev väljenduslaad, rolli tõeline läbielamine, hingestatus, samastumine tegelaskujuga tekkis vastukaaluks „vana teatri” näitlejate mängus seni domineerinud rolli välistel võtetel baseeruvale etendamisele, ülemängimisele, väljakujunenud näitlejalikele stampidele, teatraalsetele žestidele ja plastikale ning deklameerivale tekstiesitusele.

Gleser püüdis õppejõuna süsteemse meetodi loomise ja näitlejatehnika väljatöötamise poole ning pidas tähtsaks näitleja tehnilisi oskusi. Salme Reegi sõnusi ta oma õpilastele Stanislavskist otseselt ei rääkinud, aga tema pedagoogilises töös võib täheldada seoseid Stanislavski õpetusega. Raske on tagantjärele kindlaks teha, kuivõrd oli Gleser tuttav Stanislavski poolt väljatöötatud näitlejaloomingu teooria ja tehnikaga. Või on sarnased jooned Gleseri ja Stanislavski pedagoogilises tegevuses kujunenud teineteisest sõltumatult, tingituna sarnastest veendumustest ja prioriteetidest näitleja kujundamise-kasvatamise protsessis. Stanislavski teosed „Minu elu kunstis” (1926) ja „Näitleja töö endaga” (1938) ilmusid eesti keeles alles 1940. aastatel. Kuigipalju Stanislavski õpetusest 1920. aastate teisel poolel ajakirjanduses siiski kirjutati ja oli ka neid eestlasi, kes Stanislavski teatrit oma silmaga nägid. Moskva Kunstiteatrist ja selle juhi Stanislavski töömeetodist ja teatriteoreetilistest põhimõtetest kirjutas näiteks Jaan Kärner 1913. aastal „Teatri-raamatus”. Kärner õppis aastatel 1911–1912 ja 1914 Moskva A. Šanjavski nimelise rahvaulikooli ajaloo-osakonnas ja tal oli võimalik oma silmaga näha Moskva Kunstiteatri lavastusi. Tema artiklist „Teatrikunst ja Moskva Kunstiteater” võib välja lugeda vaimustust selle teatri lavastuste ja näitlejatöö saavutuste suhtes. Kärner kirjutab muuhulgas, et Stanislavski ütluse kohaselt on teatri ülesanne „inimese vaimu ja hingeelu kunstilises edasiandmises” (Kärner 2002: 57). Kärner nimetab Stanislavski loomingu eesmärgina intiimse meeoluteatri loomist, „mis ei oleks pääletungiv, karjuv ega haavav omade värvide ja toonide poolest, vaid mis oleks tagasihoidlik, peen ja õrn, mil oleks oma seesmine vaikne ilu ja hing” (samas). Niisuguses teatris kõneldakse Kärneri sõnusi tasa, peaaegu sosinal, lavaelu kulgeb lihtsalt ja loomulikult, ilma väliste efektideta. Kärner näeb õigesti Moskva Kunstiteatris kõigepealt näitlejate teatrit, kus nii praktiliselt kui ka teoreetiliselt püütakse lahendada uue näitleja kasvatamise küsimusi. Kuna teatri ülesandeks on inimese vaimu- ja hingeelu kunstiline edasiandmine, püüab Stanislavski „igas näitlejas äratada iseseisvat, vaba loomistööd, mis kirjaniku töös avaks uued kaugused ja sügavused, igale kujule annaks individuaalse värvi” (samas: 59). Kärner hindab Kunstiteatri põhiliseks kunstiliseks väärtuseks niisuguste näitlejate kasvatamise, „kes võivad omast seesmisest ilmast elule kutsuda tundmusi, kirgesid, mis kirjanik on kujutanud ja neid läbi elada nagu omi niisuguses lahutamata järjekorras, nagu tarvilik on selle või teise kuju loomiseks” (samas).

Ilmselt kuulis Hilda Gleser mõndagi Stanislavski pedagoogilistest tõekspidamistest oma kolleegilt Estonia Teatris, näitlejalt ja lavastajalt Erna Villmerilt. Olid ju Gleser ja Villmer lavapartneriteks paljudes lavastustes. Gleser mängis näitlejana kaasa ka neljas Villmeri viiest lavastusest. Ta tegi kaasa juba Villmeri esimeses lavastuses, Maurice Maeterlincki „Pelléas ja Mélisande’is”

(1919), mängides küll väikest osa – ühte ümmardajat. Preili osa Walter Hasencleveri näitemängu „Poeg” (1921) ekspressionistlikku teatrikeelt kasutavas lavastuses oli juba vastutusrikkam näitlejatöö. Nigol Andreseni sõnutsi osutus Preili osa „põhiliselt psühholoogiliseks mänguks, seega olemuselt mitte ekspressionistlikuks...”. (Andresen 1971: 19) Andreseni tähelepanek osutab Villmeri (Stanislavski koolil baseeruva) töömeetodi mõjule Gleseri loomingule. Aristophanese antiik-komöödias „Lysistrata” (1921) mängis Gleser ühte peaosa, jõulist ja ühtaegu koomilist koori esinaist, kes nakatava energiaga juhtis Ateena naiste võitlust oma sõdivate meeste vastu. Selle lavastusega seoses on Villmer märkinud Gleseri toetust tema lavastajatööle (Aaslav-Tepandi 2007: 261). Nigol Andresen on viidanud Max Reinhardti Saksa Teatri võimalikule mõjule, kelle esituses Villmer seda näidendit Berliinis oli näinud (Andresen 1971: 21). Andresen hindas küll Villmeri lavastuse idee kõlavust, kuid leidis, „et näidendi sisu nõudnuks üldistavamalt ühiskondlikku mõtestamist, mässuhüüdu, jõuliseimat võitlust uue ja vana ühiskonna vahel” (Aaslav-Tepandi 2007: 263). Taoline ühiskondlik mõtestatus, mässumeelsus, väljenduse jõulisus oli omane aga just Gleseri ekspressiivsele loomingule. Taolisest kriitikast võib järeldada, et lavastuses domineerisid Villmeri loojaisiksusele omased mahedamad, pastelsemad toonid võrreldes Gleseri kirkamate, ekspressiivsemate näitlejavärvidega. Seega aktsepteeris Gleser näitlejana Villmerit lavastajana, surumata peale oma oletatavasti mõneti teistsugust nägemust „Lysistratast”. Üks Gleseri näitlejatee ja ühtlasi eesti teatriloo tipprollidest on nimiosa Sophoklese ja Hugo von Hofmannsthal „Elektras”, mis samuti sündis koostöös Villmeriga, tema 1923. aasta lavastuses. Nigol Andresen kirjutab oma raamatus „Hilda Gleser”: „Elektra osatäitja vajab väga palju jõudu, kuid ka moduleerimismõtkust. Üht kui teist on Hilda Gleseril üllatavalt palju. Monoloogid kujunesid lüüriliseks, ta pateetika leidis siin õige väljenduse, arenes ekstaasiks, ja selline esinemine asetaski ta kõigist kaasmängijaist kõrgemale, tõelise solisti kohale, kätkedes ka monoloogides dramaatilist tunnet.” (Andresen 1971: 28) Katri Aaslav-Tepandi on oma monograafias „Eesti näitlejanna Erna Villmer” nimetanud „Elektra” lavastust Villmeri ja Gleseri kõige olulisemaks ja õnnestunumaks koostööks, „kus kahe loojanatuuri erinevus andis pingestava vastasmõju, oma erisuses täiendasid nad teineteist, Villmer lavastajana ning Gleser näitlejana.” (Aaslav-Tepandi 2007: 279) Aaslav-Tepandi on rõhutanud Erna Villmeri ja Hilda Gleseri koostöö tähtsust eesti teatri arenguloos. Võib oletada, et Villmerist viis aastat nooremal Gleseril oli oma vanemalt kolleegilt nii mõndagi õppida. Villmeri lavastustes said sageli kokku psühholoogilis-realistlik läbielamisteater ja Saksamaa reisidel näitlejale innustust pakkunud mässuline, sotsiaalne, ekspressionistlik teater. Arvatavasti lähtus Villmer oma lavastajatöös vähemalt osaliselt Moskva Kunstiteatri Adaševi studios õpitust, kus üheks tema õpetajaks oli Stanislavski lähim mõttekaaslane Leopold Suleržitski. Ja küllap said seeläbi Stanislavski töö põhimõtetest aimu ka tema lavastustes osalenud näitlejad. Võib-olla aitasid just need oma väljendusvormides katsetuslikud lavastused Gleseril jõuda äratundmisele, et psühholoogilis-realistlik näitlejakoolitus on see baas, millele toetudes võib luua rolle kõige erinevamas

näitlemislaadis. Ka Gleseri enda viimased lavastused näitasid „psühholoogiliselt süvendatud mängule suundumise märke” (Tormis 1978: 138).

Hilda Gleser viibis ka ise Venemaal ja nägi sealset teatrit. 1911. aastal, 18-aastase neiuna, töötas ta koduõpetajana Peterburis. 1925/26 aastavahetusel külastas ta Moskvat ja Leningradi, tutvus Moskva Kunstiteatri tööga ning Venemaa teatrieluga laiemalt. Võib-olla lummas Gleserit Moskva Kunstiteatri lavastustes eeskätt näitlejate mänguga loodud atmosfäär ja tal tekkis soov seda ka oma töös katsetada. Pärast tutvumist Venemaa teatritega võis Gleseri õpetamise metoodikas täheldada liikumist suurema improvisatsioonivabaduse suunas. Ekspressionistliku teatriga oli Gleser tutvunud lähemalt ilmselt 1922. aastal õppereisil Saksamaale ja Austriasse.

Vastupidiselt Sepa otsingutel ja katsetustel põhinevale koolitusele taotles Gleser kindlat õppeprogrammi. Kuna Gleseril endal süstemaatiline teatrilane koolitus puudus⁷, tuli tal seda teha, tuginedes peamiselt iseõppimise teel omandatud teadmistele. Tollal oli puudus näitlejakoolituse metoodikat käsitlevast kirjandusest. Draamastuudio teatrikooli kirjandusajaloo õppejõu Nigol Andreseni teada oli Gleser teatriajalugu ja näitekunstiile „iseõppijana oma huvide rahuldamiseks” ainult põgusalt tundma õppinud. „Näitekunsti õppemeetodist oli tal vaid aimu, mitte konkreetset käsitust. Loomupärasel intelligentsil tuli sageli korvata eriteadmisi. Töökava tuli kujundada rohkem fantaasia kui eriteadmiste või isegi kogemuste najal.” (Andresen 1971: 55) Leo Kalmeti arvates oli Gleser pedagoogitöös siiski palju üle võtnud oma õpetajalt, soome näitlejalt, lavastajalt ja teatripedagoogilt Hilma Rantanenilt, kes aastail 1912–1913 ja 1914–1916 töötas Estonia teatris näitleja ja lavastajana. Põhjalikumalt on Gleseri näitlejakoolitust kirjeldanud aastatel 1923–1927 Draamastuudio teatrikooli juhatajaks olnud ja samas psühholoogia õppejõuna tegutsenud Hugo Reiman oma artiklis „Hilda Gleser lavakunstilise kasvatajana” (1934). Sellest kirjutisest saab teada, et Draamastuudio teatrikooli IV lend, kus õppis ka Reek, pidi esimesel õppeaastal Gleseri lavapraktika tundides omandama kogemuse tunnete väljendamisel (Reiman 1934: 21). Leo Kalmeti mäletamist mööda algas Gleseri õpetus „näitlemisdetailide omandamisega ning rajanes oskusel esile kutsuda varem kogemustes läbiproovitud tundeelamusi” (Kalmet, L. 1982: 35). Isiklikul tasandil puuduvate elamuste esilekutsumist püüti saavutada treeninguga. Õpetamise eesmärgiks oli väljajõudmine läbielamisprintsibile.

Gleserile oli oluline, et näitleja tunnetaks „inimelu kõigis tema mitmekesiseis esinemisvormides” ning oma isiklikele kogemustele tuginedes suudaks kirjaniku poolt loodud tegelaskujule anda „eluliselt usutava” lavalise lahenduse (Reiman 1934: 20). Kõigepealt pidid tulevased näitlejad õppima edasi andma tundeid, nagu rõõm, kurbus, häbi, hirm, armastus, põlgus, igatsus jne. Esialgu käis töö lavapraktika tundides ilma tekstita, tehti sõnadeta etüüde. Järgnesid sõnadega etüüdid. Siin võib tõmmata paralleeli Stanislavski õpetusega, mille kohaselt tuli näitlejakoolitust alustada mitmesuguste etüüdide improvisat-

⁷ Lühikest aega oli Hilda Gleser individuaalõpilaseks Hilma Rantaneni juures, veelgi põgusamaks jäid õpingud Olga Gzovskaja juures.

siooniga. Gleser andis õpilasele ülesandeks kujutada mingit tunnet, näiteks rõõmu. Kõigepealt pidi õpilane seda tunnet edasi andma näoilmega, seejärel žesti ja poosiga ning lõpuks sõnaga. Algul väljendati tunnet ühe sõnaga, siis paariga ja lõpuks terve lausega. Gleser püüdis rõhutada, kui palju erinevaid tundeid saab väljendada ühe sõnaga, seda erinevate ilmete, žestide ja intonatsioonidega lausudes. Tunnete harjutusi tehti ka kolmes astmes, kus esimest astet iseloomustas „lõdvendus”, teist „tõus” ja kolmandat „ekstaas”. Neid harjutusi sooritati vaheldumisi nii individuaalselt kui ka kollektiivselt. Viimasel juhul üks õpilane jätkas teise „tunnete kontsentratsiooni”, nagu Gleser seda nimetas. Sellistesse rühmaharjutustesse olid kõik õpilased haaratud. Reegi sõnutsi tuli igapäev pingsalt jälgida ja sisemiselt kaasa elada ülesannet täitvale õpilasele, et sealtpääd õppejõu käsu peale ise edasi minna. (Reek 1984) „Istuti reas ja õpetaja märguande peale lausus esimene mõne lühikese, enne valmisvalitud fraasi, näiteks „Tere tulemast!” Intonatsiooniga pidi ta avaldama oma suhtumise kujutletavasse tulejasse. Ütleja pidi omal valikul viitama kaasõpilasele, kelle ülesandeks oli kohe öelda sama fraas, kuid juba tõusvas intensiivsustastmes. Nii „võeti läbi” kogu rivi,” kirjeldas Leo Kalmet Gleseri tunni tunnete kasvu omandamiseks (Kalmet, L. 1982: 35). Kindlasti aitas taoline ülesanne arendada tähelepanuvõimet. Nigol Andreseni arvates oli „tähelepanu, et tunnete kontsentratsioon arenes nii üksikult kui ka paarikaupa ja väikestes rühmades ekstaasini – kollektiivis muidu nii harukordselt esinev tundeseisund.” (Andresen 1971: 55) Gleser, seades eesmärgiks tunde väljenduse orgaanika, nõudis tulevastelt näitlejatelt „tunnete ja nende väljenduste ehtsust, lähtudes igale inimesele omasest loomulikust ja ühtlasi ka üldjoontes ühesarnasest tunde psühholoogiast,” kirjutas Hugo Reiman. „Õpilased pidid ise, loomulikus koostöös üksteisega, leidma tarvilise elamuse ja sellele sobiva väljenduse.” (Reiman 1934: 22)

Ilmselt ansambli mängu nõuet silmas pidades järgnesid üksiktunnete läbielamise harjutustele erinevate tunnete nn „kooskäsitlemise harjutused” vabade improvisatsioonide näol. Õpilased olid jaotatud 2–5-liikmelistesse rühmadesse. Õppejõud andis ette teema või valisid õpilased selle ise. Nende improvisatsioonide puhul oli peaarõhk „tunnete ehtsal läbielamisel ja veenval väljendusel”. Eelpool nimetatud harjutused olid ettevalmistuseks erinevate inimtüüpide loomisel. „H. G. õppetöö kava kohaselt tüüpide loomise harjutused pidid õpilasi vabastama nende isikupärasest tunnete väljendusest – mis oli veel mõõduandev õppetöö algastmel – ja andma nendele oskuse ümber kujundada uueks antud tüübi kohaseks isiksuseks.” (Reiman 1934: 23) Lea Tormis näeb siin sarnasust Stanislavski „minaga antud olukordades” ja sellele järgneva etapi, ümberkehastumisega (Tormis 1978: 126). Oluline oli tabada sotsiaalselt seisundilt, vanuselt, rahvuselt, hariduselt jne erinevatesse rühmadesse kuuluvate inimeste sisemist ja välist olemust, nende ühisjooni ja erinevust. Igale õpilasele anti oma osa. Tuli kujutada aristokraati, ametnikku, noort õpetajat, koolilast, talupere meest, voorimeest, sõdurit jne. Kõigepealt pidid tulevased näitlejad etteantud tüüpi kirjeldama nii tema psühholoogiast lähtudes kui ka välist käitumismaneeri silmas pidades. Seejärel pidi õpilane, tuginedes eelnenud harjutuste kogemustele, etteantud tüüpiku tema isiksustamiseks asetama vastavasse elulisse

situatsiooni, kutsudes esile antud tüübile omast rõõmu, kurbuse, armastuse, viha jne väljendust. Seejuures hoidis Gleser kõiki õpilasi pingsas töös. ”Ta jälgis harjutust tavaliselt seistes, liikus tähelepanu äratamata kiiresti ühest kohast teise, katkestas tavaliselt käsiloleva improvisatsiooni, hüüdis järgmist õpilast või järgmisi õpilasi sealtsamast jätkama. Nii hoidis ta kõigi juuresolijate tähelepanu erksa, aktiveeris õpilasi, õhutas neid liikumatult ja hääletult harjutust mõttes kaasa tegema. Harjutust jätkati uute osaliste poolt välkkiirelt, ümberkorraldamine toimus sekundi või paari jooksul, ” kirjeldas Gleseri tundi tema kolleeg teatrikoolist Nigol Andresen (Andresen 1971: 56). Lea Tormis leidis Gleseri õppemetoodikas sisuliselt Stanislavski põhimõtetele lähenevaid jooni. „Nii täidab mitmel puhul rõhutatud „sobiva tõsielulise olukorra, olustiku” leidmise nõue ilmselt Stanislavski „antud olukordade” funktsiooni näitleja lavalise loomulikkuse ja vabaduse taotlemisel. Sarnane on improviseerimisnõue, etüüdide najal töötamine esimesel õppeaastal.” (Tormis 1978: 126)

Erinevate tüüpide loomise harjutustega lõppes Hugo Reimani jaotuse kohaselt näitlejakoolituse esimene aste lavapraktika omandamisel esimese õppeaasta esimesel semestril. Teisel semestril oli kooli eesmärgiks õpilastele teatriajaloo läbilõike andmine ja tähtsamate näitekunstistiilide tutvustamine. Stiiliharjutustena esitati katkendit antiikdraamast, müsteeriumist (keskaegsest piibliainelisest näitemängust), arlekinaadist (jandist), psühholoogilisest draamast jne. Gleser selgitas vaid teatritüki sisu ja iseloomu, teksti ja tegevuse pidid õpilased ise vabalt improviseerima, samuti leidma õige liikumise. Näidendikatkendite repertuaar, mida õppimisprotsessis kasutati, oli mitmekesine. Nende najal võeti läbi erinevaid ajastulisi ja dramaturgilisi stiile antiikdramaturgiast kaasaegse dramaturgiani. Esimese aasta õppekavas olid näiteks katkendid prantsuse sädelevast komöödiast – Pierre Augustin Caron de Beaumarchais’ „Figaro pulmast”, ja saksa ekspressionistlikust draamast – Ernst Tolleri „Massinimesest”. Gleser lähtus õppetöös universaalsuse nõudest näitlejale; mingit spetsialiseerumist, st teatud „ampluaa” piires koolitamist ta ei tunnistanud. Õppetöö käigus pidi tulevane näitleja omandama võime luua kõige erinevamaid inimtüüpe.

Teise õppeaasta esimese semestri tundides pidid õpilased esitama katkendeid žanrilt ja stiililt kõige erinevamatest näidenditest, näiteks William Shakespeare’i „Suveöö unenäost” Pucki monoloogi, Friedrich Schilleri „Maria Stuartist” aiastseeni, Leonid Andrejevi sümbolistlikust „Inimese elust” II vaatuse, August Kitzbergi näidendist „Püve talus” Jaani ja Tiina dialoogi, Teuvo Pakkala „Parvepoistest” Tolari monoloogi, Henrik Ibseni „Nukukodust” Nora ja Krogstadidi dialoogi jne. Igaüks sai ettevalmistamiseks eri katkendi, kuid pidi ka teiste tööd pingsalt jälgima, et ise vajaduse korral jätkata. Teise õppeaasta kevadsemestril töötati läbi Clara Viebigi realistlik komöödia „Preili Freschbolzen” ja Maurice Maeterlincki sümbolistlik draama „Kutsumatu”. Neis esinesid õpilased juba igaüks eri osas, mõned ka mitmes. Lavastajatöö tegid õpilased Gleseri juhendamisel ise, kusjuures Gleser püüdis ergutada õpilaste iseseisvat loomingut.

Kolmanda õppeaasta sügisel töötati jällegi väga erinevate katkenditega „Elektrast” (Hugo von Hofmannsthal’i töötlus Sophoklese järgi), Anton Hansen Tammsaare „Juuditist”, G. Klabundi Hiina-ainelisest „Kriidiringist”, Ferenc

Molnári *commedia dell'arte* stiilis „Punasest veskest” ja Henrik Ibseni sümbolistlikust ideedraamast „Peer Gynt”. Tähelepanu väärib valitud repertuaari kunstiväärtuslikkus ja nõudlikkus. Katkendite õppimist kolmanda kursuse sügissemestril alustati taas improviseerides. Tekstilist täpsust Gleser esialgu ei nõudnud, peamine oli õige rollitunnetuse kättesaamine. 1929/30. õppeaasta teisel poolel etendasid õpilased lavapraktika tundides mitmesuguseid sketše ja miniatuure rõhuasetusega rollide karakterisusele. Need olid ühtlasi ettevalmistuseks lõpukatseteks. Teatrikooli lõputööna esitati lühikesi stseene, kus lõpetajad said võimaluse oma võimeid avada, ja täispikk etendus, mis haaras kogu kursust. IV lend mängis lõpuetendusena poola dramaturgi G. Zapolska sotsiaalseid pahesid paljastavat komöödiat „Pani Dulski moraal” („Proua Dulski moraal”). Nimetatud näidendi valiku tingis naisrollide rohkus. Oli ju Draamastuudio teatrikooli IV lennu üheteistkümnest lõpetajast kaheksa tütarlast (Marta Lemberg (Made Varango), Alma Landberg, Agnes Lepp, Alma Papp, Salme Reek, Linda Reial, Lo Tui, Katrin Välbe) ja vaid kolm noormeest (Ulrich Holtz (Uko Halla), Oskar Põlla, Bernhard Rosenwald (Päären Raudvee)). Komöödia valiku peamiseks põhjuseks oli selle žanri nõudlikkus, mis ilmekalt näitas noore näitleja karakteriloomise ja ümberkehastumise võimet, sisemist distsipliini ning näitlejaküpsust.

Toetudes Hugo Reimani, Nigol Andreseni ja Lea Tormise käsitlustele Hilda Gleseri pedagoogilisest tegevusest ning Salme Reegi suulistele mälestustele, võib järeldada, et Gleseri õpetamismeetodil oli sarnaseid jooni Stanislavski näitlejakoolituse põhimõtetega. Ta pidas oluliseks lavakuju tõepärasuse illusiooni loomist. Õppeprotsessi käigus pidi näitlejaks pürgija, nagu Stanislavski pedagoogikas, õppima läbielamiskunsti, st omandama teadmised ja oskused, kuidas luua võimalikult loomulik tegelane, kes mõtleb, tunneb ja tegutseb tinglikus lavamaailmas nii nagu päris elus. Oma pedagoogitöös kasutas Hilda Gleser nn analüütilist meetodit. Selle meetodi kohaselt pidi lavapraktiline töö tegelaskuju loomisel toimuma paralleelselt teoreetiliste aluste tundmaõppimisega ja füüsilise ettevalmistusega kehatehniliste harjutuste sooritamise abil (võimlemine, plastika, vehklemine, hääleseade jne). Nii nagu Stanislavski, pidas ka Gleser näitlejatöös oluliseks füüsilise väljenduse ja hingeelu lahutamatust: tervikliku rolliloome huvides on vaja loominguprotsessis rakendada nii vaimu kui füüsilist. Mõttetööna sündinud kujutluspilti tegelasest, tema kohast lavastuses kui tervikus ja suhetest teiste tegelastega tuleb improvisatsiooniliste etüüdide käigus kontrollida, mitmes variatsioonis läbi mängida. Gleseri eesmärgiks oli kasvatada noores näitlejas süstemaatilise töö harjumusi, tagada rolli tahtmistega samastumise võime koos näitlejatehniliste oskuste valdamisega. Viimane oli ka Stanislavski õpetuse põhieesmärk. Analoogselt Stanislavski ja tema mõttekaaslaste põhimõtetega oli Gleserile teater otsekui pühamu. On ju Stanislavski teatriõpetuses olulisel kohal eetilise, pühendumise, enesearendamise jne nõue. Gleseri loominguga ja pedagoogiliste tõekspidamiste aluseks oli kohusetunne, distsipliin, jäägitu pühendumine teatrikunstile, enesearendamise vajadus. Selle hoiaku võttis Gleseri õpilasena omaks ka Salme Reek.

5.4. Gerd Negro tantsustuudios

Salme Reegi näitlejatöös ja lavalises pikaealisuses on tähtis osa füüsilisel ettevalmistusel. Väga oluliseks kehakeele meisterliku valdamise kooliks olid Reegile paralleelselt Draamastuudio teatrikooliga kulgenud õpingud Gerd Negro tantsustuudios. Tegemist oli aastail 1924–1940 Tallinnas tegutsenud erakooliga, kus erinevalt mitmest tollal tegutsenud balletistuudiost viljeleti peamiselt plastilist (moodsat) kehatehnikat ja tantsu⁸. Lisaks tantsurühmale tegutsesid Negro studios veel laste- ja liikumisrühmad. Kui Gerd Negro (1891–1974) hakkas oma stuudiolastega ette valmistama üht suuremat tantsulavastust, otsis ta selle tarbeks täiendust Draamastuudio teatrikoolist, kus ta aastatel 1925–1933 tantsu- ja liikumisõpetajana töötas. Väljavalituiks osutusid Lo Tui, Oskar Põlla, Päären Raudvee ja Salme Reek. Seejärel tegi Negro Reegile ettepaneku tulla tema stuudio regulaartundidesse, mille viimane ka vastu võttis.

Gerd Negro õppis tantsu aastatel 1921–1924 Hamburgis Rudolf von Labani tantsustuudios ja esines 1922–1924 Saksamaal trupis *Tanzbühne-Laban* solistina. Negro õpetajas Labanis on nähtud uue tantsu loojat, kes vabastas tantsu muusika ja balleti traditsiooni võimust, avas uusi teid tantsule ning kujundas moodsa tantsu erilise tehnika (Negro 1927). Kui balletitehnika rõhutab peamiselt jalgade töö arendamist, siis Laban töötas välja väljendustehnika kogu keha jaoks. Selle aluseks sai tõdemus, et tantsija omab seda enam väljendusvõimalusi, mida täielikumalt ta oma keha valitseb. Negro sõnul seadis Laban „kokku tantsukirja, mis on tantsijale sama kui muusikule noodikiri” (samas). Tantsija pidi suutma keha plastiliste liigutuste kaudu avada meeleoluarvandid, mõtted ja tunded. Labani loodud „kunsttantsus on keha kõigepealt viimistletud instrument, millel kunstnik mängida võib, siis loov fantaasia ja lõpuks ruum, milles kunstnik oma teosed esitab. Seal saab kunstnik kontakti nägematute vooludega,” kirjutatakse 1927. aastal ajalehes „Eesti Spordileht” (Tantsust ja kehakultuurist 1927).

Toetudes Labani õpetusele ja arendades seda edasi, pidas Negro moodsa kunsttantsu eesmärgiks vajadust „muuta tants jälle selleks, mis ta oma olemuse ja tehniliste võimaluste poolest õieti on, ja nimelt – hingelise, vaimlise, kehalise elamuse kunstipäraseks rütmiliselt liikuvaks väljenduseks” (Negro 1927). Neggole ei tähendanud tants ainult liikumist nagu tollal nii mõnelegi tantsuteoreetikule ja tantsijale, vaid eelkõige kunstniku eneseväljenduse vahendit. Kostüüm, dekoratsioon, saatehelid jne pidid olema vaid raamiks, mis „aitab rõhutada tantsija rütmilist ideed” (Tantsust ja kehakultuurist 1927). Tantsija kehas nägi ta tööriista, vahendit kunstilise eesmärgi saavutamiseks. Negro pidas balletitehnika puuduseks keha ühekülgselt arendamist, millega kaasnes tantsu väljendusvahendite piiramine ja ühekülgsustamine. Negro sõnutsi balletitantsija „pealkeha vaikib, ainult jalad ja paremal juhul ka käed tantsivad” (Negro 1927). Stuudiotöö esimesel aastakümnel pööras Negro suurt tähelepanu käte plasti-

⁸ Mõisteid „moodne kehatehnika” ja „moodne tants” hakati eesti ajakirjanduses kasutama sagedamini 1930. aastate teisel poolel, varem kasutati enamasti mõisteid „plastiline kehatreening” ja „plastiline tants”.

lisele liikumisele, jättes tagaplaanile jalgade töö, mida ka omaaegsed kriitikud tantsulavastusi arvustades ette heitsid. Stuudio tegevuse viimasel kümnendil tähtsustas Neggo tantsupedagoogina aga järjest enam kogu keha plastilist väljendusrikkust. 1930. aastate keskel oli taandunud kultuuriringkonnas toimunud vaidlus selle üle, kas eelistada balletti või plastilist tantsu. Selleks ajaks jõuti arusaamisele, et „plastika-balleti süntees on see kindel alus, millest kasvab ja küpseb lavatants” (A. V. 1936). Plastika ja balleti sünteesi poole püüdis ka Gerd Neggo oma stuudiotöös. 1930. aastatel kasvas Neggo huvi eesti rahvatantsu kui tantsulavastuste inspiratsiooniallika vastu.

Kaasaegsete hinnangul iseloomustasid Gerd Neggo tantsulavastusi loogilisus, terviklikkus, plastiline selgus, maalilisus, elamuslikkus. Artur Adsoni sõnul pakkusid Neggo stuudio tantsuseaded oma eripärase käekirjaga vaheldust balletistuudiate ühetoonilisele tehnikakultusele (ArA 1933). Kui 1920. aastatel olid Neggo tantsulavastused mõjutatuna ekspressionismist teatraalsed, paisutatud tunnetega, siis 1930. aastate alguseks, analoogselt sõnateatriga, see mõju taandus. Paatoslikele žestidele eelistati vaoshoitud tunnete väljendust läbi tantsu (ArA 1934).

Neggo pidas tervikliku tantsulavastuse loomise oluliseks eelduseks ansambelitunde kujundamist, eelistades soolotantsule grupitantsu. Kriitik Bernhard Linde hindas stuudio tugevamaks küljeks selle juhi andekust leidlike rühmatantsu kompositsioonide loomisel (Linde 1931). Reek: „Ta arendas kollektiivsusustunnet – kui ta pani terve rühma liikuma, /.../. Tal oli etüüd kolmest-neljast liigutusest ja see pidi täpne olema.” (TMM/T426:1/10) Soolotantsud olid tantsijate endi looming. Nad pidid leidma sobiva muusika ja seejärel kujundama välist tegevust ning sisemisi tundeid edasi andva tantsulise liikumise. Näiteks Reek valmistas 1931. aasta Hommiketenduseks soolonumbrina ette tantsu „Boston” (helilooja Robert Stolz) ja 1933. aasta stuudioõhtuks tantsu „Ta läheb tantsule” (muusika Edvard Grieg). Viimase tantsu esitust märkis arvustaja Linde vaid kahe sõnaga – „eputuslik esinemiskatse” (Linde 1931). Ilmselt mõjus Reegi tantsulahendus rõhutatult groteskselt. Niisugune groteski kaldumine oli aga Neggo stuudio tantsulavastustele ja üksiktantsudele sageli omane.

Lisaks tantsukooli juhtimisele ja pedagoogitööle Draamastuudio teatrikoolis oli Neggo aastatel 1926–1930 ühtlasi Draamastuudio Teatri liikumisjuht, seades tantsu mitmele lavastusele. Hooajal 1928/29 sõlmis Draamastuudio Teater Gerd Neggo tantsustuudioga kokkuleppe, mille kohaselt teater lülitas oma repertuaari tantsustuudio etendused, mille publik hästi vastu võttis. Salme Reek tegi teatrikooli päevil ja hiljemgi kaasa Neggo tantsulavastustes, näiteks Kooli „Nõiaringi” (1929) ja Glucki „Õudsa külalise” (1930) pantomiimi rühmatantsudes, Korngoldi „Lumemehe” (1931) pantomiimi soolo- ja rühmatantsudes jm. Dagmar Normet on meenutanud Salme Reegi tantsitud Sortsi Neggo stuudioõhtul Estonias (1934): Kalevipoja mütoloogia ainetel lavastatud tantsusteeni dramaatilises tantsurollis ilmnis juba noore näitleja võime vabalt valitseda groteski (Normet, D. 1967a). Ka omaaegsest napolisõnalisest arvustusest võib välja lugeda tunnustust: „Salme Reek sortsina jubedas maskis gongi ja üksikute trummilöökidest saatel tantsimas pahaaimamatult magava Kalevipoja

ümber mõõgavarguse stseenis, suutis vaatajaid pingutada dramaatilise põnevusega.” (A. M. 1934)

Neggo studios oli tähtsal kohal ka improvisatsioonioskuse arendamine. „Gerd Neggo pidas lugu tantsulistest improvisatsioonidest ning õhutas oma stuudiolasi iseseisvale loomingle. Tema tantsulavastused olid alati dramaatiliselt väljendusrikkad.” (Tormis 1978: 184) Lea Tormise sõnutsi oli sisuline külg Neggo lavastustes ja -kompositsioonides väga oluline, „lihtsalt ilusat tantsu ta ei teinud” (TMM/T426:1/10).

Õppeaeg studios kestis 3-4 aastat, aga enamik jäi kauemaks. Reek käis seal peale diplomi omandamist (1933) veel kümme aastat. 1936. aasta intervjuus ajalehele „Uus Eesti” on Neggo öelnud, et tantsijaks saamine ei ole sugugi kerge. Neggo: „Juba tehnika omandamine üksi nõuab kolm kuni neli aastat. Tehnika aga on ainult alus, vahend, mis aitab kaasa keha mehaanilisele arendamisele. Kunstnikuks saab parimagi tehnikaga tantsija alles siis, kui ta seda oma tehnikat oskab hingestada.” (Gerd Neggo... 1936).

Ilmselt kujunes just Neggo studios omandatu Salme Reegile paljuski loominguilise pikaalisuse aluseks. Neggo arvates kulgeb tee elu- ja tööõõmule ainult terve keha kaudu. Tervet keha säilitamiseks elu lõpuni on Neggo õpetuse kohaselt vaja silmas pidada kolme komponenti: õiget hingamist, kehatreeningut ja toitumist (Neggo 1936).

Igapäevane süsteempärane füüsiline treening kujunes Salme Reegi jaoks Gerd Neggo õpetusesest mõjutatuna sisemiseks vajaduseks, millest ei saanud loobuda ka kõrges eas. „Neggo andis mulle kohutavalt palju, oli üldse üks minu nõudlikumaid õpetajaid. Just tema juures sain ma selgeks, mis on improvisatsioon. /.../ Pärast Neggo stuudiot oli raske vormi kaotada, kui ise selle eest natukenegi hoolt kandsid,” arvas Reek (Lõhmuste 1987: 7). Näitleja on kõnelema oma õpetajast ka stuudio meenutamiseks kokkukutsutud vestlusringis⁹ 2. novembril 1971 Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis. Reegi sõnutsi ei olnud Neggo mitte ainult professionaalne tantsupedagoog, vaid ka mõistev inimene. Kuna Reek õppis samaaegselt teatrikoolis ja Neggo studios, siis mõlema õppeasutuse õppemaks kokku moodustas tolle aja kohta küllaltki suure summa (16+15 krooni). Reek: „Ja siis ma lihtsalt pidin loobuma, läksin Neggo juurde ja ütlesin, et ei ole võimalik enam tulla. /.../ Ma ei julgenud ütelda, et ei ole niipalju raha. Lõpuks ta siiski pinnis välja, et asi on rahas. Siis ta ütles: „Kui palju te saate maksta?” Ma ütlesin küll kümme krooni, aga ka see oli mulle tegelikult ülejõu, kuid ma ei julgenud vähem öelda. Siis Neggo ütles: „Jääbki nii.”” (TMM/T426:1/10) Oli ka aegu, kui Reegil ei olnud üldse raha tundide eest tasumiseks. Neggo leidis, et see ei tohi olla treeningutest loobumise põhjuseks. Puuduva õppemaksu kompenseerimiseks võimaldas ta Salme Reegil töötada studios laste- ja liikumisrühmade õpetajana.

Salme Reegi õpingute ajal Neggo studios lisandus varem õppekavas olnud distsipliinidele balleti lisaõpetus. See oli aeg, mil Neggo hakkas lisaks füüsilise plastilisele väljendusrikkusele taotlema ka tantsulist kergust ning meisterlikkust

⁹ Osalesid ka Boris Blinov, Juta Arg jmt Neggo õpilased.

jalgade töös. Neggo 1932. aastal kirjutatud kirjast (vastuseks Türi elava neiu Erika Kreilmani¹⁰ kirjale) selgub, et tunnid studios toimusid viis korda nädalas peale lõunat. Kõigil viiel päeval oli tunniplaanis kaks tundi kehatehnikat ja harmoonia õpetus (pärast veel improvisatsioon), kaks tundi balletti ja üks tund rütmikat. Peale selle toimusid kolm korda nädalas kordamistunnid (nendele, kes enne lõunat vabad) kõikidele rühmadele, st algeline treening. (TMM/T426: 1/9).

Neggo ei andnud kõiki tunde ise, vaid kutsus studiosse ka külalisõpetajaid ning kasutas õpetajatena ka oma andekamaid õpilasi. Näiteks õpetas balletti Galina Tšernjavskaja balletistudios õppinud Estonia teatri baleriin Valentina Vassiljeva ning karaktertantsu Eugenia Litvinova balletistudio lõpetanud Nadežda Taarna.

Gerd Neggo tantsustudio on jätnud tähelepanuväärse jälje meie kultuurilukku. Lea Tormise hinnangul ei seostu tema tähtsus ja tähendus mitte ainult (tantsu)teatrikunstiga, vaid see on avaram, sellel on „üldisem kunstiline tähtsus” (TMM/T426:1/10). Neggo studio on teiste hulgas lõpetanud Estonia üks pikaajalisi (1926–1960) esitantsijaid Boris Blinov (ka Blinoff), Estonias (1940–1961) balletisolistina töötanud Juta Arg jt. Studios õppis aastatel 1923–1926 ka hilisem Vanemuise peaballettmeister ja lavastaja Ida Urbel. 1930. aastal lõpetas Neggo tantsustudio tänaseks eesti teatrilukku ballettmeistrina, tantsu-pedagoogina ja näitlejate koolitajana silmapaistva jälje jätnud Helmi Tohvelman, kelle kui liikumisjuhiga Reek ka hiljem teatritöös kokku puutus. Ent Neggo studios said liikumisharjumuse ning palju väärtuslikke nõuandeid väga erinevatel elualadel tegutsenud inimesed. Neggo kujundas suuresti Eesti liikumiskultuuri ja aitas kaasa füüsilise aktiivsuse väärtustamisele pikaajalisuse ja hea tervise tagatisena.

Reegi sõnul Neggo „koolkond on väärt, et jääda ajalukku, kogu see loov vaim, niisugune energia kasutamine, elu pinge, mis teeb võimalikuks, et üks seismekümneaastane hüppab, on kerge ja painduv, ... /.../ Tähendab, see on /.../ nii tugev vundament. Mina kui näitleja pean ütleva, et mina olen kõik selle aluse saanud sealt, olen saanud sealt iseseisva mõtlemise oskuse, ilutunde. Need improvisatsioonid, need olid esimesed, mis panid inimest mõtlema. Kui tahad ilusat liigutust teha, pead mõtlema, seda sisemiselt tundma ja sealjuures areneb ka ilutunne.” (TMM/T426:1/10)

Mõjutusi tulevaseks teatriteeks sai Salme Reek nii Draamastudio teatrikoolist (eriti erialaõpetajalt Hilda Gleserilt) kui ka Gerd Neggo tantsustudios. Need kaks kooli osalt täiendasid ja osalt dubleerisid teineteist, mis tagas õpitu parema kinnistamise. Nii nagu eespool kirjutatud, oli Gleseri pedagoogilise töö aluseks psühholoogilis-realistlik läbielamisteater. Neggo tantsulavastused 1920. aastate lõpus, mil Salme Reek studiosse õppima asus, olid aga mõjutatud ekspressionismist. Ilmselt osalt nende mõjude tulemusel oli Reegi näitlejaloomingule sageli iseloomulik psühholoogilis-realistlikule ja teatraalsele teatrile

¹⁰ Erika Kreilman oli huvitatud Neggo studios õppimisest. Kas temast ka Neggo õpilane sai, ei ole siinkirjutajale teada.

omaste väljendusvahendite põimumine. Mõlemas koolis õppis Salme Reek keha liikumise kaudu avama sisemisi meeleoluarjundeid. Sõnateatri näitlejakoolitus põhines tollal suuresti tekstirežiil, kus näitleja primaarse väljendusvahendina nähti sõnalise teksti esitust hääle erinevates värvingutes. Lisaks sõnale ja intonatsiooni kasutamisele aitasid tegelaskuju sisemaailma avada ka miimika, žestid, kogu füüsis. Tantsulavastuses on lavakuju loomisel kunstniku ainsaks töövahendiks tema keha, mille väljenduslikkusest oleneb lavamaailmas toimuva mõistetavus. Tantsustuudios omandatud oskus valitseda oma füüsisist, kuulda muusikat ning tunnetada rütmi aitas Reegil kui näitlejal mängida sõnateatri rollid värvikamaks, nähtavamaks, sügavamaks läbi sisemistest impulssidest mõjutatud paindliku keha liikumise. Nii näitleja- kui tantsukoolituses oli tähtsal kohal improvisatsioonivõime ja ansambelitunnetuse arendamine. Teatrikoolis pidi tulevane näitleja esitama etüüde etteantud teemadel, tantsukoolis aga improviseerima tantse valitud muusikale. Nimetatud ülesanded aitasid kujundada Reegist iseseisvat loojat, kes suutis lavastajaga kaasa mõelda ja kellel oli omapoolne nägemus rollist lavastuse kui terviku kontekstis. Eelpool kirjeldatud Gleseri „kooskäsitlemise harjutused” vabade improvisatsioonide näol ja Neggo komponeeritud rühmatantsud aitasid aga tulevasel näitlejal tunnetada oma ansamblimängus.

Neggo tundides omandatud tantsuoskusest ja treenitud kehast, nõudlikkusest ja järjekindlusest töös oma vaimu ning füüsisega oli Salme Reegile edasises elus palju kasu. 1977. aastal antud intervjuus ütles 70-aastane näitleja end olevat samas kaalus kui 1930. aastal teatrikooli lõpetades ja võivat veel kesklinnast Piritale joosta ning oma osa nägi ta selles Gerd Neggo stuudiol (Aare 1977). Ja veel kaheksakümnendates eluaastateski hämmastas Salme Reek publikut oma füüsilise vormisoleku, noorusliku kerguse ja painduvusega.

6. NÄITLEJATEE ALGUS. NÄITLEJANA ISESEISVAS EESTI VABARIIGIS

6.1. 1930. aastate algus – ebastabiilsuse aastad. Rahvuslik ja realistlik teater

Salme Reek alustas oma teatriteed kutselise näitlejana 1930. aastal, s.o ajal, mil maailm vaevles majanduskriisi raskustes, mis ei jätnud mõjutamata Eesti majandus- ja kultuurielu. Ebastabiilsust ja ärevust võis täheldada poliitika vallas. Eestis elavnes 1930. aastate alguses vapside liikumine. Samas oli kümnendi alguseks välja kujunenud arvukas eesti kultuuriintelligents. Ühiskonda vapustanud majanduslik ja poliitiline kriis tõi kaasa vaimuelu elavnemise, sundides otsima uusi ideid ja lahendusi olukorra parandamiseks.

Eesti inimese maailmanägemine avardus, üha enam hakati end tundma osalisena üleeuroopalises protsessis. Seoses orientatsiooniga Läände hakkasid Eestis levima Lääne moevoolud, hoiakud ja väärtushinnangud ning taandusid varem levinud vene ideoloogiad ja mõttemallid (Karjahärm, Sirk 2007: 18). Euroopale lähenemisele vaatamata tuli Eestis, analoogselt teiste Kesk- ja Ida-Euroopa iseseisvunud noorte rahvusriikidega, luua moodne rahvuslik kõrgkultuur talupojakultuuri alusel. (Karjahärm, Sirk 2001: 227–231)

Sõdadevahelisel ajal kasvas kinokunsti populaarsus Euroopas. Kuna uuenduslik modernistlik teater äratas vaid vähest publikuhuvi, tuli teatrikülastajate arvu suurendamiseks võtta repertuaari realistlikke olustikulisi näidendeid, mis jutustasid kaasaegsete inimeste elust, millega vaatajatel oli kergem samastuda. Analoogselt pidid toimima ka Eesti teatrid, kuigi Eestis puudus suurele osale Euroopa riikidele omane terav konkurents kino ja teatri vahel ning teatrikülastatavuse kahanemist kino kasvava populaarsuse mõjul ei olnud eriti märgata. Samas avaldas kino mõju publiku vaimsusele ja kunstimaitsel ja sealtkaudu ka teatritele, sest vähemalt osaliselt langes kino- ja teatripublik eesti oludes kokku. (Tormis 1978: 280)

Euroopa teatris 1920. aastate teisel poolel ja 1930. aastate alguses levinud uusrealism mõjutas ka eesti näitekunsti. Välismõjutused jõudsid eesti teatrisse eelkõige külalisetenduste ja kultuuriinimeste välisreiside kaudu. Eesti publikul oli võimalik osa saada mitmete välisteatrite erinevaid mängulaade järgivaist, nii realistlikku kui teatraalset suunda esindavatest lavastustest. Näiteks andis alates 1925/26. hooajast igal aastal Eestis etendusi Riia Vene Teater. Tallinna ja Tartu teatripublikul oli 1932. aasta Riia Vene Teatri külalisetendustel võimalus oma silmaga laval näitlemas näha ka Mihhail Tšehhovit¹¹, kes samast aastast mängis ja lavastas Lätis. 1929/30. hooajal külastas Tallinna Rootsi Intiimteater, mängides August Strindbergi „Surmatantsu” ja „Preili Julie’d”. Hooajal 1930/31 nägi eesti teatripublik Jaapani klassikalise draama truppi. 1931. aastal

¹¹ 1922. aastal mängis Mihhail Tšehhov Tallinnas Kunstiteatri Esimese Studio külalisetenduses „Kilk koldel”.

andis Eestis etendusi nn Moskva Kunstiteatri Praha trupp, mille koosseisu kuulus endisi Kunstiteatri või selle stuudiote näitlejaid. Nimetatud trupid ja lavastused mõjutasid ilmselt ka neil aastail Draamastuudio Teatris oma esimesi rolle mänginud Reegi loomingut. Tihedamad loomingulised sidemed kujunesid eestlastel soomlaste ja lätlastega. Näiteks hooajal 1930/31 käis Draamastuudio Teater Hugo Raudsepa näidendi „Mikumärdi” ja hooajal 1935/36 Anton Hansen Tammsaare ja Andres Särevi „Härra Mauruse I järgu koolis” lavastusega Riias, hooajal 1934/35 „Mikumärdi” ja Aleksis Kivi „Seitsme venna” (H. Kallio dramatiseering F. Tuglase töötluses) lavastustega Helsingis. Salme Reek mängis nimetatud külalisetendustel vana popsi-Eltsu „Mikumärdis” ja väikest jalutut Tiinat „Härra Mauruse I järgu koolis”. Meie teatriinimestel oli õppida ka kohalikelt saksa ja vene truppidelt, kes aeg-ajalt kutsusid külalistena oma lavatükkidesse mängima rahvusvaheliselt tuntud külalishärra näitlejaid. Kuni natside võimuletulekuni 1933. aastal jätkusid eesti teatriinimeste sagedased õppereisid Saksamaale, kus oli võimalik näha väga huvitavat ja erilist teatrit, näiteks Erwin Piscatori, Max Reinhardti ja Bertolt Brechti lavastusi. Eesti teatriinimeste reisid toimusid ka Prantsusmaale, Inglismaale, Tšehhoslovakkiasse, Poolasse, Austriasse, Skandinaaviamaadesse, Nõukogude Liitu jne.

1929. aastal alguse saanud ja 1930. aastate alguses hoogustunud majanduskriisil oli otsene mõju teatrielule, mille üheks väljenduseks oli publikukriis. 1920. aastatel eesti teatrisse jõudnud moderndraama jäi valdavale osale publikust võõraks, ka tõsisem klassikaline repertuaar ei meelitanud poliitilistest vapustustest ja kriisidest niigi muserdunud vaatajat teatrisse. Seni uuenduslikust ja mängulisest teatrist vaimustunud kriitika hakkas hoiatama ühekülgse, võltsilt mõjuva teatraalsuse eest ning seadis ideaaliks reaalelust tuttava, loomuliku lavailma. Tegelikuses alalist ebakindlustunnet tajuv inimene otsis teatrist unustust tuttavat olmekeskonda koomilises plaanis näitavatest lihtsakoelistest lavastustest, mille jälgimine ei nõudnud suurt mõttetugevust.

Kuigi kutseliste teatrite riiklike toetuste summad aasta-aastalt suurenesid, oli tegu ikkagi osaliste riigitoetustega, mis ei katnud teatrite väljaminekuid. Teatrid kuulusid seltsidele ja pidid ise oma eelarve tasakaalus hoidma ega saanud seetõttu lubada endale (pool)tühje saale. Nagu varem Draamateatri, nii ka Draamastuudio teatri keeruline majanduslik olukord oli suuresti tingitud etenduste andmiseks kasutatava Saksa teatri ruumide kõrgest üürist. Seetõttu andis teater ka 1930. aastate alguses suure osa etendustest väljaspool Tallinna, erinevates Eestimaa paikades. Esinemine väikeste maakohtade tillukestel lavadel esitas teatrile omad nõudmised. Johannes Schütz (a-st 1936 Juhan Sütiste) kirjutab ajalehes „Vaba Maa”: „Tallinna Draamastuudio on rändteatri rakendusega võtnud enda peale vastutusrikka ülesande – pikemate ringreisidega varustada meie maakeskusi ja väikelinnu teatrikunstiga. Selle täitmisel on aga rändteatril ületada terve hulk puhttehnilisi raskusi. Enne kõike peab ta valima repertuaari sellistest teostest, mis nõuavad väikesearvulist tegelaskonda, lihtsaid seadeldusi ja rekvisiite, et kohanduda ka kõige primitiivsematele maalavadele. Vastava repertuaari koostamine pole kerge ülesanne. Seda peab alati meeles pidama, kui läheneda rändteatrile kaasaja näitekunsti lavatehniliste nõuete

vaatekohalt. Siin tuleb tihtigi teine silm kinni pigistada.” (Schütz 1934) Samas arvas Sütiste, et rändteatri kunstiline missioon maapiirkondades ja väike-linnades on niivõrd oluline, et selle, mis puhttehnilises teostuses olude sunnil vajaka jääb, peab teater korvama kõrgetasemelise sisulise ja mängulise kvaliteediga. (samas)

Teater vajas vaatajale samastumisvõimalust pakkuvat realistlikku ja meelelahutuslikku repertuaari, mis tooks publiku taas teatrisse. Lea Tormise sõnusti tõstsid teatrikunsti enda arengu sisemised seaduspärasused „pärast fantaasia-rikkaid vormiotsinguid samuti päevakorra suurema realistliku konkreetsuse ning süvenemise” (Tormis 1978: 140). Realistliku teatri uue esiletõusuga kaasnes isikupärase ja rahvusliku sünteesi otsimine. Teatraalse teatri ajajärgul oli teatrikunst rikastunud uute väljendusvahenditega ning „lavaline realism oma parimates avaldustes polnud enam niivõrd kirjeldav, kuivõrd teatraalse kujundlikkuse tihendatud” (samas: 139). 1920. aastate otsingute perioodil oli katsetatud mitmesuguseid lavalisi väljenduslaade ja teatraalseid võtteid. Nende katsetuste najal süvenes „lavalise kujundlikkuse tajus” ning „küpse uue sünteesi vajadus”, mis võimaldas viia realistlikku teatrikunsti uuele, poeetilisele ja üldistavamale tasandile. „Ajastu parimad lavastused liikusid selles suunas. Nii nagu erksamad režissöörid liikusid tervikliku ja paindliku meetodi tabamise poole, mis ühendaks täpse sisereži – näitleja loomingulise loomuse äratamise ja ergutava suunamise – lavastuse läbiva mõtte selguse, kaalukuse ja kaas-aegsusega,” kirjutab Lea Tormis. (Samas: 366) Uusrealistlikus kirjanduses ja lavalises tõlgenduses pöörati võrreldes varasema, olustikulisele tasandile jääva väljendusega enam tähelepanu sisemiste seaduspärasuste ja lavalise poeesia otsimisele. Näiteks kõneleb Paul Pinna oma mälestusteraamatus mängustiili muutumisest varasema teatraalsusega võrreldes loomulikumaks ja psühholoogiliselt varjundirikkamaks. Niisugune muutus ilmnis aja jooksul ka teiste näitlejate lavalises väljenduses. Pinna: „See ei sündinud täna-homme. Ei sündinud ka teadlikult ega etteavatsetult. See võrsus aja nõuetest. Näitlejad ise olid oma aja kaasaegsed inimesed.” (Pinna 1995: 219).

1920. ja 1930. aastate vahetusel tõusis päevakorda omateatri probleem. Luule Epner kirjeldab 1930. aastate alguse teatrisituatsiooni Eestis: „Kitsastes oludes ei saanud teater enam endale lubada eksperimentide riski. Et püsima jääda, tuli leida laia publiku maitsele vastuvõetavat repertuaari. Kriisist tullakse välja algupärandite abiga – Hugo Raudsepa „Mikumärdi” ootamatult suur menu Draamastuudio teatris (esietendus 1929) pöörab teatrijuhtide pilgud omamaise dramaturgia poole, ja publik tuleb tõepoolest teatrisaalidesse tagasi. /.../ Näiden-deist otsitakse sel ajal eeskätt „elulähedust”, mis väljendub päevakajalisuses ning aine ja tüüpide läheduses keskmise vaataja argikogemusele /.../.” (EKL 2001: 327–328)

Teatavasti on rahvusliku teatrikunsti arendamise üheks oluliseks eelduseks rahvusliku repertuaari olemasolu. Selle najal on hea kujundada näitlejat rahvuslikule teatril. Karakteriloomingu rahvusliku omapära otsimine ning reaalelust tuttavate kaasmaalaste kujutamine teatrilaval on näitlejaile abiks lihtsuse ja loomulikkuse saavutamisel, teel lavalise orgaanika saavutamise suunas. Oma-

maine dramaturgia oli 1930. aastate alguses näitlejatele kooliks värvikate elulähedaste rahvuslike tegelaskujude loomisel.

Repertuaaripilt muutus 1930. aastatel ühekülgsemaks. Maailmaklassika osa teatrite mängukavas vähenes oluliselt. Teatritegijad püüdsid end teostada ja vaatajaga kõneleda eelkõige rahvusliku repertuaari kaudu. Eesti teatris ei osatud uusrealismi esialgu siduda klassikarepertuaariga. Analoogselt teiste kunstidega tundus eelmisele kümnendile omane otsinguvaim teatrikunstis vaibuvat. Nii mõnigi kord tegid teatrid vähemnõudliku publiku maitset arvestades liigseid järeleandmisi lavastuse aluseks oleva draamateose kunstilisele kvaliteedile.

6.2. Noore näitlejana kutselises teatris

1930. aastal võeti Draamastuudio teatrikooli lõpetanud kahekümne kolme aastane diplomeeritud näitleja Salme Reek tööle Draamastuudio Teatrisse (alates 1937. aastast Eesti Draamateater), kuhu ta jäi oma elu lõpuni, s.o 66 aastaks. 1930. aasta oli Salme Reegi jaoks oluline ka tema eraelu silmas pidades. Sellel aastal abiellus ta oma kursusekaaslasega Draamastuudio teatrikooli päevilt, teatrikunstniku ja näitleja Bernhard Rosenwaldiga, kes 1935. aastast kandis nime Päären (ka Pärn) Raudvee (1906–1964). Kooselu kestis üheksa aastat. Ametlik lahutus toimus alles 1948. aastal. (TMM/T315:1/2) Salme Reek mäletas Päären Raudveed kui väga toredat inimest ja väga head meest ning andekat kunstnikku ja karakternäitlejat. Reegi sõnutsi olid mõlemad abielludes alles väga noored ning teatritööga nii hõivatud, et teineteisele ei jätkunud piisavalt aega (Reek 1986). Ilmselt avaldas abielu Päären Raudveega mõju ka Salme Reegi näitlejaloomingule. Küllap liitsid neid esialgu ühised õpingud teatrikoolis ja Gerd Neggo tantsustuudios ning lavastused, milles mõlemad osalesid (Reek näitlejana ja Raudvee näitlejana ja/või kunstnikuna). Päären Raudvee oli läbinisti teatriinimene. Enne Draamastuudio teatrikooli diplomi omandamist 1930. aastal oli ta 1927. aastal lõpetanud Riigi Kunsttööstuskooli, kus ta õppis dekoratsiooni ühe eesti esimese kutselise teatrikunstniku Roman Nymani (1881–1951) juhendamisel.

Salme Reegi esimesed rollid Draamastuudio Teatris olid 1929. aastal mängitud kuueaastane poiss Ubbe Otto Ernsti muinaskomöödias „Ortrun ja Ilsebill”, möldri laps Irihammas Max Mölleri muinasjutus „Printsess Rukkilill” (mõlemad lavastas Leo Kalmet) ning groteskne vanaeit popsi-Elts Hugo Raudsepa maaelu käsitlevas komöödias „Mikumärdi” (lavastaja Ruut Tarmo). Reek oli siis 22-aastane teatrikooli õpilane. Tema mängupartneriteks Ubbe vanematena, kalur Munkina ja viimase naise Ilsebillina olid tunnustatud näitlejad Adolf Himbeck (a-st 1934 Aado Hõimre) ja Aili Engelberg. Ubbe poolõe Ortruni rollis oli Els Vaarman. Kurja merevaimu Ole Bulemanni kehastas aga Salme Reegi tulevane abikaasa Päären Raudvee, kes kujundas ka lavastuse dekoratsioonid.

„Mikumärdi” ülipopulaarsesse lavastusse lülitus Salme Reek teistest osalistest hiljem. Esialgu mängis Eltsu meesnäitleja Valentin Ross. „Mikumärdi”

näitlejaansambli tuumik oli tulnud Rändteatrist¹² ja valdas hästi oskust mängida rahvale inimesi nende endi seast, st kehastada äratuntavaid karaktereid igapäevaelust. Nagu kirjutab Lea Tormis: „Tema (H. Raudsepa – E. V.) loodud karakterites peegeldusid ühtaegu tolle aja ühiskondlikud vahekorrad kui ka mitmed läbi tabava satiirisihiku nähtud rahvuslikud ning üldinimlikud jooned.” (Tormis 1978: 142) Lea Tormise järgi ei taotletud Ruut Tarmo lavastuses teadlikult satiirilisi üldistusi, vaid järgiti „pigem efektseid lavalisi situatsioone, kasutades võimalusi koomika väljamängimiseks ja teksti puäntide rõhutamiseks. Kuid seal, kus näitleja oli tabanud koomilise karakteri sügavaima sisemise olemuse, ulatus lavastus vaimukast päevakajast kaugemale – ajanahtuste kunstilise üldistuseni.” (Samas: 161) Lavale olid toodud tollasest eesti külast pärit raudsepalikud inimtüübid „oma vooruste ja pahedega” (Tormis 1978: 163). Agara tõusikdaami Mimm Soekaraskina säras Menningu-aegses Vanemuises teatritegevust alustanud Mari Möldre, sulase Antsuna Lulu Kitzberg-Pappeli teatrikursustel osalenud, Draamateatris, Vanemuises ja Rändteatris mänginud Ruut Tarmo, karjatüdruk Emsina Ly Lasner Draamastudio teatrikooli I lennust. Salme Reegi lavapartneriks Eltsu mehe, Mikumärdi popsi Jüri Tomuskina oli Peterburi Eesti Haridusseltsi näiteringis esinenud ja selleks ajaks erinevates Eesti teatrites üheksa aastat näitlejaametit pidanud Aleksander Mägi. Jaak Rähesoo ülevaate teose „Eesti teater” esimesest osast võib lugeda, et eesti teatris külakomöödia taaselustanud „Mikumärdi” etendused venisid tänu publiku ohtrale naerule ja aplausile esialgsest kolmveerand tundi pikemaks. (Rähesoo 2011: 191–192) Rähesoo hinnangul on „tinglikkus ja ehtne elumaterjal” selles lavaloo „liikuv tasakaalus, kus eri tasanditel domineerib kord üks, kord teine” (samas: 180).

Algajal näitlejal Salme Reegil oli tema enda mäletamist mööda kogematelt kolleegidelt palju õppida. Linnaoludes kasvanud noorel näitlejannal oli ilmselt keeruline mõista vana maanise hingeelu ja seetõttu pääses tema popsi-Eltsus mõjule eelkõige tegelaskuju teravdatud väline joonis. Reek on meenutanud, et talle heideti ette liiga käbedat, noorele inimesele omast lavalist liikumist – ta olevat tormanud jooksujalu üle lava. (Reek 1984) Eltsuna esines Reek palju kordi. Raudsepa lavaloo mängukordade arv ulatus üle 200. Varem ei olnud Eesti teatris ühtki lavastust mängitud nii palju („Mikumärdit” mängitud... 1932). Nn raudsepalik robustsevõitu, olustikuliselt lopsakas komöödialaad, mis tugines ilmekale rahvuslikule tüübikujundusele, mõjutas „oluliselt ka vastava ajajärgu näitekunsti, eriti karakteriloomingu kujunemist” (Tormis 1978: 143).

Teatavasti on elatanud inimese osa noorele näitlejale üheks küpsuse mõõdupuuks, mille järgi otsustada, millise taseme näitleja on saavutanud. Reek: „Sageli tuleb noortel näitlejatel vanu inimesi mängida. /.../ Nii on see olnud igal ajastul, iga generatsiooni puhul. Seda on väga vaja. Algaja näitleja õpib nii karakterit looma, vastasel korral mängib ta laval iseennast. Mõned näitlejad, kuigi nad on aastatelt noored, on oma struktuurilt nagu loodud eakate inimeste kehastamiseks. Noorel näitlejal pole vaja temast aastatelt palju vanema inimese

¹² Hooajal 1928/29 Rändteater ühines Draamastudio Teatriga.

lavakuju loomiseks värvida end ei tea kui vanaks. Vaja on tabada mõttemaailma. Vanu inimesi on väga erinevaid; on seitsmekümneaastaseid küllalt noori inimesi ja seitsmekümneaastaseid täitsa rauku. Maainimene, seitsmekümne viie aastane, tööga vaevatud naine on nagu „Libahundi” vanaema, kelle tervis on läbi raske tööga, aga vaim on selge. Ühevanused inimesed erinevast keskkonnast on erinevad. Ja ka samas keskkonnas võivad inimesed väga erinevad olla. Maailm on karakterite poolest niivõrd rikas. Kui vaadata ringi ja küsida inimeselt: kui vana ta on, siis võib nii mõnigi kord imestada, et ta on palju noorem oma aastatelt, kui tegelikult välja paistab – tema suhtumine maailma väljendab seda.” (Reek 1986)

Noore näitlejana tuli Reegil sageli mängida paralleelselt väikesi lapsi ja vanu naisi nii muinasjutulavastustes lastele kui ka realistlikes päevakajalistes teatri-tükkides täiskasvanuile. Poisterollidest aga kujunes tema kui näitleja fenomen. Teda peetakse eesti teatri kõige kuulsamaks travestiaks, st meeste (sealhulgas poiste) rolle kehastavaks naisnäitlejaks. Salme Reek on noore näitlejana mänginud ka mitmeid väikeste tüdrukute rolle. Neid on küll vähem kui poisse, aga ikkagi küllalt palju, et moodustada omaette rollirühma näitlejanna loomebiograafias.

Lastelavastuste osa Draamastuudio Teatri repertuaaris 1930. aastatel kasvas ning nende tasemes võis täheldada olulist tõusu. Suuri teeneid selles oli teatrijuhil Leo Kalmetil, kellele lastelavastuste väljatoomine oli saanud eriliseks huviks ja südameasjaks. 1935. aastal loodi teatri juurde spetsiaalse alajaotusena Draamastuudio Noorsooteater. Lastelavastustele pöörati suurt tähelepanu, sest teater pidas oluliseks endale ise publikut kasvatada. Ühtlasi vajas teater näitlejaid, kes mängiksid laste osi. Reegi arvates arvestati juba teatrikooli vastuvõtmisel tema sobivust lasterollide kehastajaks, seda eelkõige näitleja füüsilisi iseärasusi silmas pidades. Reek paistis silma väikese kasvu, sportliku oleku, nõtke paindliku keha, liikuvuse ja elava loomusega. Juba oma esimestes teatrikoolijärgsetes osades üllatas ta erakordse võimega tõlgendada lapsi. Lasterollidega kaasnes ka näitleja üha süvenev huvi lapsepsühholoogia vastu. Reek: „Mul oli õnn sattuda teatrisse just niisugusel ajal, mil vajati näitlejaid lastetükkidesse.” (Reek 1986)

Lasteteatrit tehti 1930. aastatel südamega, lastelavastuste ettevalmistamise protsessi võeti sageli tõsisemalt kui täiskasvanud publikule mõeldud lavastuste väljatoomist. Teatri imelise maailma avamises noorele publikule nägid tollased teatritegijad üht teatri kestvuse eeltingimust. Kui äratada lapses armastus selle kunstiliigi vastu, siis saab temast täiskasvanuna järjepidev teatrikülastaja.

Salme Reegi arvates vajavad lapsed igal ajastul, sõltumata sellest, millised ideaalid ja suundumused parasjagu ühiskonnas valitsevad, nende adresseeritud väga head teatrit. Reek: „Ja lapsed vajavad muinasjutte. Muinasjutt arendab fantaasiat nii näitlejal kui vaatajal. On olemas ka selliseid näitlejaid ja lavastajaid, kes ei pea lasteetendusi üldse kunstiks. See on juba väga halb. Teater on armastus ja kui näitleja peab alaväärtuslikuks seda žanrit või seda tööd, mis ta lastetükis peab tegema, siis ta ju ei armasta ka last. Kuidas saab see

niimoodi olla? Mõne meelest on võib-olla ainult Maria Stuart roll – see ka ei ole õige.” Reegi veendumust mööda peab näitleja lastele mängides tegema oma tööd südamega. Ta peab mõtlema sellele, et teatrilaval loodud tegelaskuju oleks lastele mõistetav. Lastele esinedes on oluline teksti edasiandmine nii, et see saali kanduks. Reek: „Saal muutub rahutuks, kui tekst ei ole kuuldav. Laps küsib kohe: „Ema, mis ta ütles?” Sel ajal, kui ta seda küsib, läheb tal järgmine osa tekstist kaduma ja ta ei saa enam millestki aru. Ta on segaduses. Laps tahab kõike teada, ta tahab kõigest aru saada. Ja seetõttu lasteetendus kasvatab näitlejat väga, arendab tema kõnekultuuri. Lastele peab mängima paremini kui kellelegi teisele. /.../ Ei tohi unustada, et laste kaudu teater kasvatab endale tulevase publiku. Näitleja osa selles on väga tähtis.” (Reek 1986)

Igal pühapäeval andis Draamastuudio Teater etendusi lastele, kus ka Reek sageli osales. Tihti tuli pühapäeviti mängida kolm korda päevas: hommikuti kell üksteist, päeval kell pool kolm ja õhtul kell pool kaheksa. Reek: „See oli muidugi väsitav, sest ega etenduste vaheajal majast välja suurt ei saanud, ei olnud lihtsalt aega. Aga see oli töö. Seda tuli teha. Ja ega keegi nurisenudki. Pühapäev ei kuulunud kunagi perekonnale ega sinule endale, see kuulus ainult teatrile. Väga harva oli näitleja pühapäeval vaba.” (Reek 1986) Näitleja peab alati, vastavalt teatri mänguplaanile olema valmis mängima. Selle poolest erineb ta paljudest teistest loovinimestest – kirjanikest, kunstnikest, heliloojatest.

Noore publiku paremaks teenindamiseks, ka kaugemates maapiirkondades, ja tšehhi teatrimehed Josef Skupa marionett-teatri külalissetendustest (1935. aastal Tallinnas) ajendatuna, hakati teatri üldjuhi Leo Kalmeti initsiatiivil ja koostöös Salme Reegi tollase abikaasa kunstnik Päären Raudveega alates 1936. aastast välja tooma ka nukulavastusi. Nii sündis Draamastuudio Teatri rüpes eesti kutseline nukuteater. Nukuteatris mängisid enamasti samad näitlejad, kes draamalavastusteski. Ka Salme Reek sai keerulises, näitlejalt spetsiifilisi marioneti käsitlemise oskusi nõudvas mängus kätt proovida.

Salme Reegi sõnutsi oli tema teatritee algusaastatel näitlejaid teatris vähe, nii et tööd jätkus kõigile. Teatritöö oli intensiivne, sest prooviperiood uuslavastuse väljatoomiseks oli küllaltki lühike. Näiteks 1936. aastal leidis Paul Sepp, et näitejuht peab lavastuse ettevalmistuseks saama vähemalt kaks nädalat režii ja kaks nädalat proovide jaoks. Suurlavastuste prooviperioodi oli võimalik pikendada kuni nelja nädalani. (Tormis 1978: 365) Kuna Draamastuudio Teatris oli suur osa näitlejatest noored, siis tuli näitlejal laval kehastada ka endast palju vanemaid tegelasi (Reek 1984). Palju huvitavaid ja eriilmelisi rolle on aga näitleja mängutaseme tõusu silmas pidades vajalik. See kujundab harjumuse järjekindlalt töötada iseendaga, avastada läbi iseenda uusi võimalusi lavakuju sügavamaks avamiseks, vältides nii vähese lavapraktikaga sageli kaasnevat seisakut (või isegi tagasiminekut) loominguilises arengus. Oma lapsepõlvkodust ja teatrikoolist sai Salme Reek kaasa austuse töö ja eelkõige teiste inimeste vastu. Näitlejanna on oma esimestele tööaastatele tagasi vaadates meenutanud: „Noor teatrikooli lõpetanud näitleja sattus vanade juurde, hakkas nendega kohe arvestama. Ta ei oodanud, et talle märkusi tehakse, ei tahtnud

seda. Noor näitleja pikkamööda elab sisse sellesse teatri õhkkonda. Mina ei saa öelda, et mõni vanem näitleja oleks minusse halvasti suhtunud. Teatris on väga oluline, kuidas näitleja käitub, kuidas suhtleb kolleegidega, kuidas hoiab oma kostüümi jne. Mina sattusin ühte garderoobi Ly Lasneriga, kes oli väga korrekterne, väga tubli näitleja, väga hea näitleja, andekas, töökas ja sealjuures kõigi oma asjadega väga hoolas. Kui ühes garderoobis on mitu inimest, siis ei ole võimalik, et üks viskab oma asjad lohakalt ja keegi teine peab neid koristama. See häirib tööd.” (Reek 1984) Ly Lasner oli üks neist, kelle näitlejaetiliselt töekspidamisi Reek omaks võttis ja järgnevatele põlvkondadele vahendas.

Reek omandas grimeerimise saladusi teatrikoolis. Neil aastail, kui tema oma teatriteed alustas, tuli näitlejal sageli ennast ise grimeerida. Ent grimeerides ja kostümeerides oma keha, ei tohtinud unustada hinge. Vaimne ettevalmistus loominguks nõuab suurt keskendumist. Stanislavski näeb tõelist näitlejat selles, kes siis, kui tal on õhtul etendus, on erutatud juba varahommikust peale, valmistades end psühholoogiliselt eelseisvaks esinemiseks. Reek oli Stanislavski seisukohalt tõeline näitleja, kes mõtles oma rollile hommikul kohvi juues ja läks teatrisse tavaliselt neli tundi enne etendust, et aegsasti ennast grimeerides ja kostümeerides tegelaskuju maailma sisse elada.

Nii mõndagi oli Reegil noore näitlejana õppida vanematelt kolleegidelt, jälgides nende tööd enda arendamisel ning lavakuju loomise protsessi. Reek on meenutanud Liina Reimanit, „kes oli väga andekas, aga ka kohutavalt töökas. Ma ütlesin niimoodi, et ta oli kaks korda töökam, kui ta oli andekas. Ta oli väga põhjalik ja uuriv näitleja. Ma arvan, siin juba kaob ära see piir, kust hakkab anne või kust töö. Sest paljas anne üksinda on ju ainult üheks korra. Võib-olla oma andega teeb näitleja mõne rolli, aga lõputult ilma vaevata ei saa. (Ma ei mõtle niisugust higitõhnalist tööd.) Iga näitleja teeb tööd omamoodi: mõni teeb võib-olla seda laua taga, mõni tänaval. Mõni läheb jällegi metsa. Mõni magab päeval ja teeb öösel rolli. Ma usun, et niipalju kui on inimesi, niipalju on ka erinevaid tööviise.” (Reek 1984) Lavapartnerluses Reimaniga sai Reek osa ka Karl Menningu koolist, kelle põhimõtete ja realistlike teatritraditsioonide edasikandjaks Reiman kutselise Vanemuise näitetrupis lavateed alustanuna ju oli.

Kutselise teatri koosseisulise näitlejana olid Salme Reegi esimesed rollid 1930. aastal noorsoolavastustes: härjapõlvlaste kuningas Filigran Max Mölleri lastenäidendis „Päikesesilm” (lavastaja Paul Sepp) ja kojajuvelier Eli Muff taani autori Gustav Raederi muinasjutus „Aladini imelamp” (lavastaja Leo Kalmet) ning Naislota Hugo Raudsepa „Vürtspoodniku unenäos” (lavastaja Leo Kalmet). Järgmisel aastal lisandusid nimiosa Anna Brigadere „Põialpoisis”, pastori õetütar Kati Jaan Migeri 19. sajandi Mulgimaa olustikku viivas komöödias „Õpetajahärra jumalavallatud lambad” (lavastaja Ruut Tarmo), rikas tütarlaps Grete austria kirjaniku Vicki Baumi „Hüpiknukkude meistris” (lavastaja Leo Kalmet), Eha Noorkikas Hugo Raudsepa „Põrunud aru õnnistuses” (lavastaja Paul Sepp). Sageli olid need väikesed osad, kus rõhk oli lavalisel liikumisel – pantomiimil, tantsul jne. Mitme nimetatud lavastuse juures oli näitlejana ja/või

kunstnikuna tegev ka Reegi vastne abikaasa Päären Raudvee. Näiteks Kaarli Aluoja lavastatud A. H. Tammsaare ja A. Särevi „Vargamäes” (1932), kus Reek oli Saunaeide rollis, mängis Raudvee Jussi ja kujundas dekoratsioonid. Küllap mõjutasid Salme Reegi näitlejatööd nimetatud lavastustes ka tema abikaasa arvamused ja hinnangud.

Algaja näitleja Salme Reegi esimeste rollide kriitika oli erinev, nii mõnigi kord jäeti need tööd üldse tähelepanuta. Näiteks kirjutati Hugo Raudsepa päevakajalise komöödia „Põrunud aru õnnistus” külalisetenduse valdavalt negatiivses vastukajas ajalehes „Sakala”: „Eha (Salme Reek või Ly Lasner – E. V.) ja Lembitu (Rudolf (Ruudu) Kalk – E. V.) oli „Draamastuudio” millegipärast ellu saatnud naiividena lastena, kes rohkem huvitatud on tennisest kui vana mäda ilmakorra õhkulaskmisest. Sarnastena olid nad karikatuursed laval,” (Draamastuudio nõrk võõrusetendus 1931) „Põrunud aru õnnistuse” Tallinna etendustele¹³ järgnenud arvustuses väljaandes „Meie Maa” kirjutati muuhulgas Salme Reegist, „kellele Eha=plika roll kujunes üsna natuuripäraseks ta nirkliku nobeduse, pihtalöögi agaruse ja profiili koomilisusega.” („Põrunud aru õnnistus”, 1931) Kunsti- ja teatrikriitik ning Reegi õppejõud Draamastuudio teatrikoolist Rasmus Kangro-Pool kirjutab „Päevalehes”: „Lastena pr Reek-Rosenvald¹⁴ – oma plikalises ninakuses tõi ette kõigiti groteski elamusega, tabades sellega võib-olla kõige paremini näidendi põhiiseloomu.” (R. K.–P. 1931a) Kunstiajaloolane ja kriitik Leo Soonpää¹⁵ märkis „Uudislehes”: „S. Reegil Ehana puudus see tütarlapselik vallatus, mida tõlgitses nii hästi H. Gleser „Estonias”¹⁶. Ent siiski oli ta hea. Liigutustes ja hääles –” (Leo 1931a) Kirjaniku poolt antud lühike lavaaeg ei jätnud näitlejale ilmselt erilisi võimalusi Eha rolli sügavamaks psühholoogiliseks tõlgenduseks. Pigem väljendus Eha tegelaskujus tolele ajale iseloomulik stereotüüpne ettekujutus natuke naiivsest, veidi nipsakast, elavaloomulisest ja agarast väikesest tüdrukust. Arvustustele tuginedes võib arvata, et Salme Reegi Eha oli antud koomilis-groteskkes võtmes, natuke üleskrüvitud näitlemislaadiga. Väliselt teatraalsusse kalduvas, veidi võõritust äratavas, karikatuurselt mõjuvas tegelaskujus aimdus ehk juba siis näitlejapoolset (hilisemates rollides järjekindlalt avaldunud) soodumust oma lavarolle groteskse kõrvalpilguga näha. Samas võib taolist esitust kanda alles esimesi osi mängiva näitleja oskamatus arvele rolli tuuma tabada, vaatamata sellele, et kriitikas olid ülekaalus positiivsed hinnangud.

Hugo Raudsepa kirjutatud uueaasta-jandis „Vürtspoodniku unenägu ehk Ants Anderson tõuseb riigipresidendiks” (1930) mängis Reek naiskodukaitsjat Naislotat. Esietendus toimus vana-aasta viimasel päeval ja see jäi ka selle Paul Sepa lavastuse ainukeseks mängukorraks. Fõljetonisti ja ajakirjanikuna

¹³ 1930. aastatel toimus esietendus statsionaaris sageli alles siis, kui lavastus provintsis juba sisse mängitud.

¹⁴ Reek oli abielus teatrikooli õpingukaaslasest teatrikunstniku ja näitleja Bernhard Rosenwaldiga (a-st 1935 Päären Raudvee).

¹⁵ aastani 1939 Soonberg

¹⁶ „Põrunud aru õnnistus” esietendus 1931. aastal ka Estonia Teatris.

päevapoliitikas suurepäraselt orienteeruva Raudsepa ajakriitiline näidend ilmselt ärritas tollaseid võime ja võimule pürgijaid. Teatritüki mängukavast kõrvaldamise tagamaid kajastati sotsialistide häälekandja „Rahva Sõna” allkirjastamata artiklis. Leheloo pealkirja „Ka meil oma Remarque!” alt võib lugeda: „Jaak Jooram paneb vabariigi alused vankuma.

„Draamastuudio” sunnitakse loobuma H. Raudsepa uut näidendit mängimast.

Presidendi kandidaatidel hari punane, et juletakse presidenti naeruvääristada.” (Ka meil... 1931) Kirjatükist selgub, et „Vürtspoodniku unenägu”, nagu enamik teisi Raudsepa näidendeid, pälvis esietendusel viibinud publiku heakskiidu. Vaatajaid oleks arvatavasti jätkunud veel paljudeks mängukordadeks. Ajalehest „Rahva Sõna” võib lugeda: „Ent siin ootas kõiki üllatus. Piletikassat ehtis kuulutus, et „Ants Andersoni” etendus ära jääb, tehnilistel või muudel sedasorti põhjustel. Omaltpoolt kuuleme, et need põhjused nii väga tehnilised ei olnudki, vaid siin tegemist kõrgemalt poolt liikuma pandud mõjuavaldusegaga.” (Samas) Samas väljaandes märgitakse, et varsti pärast esietendust teatati politseist Draamastuudio Teatri juhtkonnale, et Raudsepa tükk sisaldavat riigivastast laimu, pilget politsei ja naiskodukaitse pihta. „Raudsepp oma /.../ huumoriga naeruvääristas presidendi kandidaate ja nende püüdeid. Ning sellest jätkus. Kuigi meil president veel pukis pole, valitsevad nende telgitagused kandidaadid, tõtt ei suudetud kannatada ja algas surveavaldu teatrile, nii et see edaspidisest mängimisest pidi loobuma,” kirjutatakse „Rahva Sõnas”. (Samas) Eelnevast järeldub, et juba 1930. aastate alguses ei olnud täielikku loominguulist vabadust, kriitika ja pila võimukandjate või võimule pürgijate aadressil ei olnud lubatud.

Salme Reegi esimesteks suuremateks osadeks olid nimiroll Anna Brigadere „Pöialpoisis” 1931. aastal (1941. aastal mängis ta sama osa ka Oskar Põlla lavastuses) ja väike tüdruk Grete Vicki Baumi „Hüpiknukkude meistris” (mõlemad lavastas 1931. aastal Leo Kalmet). Baumi lastenäidend oli kohaldatud Eesti oludele. Tegevus toimus Tallinna tänavatel. Nimitegelast, vaest poisikest Antsu, kes valmistab nukke ja müüs neid tänaval, et haigele emale leivaraha muretseda, mängis 12-aastane Orm Jungholtz. Reegi Grete oli hellitustest tüdinenud tütarlaps rikkast perekonnast, keda saatus vaese nukumeistriga kokku viis. Nagu tollal lastelavastustele omane, olid „Hüpiknukkude meistri” lavale toojad sellesse rakendanud kogu oma fantaasia, põimides lavastusse „palju lõbusaid momente, tantsu, üllatusi, ...”. (R. K.–P. 1931b) Jungholtzi Ants ja Reegi Grete koos kohmaka kordnikuga ajasid taga vargaid, kasutades selleks aeroplaane, lennukit, õhupalli. Sellel teekonnal tuli neil läbida mitmeid publikut haaravaid seiklusi. Lend viis neid inimsööjate saarele ja teistesse fantastilistesse paikadesse. Kriitika hinnang Reegi rollile oli üksmeelselt kiitev. Artur Adsoni arvates tundis näitleja end miljonäri vallatu, tragi ja isepäise tütrena laval kui teises kodus (ArA 1931). Leo Soonpää kirjutas „Uudislehes” „Hüpiknukkude meistri” ja Salme Reegi osatäitmise kohta muuhulgas järgmist: „Selle näidendi pearaskus lasub siin lastel Antsul ja Gretel. Ning siin on „Draamastuudio” õnnelikus seisukorras, kuna tal on kasutada võrratu näitleja 12-aastane Orm

Jungholtz. /.../ Haruldaset hea oli ka S. Reek Grete osas. Tõepoolest ei näinud ta aastailt oma partnerist vanem olevat – isegi lapsikum oli ta meel. Olin „Põrunud aru õnnistuses” üllatunud selle daami võimelisusest tõlgitseda last – ent käesolevas tükis ületas ta juba iseenese. Grete oli täielik kunstiteos.” (Leo 1931b)

Mitmete algupäraste komöödiate tegelaskonnas olid kesksel kohal väikeste laste või koolitüdrukute rollid. Salme Reek mängis oma teisel teatrihooajal kooliõpilast Leidat Mait Metsanurga lavaloo „Agulirahvas läheb ajalukku” (1932, lavastaja Paul Sepp). Tollase kriitika arvates oli Reegi Leida sümpaatne lapselik tõsidus vastandatud kergemeelsetele lõbuihas agulipreilidele. Juhan Jaik leidis „Postimehes” avaldatud arvustuses, et näidendi tekst oleks võimaldanud ka „osa rõõmsamat tõlgitsemist” (Jaik 1932a). Ajakirjanduses avaldatud vastukajad sellele rollile olid mitmesugused. Rasmus Kangro-Pooli arvates oli Reegi poolt mängitud Leida kogunisti „äpardus”. Kriitik taunis koolitüdruku tegelaskuju sunnitud tõsidust, kus puudus loomulikkus. „Ta oli seepärast rohkem vanainimene, kui tütarlaps. Aga vanainimese tõsidus päris teistsugune kui tütarlapse tõsidus. Ta ei elanud, ta kõneles oma osa ettevõetult. See lisas autori nii-kui-nii kleenukesele Leidale elutust veel rohkem juurde,” kirjutab Kangro-Pool (1932a). Jaan Kärneri komöödias „Merihärg & Ko ajab Venemaaga äri” (1932, lavastaja Ruut Tarmo) mängis Reek mõisaomaniku tüdart Liat. Mõisaomaniku rollis oli Adolf Himbeck. Lavastuse esietendust „Päevalehes” kajastanud Kangro-Pooli sõnusi Reek Lia rollis „rahuldab oma naiivsusega” (R. K.–P. 1932b). Soonpäälle tundus Reegi Lia ebaloomulikuna, „kuigi mõned üksikud naiivsused publikult naerupuhanguid väljameelitasid” (Leo 1932a). Bernhard Linde arvates ei tabanud näitleja rollis peituvat „vastandluse koomikat, töötades liiga jämedate joontega” (Linde 1932).

Arvustustest võib järeldada, et Salme Reek püüdis oma esimestes rollides tegelaskuju karikeerida, teatavaid iseloomuomadusi teravdada. Niisugune teatraalsusse kalduv näitlemislaad eksisteeris tollases eesti teatris kõrvuti loomulikuma „elulähedase” esitusega. Sageli võis see olla kooskõlas lavastaja taotlusega. Nii mõnigi kord aga väga noor näitleja ei osanud seespidise lähene misega kujutada vana inimest, vaid püüdis väliste võtetega noorust varjata ja vanale inimesele iseloomulikku välist olekut rõhutada. Kuna prooviperiood oli lühike, siis pidi näitleja sageli vastavalt lavastaja juhtnõrdele kõigepealt omandama loodava tegelase väliskuju ja alles seejärel püüdma tabada kujutava sisemist olemust. Mitte alati ei õnnestunud aga väheste kogemustega näitlejal sobitada hingelist poolt kuju välise joonisega. Noore näitleja mängitud vanaeided kutsusid esile kriitikute vastakaid arvamusi. Võib-olla oli põhjuseks kõrvalekaldumine realistlikust mängulaadist, tegelaskuju üksikute loomuomaduste teravdatult teatraalne rõhutamine, nii mõnigi kord suundumine rämeda teatri poole. Teatriteed alustava Reegi näitlejaloomingu õnnestumise-ebaõnnestumise põhjusi tuleb kindlasti otsida lavastuse aluseks oleva kirjandusliku materjali tugevusest või nõrkusest ning lavastaja tööst näitlejaga. Eesti teatripildis 1930. aastatel domineerinud omadramaturgia sageli nõrk tase ning tegelaste sisemaailma avamise pealiskaudsus ei andnud ka näitlejaile süvenemis-

võimalust. „Samuti kutsus R. Tarmo ja M. Möldre loomupärane eretus ning vitaalsus (oma põhialuselt orgaaniline ja realistlik) jäljendama nende lõõvalt ekspressiivset mängulaadi, mis ei tarvitsenud teistel õnnestuda.” (Tormis 1978: 164) Kindlasti ei olnud Salme Reek selles osas mingi erand. Reegile, kes alati suhtus austuse ja lugupidamisega teistesse näitlejatesse, olid juba tollal pika lavalise kogemusega kolleegid Ruut Tarmo ja Mari Möldre eeskujud, keda noor näitleja imetles ning kelle näitlemislaadist ta kas teadlikult või alateadlikult midagi omaks võttis.

Ilmselt oli teatraalsem lähenemine rollile mõjutatud ka vene tingliku teatri ideedest haaratud Paul Sepa lavastuslaadist, kelle lavastustes noor näitleja Salme Reek mängis. Reek: „Paul Sepp oli veel vana kooliga. Ta oli Venemaalt tulnud ja tõi sealt kaasa niisuguse natuke laulva ja natuke pateetilise kõneviisi, mis oli siis moes. Mind see ei seganud, sest olin Hilda Gleserilt saanud realistliku kooli ning seetõttu mul seda pateetikasse kaldumist ei olnud vaja karta.” (Reek 1984) Siiski võib arvata, et osalemine Sepa lavastustes mõjutas paratamatult ka Reegi lavalist väljendust. Modernistlikule teatrile omast teatraalsust võis täheldada Sepa lavastustes osalevate näitlejate kohati ebaloomulikus liikumisviisis, võimendatud žestides, grotesksena mõjuvates hoiakutes ja paisutatud intonatsioonis. Dramaturgilisest materjalist tulenes enamasti ka lavastuslik lähenemine, suundumine kas realistlikuma või teatraalsema teatri poole. Näiteks oma komöödialavastustes ei taotlenud Sepp loomulikkust, vaid üksikute koomilisena mõjuvate karakteriomaduste teatraalselt teravdatud rõhutamist. Sepa parimates lavastustes oli ekspressiivne esitusviis seotud inimpsüühika sügavuste avamisega, kusjuures lähtuti näitleja sisemisest tötundest ja orgaanikast. Sepp püüdis oma mitmekülgset lavastajaloomingut vaadata inimese hinge ja sageli võimendada sisemuses toimuvat väliste forsseeritud žestide ja miimika ning teatraalselt paisutatud, paatosliku kõnemaneeeriga. Paraku ei suutnud Sepp lavastajana kohaneda muutustega ühiskonnas, mis nõudsid teatrilt kaasaja elu ja inimese lavale toomist realistlikus võtmes. Lea Tormise sõnul ei aidanud Seppa ka varasemad kogemused kõrgklassikaga, ta oli aastakümne vahetusel jõudnud loomingulisse kriisiseisundisse ega suutnud pakkuda uut. (Tormis 1978: 137) Kriitika hinnangul kippusid erinevate kunstivoolude mõjutused, mitmesuguste stiliseerivate teatraalsete vahendite kasutamine Sepa lavaloomingus eklektiliseks jääma, ta ei suutnud neid allutada lavastuse kesksele ideele ega pakkuda terviklikku kontseptsiooni.

Kuigi Paul Sepa loominguline kõrgeraadi oli selleks ajaks möödas, kui ta Salme Reegiga töötas, oli Sepa rakendatav sisemine režii ja võimalus tegeleda inimpsüühika erinevate avaldusvormidega näitlejale kahtlemata huvitav.

Salme Reegi loometee alguse näitlemislaad võis olla osaliselt mõjutatud ka 1920. aastatel eesti teatris levinud ekspressionismist. Oli ju Reegi õpetajale Hilda Gleserile kui lavastajale lähedane ekspressionistlik laad. Samas oli 1930. aastate alguses ka paljude Draamastuudio Teatri näitlejate mängulaadis säilinud ekspressionistliku teatri kogemustest pärit rõhutatud teatraalsust, vaatamata sellele, et lavalises väljenduses püüti tollal suunduda elulähedase lihtsuse ja loomulikkuse poole (Tormis 1978: 166). Nii jagunes Draamastuudio Teatri

trupp näitlemislaadi silmas pidades üldjoontes kaheks; näitlejad, kelle loomingu oli ülekaalus teatraalsus, ja näitlejad, kes taotlesid oma rollides reaalelust tuttavat loomulikkust. Reek oma teatritee alguses oleva noore näitlejana võttis vastu mõjutusi mõlemalt suunalt, ühendades oma loomingu, esialgu ilmselt alateadlikult, teatraalse ja realistliku näitlemislaadi, seejuures lavastuse üldisele laadile vastavalt kord üht või teist rõhutades. Hiljem, juba kogenud näitlejana tajus ta arvatavasti erinevate näitlemislaadide põimumist ja vastastikust rikastavat toimet. Võis ju Reegi loomingu, ka realistlikes lavastustes, läbi kogu tema teatritee märgata rõhutatud teatraalsust kõrvuti psühholoogilise süvenemisega, näitlejapoolset kõrvalpilku tegelaskujule. Näitleja osatäitmistes ühinesid ere teatraalne grotesksus, mängulust ja stiilitunnetus lihtsuse ja loomulikuse ning sisemise psühholoogilise rikkusega.

Vaatamata sellele, et kriitikas oli mõningaid negatiivseid vastukajaseid noore Salme Reegi 1930. aastate alguse rollidele, imetleti näitlejanna võimet sisse elada laste maailma. Näitlejanna oli suutnud oma emotsionaalses mälus alal hoida last, lapsele omast vahenditust, siirust, fantaasiat. Reeki vajati lasterollide kehastajana ka väljaspool koduteatrit. 1932. aastal kutsuti ta külalisena Estonia Teatrisse mängima väikest tüdrukut Lia-Miat Artur Adsoni anekdootlikke elujuhtumeid kujutavas olmekomöödias „Iluduskuninganna” (lavastaja Hanno Kompus) ja gümnaasiumiõpilast Vallit Hugo Raudsepa nn väikese inimese veidruse ja perekondlikke probleeme puudutavas ajakriitilises komöödias „Demobiliseeritud perekonnaisa” (lavastaja Priit Põldroos). Noorel näitlejal oli huvitav ja hariv mängida koos Estonia Teatri kogenud tähtnäitlejatega. 1930. aastatel kaldus Estonia näitlejate mängulaad sageli kammerlikkuse poole. Selle teatri suurimaks rikkuseks olid eredad ja plastilised inimkarakterid. „Koos liikumisega nn uusrealismi üldisesse voolusängi omandatakse siin senisest suurem psühholoogiline süvenemine, kuid ei laskuta olustikulisusse ega kaotata teatraalset „kõrgendatust”.” (Tormis 1978: 369) Lea Tormise sõnutsi kujunes „estoonlus” omaette mõisteks, mille alla muuhulgas kuulus „üleolek eesti lavale muidu üsna omasest „raskest vaimust”, improvisatsiooniline särtsakus ja see eriline kooskõlaline „musitseerimine”, mil erineva isikupäraga meistrite mäng hakkab üksteise tugevaid külgi esile tõstma”. (Samas)

„Iluduskuningannas” olid Reegi mängupartneriteks juba tollal legendaarsed Paul Pinna ja Betty Kuuskemaa (a-ni 1935 Kuuskmann). Pinna kehastatud kingseppmeister Rein Mägraken, Kuuskemaa mängitud emand Loviise, tema abikaasa, viimase tütar eelmisest abielust – iluduskuninganna Ellen Riismandel Marje Parikase (a-ni 1937 Marta Parikas) esituses ning Reegi Lia-Mia, Mägrakeste plikast-tütar moodustasid selles teatrimängus perekonna. Reek: „Mängisin külalisena Estonias Artur Adsoni „Iluduskuningannas” ühte väga väikest tüdrukut, elavat ja toredat. (Teatrite direktorite vahel oli kokkulepitud, millal ma võin Estonias mängida, nii et ma ei segaks oma äraolekuga tööd Draamastuudio Teatris.) /.../ Olin natuke aravõitu võõras kollektiivis. Mul võttis aega, kuni ma harjusin. Kõigile selles lavastuses osalenud näitlejatele tehti märkusi, aga minule ei tehtud ühtegi märkust. Ma läksin järjest rohkem endast välja. Hakkasin mõtlema: miks minule märkusi ei tehta. Tähendab, ma olen nii halb.

Aga kui ma olen nii halb, miks mind siis kutsuti võõrasse teatrisse? Kellele ma olen paha teinud?” (Reek 1986) Reegi mäletamist mööda oli külm aeg ja ahi tema kodus oli köetud. Ta võttis oma senised arvustused ja viskas ahju. Nii ei jäänud Reegil ajakirjanduses ilmunud hinnangutest tema varasemate tööaastate rollidele midagi järele. Reek: „Ja ma mõtlesin: minust ei saa ju ialgi näitlejat, kui minuga nii tehti. Otsustasin, et ma ei lähegi enam Estoniasse proovi. Muidugi ei olnud ma niisugune „kangelane”, et ei oleks järgmine päev proovi läinud. Läksin. Alles hiljem sain aru, et see osa istus mulle nagu rusikas silmaauku. See oli minu osa; minu jaoks niivõrd orgaaniline, niivõrd endastmõistetav. Ma olin siis nii rumal – ei osanud rolli sobivust näha. Seda ütles mulle hiljem Erna Villmer. Publiku poolt võeti see lavastus hästi vastu; aplausid olid isegi etenduse sisse ja minu roll sai aplausi. See kõik oli nii erutav. Kui etendus lõppes, läksin lava taha ja mul tulid pisarad silma. Erna Villmer nägi seda ja ütles, et edev kah veel, kas häbi ei ole. See oli nii heatahtlikult öeldud, sest tema oli näitleja, kes mind väga hoidis, kes jälgis minu teatriteed juba varem, ilma et ma oleksin seda teadnud. On asju, mis on vajalikud vist igale näitlejale, midagi, mis tiivustab. Võib-olla oli minu jaoks vaja seda momenti.” (Samas)

Ka kriitikud võtsid Reegi väikese Lia-Mia vastu suure poolehoiuga. Ajakirjanduse veergudel märgiti Salme Reegi suurt menu selles rollis ja näitleja-ansambli (lisaks eelpoolnimetatutele ka Hugo Laur) mõjusat koosmängu. Kirjutati Reegi mängu „tunnustusväärsest innust ja oskusest” (”Iluduskuninganna” ... 1932) ja kinnitati Lia-Mia osa sattumist „kõige õigematesse kättesse” (Jaik 1932b). Rasmus Kangro-Pool kirjutab „Päevalehes”, et Salme Reek oma pisikese kasvu ja lapselike mõtetega ning „kärtsuva tooniga andis hea kaju koolitüdrukust, kes iluduse asjust mõelda tahavad” (Kangro-Pool 1932c). Ajakirjaniku, teatrikriitiku ja dramaturgi Oskar Kurmiste „Rahva Sõna” arvustusest võib lugeda: „Lia-Mia laadi vahva plika ei ole enam uudne meie kirjanduses, seda oleme näinud juba kasvõi „Põrunud aru õnnistuses”. Siiski on see siin terviklikum ja arendatum ja S. Reek külalisena tõlgitses seda suurepäraselt.” (Kurmiste 1932)

”Demobiliseeritud perekonnaisas” mängis Salme Reek koos Ants Jõgi (kehastas alevikingsepp Hans Mardikut), Betty Kuuskemaa (alevikingsepa naine Helene) ja Meta Lutsuga (naisgümnaasiumi õpilane Irma, kes oli abielus naisgümnaasiumi õpetajaga). Reek lõi Irma ühe sõbratari, naisgümnaasiumi õpilase Valli kaju. Irma sõbrataride triosse kuulusid veel Vally Olbrei Lonni ja Mare Leedi Roosa. Nimetatud tütarlastekolmikust pidas Leo Soonpää oma arvustuses silmapaistvamaks Leeti. Reegi osatäitmise puhul nimetas kriitik tegelaskuju naiivsust, utreeritud nutulisust, mitteloomulikkust ja kaldumist groteski. (Leo 1932b) Ilmselt oli Soonpäälle vastumeelne selle rolli mõningane teatraalsus, üksikute omaduste teravdatud rõhutamine.

Reek on meenutanud oma tööd Valli rolliga: „Mängisin Vallit Hugo Raudsepa „Demobiliseeritud perekonnaisas”. Valli oli tüdruk, kes kartis tolmukaid. Seda osa oli kehastanud minu õppejõud teatrikoolis Hilda Gleser. Mina ei näinud, kuidas ta seda tegi. Osa oli väga huvitav. Hilda Gleser oli seda

silmapaistvalt mänginud. Ma mäletan, lava taga seisis väga auväärne näitleja Betty Kuuskemaa. Ta ütles mulle halvustavas toonis, et kuidas küll Gleser seda rolli mängis, kui hästi ta seda stseeni mängis. Olen eluaeg tänulik Betty Kuuskemaale selle eest. Ma olin endast täitsa väljas, läksin koju ja hakkasin nutma. Tähendab, roll peab olema niivõrd huvitav, et Gleser suutis seda nii hästi mängida, et seda palju aastaid hiljem veel mäletati. Ja ma leidsin oma lahenduse sellele osale ja seda tänu Betty Kuuskemaa halvustavale märkusele. Vastasel juhul ma võib-olla oleks seda rolli mänginud noore näitleja uudsuse võluga, ainult sellega. Ma ehk ei olekski osanud leida seda iva, mis tegi selle tegelaskuju huvitavaks. Nii et ka niisugustel puhkudel, kui mõni vanem kolleeg teeb arvustava, võib-olla teinekord isegi haiget tegeva märkuse, siis minu arvates tuleks, nii valus kui see ka ei ole, seda taluda. Ei tohi mõelda nii, et see inimene ei tea, mida ta ütleb, vaid alati peab mõtlema, et öeldu taga peitub sügavam mõte. Tähendab rollis peab olema midagi, mida mina ei ole osanud tabada. Selle asemel, et kanda pahameelt endaga kaasas oma hinges, tuleks kasuks mõelda, miks ta mulle nii ütles. Ma olen nende valusate momentide eest väga, väga tänulik.” (Reek 1986)

Salme Reegi küpse näitlejaja loominguist tuttavad tugev koomiline anne ning groteski valitsemise oskus ilmnisid varakult mitmete lavakujude tõlgitsuses, näiteks rätsepaemand Lonni kehastamisel Draamastudio Teatri lavastuses „Neitsid lampidega”. Selle August Mälgu komöödia tõi 1933. aastal publiku ette Kaarli Aluoja (a-ni 1936 Karl Otto). Mälgu kaasaegne külaaineline teatrilugu oli tollal väga populaarne. Seda lavastas 1933. aastal üksteise järel enamik eesti teatreid, esimesena Tallinna Töölister, seejärel ka Vanemuine, Ugala, Narva Teater, Endla, Draamastudio Teater. Draamastudio Teatri „Neitsid lampidega” lavastust arvustavas artiklis kirjutatakse: „Kui kord süstemaatilist meie teatri ajalugu hakatakse kirjutama, siis tuleks tänavune hooaeg küll ristida „Lambineitsite” sesooniks ja ühtlasi konstateerida rea meie nimekate teatrite iseseisvusetust ja tosinakauba tööd sel ajastul. Töölister koos Haridusliidu auhinnaga tegi Mälgule nime ja nüüd teised järele ...” (Draamastudio teater „Neitsid ... 1933). Kriitika võrdles Aluoja lavastust Draamastudio Teatris Andres Särevi omaga Töölisteris ning leidis mõlema kunstilise taseme üsna võrdse olevat. Näitlejatöödest olid Draamastudios võrreldes Töölisteriga enam õnnestunud Ly Lasneri köstri majateenija Nastja, Leida Mõttuse köstriemand Agathe ja Salme Reegi rätsepaemand Lonni. (Samas) Köstri kesksel osal mängis Draamastudio teatris Aleksander Mägi. Reegi lavapartneriks oli pikakasvuline Valter Sooserv rätsepmeister Andres Kepi rollis. Lavastaja oli osade jaotamisel taotlenud karikatuursust tegelaste väliskujus. Kui võimukas ja lobisemishimuline rätseproua Lonni oli teiste teatrite lavastustes enamasti kogukama kehaehitusega, siis Reegi nääpsukese välise kujuga moodustas koomilise kontrasti tema lavaruumi täitev valitsemis-iha. Näiteks Rasmus Kangro-Pool kirjutab „Päevalehes”: „...tohutult avardas mõte, et rätsepaemandaks – laiutavaks ja kõiki surnukskõnelevaks küla ülem-valitsejaks – oli mõeldud pisitilluke pr Reek ja ta meheks määratu pikk hr Sooserv. Säärane üllatus ei tulnud kahjuks ja pr Reek oma kiirkõne-mänguga

saavutas selle, mis vajaline – tõi tuju saali.” (R. K.–P. 1933) Juhan Sütiste võrdleb Reegi tegelaskuju Salme Liiv-Idami Lonniga Eduard Türgi lavastuses Vanemuise teatris: „Maha arvatud paar hasardis ülepakutud kohta, lõi S. Reek suurepärase kuju võimuteadlikust rätsepaemandast. Vanemuise tusedalt ja lopsakalt võetud, iseendast sugugi mitte halva kuju kohal nägime siin nääpsukest aga tragi naist, kes publiku poolehoiu võitis oma sõnakiiruse rekordiga, samuti kui oma väga silmapaistva välise koomikakujuga oma rätsepast mehega.” (J. S. 1933) Kriitikas avaldati kiituse kõrval ka arvamusi, et Reegi rollilahendus jäi liiga väliseks ja stereotüüpseks ning Lonni tegelaskujule iseloomulik kiirkõne oli raskesti jälgitav. Nii kirjutab Bernhard Linde: „Rätsep Keppi ja tema naise Lonni osas oli lavastaja püüdnud saavutada Pat ja Patassoni menu, paaritades pika Valter Sooserva madalalajlgse Salme Reegiga. Väliselt oli see päris õnnestunud võte, kuid mõlemad osalejad langesid sedavõrd trafaretsetesse võtetesse, et nad sellega ise palju rikkusid. Käbeda rätsepaemanda Lonni osa võib ja peabki mängima kiirkõnes, kuid sealjuures tuleb hoolt kanda, et kiirkõnest ka midagi kuulda oleks. Salme Reegi diktsioon oli aga sedavõrd ebapuhas, et kuulmiseks jäi väga vähe järgi.” (Linde 1933) Leo Soonpää aga nägi Reegi ja Sooserva partnerlust järgmiselt: „Oma pikkuse vahekordade loomuliku koomikaga mõjusid /.../ rätsepa abielupaari osades S. Reek ja V. Sooserv. Mõlemad nad olid /.../ forseeritud, kuigi mitte liialt pealetükkivalt. S. Reek oli omas osas ehk pisut väljapaistvam kui „Töölisteatri” vastava osa täitja.¹⁷ Kuid hästi usutav ei paistnud, kui ta karakterina teiste üle käsutab, ent sellest puudusest päästis Otto (lavastaja Kaarli Aluoja – E. V.) kombineeritud lõpp, kus rätsep ta kaenla all tuppa viib.” (Leo 1933)

Rohkesti mängurõõmu pakkus noorele Salme Reegile tantsijanna Lia osa ungari kirjaniku Menyhért Lengyeli lustimängus „Seiklus Budapestis” („Antonia”) Kaarli Aluoja lavastuses 1934. aastal. „See oli väga eluline, värvikas kuju kavalere püüdvast suurlinna tüdrukust, kel sõimuvalingud vahetusid ilmsüütl inglilimel koketeerimisega,” meenutas Dagmar Normet (Normet, D. 1967b: 2 – 3). Selle rolli loomisel oli näitlejale suureks abiks Gerd Neggo tantsustuudios omandatu. „Vahenditult ja orgaaniliselt mõjusid Lia tantsupartiid.” (Samas) Valdavalt negatiivse kriitika osaliseks saanud lavastuses oli Reek üks vähestest osatäitjatest, kes arvustajate tunnustuse pälvis. Näiteks kirjutab Juhan Sütiste: „Kõige enam naisosalistest õnnestus S. Reegil oma ülesande täitmine.” (Schütz 1934) Ka Voldemar Mettuse sõnutsi väaris esiletõstmist Reegi osatäitmine (Mettus 1934). Rasmus Kangro-Pooli arvustusest võib lugeda: „Pr. Reek oma tantsijanna osa täitis ainukesena peaaegu, kellega võis rahulduda. Lihtne, oskuslik, südamlük.” (R. K.–P. 1934) Seevastu Antonia keskne roll käis Salme Liivile kriitikute arvates enamasti üle jõu. Mettuse kirjutisest saab aga teada, et samal aastal mängiti „Antoniat” menukalt mitmes Soome teatris, kusjuures

¹⁷ Andres Särevi „Neitsid lampidega” lavastuses Tallinna Töölisteatriis mängis rätsepaemand Lonni Olga Jürisson.

nimiosas sãras eesti nãitleja Liina Reiman, kes varem oli selles rollis esinenud Vanemuise ja Estonia lavastustes (Mettus 1934).

Kuigi meelelahutust ihkav publik Eestimaa eri paigus võttis Draamastuudio Teatri lõbusa lavastuse „Seiklus Budapestis” hãsti vastu, taunis enamik kriitikutest teatri vastutulekut vaataja vãhenõudlikule maitsele. Nãiteks kirjutab Oskar Kurmiste ajalehes „Rahva Sõna”: „Kahjuks M. Lengheli (Lengyeli – E. V.) komöödia „Seiklus Budapestis” „Draamastuudios” ei tahtnud hãsti seda mõõtu vãlja anda, mida oleme harjunud asetama pealinna teatreile. /.../ „Antonia” on vaimult – muusikata operett – ja seesuguseist salongitsevaist „komöödiast” on Eesti teater juba ammu ja tagasipõõrdumatult üle kasvanud. /.../ Aga kui „Estonia”, eriti „Vanemuine”¹⁸, kus tal ei puudunud oma suhteline edugi, palju plusse juurde andis hoogne ja tugev mãng, siis draamastuudiolased kes tükis esinesid küll kaugelt alla oma keskmise taseme.” (Kurmiste 1934) Juhan Sütiste arvustusest saab aimu lavastuse sisulise külje kohta. „Siin on tegemist ühe elumeelse suurilma abielunaise (mãngis Salme Liiv – E. V.) kõrvalhõppega. Kohtamine Budapesti luksuslokaalis oma endise armukesega, inglise kapteni (mãngis Ralf Opsola – E. V.) võrgutamine, mustlasmuusika, vahuviin, unistamine kaugest armastusest, Maroko tulipunastest õõdest, tualetid – Pariisi modell, ühe sõnaga – suurlinnalik õõpummelung, mis kõik lõpeb hãsti suuremeelse abielumehe andeksandmise tõttu.” (Schütz 1934) Lavastust kriitiliselt käsitlevas artiklis tõdeb Sütiste, et Draamastuudio on „kaotanud oma endise värskuse, selle noorusesãdeme, mis annab lavale sisemise soojuse, elujõu”. (Samas)

Kuigi 1930. aastate alguses tõi algupãrane repertuaar publiku teatrisse, oli eesti dramaturgia tase valdavas osas madal. Erandiks olid Hugo Raudsepa paremad ajalis-ühiskondliku värvinguga teosed, kus probleeme esitatakse tãisvereliste, vaimukate, mahlakate tegelaskujude kaudu. Enamikus nãidendites liikusid Lea Tormise hinnangul „tegelaskujudena ringi igavavõitu lapidaarsed skeemid või stampkarakterid: jonnakas taluperemees, kaval sulane või pops, edev tõusikuproua, koomiline vanapoiss, moodne vabameelne neiu, kraadepoiss, elumees jne” (Tormis 1978: 283).

Kergemasisuliste algupãrandite buum nãitelaval tõi kaasa „õldjoontes elusarnase, kuid pealiskaudse mãngulaadi”, mis Lea Tormise arvates „ei saanud olla rahvuslikku psõhholoogiasse sũvenev või karakterite eripãra juures pead murdev, sest seda ei eeldanud ega võimaldanud dramaturgiline materjal” (samas: 286). Juhan Jaik mãrgib algupãrases nãitekirjanduses valitsevat kahte kooli – Raudsepa ja Metsanurga oma, mis „on mõjutanud ka nãitlejaid ning tũtipide tõlgitsemisel on kaks trafareeti – mikumãrdiline ja agulirahvaline”. (Jaik 1935: 139) Taolisest nãitlemislaadist olid mõjutatud ka mitmed Reegi 1930. aastate nãitlejatõõd.

¹⁸ Estonias lavastas M. Lengyeli teatritũki pealkirja all „Õine serenaad” Hilda Gleser 1929. aastal ja Vanemuises Eduard Türk 1927. aastal pealkirja all „Antonia”.

Kokkuvõtvalt võib väita, et 1930. aastate alguses mõjutas teatri repertuaari- valikut oluliselt majanduskriis. Domineerivaks said olmekeskkonda koomilises võtmes kujutavad lihtsakoelised lavastused, valdavalt algupärandid, kus kaas- aegsed inimesed ja olukorrad vaatajas äratundmisrõõmu esile kutsusid. Kriisist tingituna oli teatril raske publikut leida. See on ka ilmselt oluliseks põhjuseks, miks Draamateater lastelavastustele erilist tähelepanu pööras. Tulevikku silmas pidades kasvatas ta nende kaudu endale publikut. Lääne dramaturgiat ja maailmaklassikat lavastati harva. Euroopas levinud uusrealismi mõjul hakkas ka eesti teatris toimuma liikumine loomuliku väljenduse suunas. Repertuaar määras omakorda paljuski näitleja loomingu. Nii oli Salme Reegil tema näitlejatee alguses võimalus luua põhiliselt tegelasi olmekomöödiates ja lastelavastustes. Olulised olid ka näitleja enda eeldused; temas nähti lasterollide kehastajat.

6.3. Tammsaare tegelaskujud kui näitleja meisterlikkuse kool

Nõudlikumat kirjanduslikku alusmaterjali otsides hakati üha sagedamini dramatiseerima algupärast proosat. Mitmetasandiliste, tõsiseid probleeme ja inimese sisemisi vastuolusid käsitlevate proosateoste dramatiseeringud paku- sid lihtsakoelistest näidenditest huvitavamaid võimalusi lavaliseks tõlgen- duseks, luues eeldusi haarava lavategevuse loomiseks, tegelaskonna mitme- kesistamiseks ja näitlejaille süvenemist nõudvate ning nüansirikast mängu võimaldavate rollide esitamiseks. 1930. aastate teatripildis said oluliseks Anton Hansen Tammsaare eetilisi ja eksistentsiaalseid probleeme süvitsi uurivatel proosateostel põhinevad lavastused. Tammsaare teoste puhul köitis teatritegijaid tema karakterite elulähedus ja jõulisus.

Aluse Tammsaare suurromaani „Tõde ja õigus” lavaelule pani Andres Särev oma dramatiseeringuga „Vargamäe” (teose I osa põhjal), mille esietendus Kaarli Aluoja lavastuses Draamastudio teatris 1932. aastal tähistas üht pöördepunkti eesti teatri ajaloos. „Tõe ja õiguse” poole pöördumise põhjuseks võis olla algupärasest draamakirjandusest tuttava külamiljöö, konkreetsete olustikuliste situatsioonide ja värvikate tegelastüüpide olemasolu. Lea Tormise hinnangul tundsid näitlejad end niisuguses keskkonnas kindlamalt. Tormise arvates on aga paratamatu, et taolise „muganduva lähenemise puhul” toimub „Tammsaare teose vaesustamine, sest lavaline teostus jäi suurelt osalt ikkagi teose illustrat- siooniks, mitte tema taasloomiseks teise kunstiliigi kujundite abil. Seda tingis ja soodustas juba Andres Särevi dramatiseeringute laad. Vähe kajastus laval ka Tammsaare filosoofiliste mõtiskluste tasand.” (Tormis 1978: 284) „Tõe ja õiguse” dramatiseeringute tase jättis mõndagi soovida ka oma aja nõudmisi arvestades. Näiteks „Vargamäe” puhul oli tegu üksikute episoodide ritta- seadmise ja proosateksti dialoogiks ümberkirjutamisega. (Samas) Juba dramati- seeringu puudustest tulenevalt ei suutnud ka lavastaja Kaarli Aluoja luua

argirealismist kõrgemal seisvat, Tammsaare romaani filosoofilisest vaimsusest kantud lavamaailma.

„Vargamäe” lavastuses sündis Salme Reegi varase loomeperioodi üks olulisemaid vanainimeserolle, eluehtne ja sügavalt eestlaslik saunanaine. Reegi lavapartneriks Sauna-Madisenä oli Aleksander Randviir (a-ni 1935 Rutoff). Lavastuse esietendust ajalehes „Vaba Maa” kajastanud Artur Adson hindas Reegi ja Randviiru saunikute paari osatäitmise heaks (ArA 1932). Neist tegelaskujudest leiti õhkuvat „Vargamäe võltsimatut hõngu” („Vargamäe”... 1932). Tammsaare romaani dramatiseeringut, lavastust ja Reegi osatäitmist pidas õnnestunuks ka Juhan Jaik „Postimehes”. Ta leidis, et naisnäitlejail on selles lavastuses õnnestunud erinevas eas tegelaskujude loomine ka siis, kui näitleja ei ole ealises vastavuses rolliga. Jaik nägi Aluoja lavastatud „Vargamäes” „terve rea ilusalt tehtud vanainimesi”, kellest esimesena märkis ta Reeki saunanaisena. (Jaik 1932c) Reegi osatäitmisega ei olnud aga rahul Leo Soonpää, kes leidis, et „maainimeselikkus ei avaldu mitte üleliigses kallutamises ja koogutamises”. Ta nägi saunaeide rolli esituses liiga operetlikult mõjuvaid „hüperforseeritud liigutusi”. Soonpää sõnusti kimbutas sama puudus Salme Reeki juba „Mikumärdi” Eltsuna. (Leo 1932c) Kriitiku arvates oli näitlejas „noorust liiga palju” ja ta püüdis „välise võtetega seda unustama panna, mis tuli aga liig kunstlik välja” (samas). Ilmselt oli nimetatud puuduste põhjuseks noore näitleja vähene kogemus taoliste ealiselt sobimatute karakterosade mängimisel ning maaelu vähene tundmine. Sauna-Madise naise rolli mängis Salme Reek veel teistkordseltki, juba küpsema näitlejana Andres Särevi 1951. aasta „Vargamäe” lavastuses. Karin Kase sõnusti oli Salme Reek taas „südi ning sõnakas töömurdmist ja kehva eluleiba tundev Sauna-Madise kaasa” (Kask 1987: 181).

„Vargamäe” 1932. aasta lavastuses hakkasid Lea Tormise sõnusti „esmakordselt kokku sulama ja ühtlustuma eri mängulaadid, kujunema realistlik ansambliteater” (Tormis 1978: 285). Tammsaare teose põhjal sündinud lavatükk oli sammuks edasi lavastusliku terviklikkuse suunas. Senise eklektilise, „kord pseudopaatosliku, kord naturalistlikult ühekülgse, ülepakutud mängustiili juurest, mida Draamastudio ebaühtlasele koosseisule tihtipeale süüks oli pandud”, jõuti Lea Tormise hinnangul „täisverelisse realismi”. (Samas) Paraku ei võimaldanud 1930. aastatel levinud olustikulis-realistlik lavastuslaad võimendada vaataja jaoks kirjandusteose ja teatritüki sõnumit. Pigem jäädigi lugu kirjeldavale-jutustavale tasandile. Samas oli Tammsaare proosakirjanduse lavaletoomine teatri arengu seisukohalt väga oluline. Lea Tormise sõnusti ei sobinud Tammsaare eepiliselt monumentaalsete karakterite tarvis „eredamalt mängulise „teatraalse teatri” vahendid ega tema südamliku lüürika helisema-panekuks romantilise teatri tundepaisutused” (samas: 286). Tuli leida uusi väljendusvahendeid, muuta mäng nüansirikkamaks, pöörata tähelepanu inimese psühholoogiale. Väärtkirjandus näitas, et realistlikus teatrimängus ei saa jääda ainult olustikulisele tasandile, vaid tuleb püüelda loodava tegelaskuju sisemise maailma tabamise poole.

Tammsaare tegelaste lavaedu innustas ka teisi teatreid. 1933. aastal esietendus Vanemuises „Mauruse gümnaasium” Voldemar Mettuse ja 1935. aastal Draamastuudio teatris „Härra Mauruse I järgu koolis” Andres Särevi dramatiseeringus (mõlemad „Tõe ja õiguse” II osa järgi). Võrdluses eelistasid kriitikud enamasti Särevi tööd, mis oli Mettuse omast sügavam ja mitmeplaanelisem. Mettus piirdus vaid tüüpide esiletoomisega, Särev aga püüdis oma teatriveariandis haarata romaani sündmustikku ja probleeme laiemalt. Erinevalt Mettusest tõi Särev dramatiseeringusse ka naistegelased Ramilda, Tiina ja viimase ema. Jalutu Tiina tegelaskuju lavaletoomine kutsus arvustajais esile vastakaid arvamusi. Leo Soonpää pidas Tiina rolli kasutamist dramatiseerija ja lavastaja Särevi veaks. Arvustaja põhjendus mõjub tänapäeva seisukohalt kummalisena ja koomilisena. Soonpää leidis, et Tiina on romaanis „vägagi tähtis, ent laval mõjub vigase nägemine pisut halvasti. Jääb selline ehamugav tunne. Särev oleks vähemalt talle ratastooli võinud anda, või ka asja kuidagi teisiti lahendada.” (Soonberg 1935) Sellest arvamusest võib järeldada kriitiku soovi näha teatrilaval vaid elu helgemat, muretumat poolt ning jätta märkamata selle varjuküljed. Kui aga Reegi Tiina arvustajas ehamugavat rõhuvat tunnet ja ängistust esile kutsus, pidi see näitleja poolt looduna olema sügav ja sisendusjõuline. Tiina sai näitlejale tema enda sõnutsi eriti südamelähedaseks, olles tema üks lemmikrollidest (Reek 1986). Karin Kase arvates Reegi „Tiina nii kummaliselt helges ning intensiivselt elu pahukülgedest läbitungivas usus oli tõepoolest midagi lähedast tookordsele mängijale endalegi” (Kask 1977). Juhan Sütiste leidis, et „kolme naisosalise sissepõimimisega võib-olla on küll lavapilt natuke kirevustunud, kuid ühtlasi ka lavaline terviklus häiritud. /.../ Jalutu Tiina lavaletoomine aitab küll mõne võrra ilmestada tundmuslikku osa Indrekus, ent selle õnnetu inimlapse ilmumine ei tundu kuidagi orgaaniliselt seotuna lavaga.” (Schütz 1935) Üldmulje Särevi lavastusest jäi arvustajale mõneti eklektiliseks osatäitjate mängulaadide erinevuse tõttu. Sütiste jagas näitlejad etendamismeeneeri erinevust arvesse võttes kolme rühma. Eduard Türgi Mauruse, August Sunne Slopaševi ja Leopold Hanseni Jürka rollitõlgendused jäid realistlikuks. Johannes Kaljola Voitinskina, Ly Lasner Ramildana, Voldemar Alev Tigapuuna ja Salme Reek Tiinana kaldusid rohkem teatraalsemasse mängulaadi. Enn Toona Indrekuna aga erines kõigest ülejäänust „oma koduses lihtsuses” (samas). Luuletaja, näitekirjanik ja kriitik Henrik Visnapuu kirjutas ajalehes „Vaba Maa”: „Kui dramatiseerija oleks kõrvale jätnud ka romaani sentimentaalsed elemendid, nagu (Indreku – E. V.) suhtlemine Mauruse tütreaga ja stseenid jalutu Tiinaga, mis annavad romaanile dramaatilise värvingu, poleks dramatiseeringu mõju olnud mitte väiksem.” (Visnapuu 1935) Artur Adson aga leidis, et naistegelaste sissetoomine tõi teatritükki vaheldust ja lisas „pehmeid toone”. Adsoni sõnutsi mängis Reek Tiina rolli „liigutava lihtsuse ja läbitunnetatud kurbusega” (ArA 1935). Kriitikas märgiti, et Reek Tiinana ja Lo Tui tema emana „kandsid väärikalt dramatiseeringu traagilist ning ülevat lõppakordi” (RI 1935). Näitleja Eduard Türk kirjutas oma meenutustes, et Reegi Tiina oli „haaravalt liigutav” (Türk 1964: 320). Nii Vanemuises kui ka Draamastuudio Teatris Maurust mänginud Türk meenutab, et Särev lavastajana

ei surunud näitlejatele oma arvamust peale, vaid „peaaegu märkamatu suunas ja mõjutas ta tegelasi siiski nii, et nende vahel tekkis tihe mängukontakt. Seejuures arvestas ta tegelaste võimeid ja omadusi. Selline tööstiil andis häid tulemusi – „Härra Mauruse I järgu kooli” lavastus kujunes Draamastuudios sündmuseks.” (Samas: 320) Lea Tormise hinnangul sobis Särevi lavastuse olustikuline laad Draamastuudio Teatri trupile, kes sellel ajal oli lavalise väljenduse teatraalselt paatoslikkuselt suundumas realistlik-psühholoogilise süvenemise poole (Tormis 1978: 293).

1935. aastal jõudis Draamastuudio Teatri repertuaari Aluoja lavastuses ka Tammsaare ja Särevi „Vargamäe vanad ja noored” „Tõe ja õiguse” V osa järgi. Selles lavastuses mängis Reek Oru Pearu pojatütre Helene rolli. Kriitikud leidsid „Vargamäe vanade ja noorte” põhitooniks olevat mõtliku tõsiduse, õhustikus kumava hella nukruse ja erilise hingestatuse. Sellises võtmes mängis lavastaja ise ka Indrekut. Lea Tormis on kirjutanud, et selle teatritüki „tegevus oli Draamastuudio varasema „ülerõhutamisega” võrreldes viidud nagu sordiini alla, mis omakorda sundis sisemisele süvenemisele” (Tormis 1978: 288). Tormis märkis näitlejate „mängu arenemist lihtsuse ja loomulikkuse poole, „inimhinge elu” uurimine pääses valitsema välise mänguefektide üle” (samas).

Eesti dramaturgia baasil loodud rollid olid algaja näitleja jaoks olulised tema karakteriloomingu oskuste arendamisel. Tammsaare suurromaan „Tõde ja õigus” põhjal sündinud lavalugudest sai Salme Reek kaasa oskuse tunnetada lavastustervikut ja suhestuda teiste tegelastega. Need lavastused pakkusid näitlejaile psühholoogilist süvenemist nõudvaidv rolle. Nende najal sai alles lavateatralise näitleja arendada teatrimängu lihtsuse ja loomulikkuse poole, asendades välised mänguefektid loodava tegelaskuju lavaelu sügavama sisemise põhjendatusega. Need tugevat näitlejaansamblit nõudvad teatritükid aitasid kujundada koosmängu ja partneri tunnetust.

6.4. Rahvusliku eripära süvenemine teatrikunstis pärast 1934. aasta riigipööret. Näitleja mitmekesine rollimaailm

1934. aasta tõi endaga suured muutused Eesti ühiskonnas, mis mõjutasid oluliselt kultuurielu ja kunsti, sealhulgas teatrikunsti arengut. Ebastabiilsust ja ärevust võis täheldada poliitika vallas. 1930. aastate alguses Eestit juhtinud erinevad poliitilised ringkonnad tõid riigi küll majanduslikest raskustest välja, kuid ei suutnud säilitada senist demokraatlikku riigikorraldust. Riigivanema kohustes Konstantin Päts ja kindral Johan Laidoner viisid sõjaväele tuginedes 12. märtsil 1934, enne parlamendi ja uue riigivanema valimisi, vastukaaluks vabadussõdalaste (vapside) liikumise aktiveerumisele läbi riigipöörde ning kuulutasid välja kaitseisukorra. Keelustati Eesti Vabadussõdalaste Liidu ja teiste poliitiliste erakondade tegevus, peatati riigikogu töö ning keelati kõik poliitilised koosolekud. Ajakirjandusele, kirjandusele ja teatrile kehtestati järeltensuur (Karjahärm, Sirk 2001: 284).

Suurenes riigi mõju kultuurielule. 18. septembril 1934 riigivanema dekreediga Siseministeeriumi juurde asutatud Valitsuse Informatsiooni- ja Propagandatalituse (hiljem Riiklik Propaganda talitus) ülesandeks oli teha järjekindlat tööd riikliku ja rahvusliku mõtteviisi süvendamiseks, jagada informatsiooni valitsuse tegevuse kohta, koostada infomaterjale ajakirjanduse jaoks, korraldada kultuuri-propagandat jne.

Eesti Vabariigi kolmanda põhiseaduse jõustumine 1. jaanuaril 1938 tähistas riigi väljumist poliitilisest kriisist ja õigusliku korra taastamist (Karjahärm, Sirk 2001: 288). 1930. aastate teiseks pooleks oli Eestis välja kujunenud küps rahvuskultuur. Rahvuslikkusele keskendumine tõi kaasa mõningase kauge-nemise Euroopa kunstielust. Eesti intelligentsi rahvusvahelisele suhtlemisele said oluliseks takistuseks natside võimuletulek Saksamaal 1933. aastal, kodu-sõda Hispaanias, 1930. aastate teisel poolel Euroopas üha enam levinud šovinistlikud meeleolud, totalitaarsete riikide ambitsioonid maailma valitseda ning uue maailmasõja eelaimdus. Eestlaste kultuurilisele välisorientatsioonile avaldas mõju vastumeelsus diktatuurirežiimide ja -maade suhtes. Eesti vaimu-eliit ei tahtnud Euroopasse kuuluda saksa kultuuriruumi kaudu, kuhu ta ajalooliselt ja kultuurijuurtelt kuulus. (Karjahärm, Sirk 2007: 18–19)

Riigipöördega alanud nn „vaikiva oleku” ajajärk esitas teatrile omad nõud-mised. Propagandatalituse algatusel ja Näitekunsti Sihtkapitali valitsuse kaas-abil korraldati 1935. aastal üleriigilised teatripäevad, kus riigivanem Konstantin Päts seadis teatri ülesandeks teenida rahvusterviklikkuse huve ja näidata elu positiivset külge (Jänkimees 1935: 185). Teatris nähti pedagoogilist asutust, millel oleks rahvast ideoloogiliselt suunav ja hariv ning endale tulevast publikut (lastelavastuste kaudu) kasvatav funktsioon. Kuna Eestis oli tegemist diktatuuri pehmema vormiga, siis riigipoolsed ootused ei olnud teatrirahvale otseseks sunduseks. Teatrid kuulusid seltsidele ja olid oma tegevuses iseseisvad. Reper-tuaari valisid teatrijuhid ja lavastajad oma huvidest ja publiku eelistustest lähtuvalt. Päevakorrale tõusnud omakultuuri loosung tähtsustas rahvusliku eripära ja juurte otsimist ning tugevdas veelgi algupäraste näitemängude positsiooni teatrite repertuaaris.

Eesti teatriinimesed olid vaatamata ärevale rahvusvahelisele olukorrale teadlikud Euroopa teatrites toimuvast nii kirjasõna vahendusel kui ka isiklike kontaktide kaudu. Näiteks avaldati välismaa teatreid tutvustavaid artikleid teatriloolase ja -kriitiku Eduard Reingu (1899–1987) asutatud ja toimetatud ajakirjas „Teater” (ilmus 1934–1940). Ants Lauter tõi oma teatrireisidelt kaasa 1936. aastal Ameerikas ingliskeelses tõlkes ilmunud Stanislavski „Näitleja töö endaga” I osa ja tutvustas ka vene teatrimehete teoreetilisi seisukohti ajakirjan-duses.¹⁹ (Tormis 1978: 333)

1930. aastate teisel poolel võis Euroopa teatrielus taas täheldada vajadust klassikalise, poeetilise ja romantilise repertuaari järele. Sarnaselt Euroopa teatritega elavnes huvi klassikalise repertuaari vastu ka eesti teatris. Teistest

¹⁹ 1940. aastal ilmus Stanislavski „Näitleja töö endaga” eesti keeles.

teatritest sagedamini pöördus klassika poole Estonia. Lea Tormise sõnutsi ei olnud meie teater „veel leidnud päriselt ajastuvaimulist oma teed klassika juurde, kuigi mõned tulemused ja suunad sellele jõudsalt lähenesid” (samas: 321). Paljude lavastuste juures täheldati ebahütlust stiilis ja mängutasemes. Esialgu tundsid teatritegijad ilmselt aukartust nõudlikuma, argielust intensiivsemat elamuste ja tunnete skaalat nõudva tragöödia ees ja eelistasid komöödiat, kus oli võimalik rakendada algupäraste jantide värvikate inimtüüpide kehastamisest saadud kogemusi. See oli ka vastutulek suurema osa publiku maitsele, kes ebastabiilses ja ärevas situatsioonis otsis teatrist reaalelu unustama panevat meelelahutust. Eesti teatri parimates klassikalavastustes liiguti Lea Tormise arvates „võib-olla enam stiihiliselt kui teadlikult /.../ sünteesi otsinguile karakterite mastaapsuse ja teatraalse üldistusvõime ning /.../ psühholoogilise usutavuse, sisemiselt rikka lihtsuse vahel” (samas).

Režiini muutumisega koosõlas muutus ja arenes näitlejalooming. Näitlejameisterlikkuse taseme tõus oli seotud süstemaatilise koolitusega teatrikoolis ning prooviperioodide pikenedamisega teatrites. Osa loomisel otsiti rahvuslikule tüübile ja vaimulaadile reaalelust tuntud ja omaseid jooni, mitte argimaailmast tuttava karakteri pealispinda kopeerides, vaid püüdes inimese loomupärast põhiolemust tabada. Näitlejailt oodati pürgimust karakterite psühholoogilise tõepära poole. Viimase saavutamise tegi sageli aga raskeks kirjandusliku allikmaterjali pealiskaudsus ja lihtsakoelisus. Huvitava dramaturgia ja rollide puudumine mõjub näitleja loomingulisele arengule pärssivalt, tema annet ja oskusi piiravalt. Algupäraste, sageli küsitava väärtusega päevakajaliste olukomöödiate intensiivne ekspluateerimine mõjutab ajajärgu näitekunsti intensiivse, värvikirka, mahedamaid pooltoone vältiva, koomikale tugineva lihtsajoonelise tüübikujunduse suunas. Teatrilaval kohtas sageli stereotüüpseid tegelaskujusid nagu jonnakas taluperemees, nutikas sulane, siiras teenijatüdruk, tõusikproua jne. Salme Reegil tuli neil aastail luua väikeste poiste, sagedamini aga tüdrukute ja noorte neidude rolle.

Eesti lavakunsti professionaliseerumisprotsessis oli virgutava tähtsusega teatrilase koolituse võimalikuks ja järjekindlaks saamine alates Paul Sepa erastuudiona alustanud Draamastuudio teatrikooli tegutsemisest 1920. aastatel ja 1930. aastate alguses. Esimese Eesti Vabariigi lõpuaastail, so 1938. aastal Tallinna Konservatooriumi juurde loodud Riiklik Lavakunstikool andis taas olulist täiendust elukutseliste lavakunstnike ridadesse, vaatamata sellele, et kuni 1941. aastani tegutsenud kooli lõpetas vaid üks lend (Voldemar Panso, Ilmar Tammur, Kaarel Toom, Aarne Ruus, Ellen Liiger, Heli Viisimaa jt). Kooli juhatajaks oli Leo Kalmet. Õppejõududena töötanud Draamastuudio teatrikooli kasvandikud Felix Moor, Leo Kalmet ja Priit Põldroos ning Eestis järjepidevale professionaalsele teatrilasele koolitusele aluse pannud Paul Sepp hoidsid alal ja kandsid edasi esimese teatrikooli näitlejakoolituse traditsioone.

1920. ja 1930. aastate arengute käigus oli muutunud teatrilavastuse funktsioon, draamateose illustratsioonist iseseisvaks kunstiteoseks. 1930. aastate märksõnadena teatrikunstis nimetab Jaak Rähesoo „omateatrit” ja „realismi”. (Rähesoo 2011: 225) „Omateatri” alal ei piirdutud „algupärandite” (näilise)

võidukäiguga, vaid arutleti mitmeti ka eestiliku mängulaadi üle” (samas: 225–226) Kasvanud oli teatrivõrk. 1930. aastate lõpuks oli Eestis kokku kümnekond kutselist või poolkutselist teatrit, mis paiknesid kogu riigi territooriumil.

Draamastuudio Teatri 1930. aastate mängukavas vähenes võrreldes eelnenud kümnendiga maailmaklassika osa. Kümnendi teisel poolel hakkas majanduskriisi aastail peaaegu kadunud teatripoolne huvi klassika vastu tasapisi tõusma, kuigi seda mängiti siiski üsna harva. Teatri repertuaaripildis ilmes nihe tõsiduse suunas. Teiste meie teatrite hulgas paistis Draamastuudio Teater silma eelkõige algupärase lavakirjanduse tõlgendajana ja Tammsaare proosateoste lavale toojana. 1937. aastal võttis Draamastuudio Teater endale Eesti Draamateatri nime. Nimevahetus sümboliseeris õppeperioodi lõppu. Pärast seda, kui baltisakslased Hitleri kutsel kodumaale ümberasumiseks Eestist lahkusid, sai seni Saksa teatri hoone allüürilisena tegutsenud Eesti Draamateater hooajast 1939/1940 teatrimaja lõpuks enda valdusse. Oma maja pidulikult avamiseks toodi publiku ette Tammsaare näidend „Juudit”. Selleks ajaks oli Draamateatril välja kujunenud võimekas näitetrupp, kellele oli jõukohane selle mitmetasandilise psühholoogilis-filosoofilise teose lavaletoomine.

Draamateatri klassikalavastustes kehastas Salme Reek 1930. aastate teisel poolel Argani²⁰ väikest tütart Luisoni Molière’i „Ebahaiges” (1936) ja Nichette’i Alexandre Dumas’ „Daamis kameeliatega” (1937). Lavastades „Ebahaiget”, kasutas Paul Sepp maskiteatri võtteid. Ajakirjas „Teater” avaldatud eelteates tutvustatakse Molière’i „Ebahaige” lavastust kui karakterkomöödiat. Samas märgitakse, et „kuigi reaali-psühholoogia vahest soovida jätab, tasutakse seda rikkaliku mängulise elemendiga”. (Teatrite töömaitl ... 1936: 309–310) Järelikult püüti vajakajäämisi tegelaste olemuse tabamisel korvata välise teatralsete võtetega. Voldemar Mettuse sõnutsi oli Sepp „püüdnud „Ebahaiget” hästi elavalt lavastada, mis tal üldiselt ka õnnestus, vähemalt väliselt. Kohati, eriti esimeses vaatuses, /.../ oli seda liikumist veidi liiga palju, nii et see tundus juba „vigurdamisena”, nagu nii mõnigi teine asi lavastuses.” (Woldemar 1936) Lavastust kajastavad arvustajad näevad Sepa lavastust erinevalt. Näiteks kirjutatakse Pärnu Endlas nähtud etenduse põhjal, et Draamastuudio Teatris on Molière’i komöödia lahendatud realistlikus vormis (R. Eh. 1936). Teises leheleelos aga märgitakse lavastuse kaldumist teatraalsusse (Woldemar 1936). Ilmselt oli tegemist realistlike ja modernistlike vahendite põimumisega näitlejate lavalises väljenduses. Tegelast publikule arusaadavamalt kujutada püüdes kaldusid näitlejad lavastaja Sepa suunamisel teatraalsusse, st kasutasid võimendatud, rõhutatud, teravdatud liikumismaneeri. Samas arvatakse kriitikas, et „tänu prantsuslikkuse eriliselt mitte väljatõstmisele, pääses lavastus meile lähedale” (R. Eh. 1936). Järelikult ei olnud tegelased laval eesti vaataja jaoks võõramaalased, vaid pigem ümbritsevast igapäevaelust tuttavad kaasmaalased.

Mängides nabi lavaaja ja tekstimahuga Luisoni rolli, ilmes Salme Reegi võime väikeses osas publikut kõita, mida näitleja edasisel teatriteel võis täheldada paljude lavakujude loomisel. „Meeldivat ja seejuures ka psühholoogiliselt

²⁰ Argani osa mängis Draamastuudio Teatri 1936. aasta lavastuses Aleksander Mägi.

usutavamad mängu pakkus kelmika plikakese /.../ väikeses osas S. Reek, ...” kirjutatakse kriitikas („Ebahaige” Draamastuudio ... 1936). Reegi osatäitmisega oli üldjoontes rahul ka Mettus, kuigi arvas, et „pehmem hääletarvitamine ei oleks viga teinud” (Woldemar 1936). Näitlejannale oli aga looduse poolt antud väga huvitav, pigem väikesele poisile kui tüdrukule omane hää. Külalis-etendusel Endla teatris sai noor näitleja aga meeldiva tänuavalduse osaliseks. „Eriti üllatas Salme Reeki suur karu, mida ta tõsiselt oma pisiosa mänguga ära teenis,” kirjutatakse omaaegses ajakirjanduses (R. Eh. 1936).

Salme Reek kehastas esimesena pioneeri eesti teatri laval. See oli väike tüdruk Galja nõukogude näidendis – M. Trigeri „Õnnelik abielu” Eduard Türki 1936. aasta publikumenukas lavastuses. Trigeri näidendis vaadeldakse ühiskondliku teadvuse muutumist perekondlike suhete kaudu, naise rolli teisenemist arenevas maailmas, loomingulise isiksuse probleeme. Kriitikas on näidendit võrreldud Ibseni „Nukukoduga” (Tormis 1978: 336). Samal aastal esietendus „Õnnelik abielu” ka Tallinna Töölisteris Priit Põldroosi lavastuses. Eduard Türk rõhutas oma lavastuses emotsionaalset külge. Lavastaja on meenutanud: „Arvestades vene inimese elavat temperamenti ja kergsüttivust, püüdsin /.../ ansambli loomisel rõhutada tunnete väljendusi, sest olin kogenud, et emotsionaalne külg mõjub laval üldiselt tugevamalt kui mõistuslik.” (Türk 1964: 333) Arhitektidest abielupaari mängisid Liina Reiman ja Arno Suurorg. Galja, Salme Reegi tegelaskuju, oli mehe tütar esimesest abielust. Lavastaja Türk mängis ise grusiinlasest arsti Vartani. Reek on meenutanud: „Abielupaari vahel tekkisid suured vaidlused. Mees suhtus naise töösse üleolevalt. Ja tüdruk oli neil niisugune õigusemõistja. /.../ Me ei teadnud tol ajal, mida tähendab olla pioneer. Mida kujutab endast see kaheteistkümne-kolmeteistkümne aastane tüdruk? Kuidas seda rolli mängida? /.../ Me teadsime vaid, et punane kaelarätt on temal kaelas.” (Reek 1986) Reek: „Ma otsustasin seda tegelaskuju kujutada sellisena, nagu sooviksin näha oma tütart (kui mul oleks tütar) – niisuguse otsustusvõimelisena, iseseisvana. Ta pidi olema laps nagu laps ikka, kõigi oma puudustega. Samas aga teadsin, et ta on julge, iseseisev, oskab asju otsustada. Ma olin kindel selles, et see tõe ja õiguse mõistmine peab olema tema olemuses. /.../ Mängisin seda osa koolivormis: pruun alt volditud kleit, must põll. Nii nagu tavaliselt oli riides üks koolitüdruk, ainult et punane kaelarätt oli kaelas. Tollane Nõukogude Liidu saadik Eestis tuli seda etendust vaatama ja küsis minu käest, kas ma olen Nõukogude Liidus käinud. Ma vastasin, et ei ole. Ta ütles minule, et nagu teie seda osa mängite, peaks olema tõeline pioneer. Ilmselt ma tabasin, teadmata täpselt, kes on pioneer, ikkagi selle rolli tuuma. Ma mäletan, saadik ütles mulle vene keeles „molodets” („tubli”).” (Samas)

„Õnneliku abielu” lavastusega seoses meenus Reegile, et Riia Vene Teater, andes Eestis külalisetendusi, mängis sedasama tükki. Draamateatris oli siis veel prooviperiood Trigeri näidendiga pooleli. Reek: „Galja rolli mängis riialaste etenduses Aleksandrova (tegelikult Veksandrova – E. V.), üks väga tore näitleja. Ta oli minust veidi vanem, aga ka noor näitleja. Tema esitas seda osa haruldaselt hästi. Seal oli üks väga raske stseen, kus tüdruk võitleb endaga; üks väga raske monoloog. Ja see näitlejanna mängis seda niivõrd hästi, et ma läksin

koju ja olin ahastuses. Ma leidsin, et paremini kui tema ei ole seda osa võimalik mängida. Kuna ma olin /.../ (Veksandrova – E. V.) osatäitmist näinud, siis ei saanud ma seda ju kopeerima hakata. Ma pidin leidma oma lahenduse.” (Samas)

Kuigi Reek arvas Galja rolli õppides, et seda tegelaskuju ei ole võimalik laval paremini kujutada kui Riia Vene Teatri näitlejanna seda tegi, oli kriitika teistsugusel seisukohal. Näiteks kirjutati „Pealinna Teatajas”: „S. Reek 14-aastase Galja osas oli hea. Ta liikuvus oli otse imeksandav. See oli laps, nii kuidas ta olema pidi. Ei eksi vist, kui ütlen, et Riia Vene Teatri Veksandrova Galja osas ei olnud parem Reegist.” (E. B. 1936) „Õnneliku abielu” proovi-periood oli aga Reegile raske aeg. Reek: „Järgnes palju magamata öid. /.../ Ja ma leidsin ikkagi oma lahenduse. Ma mõtlesin, et pioneer Galja on nagu väike Napoleon, kes juhatab vägesid ja peab mõtlema, kuidas seda teha. Ma leidsin teistsuguse lahenduse kui Aleksandrova (Veksandrova – E. V.), kuigi mõte oli üks ja seesama. Tihtipeale öeldakse, et on kahjulik vaadata teiste esituses rolli, mida ise pead mängima. /.../ Iga näitleja lahendab tegelaskuju omamoodi. Aga noor näitleja vähemalt näeb, millised võimalused on rollis olemas. Minu arvates on see vajalik, et neid uinuvaid ressursse, mis näitlejas on, ellu äratada. Mulle oli see kasulik.” (Reek 1986)

Reegi pioneer Galja õnnestumisel oli oluline osa ka kogenud mängu-partneritel. Naispeaosas, Galja arhitektina töötavat kasuema mänginud Liina Reiman suutis luua realistliku, inimlikult mitmeplaanilise ja mõistetava tegelaskuju. Ka Reegi Galja oli loodud realistlikus laadis. Näitleja püüdis väikese tüdruku karakterisse süvenedes tabada tema käitumisloogika nüansse. Nii näidend kui Galja tegelaskuju olid tolle aja publiku tarvis ebatavalised ning pälvisid rohkesti kriitike tähelepanu. Ajakirjanduses ilmus vastakaid arvamusi. Näiteks võib kirjasõnast lugeda, et teose sündmustik leiab aset „Nõuk. Venes ja on igati läbiimbunud tendentsliku parteipoliitilise vaimuga”, mis viib eesti vaataja „täiesti võõrasse ja vastuvõtmatusse õhkkonda”. (M. Trigeri ... 1936) Teose ideelise ja parteipoliitilise aluse kandjana nähti Galjat: „Salme Reek Galjana – oli 100% tänapäeva Venemaa nooruk, uljas pionerka, jättes päris sümpaatse mulje. Eriti, mis puutub diktsioonisse – see oli puhas ja selge ega laskunud melodramaatikasse, nagu Reimanil.” (samas). Teine arvustaja märkis: „Salme Reek oli seekord talle väga sobivas osas: mängis väikest, ülitragedat kooliplikat.” („Õnnelik abielu” ... 1936) „Postimehes” kirjutati: „Kõige nõukogude venelisem oli vist väike pioneer Galja (Salme Reek), kes oli päris suurepärase ja täiesti usutavalt kujutatud tark olla tahtev murdeealine tütarlaps.” (Draamastuudio ... 1936) Voldemar Mettus kirjutas Draamastuudio ja Töölis-teatri lavastusi võrdlevas arvustuses Galjat iseloomustades: „... see plika on läbi ja läbi ebaloomulik olevus, kes näit. meie oludes oleks täitsa kujuteldamatu. Me võime küll ta üle naerda, kuid vähemalt mulle läheb ta iga nähtud etendusega õudsemaks. Lubatagu küsida: kes pealtvaatajaist sooviks endale küll säärast tütar?” Mettus leidis, et Galja on alles laps ning ei ole võimeline nii põhimõttekindlaid arvamusi avaldama. (Voldemar 1936) Oskar Kurmiste hindas aga Reegi Galja „õnnestunud kujuk”, kes on „kõigiti positiivne, sümpaatne ja terve hingega tütarlaps, ainult liigselt politiseeritud” (Kurmiste 1936).

Lastelavastuste hulk ja osatähtsus 1930. aastate teise poole teatripildis suurenes veelgi, sest riigivõim tähtsustas teatri kasvatuslikku funktsiooni noorsoo kujundamisel. Leo Kalmeti 1938. aasta lastelavastuses „Väike lord Fauntleroy” (Andres Särevi dramatiseerig Frances Burnetti järgi) sündis üks legendidest Salme Reegi poisterollide rivis – Cedrik Errol ehk väike lord Fauntleroy. Reegi mängupartneriks Cedriku vanaisa, Dorincourti krahvi rollis oli Aado Hõimre (ka Ado Hõimre).

Peaproovi järel kirjutati ajakirjanduses Leo Kalmeti lavastuse kohta järgmist: „Reedeõhtusel tüki peaproovil võis näha, et lavastus on kõigiti õnnestunud. On rõhutatud elavust ja mitmekesisust, sest kõigepealt ei tohi noorsootükk olla igav ega üksluine. Tüki mitmekesisistamiseks on lavastaja sesse põiminud muusikalisi vahepalasi ja tantse. /.../ Tantsud on kohandanud ja komponerinud oma ala parim asjatundja G. Neggo, kelle stuudio nad ka ette kannab. Need kõik on huvitavad ja esindatud hea maitsega.” (Kuidas uulitsapoisist ... 1938) Artur Adsoni arvates oli „Väikeset lordist” hoovav tugev leplikkuse ja sõpruse vaim /.../ sellele teosele suurimaks soovitusel, kuna seda vaimu ei suruta nii peale, nagu topitakse häid asju saksa tavalistes lastetükkides.” (ArA 1938) Voldemar Mettus nägi lavastust ilusa loona väikesest poisist, „kes saab rikkaks lordiks, teeb palju head ja muudab inimeseks oma kibestunud vanaisagi”. Samas ei nõustunud arvustaja sellega, et lavastaja oli „loo kohati teinud melodraamaks” (Woldemar 1938).

Teatripubliku ja kriitikute silmis äratas imetlust Salme Reegi osatäitmine. Näitleja justkui ei mänginud, vaid tõepoolest oli väikene poiss, lapselikult siiras ja otsekohene. Näiteks võib Adsoni arvustusest lugeda, et Reek esines peaosas „täitsa poisikeselikult, väga selgesõnaliselt ning mänguveenvasti” (ArA 1938). Mettuse arvates oli aga Cedriku tegelaskujus liiga palju näitlejat ennast. Kriitik oleks tahtnud näha suuremat ümberkehastumist, ent publik ei jaganud seda arvamust. Mettus: „Väikest lordi mängis Salme Reek, kes mulle tundus kõigepealt Salme Reegina. Küsisin – lastelt, kas väike lord laval oli ka poiss. „Oli küll!” vastati veendunult. Annan alla.” (Woldemar 1938)

Väikese lordi tegelaskuju oli paljuski Salme Reegi venna Oskari koopia. Salme Reegist viisteist aastat noorem vend Oskar suri 1939. aastal tuberkuloosi, olles siis vaid 16-aastane. Mälus talletatud ühtaegu helged ja valusad mälestused varalahkunud vennast olid Salme Reegile ka tema edasisel teatriteel abiks paljude lavapoiste loomisel.

Karjapoisi osaga Johannes Linnankoski ja Heikki Välisalmi teatritükis „Laul tulipunast lillest” (1938, lavastaja Leo Kalmet) tuli näitlejal rohkesti vaeva näha. Kuna selles lavastuses oli palju tegelasi, mängis enamik osatäitjaid kahte rolli. Reegil tuli esimeses vaatuses kehastada Tõmmuneidu ja teises Karjapoissi. Näitleja on meenutanud: „Tõmmuneidu lavakuju sündis kiiresti, temaga ei olnud mingeid probleeme, kõik klappis. Aga Karjapoisiga ei saanud kuidagi jalgu alla. Karjapoiss oli episoodiline; väga väike osa. Vaid söömise stseen oli tal laval ja teksti väga vähe; üldse viis-kuus lauset. Minul aga ei tulnud see roll kuidagi välja. Küll katsusime üht- ja teistpidi. Lavastaja Leo Kalmet tegi mulle proovides märkusi. Märkuste vastuvõtmisel oli selge, mida peaksin tegema ja

ma püüdsin seda. Minul ei olnud selle osa suhtes mingit sisemist vastuseisu, ma ei teinud seda protestiga. Püüdsin kõike realiseerida, mida lavastaja minult ootas.” (Reek 1986) Reegile oli Karjapoisi roll huvitav ning pakkus lühikesele lavaajale vaatamata häid mänguvõimalusi. Aga ometigi ei tulnud Karjapoisi osa välja. Reek: „Kui esietendusel oli mängitud esimene – Tõmmuneiu – roll ja algas etenduse teine pool, kus pidin olema Karjapoiss, ma ei tea, kuidas see tuli, aga osa õnnestus hiilgavalt. Seda väikest episoodi mängisin aplausiga. Liina Reiman ütles, et ta pole soomelikumat soome karjapoissi näinud kui minu oma. /.../ Olin nii üllatunud selle üle, mis minuga laval sündis. Leo Kalmet arvas, et kui alateadvus selle tegelaskuju olemuse fikseeris, keda ma laval kujutasin, siis on see roll valmis. Kui ei, siis peab temaga veel tööd tegema. Õnneks oli see kõik minus olemas.” (Reek 1986) Pärast esietendust arutati Reegi Karjapoisi sündi terve trupiga. Üheskoos püüti leida vastust küsimusele, kuidas on võimalik, et proovis ei tule midagi välja, aga esietendusel oli lavakuju olemas. Tuldi järeldusele, et näitleja ilmselt pidevalt salvestas endasse lavastaja märkused, aga ei suutnud neid realiseerida, arvatavasti sellepärast, et mure oli ka esimese rolli, Tõmmuneiu pärast. Reek: „Kuid esietendusel, kui see osa oli mängitud, ma olin sellest vaba, minus oli kõik vaba Karjapoisi rolli jaoks. Kui ma oleksin lavastaja nõuandeid vastumeelselt vastu võtnud, siis võib-olla ei oleks midagi sellest osast välja tulnud. Aga et ma võtsin seda vastu heatahtlikult ja kogusin endasse, siis formuleerus kõik see minus rolliks.” (Reek 1986)

Reegi osatäitmised leidsid positiivset vastukaja ka kriitikas. Näiteks kirjutati „Postimehes”: „S. Reek tõmmu neiuna andis usutava kuju tollest erandlikust ja erakuna elanud tüdrukust, kes korrapealt võib tõesti kiinduda mehesse, kellest kõneleb kogu ümbrus ja kes tuleb otse ning ootamatult teda tahtma. Kuid olgu tõmmu neiuga kuidas ka ei olnud, Reek karjapoisina aga oli võrratu. Seda mõtlikku ja varakult elutarka Reegi kujutatud väikemeest võiks korduvalt vaadata.” (M. J. 1938) Kindlasti on näitlejal keeruline mängida ühes lavastuses mitut rolli. Ja on ilmselt paratamatu, et need rollid ei valmi üheaegselt; üks tegelaskuju nõuab küpsemiseks enam aega kui teine.

Dagmar Normeti hinnangul väärib Reegi tütarlaste galeriist väljatõstmist ka Pernette August Sunne lavastatud Claude-André Puget’ komöödiast „Õnnelikud päevad” (1939). „Näitleja voolis selle kangelanna südamliku huumori ja peene psühholoogilise tähelepanuga,” meenutas Normet aastakümneid hiljem (Normet, D. 1967: 3).

1939. aastal Draamateatri lavale jõudnud prantsuse kirjaniku suvemeeleoluline komöödia „Õnnelikud päevad” pakkus nii teatrirahvale kui publikule võimalust paariks tunniks reaalelu painajalikest hirmudest vabanemiseks. Omaaegse ajakirjanduse andmeil mängiti seda näidendit eelmisel hooajal menukalt Pariisis. Edu põhjuseks nimetati kirjasõnas vastavust neile elamustele, mida tollane publik näis eriti vajavat. „Pärast süngetoimseid realistlikke draamasid, raskemeelseid psühholoogilisi analüüse ühelt poolt ja sisutuid lustmänge teiselt poolt, tõi see teos lavale lihtsat ning säravat rõõmu, hella tundlikkust, mis on vaba raskemeelsuse traagikast, seda hoogsat värskust, mis praeguses sünges maailmapildis osutub eriti vajalikuks lisanduseks. Ja kõike seda kehastab autor

nende inimlikkude väärtuste kõige ehtsamais kandjais: – noortes tütarlastes ja poistes, kes oma värskel elutahte ja romantikaga on astumas ellu,” kirjutati lavaloo tutvustuseks (Eesti Draamateatri ringreis... 1939).

Puget' näidendi tegevus toimus 24 tunni vältel kuskil Kesk-Prantsusmaa maakohas ühe perekonna suvemajas. Rasmus Kangro-Pooli sõnul oli näidendi autor sellesse pealtnäha tühisesse komöödiasse suutnud osavalt külvata „ütlemata palju peent psühholoogilist tähelepanu ja seda serveerinud osava, lihtsamelise ja südamliku huumoriga, koos osaliste sentimentaalsustegi kajastustega. Jantlik elupilt kujuneb niiviisi hingestatud elamuseks, millele andume mõnusa heameelega.” (R. K.–P. 1939)

Kriitika hindas Sunne lavastust kordaläinuks. Näiteks kirjutab Leo Soonpää: „A. Sunne töö lavastajana on suur olnud. /.../ Siin puuduvad igasugused välised efektid, kuid selle eest on siin dialoogide kallal ränka tööd. Dialoog peab siin minema nagu „määritult” – peab olema kiirust, kergust, endastmõistetavust. Ja seda oligi. /.../ Kuid selles teoses mängib suurt osa meeolude rikkus ja mitmekesisus. Ka selles osas peab A. Sunne tööd tunnustama.” (Soonpää 1939) Kaasaegete hinnangul oli Sunnel õnnestunud luua realistlikus mängustiilis terviklik, ansambliühne lavastus. „Ja ega ei seganud need mõningad ebakohased stiliseeringuisse kaldumisedki, mis muide peaksid olema hõlpsasti kõrvaldatavad, nagu see näiteks juhtus II vaatuses Reegi ja Ungvere koosmängu puhul, kus nad Michel'i pärast jageldes söötsid sohvale vastamisi põlvili asendis ja alustasid temperamentset koogutamist,” kirjutati kriitikas (M. J. 1939). Luuletaja Erni Hiire hinnangul oli Sunne näitejuhina „osadejaotusel kiiduväärselt arvestanud näitlejate võimeid ja sobivust, ning saavutanud sellega üldiselt vajaliku ansambli, kuigi kohati otse meisterlikult mängitud stseenide kõrval esines veel ülepakkumisi või jälle lahtisulamatust.” (Hiir 1939) Eelnevalt järeldub, et lavastuses osalenud näitlejate mängulaad ei olnud siiski läbinisti realistlik, vaid selles oli ka teatraalsele teatrile omast võimendatust, veidraid poose, kaldumist groteski.

Noortele näitlejatele pakkus „Õnnelikud päevad” suurepäraselt võimalust enda annet vaimukas mängulisel lavaloo proovile panna. Lavastuse keskne tegelane, kogu lavaloo sündmustiku käivitaja, oli tüdrukute ja poiste seltskonna noorim liige – Salme Reegi Pernette, kes püüdis aidata Olli Ungvere Marianne'i tema armuloos Oskar Põlla Oliveriga (Woldemar 1939a). Näitlejatöödest tõstetigi kriitikas enam esile Salme Reegi, Olli Ungvere ja Oskar Põlla osatäitmisi. Näiteks kirjutati „Postimehe” arvustuses: „Sobiv rakendus osadesse oli S. Reek'il ja O. Põlla'l. Mõlemad andsid tublid ja asjakohased kujud. Mõlemad teritasid vahedust kaotavat situatsioonide teravust ja lisasid värvi sinna, kus see oleks ehk jäänud muidu kahvatuks.” (M. J. 1939) Artur Adsoni arvustusest võib lugeda: „Naisrollidest juhtivad olid S. Reegi ja O. Ungvere kätes. Omad osakohased naiivsused, entusiasmid, siirused, komistused ja kogu muu tunnete ning unistuste pagasi töid nad esile suure andumuse, mängimiselõbu, hea klappivuse ja osa kindlusega, kusjuures aktiivsem pool oli S. Reek oma tuntud talendiga neis osades.” (ArA 1939) Reegi osatäitmine pälvis kriitikutelt enamasti kiitust. Omaaegsest ajakirjandusest võib lugeda: „Päris võrratu tüüp

oli väikeneiuna Salme Reek, väga eluline ja usaldusväärne, isegi oma müstifikatsioonides ning nägemustes.” („Õnnelikud päevad”... 1939) Erni Hiir märkis Tartus nähtud etenduse põhjal, et Reegi mäng arenes tõusvas tempos, „kusjuures algul ei olnud veel tarvilikku sisseelamist, kuid teises ning eriti kolmandas vaatuses muutus ta lavalolek väga sümpaatseks nii väliselt olemuselt kui ka elamuslikus usutavuses”. (Hiir 1939) Arvustaja arvates kujundasid Reek ja Ungvere meeldejäävama pildi I. vaatuses oma kujutlus-stseenis. „Väike Pernette noorukese luulelises mõtlemises läheneb aimusteelule ja on karge oma küsimusis, vastusis ning ka selles armastuses, millega hetkeks andub lendurile. Salme Reek mängis seda ülesannet minu arusaamise järele säärase südamliku avameelsusega, et andis paljudele inimestele äratundmise, et tütarlapsed pole kaugelki nii pinnalise elujanuga, nagu neid armastatakse pinnaliselt iseloomustada,” kirjutab „Uudislehes” Kangro-Pool (R. K.–P. 1939). Mettuse arvates ei olnud aga Reegi Pernette „mitte täiesti see tüüp, kellena teda annab autor. See on unistav, fantaseeriv olemus, kes hetketi on nagu transis. Salme Reek oli liig tugevasti – piltlikult öeldud – maa küljes kinni. Aga oma „realistlikumais” hetkis oli ta hea.” (Woldemar 1939a) Soonpää hinnangul mõjus Reek Pernette’i rollis lavastuse lõpuosas liialt traagiliselt, „nii et üsna pisike ebakõla teose üldmeeleoluga tekkis” (Soonpää 1939). Salme Reek Pernette’ina oli „küll paras jagu „varesepoeetlik”, nagu seda 16-a. plikad on, kuid paiguti ta mõjus siiski rohkem täiskasvanult kui selle-ealised. Nii näiteks oma stseenis Micheliga (V. Alev – E. V.) ja viimases pildis. Kuid lõpphinnang on siiski hea,” arvas Soonpää. (Samas)

On üllatav, et Puget’ lihtsameelne komöödia „Õnnelikud päevad” kriitikute silmis nii suure tähelepanu pälvis, nagu eelpool toodust näha. Ilmselt olid põhjuseks säravad tegelaskujud ning teravmeelne dialoog, mille alusel näitlejad hoogsa tegevustikuga, teravmeelsustest särtsuva teatriõhtu kujundasid. Tähelepanu pälvis aga nimetatud lavalugu kõigepealt erandlikkuse tõttu omakultuuri soosivas eesti teatris, algupäraste, samastumisvõimalust pakkuvate komöödiatega taustal. Prantsuse autori lavateos rikastas meie teatripilti, mõjudes oma võõrapärasuses mõneti eksootiliselt.

Üheks omapärasemaks noore neiu kujuks Salme Reegi loomingus oli põhjakihti kuuluv lõhkise huulega tütarlaps Ellie-May Lester Draamateatri „Tubaka tee” ühtselt tugevas, olustikulis-psühholoogilist realismi meisterlikult valdavas näitlejaansambelis. Jack Kirklandi dramatiseering Erskine Caldwelli novellist jõudis esmakordselt teatrilavale 1933. aastal New Yorgis ja seda mängiti menukalt mitmeid hooaegu. Küllap sai tüki edu ajendiks ka Leo Kalmetile selle lavaletoomisel. Ajakirja „Teater” 1938. aasta üheksanda numbri informatsioonis nimetati „Tubaka teed” jõuliseks draamaks, „mis kirjeldab eredais värvides Georgia osariigi „white trash’i” ehk allakäinud valgete viletsat, grotesksuseni viletsat elu” („Tubaka tee”... 1938: 435). Dagmar Normeti sõnutsi maalib teos „halastamatu pildi viletsuse, pahede ja muserdatud inimhingede maailmast” (Normet, D. 1967b:3).

Leo Kalmeti 1939. aastal loodud „Tubaka tee” lavastus kuulub Lea Tormise hinnangul „kunstiliselt terviklikkusest, realistlikult nüansirikkusest, ansambli-

mängu tasemelt” Draamateatri 1930. aastate repertuaari paremikku ning see pälvis ka kriitikutele tavapärasest suurema tähelepanu (Tormis 1978: 343–344). Kalmeti märkmete kohaselt oli Draamateatri „Tubaka tee” põhilaadiks psühholoogiliselt läbitöötatud olustikuline realism, kus lavastaja oli „piinlikult hoidunud süvendamast näidendi traagilis-groteskset joont realistliku mõju piirest üleastumisega” (samas). Siiski oli mitmel näitlejal, sealhulgas Reegil Ellie-May rollis, „õnnestunud kõlama panna ka teose groteskselt nukker varjund” (samas). „Tubaka tees” osalenud näitlejad Aino Talvi, Salme Reek, Olli Ungvere, Lo Tui, Aili Tihkan, August Sunne ja Olev Eskola moodustasid ühtse ansambli keske tegelaskuju, viletsuse küüsis vaevleva pereisa Jeeter Lesteri (Johannes Kaljola) ümber. Harmoonilises koosmängus, lihtsate igapäevaste tegevuste kaudu suutsid nad luua põhitoonilt traagilise lavastuse, äärmise vaesuse ja lootusetuse õhkkonna.

„Tubaka tee” tugevas näitlejaansambelis paistis Salme Reegi Ellie-May silma kui väga huvitav näitlejatöö. Lavaliseks väljenduseks pakub häid võimalusi juba kirjaniku loodud tegelaskuju. Kuigi laostunud farmeriperekonna noorimal tütrele on näidendis vähe teksti, tuleb tal „laval peaaegu vahetpidamata suure pinge all olla ja tal on palju väljendusriikast tumm-mängu” (Normet, D. 1967b: 3 – 4). Reegi Ellie-May’s, kes tahtis oma põgenenud õde tema mehe juures asendada, „kõlasid väljendusrikkalt kibestumine, solvumine, kurbus ja armukadedus,” kirjutab Dagmar Normet (samas). Reegile oli tema enda sõnul Ellie-May lavakuju loomisel suureks abiks staažikam kolleeg August Sunne²¹. Reek: „Näidendis on stseen, kus see tüdruk pakub end õemehele, et paremale järjele saada. Alati kui proovides selle kohani jõudsimine, tekkis mul mingi häbelikkuse moment. Arvasin umbes teadvat, kuidas seda teha, proovisin omaette vaikselt läbi, aga laval oli piinlik. Minu partneriks oli siis August Sunne. Kuidas ta mind konkreetselt aitas, ei oskagi öelda, aga see olenes suuresti temast, kas lähen lahti, julgen või ei. Sunne oskas viia partneri niisugusesse seisu, et kõik tuli välja loomulikult. Ja sündis stseen – nii, et saalis võis sule kukkumist kuulda.” (TMM/T315:1/7)

Teatritöös on väga oluline, et noor näitleja õpiks vanematelt kolleegidelt praktilise loometegevuse käigus. Salme Reegil oli noore näitlejana võimalus jälgida, kuidas vanemad kolleegid proove teevad. Reegi sõnul oli temal kõigilt neilt midagi õppida. (Samas) Tähtis on, et näitleja suhtuks oma lavapartnerisse lugupidavalt, usaldavalt, hindaks tema tööd, reageeriks paindlikult kaasnäitleja improvisatsioonidele ning pakuks ka omalt poolt loomeprotsessi rikastavaid lahendusi. Niisugune usalduslik, turvaline suhe ühises teatritöös kujunes Salme Reegil August Sunnega. Sunnelt kui partnerilt ammutas noor näitleja kindlustunnet ning sisemist jõudu loominguliseks tööks. Ka Sunne usaldas Reeki kui näitlejat. Selle tõestuseks on Salme Reegi rollid kuues Sunne lavastuses. Eriti

²¹ August Sunne (1891–1941) mängis juba koolipoisina 1901. aastast Tartu saksa teatris ja raudteelegrafisti töö kõrvalt 1910. aastast Narva seltsis „Ilmarine”. Tööd kutselisena näitlejana alustas ta 1912. aastal Vanemuises. 1935. aastal asus tööle Draamastudio Teatrisse.

tihe oli nende koostöö 1940. aastal, mil näitlejanna osales kolmes Sunne lavastuses.

Esimese iseseisvusaja viimased aastad pakkusid Salme Reegile huvitavat ja vaheldusrikast tööd. Värvikad ja mitmeplaaniolist mängu võimaldavad rollid olid kindlasti eelnevalt käsitletud Karjapoiss ja Tõmmuneid lavatükis „Laul tulipunasest lillest”, väike lord Cedrik Errol klassikalises lasteloos „Väike lord Fauntleroy”, Pernette komöödias „Õnnelikud päevad” ja Ellie-May ühiskonnakriitilises „Tubaka tees”. 1930. aastate teine pool oli Salme Reegi näitlejateel üks õnnelikumaid ja töömahukamaid perioode, kus näitlejanna rollid pälvisid enamasti kriitikute kiitust ja publiku imetlust. Noorel näitlejal oli võimalus mängida vanu naisi (näiteks Madli tädi Tammsaare ja Särevi „Kõrboja pere-mehes” (1937)), eriilmelisi rolle nukulavastustes (Jass, II tool ja Veekarahvin Avenariuse ja Kivikase nukutükis „Reis ümber toa” (1937), Miki-Hiir Helbemäe nukunäidendites „Mänguasjade mäss” (1937) ja „Miki-Hiir Eestis” (1939) jne), väikesi poisse ja tüdrukuid ning noori neide. Reegi ühte loome-aastasse jäävad vastandlikud, erinevasse keskkonda kuuluvad noored neid – kodanlikust perekonnast pärit lõbujanuline Pernette ja traagilise elusaatusega, tõrjutute maailma kuuluv Ellie-May –, mõlemad väga olulised ja õnnestunud rollid näitleja loomingu. Salme Reegi loomingu võimalused määras aga suuresti „vaikiva ajastu” repertuaar. Teatrilt nõuti eelkõige rahvuslikkust ja pedagoogilisust, seetõttu olid Draamateatri mängukavas olulisel kohal eesti autorite teostel põhinevad lavastused ja lastelavastused. Maailmaklassikat lavastati harva. Nii ei õnnestunud Reegil neil aastail mängida rolle Shakespeare’i, Schilleri, Wilde’i jt teostel põhinevates lavastustes. Samas on võimalik, et ka klassikalise dramaturgia sagedasem lavastamine ei oleks võimaldanud Reegil kehastada mõnd nõ juhtrolli. Etendasid ju osade jagamisel oma osa ajastu maitse, šabloonsed ettekujutused klassikalisest kangelannast jne. Tollases teatris ei olnud tavaks katsetada, harjumuspärast ettekujutust tegelaskujust murda. Rollide määramisel lähtuti sageli näitlejatüübist. Olulist osa etendas ka näitleja välimus. Väike kasv ja lapselik (poisilik) olek ei olnud kangelanna ideaaliga vastavuses. Näitleja võimalused määras suuresti temaga töötava lavastaja nägemus. Salme Reegil õnnestus koos töötada koguni kümne lavastajaga, mis on küllaltki suur arv. Kindlasti oli see näitlejaarengu seisukohalt rikastav, sest koostöö erinevate loovisikutega toob näitleja jaoks kaasa alati midagi uut. Tihedam koostöö oli Reegil aastatel 1934–1939 Leo Kalmetiga ja Eduard Türgiga – vastavalt 7 ja 6 lavastust, neist lastelavastusi Kalmetil 5 (sealhulgas 2 nukulavastust) ja Türgil 3. Reek osales neil aastail ka Voldemar Alevi viies nukulavastuses. Seega tuli Reegil mängida sageli lastele või kehastada lapsi ka täiskasvanutele mõeldud lavalugudes.

6.5. Nukuteater Draamateatri rüpes

Lapsepõlveaastatel Pärnus ei teadnud väike Salme nukuteatrist midagi. Esimeseks nukuteatrielamuseks said tollal 28-aastasele Draamastudio Teatri

näitlejale tšehhi lavastaja, teatrikunstniku ja näitleja Josef Skupa marionett-teatri külalisetendused 1935. aastal Tallinnas Estonia Teatris. Reek: „See Tšehhi nukuteater jättis vapustava mulje. Neil olid väga huvitavad nukud, eriti üks tore koer, keda hakkasin elavaks pidama. Ma tänapäevani mäletan just seda koerakest. Poiss Hurvineki samast lavastusest mäletan vähem, aga ka tema mängis hästi. Siis jäi meelde üks laulja Skupa teatris mängiti väikeste marionett-nukkudega.” (Reek 1987) Reegi sõnutsi sattus Draamateatri tollane üldjuht ja lavastaja Leo Kalmet Skupa teatrist vaimustusse ja tal tekkis mõte ka ise nukuteatri vallas katsetada. Eesmärgiga nukuteatrilaseid teadmisi täiendada, sõitis Kalmet 1937. aastal koos teatrikunstnik Päären Raudveega Tšehhimaale. Tutvuti lähemalt Skupa nukuteatriga ja toodi kaasa mõned marionett-nukud. Reek: „Mulle toodi üks väike nukk Kaspar, see on praegugi alles. Kunstnik Raudveel valmis väike ilus kuldne marionettlava kuldkollasest siidist eesriidega. Olid ka väga toredad miniatuurised nukud. „ (Samas)

Salme Reek oli osaliseks eesti kutselise nukuteatri sünni tähistavates Leo Kalmeti marionettlavastustes – Taavet Poska ühevaatuselises muusikalises meeoleupildis „Möldri mälestused” ja nukulavale kohaldatud Oskar Lutsu „Nukitsamehes” Draamastuudio Teatri nukuteatris 1936. aastal. Nukulavastustes mängisid siis samad näitlejad kes Draamastuudio Teatri täiskasvanutegi lavastustes; lisaks Reegile veel Voldemar Alev, Olli Ungvere, Aino Talvi, Oskar Liigand jt ning varem poolkutselist nukuteatrit teinud Helma ja Sam Siirak. Näiteks „Möldri mälestustes” kehtas möldrit Voldemar Alev, tema naist Aino Talvi ja nende poega Salme Reek. „Nukitsamehes” mängis nimiosa Sam Siirak, Metsamoori Helma Siirak, Kustit Talvi ja Itit Reek.

Marionett-nukku elustas Reek ka mitmetes järgnevatel nukulavastustes, näiteks Albert Kivikase Hiina-ainelises nukutükis „Lillehaldjad”, Vassili Avenariuse järgi marionettlavale seatud loos „Reis ümber toa” ja Gert Helbemäe „Mänguasjade mässus” (1937, lavastaja Voldemar Alev). Viimases kahes tuli näitlejail elavaks mängida ka mitmesuguseid elutuid esemeid, nagu näiteks toolid, veekarahvin, silmi pilgutav vana kell jne. „Mänguasjade mässus” kehtas Salme Reek Miki-Hiirt, kuuludes koos Olli Ungvere Nuku ja Voldemar Alevi Tolaga lavastuse „elusamate tegelaste hulka” (Voldemar 1937). Pärast üht „Reis ümber toa” etendust tunnistas Salme Reek, et suurel laval on tunduvalt kergem mängida kui nukkudega jännata. Selles lavastuses elustas näitlejanna nii vallatud poissi nimega Jass kui ka „ennastäis” veekarahvini. Salme Reek: „Tuleb alati olla valmis igasugustele ootamatustele. Näiteks praegugi juhtus, et nõõrid, mis olid ühendatud voodiga ja mis pidid hoolitsema selle eest, et tekk kataks õigel ajal Jassi, läksid keerdu ja Jass pidi peaaegu jääma tekist ilma. Olukorra päästmiseks hüüdsin väljaspool ettenähtud teksti: „Ma ei tahagi tekki!” Viimaks saadi Jass ometi kuidagimoodi teki alla.” (Kui seinakell... 1937) Lisaks nuku liigutamisele pidi näitleja Salme Reegi sõnutsi jälgima, et hääl kannaks. Mikrofone tol ajal ei kasutatud. Näitlejanna on meenu-tanud: „Näiteks oli vaja mängida tooli. Tuli mõelda, millise häälega tool rää-giks. Ent meile näitlejaile oli elutute esemete mängimine tuttav. Olime seda nii palju raadios teinud. Tuli mängida kappe, toole jne. Nii et näitlejate hulgas

kehtis ütlemine: „Kõiki ma olen mänginud, ainult traati pole mänginud.”” (Reek 1987)

Gert Helbemäe näidendi „Miki-Hiir Eestis” lavastuses (1939, lavastaja Voldemar Alev) sai Salme Reek taas kehastada paljude maade laste lemmikut Miki-Hiirt, kes oli pandud tegutsema Eesti oludes. Nimelt sattus Miki laevasõidul Piritalt Kalaranda torni meelevalda. Raadio vahendusel populaarseks saanud laulukese „Miki-Hiir merehädas” saatel võitles ta tillukesel marionettlaval lainetega, mis temale peaaegu elu maksis. Viimaks Miki-Hiir siiski jõudis väikeste nukk-laste Antsu ja Tiiu (mängisid vastavalt näitlejad Maimu Orgussaar ja Olli Ungvere, läbivad tegelased mitmes 1930. aastate nukulavastuses) juurde, kes teda seejärel tutvustasid Eestimaaga, näitasid talle jaanituld, ärgitasid vägikaigast vedama jne. Mõned hetked viibis Ameerikast tulnud külalise seltsis ka Haapsalu Valge Daam, kellele peagi lisandus elavas plaanis esitatud Suur Tõll, kes arvas heaks lühikeseks ajaks ärgata ja tegevusse asuda. (Woldemar 1939b) Aastakümneid hiljem Salme Reek enam ei mäletanud, kuidas valmis Miki-Hiire roll ja milline oli tema hääl. „Mul võis Miki-Hiirest olla oma ettekujutus. Ta oli väle, asjalik ja tähtis. Tol ajal nii laste kui täiskasvanute hulgas väga populaarne tegelane.” (Reek 1987)

Nukke tuli liigutada niitide abil, mida oli ühe nuku kohta paarkümmend. Nukud valmistati puust ja nad olid väga rasked. Nende käivitamine nõudis suurt vilumust, mida algajatel nukunäitlejatel ei olnud. Harjutustingimused olid tollal väga keerulised. Sageli langesid suure lava ja nukutüki prooviajad ühte ning näitlejad pidid läbi ajama harjutusruumi funktsiooni täitva juhusliku väikese toaga. Reek: „Marionettnukkudega on väga raske mängida. Mängutehnika omandamine võtab kaua aega. Vilumus saavutatakse alles pikaajalise harjutamise tulemusel. Pead teadma täpselt, millal liigutada nuku kätt, millal jalga. On vaja teha kõike sujuvalt, et nukud ei teeks jõnks-jõnks ega langeks põlvili. Esiailgu sai seoses nukuteatriga palju nalja. Juhtus igasuguseid viperusi. Nukud kippusid pikkade nööri otsas omavahel sassi minema. Näitleja oli tol ajal rangelt sirmi taga. Minu arvates on nukuteatris peamine ikka nukk. Näitleja peab kõik endas oleva edasi andma nukule. Nukk peab elustuma näitleja käes. Kui aga näitleja ise tuleb sirmi tagant välja, siis see /.../ segab lapsel etendust jälgimast, hajutab tema tähelepanu.

Tänu omapärasele häälele ja osavatele kätele ning võimele nukku elavaks mängida oli Salme Reek Draamateatri nukuteatri hinnatud näitleja, osaledes aastatel 1936–1940 üheksas nukulavastuses.

7. NÄITLEJANA VAHETUVATE OKUPATSIOONIVÕIMUDE AEGU

7.1. Nõukogude okupatsiooni esimene aasta.

17. juunil 1940 okupeeris Punaarmee Eesti, ignoreerides Tartu rahulepingut ja eesti rahva õigust oma riigile. Tegevust alustas Ždanovi poolt organiseeritud Moskva-meelne marionetlik valitsus luuletaja ja arsti Johannes Vares-Barbaruse juhtimisel. 1940. aasta novembris moodustati kohalikku võimu esindava ENSV Rahvakomissaride Nõukogu juurde ENSV Kunstide Valitsus²², mis vastavalt põhimäärusele oli NSVL Kunstide Komitee vabatahtlik organ, mille kaudu Eesti kunstielu allutati otseselt Moskva juhtimisele ja kontrollile. Teatrite ja muusikaasutustega tegeles Kunstide Valitsuse esimene osakond, mida esimesel okupatsiooniajal juhtis teatriloolane ja -kriitik Eduard Reining²³. Nimetatud osakonna ülesandeks oli teatrite tegevuse juhtimine, näidendivõistluste organiseerimine, näidendite tõlkimise organiseerimine, teatritegelaste nõupidamiste ja konverentside korraldamine, repertuaari läbivaatamine ja esitamine kinnitamiseks Kunstide Valitsuse juhatajale jne.

Stalini terrorirežiimi ajal teostati kultuurigenotsiidi, mille käigus püüti likvideerida eesti rahvuskultuuri ja rahvuslikult mõtlevat intelligentsi. Esimese nõukogude okupatsiooniaasta repressioonide kulminatsiooniks sai 14. juuni 1941, mil massilise küüditamisega viidi Siberisse tuhandeid inimesi, sealhulgas mitmeid kunstinimesi. Repressioonid puudutasid valusalt ka Salme Reegi perekonda. 1941. aasta juuni oli näitlejale erakordselt raske aeg. 8. juunil suri Salme Reegi ema insulti. 22. juunil, so päeval, mil algas sõda Saksamaa ja Nõukogude Liidu vahel, vangistati tema õde ja õemes ning küüditati Siberisse. Sama päeva õhtul suri tema isa infarkti. Juba varem, 9. augustil 1939 oli sellest maailmast lahkunud ka näitleja vend. Nii kaotas Salme Reek lühikese ajaga peaaegu kogu oma perekonna. Reek on meenutanud, et traagiline 22. juuni 1941 algas tema jaoks minekuga raadioproovi Felix Moori juurde. Salme Reek: „Lindistamine oli siis Estonia majas. Läksime kell 12 proovi ja Moor teatas, et proov jääb ära – sõda kuulutati. Ma läksin Oskar Põllaga kohvi jooma. Hakkasin koju minema, mu õde ämm tuli vastu. Ma ütlesin: sa kujuta ette, sõda kuulutati! Tema ütles: „Tead, su õde arreteeriti.”” (Ott 2009: 806) Selleks ajaks oli Reegi esimene abielu lagunenu, kuigi ametlikult oli ta endiselt Päären Raudvee abikaasa. Tuge ja lohutust sai ta neil rasketel aegadel oma kolleegilt, Draamateatri näitlejalt Oskar Põllalt (1909–1955). Põllast sai Reegi elukaaslane viieteistkümneks aastaks, kuni mehe surmani 1955. aastal. Nagu Raudvee, nii oli ka Põlla Reegi õpingukaaslane Draamastudio teatrikooli IV lennus. Raudveed, Põllat ja Reeki sidus ka osalemine Neggo tantsustudio töös. Nagu Reek, nii oli ka Põlla varem abielus. Nimelt abiellus Põlla 1935. aastal oma tollase

²² ENSV Kunstide Valitsuse juhatajaks aastatel 1940–1948 oli Johannes Semper.

²³ Saksa julgeolekupolitsei arreteeris Eduard Reiningu 1941. aastal ja saatis neljaks kuuks koonduslaagrisse. 1944. aastal põgenes ta Rootsi.

kolleegiga Tallinna Tööliseatris, näitleja Lensi Römmeriga. Põllaga elas Reek vabaabielus, sest ta kartis, et kuna tema õde ja õemees olid küüditatud Siberisse, võib sama saatus tabada ka näitlejannat ennast, tema abikaasat ja viimase perekonda. Võimalike repressioonide ärahoidmiseks Põlla ja tema lähedaste suhtes ei saanudki Reek ametlikult abielluda. Kuid näitlejanna sõnul ei muutnud see nende omavahelisi suhteid. Reek: „See oli nii suur armastus – see oli tõeline ja seda lahutas ainult surm.” (samas)

Läbielatud traagikast hoolimata pidas Reek oma elule tagasi vaadates ennast väga õnnelikuks inimeseks. „Mul on olnud palju armastust ja mind on väga palju hoitud,” rääkis näitleja teletervitajana Urmas Otile saates „*Carte blanche*” 23. juunil 1995 (Ott 2009: 806). Põlla oli Reegi arvates väga andekas. „Ta oli publiku lemmik ja väga huvitav näitleja,” kõneles näitlejanna oma elu- ja teatrikaaslast meenutades (samas). Pärast Draamastuudio teatrikooli lõpetamist 1930. aastal oli Oskar Põlla aastatel 1931–1939 Tallinna Tööliseatri ja seejärel (vaheajaga) kuni oma surmani 1955. aastal Draamateatri näitleja, töötades ühtlasi aastatel 1944–1948 Noorsooteatris lavastajana. 1951. aastal oli ta Lõuna-Eesti Teatri peanäitejuht. Aastatel 1947–1950 oli Oskar Põlla näitleja- ja lavastajatöö kõrvalt ka Eesti Riikliku Teatriinstituudi lavapraktika õppejõud. Reegi ja Põlla isiklik elu ja teatritöö olid lahutamatud. Alates 1943. aastast, mil Põlla tegi oma esimese lavastuse, tuues Draamateatris publiku ette Anna Brigadere „Pöialpoisi” Salme Reegiga nimiosas, sidus elukaaslasti lavastaja-näitleja suhe läbi seitsme lavastuse. (Need lavastused sündisid aastatel 1943–1950.) Lisaks mängiti koos mitmes lavastuses. Näiteks eespool mainitud komöödias „Õnnelikud päevad” oli mõlemal lavastuse seisukohalt oluline roll: Reek kehastas Pernette’i ja Põlla Oliver Laprade’i. Leo Kalmeti 1941. aasta lavaversioonis Maksim Gorki teosest „Põhjas” mängis Reek Annat ja Põlla pälvis kriitikalte kiitust Vaska Pepeli rollis. George Bernard Shaw’ „Pygmalioni” 1944. aasta lavastuses (lavastaja Alfred Mering) kehastas Reek Elizat ja Põlla Henri Higginsit. Kui palju nad mängupartneritena laval kohtusid, ei ole teada, sest Eliza rollis oli ka Ellen Liiger. Kriitika vastukaja Reegi Elizale siinkirjutajal leida ei õnnestunud. Reek ja Põlla olid lavapartneriteks ka Kaarli Aluoja 1946. aasta lavastuses publiku ette jõudnud Carlo Goldoni komöödias „Põikpead”, vastavalt Lucetta ja Filipetto rollis. Kindlasti oli Reegil ja Põllal lähedaste inimeste ja mõttekaaslastena tähtis osa teineteise loomingu suunamisel ja kujundamisel. Reegi sõnul ei toimunud rolli loomine mitte ainult teatriproovis, vaid palju eeltööd tuli näitlejal ka kodus ära teha (Reek 1986). Vaevalt oli see võimalik ilma elukaaslasega suhtlemata, temalt nõu küsimata ja seda eriti siis, kui viimane oli teatritüki lavastajaks.

Sõjajärgse ajaga võrreldes oli okupatsioonivõim esimesel aastal kultuuri valdkonnas siiski suhteliselt leebe. Vaimuinimeste enda poole meelitamise eesmärgil „püüti jätta muljet, et „rahvavõim” hoolitseb rahvuskultuuri ja loovharitlaste eest paremini kui iseseisva Eesti valitsus” (Karjahärm, Sirk 2007: 187). Kasutati ära paljude kultuuriinimeste pahempoolseid vaateid ja rahulolematust Pätsi valitsuse kultuuripoliitikaga. Okupatsioonivõim suurendas riigi-

eelarvest kunstile eraldatavaid summasid. Esialgu ei teinud uus võim kunstiinimestele väga karme ettekirjutusi loomingu vallas, kuid ideoloogiline surve tugevnes järk-järgult (samas: 188). Eesti teatrirahva hulgas ilmsid esimesel okupatsioonisüvel väga mitmesugused meeleolud, olenevalt sellest, mida keegi Nõukogude Liidu ja sealse teatri kohta teadis, kas oma silmaga kogetu või teistelt kuuldu kaudu. Selleks ajaks oli Nõukogude Liidus teatrikunst surutud sotsialistliku realismi kitsastesse raamidesse. Tingliku teatri esteetilise programmi looja Vsevolod Meierhold oli veebruaris 1940 hukatud. Võimukandjad küll tunnustasid Konstantin Stanislavski teatrilast tegevust, kuid tema näitleja-loomingu teooriat tõlgendati moonutatult, vastavalt valitsevale ideoloogiale.

Nõukogude Liidu okupatsioon tõi kaasa olulised muutused eesti teatrite töö korralduses ja repertuaaripoliitikas. ENSV Rahvakomissaride Nõukogu määrusega 9. oktoobrist 1940 kuulusid laialisaatmisele kõik iseseisvusajal juriidiliste isikutena tegutsenud seltsid ja nende ülalpidamiseks loodud sihtasutused ja organisatsioonid, teiste seas ka Eesti Näitlejate Liit (Karjahärm, Sirk 2007: 183–185). Suletud loomeliitude asemel kavandatud uutesse nõukogulikesse liitudesse plaanitati vastu võtta vaid neid loomeinimesi, kes on valmis „oma loominguuga aktiivselt osa võtma sotsialistlikust ülesehitustööst” (samas: 186). Uus Eesti Näitlejate Liit kujutas endast nõukogulikku ametiühingut. 12. oktoobril 1940. aastal ilmus ENSV Rahvakomissaride Nõukogu määrus teatrite natsionaliseerimise kohta ja teatritesse saadeti komissarid vastavalt nõukogude šabloonile ümberkujundusi juhtima (samas: 725). Rahvakomissaride Nõukogu 23. oktoobri määrusega allutati „juhtivad, üldise tähtsusega” natsionaliseeritud teatrid Estonia, Eesti Draamateater, Töölister ja Vanemuine administratiivselt vahetult Hariduse Rahvakomissariaadile, nõ „kohaliku tähtsusega” teatrid aga vastavatele linnaomavalitsustele.²⁴ (Eesti rahva ... 1943: 286) Haridusministri otsusega allutati Eesti Draamateater ja Tallinna Töölister 1940. aastal ühisele kunstilisele juhtimisele. Ühendatud teatrite juhiks (komissariks) määrati Priit Põldroos. Draamateater pidi oma hoonet jagama Punalipulise Balti Mere Laevastiku Teatriga, mille tulemusena Draamateatri bürool tuli end mahutada vaid mõne ruutmeetrilise põrandapinnaga ruumi.

Hooajal 1940/1941 puutusid Eesti teatriinimesed esmakordselt kokku selliste nõukogulike nähtustega nagu poliitõppus, marksismi-leninismi õhtuülikool, sotsialistlik võistlus, kontrolltendused ja nendele järgnenud kollektiivsed arutelud, millel otsustati, kas lavastus on sobiv avalikkusele näitamiseks jne. Teatrikunstis nägi uus võim „tõhusat propagandarelva” ja rahva meelsuse kasvatajat, seetõttu hakati iseseisvusaja lõpul heasse majanduslikku seisu jõudnud teatrite tööd aktiivselt ümber korraldama. (Karjahärm, Sirk 2007: 725) Erilist tähelepanu pöörati teatritegelaste ideoloogilisele kujundamisele. Igal näitlejal tuli leida endale repertuaar (luuletused, proosapalad jne), mida saaks esitada koosolekutel, miitingutel jne (Eesti rahva ... 1943: 252). Enne etendust pidi üks näitleja teatrilavalt pöörduma publiku poole lühikese „agitkõnega” (samas: 258).

²⁴ Juriidiliselt jäi teatrite natsionaliseerimine esimesel nõukogude aastal teostamata (Eesti rahva ... 1943: 286).

Hooajal 1940/1941 toimusid olulised muutused teatrite repertuaaris. Tunduvalt vähenes uute algupäraste näidendite hulk. Eelistati nõukogude rahvaste tõlkekirjandust. Ajaviitetükke püüti asendada nõukogulikku elulaadi ülistavate teostega. Loomingulist vaheldust pakkusid näitlejaile omamaisel ja maailmaklassikal põhinevad lavastused. Seoses vajadusega uuendada kiiresti teatrite repertuaari nõukogulike näidendite lavastustega mitmekordistati teatrile antavaid toetusi, mis võimaldas suurendada koosseise, vähendada teatriinimeste tööpuudust, kasvatada näitlejate tööhõivet. Suurt tähelepanu pöörati Moskvas kavandatavate Eesti kultuuripäevade ettevalmistamisele, mis pidid toimuma 1941. aasta sügisel, kuid jäid ära puhkenud sõja tõttu. (Karjahärm, Sirk 2007: 189) Uuslavastuste kiire väljatoomine ja rohked „ühiskondlikud kohustused” suurendasid oluliselt teatriinimeste töökoormust. Kunstide Valitsuse ringkirjaga 17. märtsist 1941 kehtestati teatrites kaheksatunniline tööpäev ka loomingulisele personalile. Ühtlasi tuli kuulata poliitloenguid, mis ei kuulunud kohustuslike töötundide hulka. Olulist tähtsust omasid ringreisid, sest teater pidi ka maarahva kujundamisel-kasvatamisel aktiivsust näitama.

Draamateater ei kiirustanud Nõukogude okupatsiooni algusaastal uuele võimule meelepärase kaasaegse repertuaari lavale toomisega. Võrreldes Tallinna Töölis-teatri ja Estoniaga olid muutused Leo Kalmeti juhtimisel töötava Draamateatri repertuaaripildis vähem märgatavad. Kalmet põhjendas teatri valikuid repertuaari kujundamisel sellega, et konkreetselt kaasaja suuri ühiskondlikke murranguid käsitlevaid näidendeid ei ole trupp veel suuteline „nii kuidas tarvis mängima” (Kalmet, L. 1982: 183). Uus võim nõudis kaasaegsete vene näidendite repertuaari võtmist, Draamateater eelistas aga klassikat. Esimese nõukogude hooaja repertuaari valiti eesti teatris varem mitmel korral lavastatud ja teatrirahvale tuttav Maksim Gorki näidend „Põhjas” (esietendus jaanuaris 1941). (samas: 183–184) Salme Reegil oli selles täita Anna traagiline roll. Gorki näidendi lootusetuse õhustik assotsieerus okupatsiooniga kaasnevate meeoleoludega ühiskonnas.

Näidendi „Põhjas” lavaleseadmise protsess oli hoolikas. Uuriti muuhulgas venekeelseid lisamaterjale ning süveneti Gorki tegelaskujude olemusse. Lavastaja Leo Kalmet on nimetanud seda oma parimaks lavastuseks. Ta nägi näidendis hukkamõistu ühiskonnale, „kus unistused ausast ja loovast tööst osutuvad ainult fiktsiooniks” (samas: 184). Artur Adsoni sõnutsi tõstis draama „Põhjas” „kõrgele inimese nägemise, inimese mõistmise ja inimese austamise motiivi” (ArA 1941). Dramaatilise konflikti teravdamiseks oli teatri tõlgenduses eriliselt rõhutatud „unistuste ja nende purunemise liini” (Kalmet, L. 1982: 184). Lavastusele oli omane romantiseeritus. Kõik osalised selles „igatsesid midagi paremat, unistasid inimväärses elust. Teistsugustes oludes võinuksid nad olla täisväärtuslikud inimesed.” (Kask 1987: 68)

Näitlejaid ja publikut köitis Gorki näidendis kujutatud ühiskonnaheidikutes peituv inimlikkus. Need elu hammasrataste vahele jäänud tegelased olid eelkõige inimesed oma vooruste ja puudustega. „Näidata ka ühiskonna jäänustes inimest – selles seisab kogu teose filosoofia – see moodustabki sellele teosele M. Gorki

eetilise lähtekoha,” kirjutas Priit Põldroos ajakirjanduses (Põldroos 1941a). Kriitikas tunnustati lavastuse ansambliühtsust ning eelkõige läbi näitlejate mängu loodud dramaatiliselt pingestatud atmosfääri. Põhilise puudusena märgiti kriitikas lavastuse liigset pikkust ning rõhutati kärbeta tegemise vajalikkust.

Arvustustes käsitleti põhiliselt ansamblimängu, üksikutel osatäitjatel peatuti põgusalt. Nii võib Aira Kaalu arvustusest lugeda: „Mõjuvalt toodi esile lootusetu miljö, milles elasid heidikud. Nende põhjakihi esindajate enesekindlas käitumises, nende tõredas „korraliku elu” eitamises peegeldus ka ladvakihi õõnsus. Läbi heidikute lopsaka kriitika paistis kogu tolleaegse vene ühiskonna tugede jõuetus, käegakatsutav varisemine.” (Kaal 1941) Kaalu sõnutsi oli lavastuse pearõhk suunatud tüüpide esiletoomisele, mis tegi „mängu elavaks, vaheldusrikkaks, paiguti aga isegi soovimatult kirjuks”. Põhiliselt realistlikus lavastuses märkas arvustaja ka liialdatust, forsseeritud esitust. (Samas) „Hiilgavat mängu võis kohata paiguti kõigi osaliste juures, kuid mitte pidevalt; koosmäng seevastu oli pidevalt kõrgel tasemel ja väärtas väga harva,” kirjutab Kaal (samas). Voldemar Mettus leiab lavastuses olevat küllaga hoogu ja temperamenti. Lühidalt peatub Mettus ka üksikutel näitlejatöödel. Tema arvustusest võib muuhulgas lugeda: „Voldemar Alev oli parajal määral kibestunud luku-sepp Kleštš, kes hoolimata kõigist takistustest peab lugu tööst, kuna ta sellega on harjunud lapsest saadik. Ta naise Annana Salme Reek pani meid oma kannatusile kaasa elama.” (Woldemar 1941)

„Põhjas” lavastusest olid Salme Reegil kurvad mälestused, kuna see seostus Satinit kehanud August Sunne vabasurmaga. Sunne tundlik loojahing ilmselt ei võimaldanud toime tulla uue võimuga kaasneva vaimse surve ja märgatavalt suurenenud töökoormusega.

Esimesele pioneerile eesti teatri laval – Galjale M. Trigeri „Õnnelikus abielus” (1936) – lisas nõukogude okupatsiooni algusaasta Salme Reegi repertuaari teisegi Galja, seekord juba komnoore, väikekoodanlikku mentaliteeti ja vana-meelsust pilavas A. Zoritši ja A. Bulgakovi „Uues majas” (1940, lavastaja A. Sunne). Selles uue ideoloogia vaimus näidendis vastandatakse kahe maailma esindajaid. Alles äsja valminud majja kolivad kõigepealt kapitalistliku, nõ „vana, pehkinud maailma” esindajad, seejärel „ uut maailma” esindavad kommunistlikud noored, kelle hulka kuulus ka Reegi Galja. Võitluses elu korraldamise eest selles majas jäävad peale tragid ja töökad komnoored, kuna „mineviku viirastused” kolivad minema. Publik käis nimetatud lavastust meelsasti vaatamas, kuna lavastaja ja näitlejate rõhuasetused rollides olid erinevad sellest, mida teatritööd kontrollivad võimukandjate esindajad eeldasid. Näiteks ei mänginud Reek tollasest ideoloogiast lähtuvalt läbinisti positiivset, „veretut” komnoore ideaalkuju, vaid inimlike nõrkustega noort tütarlast, kes nii mõnigi kord kahtleb sisimas iseenda ja oma sõprade mõtete ja tegude õigsuses. Galja rollile andis näitleja ka koomilise varjundi. (Reek 1986)

Kuigi komöödia ei olnud Stalini võimu tingimustes soositud žanr, ei saanud teatrid saali täituvuse huvides sellest loobuda. Nii jõudis 1941. aastal Kaarli Aluoja lavastuses Draamateatri lavale ka ungari autori Laszle Fodori komöödia „Küpsustunnistus”, kus Salme Reegil oli vanatüdrukust õpetajanna preili Szalay

karakterne roll. Komöödia tegevustik toimub koolimiljöö. Voldemar Mettuse arvustusest võib lugeda, et näidendi autor on püüdnud sündmusi kujutada lihtsalt ja loomulikult. „Tüübid on kõik huvitavad, tõsidus ja huumor on antud paraja seguna.” (W. M. 1941) Mettuse sõnutsi oli Aluoja ungari autori komöödia lavastanud „paljude peente psühholoogiliste varjunditega”. Kriitiku hinnangul oli lavastuse üheks tähelepanuväärsemaks näitlejasaavutuseks Reegi preili Szalay. „Mäng on niisama heal tasemel kui lavastuski. /.../ Salme Reegil on kibestunud, aga pärast inimlikuks sulav preili Szalay üks ta hiilgavamaid saavutusi. Seda osa paremini teha tohiks olla raske,” kirjutab Mettus (samas). Szalay roll oli tõestuseks Reegi kui karakternäitleja võimekusest.

Eesti klassikast lavale jõudnud August Kitzbergi „Libahundis” (1941) tõi lavastaja Leo Kalmet aja nõuetele vastavalt rõhutatult välja lihtrahva ja mõisa vastuolu. Salme Reegi väikesest Tiinast selles lavastuses sai aga legend vaatamata sellele, et kogu sõnaline tekst piirdus vaid üheainsa meelega karjatatud sõnaga „Ema!” Sellesse sõnasse pani näitleja kogu oma hinge, väljendamaks lapse mõõtmatu meeleheidet ja valu. Väikese Tiina tegelaskuju kaudu näitas Salme Reek ilmekalt, et näitleja võimuses on mängida roll suureks ka siis, kui tal on võimalus laval lausuda vaid üks sõna.

„Libahunt” toodi Draamateatri lavale silmas pidades 1941. aasta sügisel Moskvast toimuma pidanud Nõukogude Eesti kunstidekaadi. Nimetatud näidendi lavaletoomise tellimus esitati veel ka Estoniale ja Vanemuisele, kuid parimaks kuulutati Kalmeti lavastus Draamateatris. Draamateatri lavastuse juures hindas kriitika senistest tõlgendustest uudsemat lähenemisnurka (tänu Kitzbergi käsikirjaliste variantide kasutamisele), uute ühiskondlike elementide ja motiivide esiletoomist ning rollide esituse konfliktisust. Peategelased Tiina (Marje Parikas) ja Margus (Teet Koppel) ning Tammaru pererahvas (Ants Lauter ja Albina Kausi) valiti dekaadile Estonia Teatrist. Võidulavastusest arvati dekaadilavastuse koosseisu Aino Talvi Mari, Anna Tamme Vanaema ja Salme Reegi väike Tiina. Lavastusterviku ja rollide viimistlemiseks pidid tööd „Libahundiga” jätkama üheskoos kolm lavastajat – Leo Kalmet, Andres Särev ja Kaarel Ird. Kavandatud dekaadi nurjas alanud sõda, ent mälestus Reegi väikesest Tiinast on kandunud läbi mitme põlvkonna tänasesse päeva. Mitmekülgne teatrimees Priit Põldroos pidas Salme Reegi osatäitmist märkimisväärselt saavutuseks. „Kehahoiak ja miimika – sellesse oli sõnatult kokku surutud hirm, kohmetus, nälg. Meelde jääv kuju. Ahastav hüüd „Ema!” esimese vaatuse lõpul õnnestus hiljem paremini kui esietendusel,” kirjutas Põldroos (Põldroos 1941b). Karin Kask on kirjeldanud näitlejanna loodud tegelaskuju: „Tema lumetusiga uksest sisselendamine lõi uue pinget ja meeleolu. Toas oli ei taibanud esimesel hetkel, oli see klutine ja räbalates olend loom või inimene. Tardumus lõppes alles siis, kui hirmunud olend taasoojusest ja inimlikust heast sõnast justkui sulama hakkas.” (Kask 1987: 74) Publikule pakkus Salme Reegi väikese Tiina ilmumine tõelise elamuse. Teatrikriitik Reet Reiljan on kirjutanud 1965. aastal: „Kannan endaga tänaseni kaasas mälestust lapsepõlves nähtud „Libahundi” väikesest Tiinast. Kuidas Tiina-Reek sisse tuli, kuidas ta inimesi vaatas, kuidas esimese söögipala vastu võttis... Ja teksti oli

ainult üks sõna, karje „Ema!”, aga kuidas Reek selle andis! Selles avanes väikese Tiina kogu sisemaailm, see oli alus, mille pealt suur Tiina sai järgmises vaatuses edasi mängida.” (Reiljan 1965) Tiina rollis avaldus Dagmar Normeti sõnul eriti sügavalt Salme Reegi „võime ka ilma tekstita haaravat kuju luua” (Normet, D. 1967b: 4). Ilmselt oli Salme Reegi väikese Tiina meeleheitliku hüüatuse taga okupatsiooniga kaasnenud ühiskondliku ja isikliku elu traagika, õe ja õemehe Siberisse küüditamisega ning vanemate ja venna surmaga seostuvad hirmud ja kaotused.

7.2. Teater Saksa okupatsiooni ajal

22. juunil 1941 alustas Saksamaa sõda Nõukogude Liidu vastu, samal päeval kuulutati Tallinnas ja selle ümbruskonnas välja sõjaseisukord. 24. juuni käskkirjaga tühistas Kunstide Valitsuse juhataja kõigis eesti teatrites kõik puhkused. Teatritöötajad pidid ilmuma oma teatrisse ja ootama korraldusi, kuigi esialgu mingeid loomingulisi ülesandeid ei olnud. 2007. aastal trükkis avaldatud „Voldemar Panso päevaraamatu” 25. juuni 1941. aasta sissekandest võib lugeda, et Draamateatris algas teenistus „väga kummaliselt – mullatööga. Terve pere oli koos. Kõik olid võtnud endale kostüümitoast igasugu kostüümid ja selga pannud. Seal oli naine säarikuis ja kimanodes jne. Igatahes väga kirju pere, nii et kui me seal tööle asusime, kogunes tohutu rahvapilv tööd jälgima.” (Panso 2007: 128) Seejärel tehti teatritele ülesandeks moodustada brigaade, kes oma esinemistega pakusid meelelahutust Punaarmee sõduritele. Igal teatril pidi olema vähemalt üks brigaad, kes oleks suuteline pakkuma venekeelset kava. Draamateatri näitlejatest moodustati kaheksa brigaadi, neid täiendati Konservatooriumi lauluõpilaste ja teiste lauljatega. Teatri brigaadide repertuaari oli lisaks sõnalisele osale põimitud ka laulu ja tantsu. Brigaadid ei saanud aga kuigi kaua töötada. Juba 14. augustil saadeti Draamateatri ja Töölisteatri ning osa Estonia näitlejaid kindlustus- ehk sõjakaitsetöödele. (Eesti rahva ... 1943: 334–335)

7.–9. juulil 1941 ületasid esimesed Saksa armee üksused Eesti lõunapiiri. 28. augustil vallutasid Saksa väed Tallinna, 31. augustil Haapsalu. Sellega oli kogu Eesti mandriosa sakslaste käes. Pärast Punaarmee lahkumist Eestist alustasid eestlased iseseisvusaegsete riigivõimuorganite taastamist lootuses, et Saksa võimud lubavad Eesti iseseisvust või vähemalt annavad autonoomia. (Samas: 415) Paraku lootused omariiklust taastada ei täitunud. Nõukogude Liidu okupatsioon asendus Saksa okupatsiooniga.

Majanduslik olukord sõjaastatel oli raske, nappis toidust ja esmatarbekaupadest. Voldemar Panso 3. mail 1942 tehtud sissekandest päevikusse selgub, et selleks ajaks hakkasid riigis kõik varud otsa saama. „Normid on nii väikesed, et räägitakse – olla välja arvestatud kalorid – 80 päeva saab inimene selle normiga elada. Pisut leiba ja 50 gr. makaroni nädalas (leiba 1700 gr.). Kõigi silmad vaatavad igatsusega maale – põllumehe poole. Meie oleme põllundusriik. Käiakse maalt jahu ja piima toomas. Raha ei maksa midagi. Peab olema suitsu, seepi, värve jne. See on uus raha, uus kuld,” kirjutas Panso (Panso 2007:

189). Näitlejal oli oma kuupalga eest võimalik muretseda näiteks pudel viina ja natuke leiba ning see oli kõik. (Samas) Vähesega läbiajamine oli aga Salme Reegile tuttav juba lapsepõlvest, Esimese maailmasõja päevadest.

Kolm aastat Hitleri-režiimi tõi kaasa omad eelistused ja piirangud Eesti ühiskonna- ja kultuurielus. Saksa okupatsioonivõim Eestis end loomingulistesse küsimustesse otseselt ei seganud. Nõukogulikud ümberkorraldused tühistati ja pöörduti tagasi iseseisvusaegse süsteemi juurde, vastavalt sellele, kuivõrd seda lubasid Saksa võimud. Kultuurielu aastail 1941–1944 oli aktiivne. Paberipuudusele ja tsensuurile vaatamata kirjutati ja ilmus eesti kirjanduse väärt-teoseid, korraldati palju kunstinäitusi, kontserte, teatrietendusi jne. Kunst pakkus sõjaaja ängistavatele oludele vastukaaluks vaimset kosutust ja võimalust eneseteostuseks. Ilmselt oli aktiivse kultuuritarbimise üheks põhjuseks asjaolu, et just eesti kunstis nähti „rahvusliku ja riikliku iseolemise väljendajat”. (Karjahärm, Sirk 2007: 192)

Sakslaste võimu ajal võisid teatrid edasi tegutseda, kuid repertuaarile seati piirangud. Keelustati esmajoones juudi, vene (ka klassika), kommunistlike ja antifasistlike ning Saksamaaga sõjajalal olevate maade uuema kirjanduse lavastamine. Tehti ka mõningaid erandeid, lubatud olid näiteks Shakespeare, Shaw jmt. (Karjahärm, Sirk 2007: 190–191) Mängukava koostamisel oli teatril ettepanekute õigus, kuid lõpliku otsuse langetasid kunstivälised organid. Voldemar Panso päeviku andmeil ei lubatud Draamateatris lavastada näiteks Shaw’ „Pygmalioni”. Luba selle näidendi lavale toomiseks oli juba käes, kuid ootamatult see ikkagi keelati. Selle asemel soovitati teatril mängukavva võtta Hauptmanni „Kopranahkne kasukas”. (Panso 2007: 213) Viimane jõudiski 1942. aastal Draamateatri publiku ette. Adeline osa mängis Salme Reek. „Pygmalioni” proovid said aga jätkuda alles 1944. aastal.

Hoolimata Saksa okupatsioonivõimude tsensuurist sai teater neil aastail täita oma ülesannet rahvusliku kultuuri järjepidevuse kandjana ja eesti rahva eneseteadvuse ja vaimsuse väljendajana kindlamalt kui esimesel nõukogude hooajal 1940/1941 (Karjahärm, Sirk 2007: 727). Vastukaaluks sõja-aastate repertuaaripildis paratamatutele nn kirevatele kavadele ja jantidele ning kunstilise taseme säilitamiseks mängiti teatrites klassikat. Mängukavva võeti Koidula, Tammsaare, Kitzbergi, Molière’i, Schilleri, Ibseni jt loomingut. Kaasaegseid algupäraseid teatritükke oli teatritel sõja-aastatel raske hankida. Siiski õnnestus Draamateatril 1942/1943 hooaeg avada Hugo Raudsepa uue draamateosega „Sündmused agulis”.

Saksa okupatsiooni aastatel töötasid Draamateatris lavastajana-näitejuhina Leo Kalmet, Alfred Mering, Kaarli Aluoja ja Arno Suurorg. Saksakeelsete lavastuste juures oli näitejuhiks veel Voldemar Mettus, noorsoolavastuste juures Lilli Aluoja (pseud Laoniidu) ning nukulavastuste juures Oskar Seliaru. Sõja-aastatel toimus muutusi näitetrupis. 1942/1943 hooajast arvati teatri koosseisu 1941. aastal Tallinna Konservatooriumi Riikliku Lavakunstikooli lõpetanud noored näitlejad Lea Holst, Leida Raukas, Ellen Liiger, Aino Ripus, Voldemar Panso, Martin Härm ja Arne Ruus. Seni olid nad töötanud teatri juures praktikantidena. Samast hooajast liitusid Draamateatri näitetrupiga ka varem

Estonia Teatris töötanud Kaarel Karm ning Vanemuisest üle tulnud Juhan Jürgo, Lilli Aluoja (Laoniidu) ja Ants Toiger.

Teatrid pidid okupatsioonivõimude nõudmisel etendama ka saksakeelseid lavastusi. Selle tarvis kutsuti truppi moodustama ja selle loominguulist tegevust juhtima teatritegelane ja kriitik Voldemar Mettus. (Küngas 1998: 74) Saksakeelsetesse lavastustesse sobivate näitlejate leidmiseks korraldati katsed. Väljalituteks osutusid Leida Aru, Olev Eskola, Lea Holst, Aado Hõimre, Leida Koorits, Voldemar Panso, Salme Reek, Aino Ripus, Arne Ruus jmt. Väljaspoolt kutsuti kaasa tegema Valentina Kask Estoniast ja vabakutselisena tegutsenud Signe Pinna. (samas: 74 – 75) Teatris hakkasid toimuma saksa keele tunnid nii algajatele kui ka edasijõudnutele (Panso 2007: 190). Enamasti tuli mängida komöödiaid ja jante. Saksakeelsed lavastused olid menud, rahuldades saksa sõjaväe ja seltskonna teatrihuve. Positiivse vastukaja nii publikult kui kriitikalt pälvis näiteks 1941. aasta detsembris Draamateatris esietendunud Kurt Götzi komöödia „Ingeborg” Voldemar Mettuse lavastuses. Kiideti nimiosalist Signe Pinnat²⁵ ja tema partnerit Voldemar Pansot Ottokari osas ning teisi lavastuses osalenud näitlejaid suurepärase mängu ja hea saksa keele oskuse eest. Seoses selle lavastusega on Panso 23. detsembril 1941 teinud oma päevikusse sissekande, kus ta muu hulgas kirjutab: „Peale „Ingeborgi” etendust kutsus Reek mind oma garderoobi ja rääkis mõningaist puudustest, et ma ei oska *bowle* klaasi hoida, et viina andes võtan kehahoiaku, mis ei sobi doktorile ja et keel on veel natuke kange, raiudes serveerin, ja enne ja pärast neid ütlemisi, mis olid väga teretulnud, peab ta nii pikki palveid, et ma mitte ei pahandaks, et ta ütleb.” (Panso 2007: 169) Salme Reek oli veendunud, et heasoovlik ja kolleegi abistav kriitika on vajalik. Märkusi tuli tema arvates teha aga taktitundeliselt, sest loominguulised inimesed on õrnatundelised. Reegi sõnul ei taha ükski näitleja mängida halvasti, ta püüab endast kõike anda, kuigi alati see ei õnnestu. (Reek 1986)

Sõja-aastail mängis Salme Reek Helenet Tammsaare ja Andres Särevi „Vargamäe vanades ja noortes” (1942, lavastaja Kaarli Aluoja), Anna-Lisat rootsi klassiku Selma Lagerlöfi teose põhjal loodud Leo Kalmeti suurlavastuses „Gösta Berling” (1942), telegraafineiu Manjat Hugo Raudsepa Vabadussõja-ainelises draamas „Lipud tormis” (1942, lavastaja Alfred Mering), Adelinat saksa kirjaniku Gerhart Hauptmanni satiirilises komöödias „Kopranahkne kasukas” (1942, lavastaja A. Mering), Lya de Lowsky’t Leo Lenzi ja Ralph Arthur Robertsi lavatükis „Minu tütar – sinu tütar” (1943, lavastaja Arno Suurorg). Teistkordselt oli Reegil võimalus kehastuda Pöialpoisiks Anna Brigadere muinasjutt-näidendis „Pöialpoiss” (1943) Oskar Põlla lavastuses. Saksa okupatsiooni tingimustes tuli Salme Reegil ka mitmeid kordi saksakeelsetes lavastustes osaleda. Näiteks mängis ta Inge rolli saksa autori Felix Lützkendorfi lavaloo „Armastuskirjad” (1942, lavastaja Arno Suurorg), mida etendati nii eesti kui saksa keeles.

²⁵ Erinevalt teistest tollastest Draamateatri näitlejatest oli Signe Pinnal ka varasem saksakeelsetes lavastustes osalemise kogemus. Nimelt oli ta 1930. aastatel mänginud Tallinna saksa teatris.

1942. aasta veebruaris publiku ette jõudnud, tervet teatriperet tööprotsessi haaranud suurejooneline lavastus „Gösta Berling” käis ilmselt selles osalenutele üle jõu. Ei suudetud realiseerida seda, mida kavatseti. Voldemar Panso arvates oli lavastuse raam hea ja esinduslik, ent pinge laval puudus, lugu jättis lohiseva ja katkendliku mulje. Panso märkas tollases teatris väga palju teatraalsust. „Gösta Berling” oli näitlejate mängus kohati avalduva võltsi ja põhjendamatu teatraalsuse ilmekaks näiteks. Siiski oli lavastuses ka niisuguseid stseene, „kus mäng läheb vabaks ja lihtsaks – need stseenid kanduvad ja on haaravad. /.../ Kus on aga irooniat, tagasihoitud viha jne, see on vale, pressitud, vilets, ...,” kirjutas Panso oma päevaraamatus 4. märtsil 1942 (Panso 2007: 181–182). Salme Reek mängis selles lavastuses Anna-Lisat. Kriitikapoolseid vastukajasi sellele osatäitmisele uurimistöö teostajal paraku leida ei õnnestunud.

1942. aasta aprillis esietendunud Hugo Raudsepa draamateos „Lipud tormis” oli üks väheseid näidendeid eesti kirjanduses, mis käsitles eestlaste vabadusvõitluse algust Vene revolutsiooni esimesel suvel ja sügisel 1917. aastal. „Lipud tormis” ei kuulu Raudsepa tippsaavutuste hulka. Alfred Mering, kellel oli selle näidendi lavastamise kogemus juba 1937. aastast Vanemuises, oli kriitika hinnangul aga oskuslike kärbeta ja liigtraagilisusest hoidumisega suutnud vältida kaldumist eklektikasse. Mettuse arvates mängisid lavastuses osalenud näitlejad hästi, „pinget ja temperamenti oli parajal määral” (Woldemar 1942a). Mettuse arvustusest Reegi ja Põlla osatäitmiste kohta lähemalt teada ei saa. Sellest võib vaid lugeda väheütlemaid lauseid: „Oskar Põlla andis teravasti joonestatud enamlaste Sonni. /.../ Salme Reegi Manjalt, telegrafistilt, oleks tahtnud veidi enam kerget koketeerimist.” (Samas)

Saksa okupatsiooni ajal osales Salme Reek veel teiseski Hugo Raudsepa näidendi lavastuses. Nimelt avati Draamateatri 1942/1943 hooaeg kirjaniku lavateosega „Südmused agulis”. Mettus ei tajunud selles teatritükis spetsiifilist Raudseppa. „Ei ole see näidend lavaline följeton ega oma ta „Vedelvorsti” stiilikust ja head kompositsiooni, ei ole ta poliitiline komöödia ega ole tal midagi ühist aristokraatliku „Sinimandriaga”. Aga see-est on temas enam tasakaalu kui näit. „Tormis lippudes” („Lipud tormis” – E. V.),” kirjutab Mettus (Woldemar 1942b).

„Südmused agulis” tegelased on kujutatud enamasti realistlikult. Mettuse arvustusest võib lugeda: „Sääraseid inimesi, nagu me neid seitsme pildi jooksul näeme laval askeldamas, klatšimas, tülitsemas ja „rikkuse” poole püüdmas, aga ka ennastsalgavalt armastamas, on meil tõepoolest olnud.” (Samas) Kriitika arvates on teose autor kujutanud tüüpe üsna värvikalt, võimaldades näitlejatele huvitavat tööd. Erandlikuks tegelaseks igapäeva elust tuttavate tüüpikujude kõrval oli muinasjutuline Seenenaine, keda kehastas Salme Reek. Artur Adsoni arvates oli Seenenaine Hugo Raudsepa „ninanips reaalsuse nõuete vastu”, kuid sobis oma leidlikkuses lavastuse üldisesse tervikusse (ArA 1942a). Seenenaist võib võrrelda Raudsepa teise tegelasega, keda Reek kujutas ja kes põhitoonilt realistlikus lavailmas on pärit fantaasiamaailmast – näitlejanna viimasesse loomekümneendisse jääva Inimesega Gunnar Kilgase lavastuses „Salongis ja kongis” (Vanalinnastuudios 1990. aastal). Mõlemad olid pisirollid, kuid lava-

teose kui terviku seisukohalt äärmiselt olulised, fantastilised ja kummalised. Reegi lühikest, kuid säravat etteastet märkas ka kriitika. Nii kirjutab Voldemar Mettus, et „Salme Reek andis meeldejäädvalt seenenaise episoodi” (Woldemar 1942b). „Postimehe” arvutusest võib lugeda: „Elutarka seenenaist näitas pisirollis meeldivalt Salme Reek.” (Kla 1942a) Artur Adsoni artiklis on kirjas: „Seeneidekesena esines S. Reek kena selgusega ning Raudsepa vigurlikkust targu esile tuues.” (ArA 1942a)

Tüüpiliseks meelelahutuslikuks lavastuseks Saksa okupatsiooni aegses teatripildis oli Felix Lützkendorfi komöödia „Armastuskirjad”. Selle sõjaegse reaaleluga terava kontrasti moodustava lõbusa lavaloo eestikeelne esietendus toimus 1942. aasta 21. mail ja saksakeelne 15. detsembril. Lavastajaks oli Arno Suurorg. Doktor Konrad Tiedemanni mängis lavastaja Suurorg või Oskar Seliaru, tema naist Thead Lea Holst ja tütart Inget Salme Reek ning tulevast väimeest Helmutit Oskar Põlla.

Voldemar Mettuse hinnangul oli tegu väga oskuslikult kirjutatud nalja-mänguga, milles küll ei puudunud ka „kulunud jandivõtted”, ent need ei olnud vaimukas ja värskelt mõjuvas tervikus häirivad. Lavastajana debüteerinud Arno Suurorg oli „komöödia lavastanud elavas, kohati liigagi elavas tempos” (Woldemar 1942c). Mettuse nähtuna oli Salme Reegi Inge tragi neiu, „üks neid moodsaid tütreid, kes isa autoriteeti ei pane mikski, kes aga püüavad teda välja aidata hädast, mida nad oma peene ninaga haistavad” (samas). Ka teises arvutuses kirjutati Reegi Ingest kui ülimoodsast, „pisut kraadestunud” neiu, „kes ei tunnusta isa autoriteeti ja kellele isa on ainult „paksuke”, pakkudes talle aga siiski kamraadlikku abi, kui vanamees oma asju ei oska klaarida” (K. 1942).

„Armastuskirjad” oli esimene täispikk lavastus eesti teatris, mida etendati Eesti leegionäridele. Varem oli sõjaväelaste meelt püütud lahutada Estonia, teatrikooli ja konservatooriumi poolt pakutud kirevate kavadega. Eesti leegioni õppelaagris esines Draamateatri „Armastuskirjade” näitetrupp 1943. aasta juulis ja augustis. (Grenaderidele... 1943)

Saksa kirjaniku Gerhart Hauptmanni 80. sünnipäevaks tõi Draamateater välja tema vargakomöödia „Kopranahkne kasukas” Alfred Meringu lavastuses. Salme Reegil oli selles suurlinna küljealuse kehvikute keskuse pikanäpu-meestest pajatavas lavastuses väike, kuid värvikas Adeline osa. Selle tütarlapseliku loomisel näitas näitlejanna taas võimekust väikese tekstimahuga rolli kehakeele ning iseäraliku lavalise oleku kaudu tähelepanuväärseks mängida. Artur Adson kirjutab „Kopranahkse kasuka” arvutuses: „Salme Reek’i plika oli teravasti joonistatud /.../, ta täiendas paljurääkivald miimika ning kentsaka välimusega oma napolisõnalist rolli.” (ArA 1942b) Hauptmanni draamateose peaväärtuseks hindaski Adson tegelasi, kes „kõik on inimlikult hästi jumevalt esile toodud ja pakuvad näitlejaile avaraid mängimise võimalusi” (samas).

Lastelavastustest oli Saksa okupatsiooni ajal Draamateatri mängukavas Anna Brigadere muinasjutu „Pöialpoiss” alusel sündinud Oskar Põlla lavastus, kus nimiosas Salme Reek. Nagu teada, oli Pöialpoisi osa 1931. aastal noore näitleja üks esimesi suuremaid rolle kutselises teatris. 1943. aastal esietendunud „Pöialpoiss” oli Reegi elukaaslase Põlla lavastajadebüüdiks. Lavastaja pühendas

selle Salme Reegi noorelt surnud venna Oskari mälestuseks. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis Salme Reegi fondis on hoiul Brigadere muinasjuttnäidendi osaraamat Oskar Põlla pühendusega: „Kallis tüdruk. Oma esimese lavastuse pühendasin Sinu kalli kadunud venna mälestuseks. Selle raamatu, kui sellest tööst ainukese järelejääva, palun Sind vastuvõtta ja hoida teda koos teiste mälestustega.” Alla on kirjutatud: „Oskar. Tallinnas, 10. nov. 1943.” (TMM/T315: 119) Heasüdamliku, osava ja tegutsemishimulise Põialpoisi kujutamisel, nii nagu mitmete teiste poisiroollide loomisel, oli vend Salme Reegile eeskujuks. Ilmselt tuleb näitleja lapsemaailma mõistmise saladuse võtit otsida muuhulgas hingelisest lähedusest vennaga ning tema kaotusest põhjustatud valust.

Kriitika hindas Põlla esimese lavastajatöö kordaläinuks. „Põlla on oma töö teinud mitte ainult suure armastusega, vaid ka hea antud ainesse süvenemise, leidlikkuse ja fantaasiaga, ta on hoolitsenud palju lastekohase koomika eest,” kirjutab Woldemar Mettus „Eesti Sõnas” (Woldemar 1943). Tähtsat osa lavastuse atmosfääri kujundamisel omas Roman Toi muusika, millel oli kriitika arvates ka omaette väärtus (samas).

Muinasjutumaailmast kirevaid pilte pakkuvast lavaloo oli palju tegelasi, kuid nad kõik moodustasid vaid värvika tausta Salme Reegi Põialpoisi seiklustele. „Peaosas Põialpoisina esines Salme Reek täieliku vastavuse, tragiduse, hea kuuldavuse ja nõudlikematki vaatajat rahuldava toonide varjundamisega,” kirjutab Artur Adson (ArA 1943b). Teisedki kriitikud rõhutasid Reegi suurt osa lavastuse õnnestumisel. Näiteks võib „Postimehest” lugeda: „Too Salme on ikka tore poiss, kui paneb mängu oma muheda südamliku tragiduse. Nüüd ta oli ilmekas kõigis neis tragiduse faasides. Väga ilmekas. Ja sellest olenes kogu etenduse tore kordaminek. Teisi oli palju, aga nad ei kandnud etendust, vaid andsid rahuldava fooni Põialpoisi toredale tragidusele.” (B. K-I. 1943) Ka Mettus tunnustas Reegi toredat ehthpoisilikku Põialpoissi, „kellele sai osaks publiku jagamatu poolehoid” (Woldemar 1943).

Saksa okupatsiooni aastad ei toonud teatris märkimisväärseid loominguulisi saavutusi. Oluliselt vähenes uute näidendite hulk, selle asemel taaslavastati sageli iseseisvusaja lõpul mängukavas olnud teatritükke. Näitlejale olid need aga aktiivsed tööaastad. Teatrite loovkoosseisud olid vähenenud. Paljud näitlejad ja lavastajad olid mobiliseeritud Nõukogude või Saksa sõjaväkke või siirdunud sõja jalust Nõukogude Liidu tagalasse. Lisaks eesti publikule vajasisid sõjajärgsest olukorrast tingitud pingeid unustama panevat meelelahutuslikku repertuaari ka okupatsioonivõimud ja saksa sõjaväelased. Etendusi tuli anda nii saksa kui eesti keeles. Prooviperioodid olid lühikesed, töötada tuli intensiivselt. Teatritööle jäänud näitlejate töökoormus oli eeltoodud põhjustel suur. Oluline osa repertuaaris oli kergekaalulistel, nõudlikumale maitsele mittevastavatel teatritükkidel, mis ei pakkunud tegijaile loominguulist rahuldust. Salme Reegil oli Saksa võimu aastail siiski võimalus mängida väga erinevaid rolle, lisaks jantlike lavalugude naiivsetele tütarlastele ka klassika- ja muinasjutulavastuste tegelasi.

8. NÄITLEJA LÄBI STALINLIKU AASTAKÜMNE

8.1. Repressioonid ühiskonnas ja teatris.

Sotsialistlik realism

1. septembril 1944 peatas Eesti Omavalitsus kogu kultuurialase tegevuse Eestis. Kõik teatrid ja teatrikoolid suleti. 18. septembril sai põrandaalune valitsus teada sakslaste Eestist lahkumisest. Samal päeval nimetas Jüri Uluots ametisse valitsuse eesotsas Otto Tiefiga. 20. septembril heisati Pika Hermannini torni Eesti lipp. 22. septembril, mõni tund enne Punaarmee sisenemist Tallinna, põgenesid viimased valitsuse liikmed Läänemaale. Saksa armee loovutas Tallinna lahinguta, vastupanu sissetungivatele nõukogude vägedele osutasid ainult Pitka poisid. 26. septembriks oli kogu Mandri-Eesti Punaarmee valduses. 24. novembril evakueeriti viimased Saksa üksused Eesti territooriumil Saaremaalt Sõrvest Kuramaale, kogu Eesti oli sellega Punaarmee kontrolli all. Saksa okupatsioon asendus taas Nõukogude okupatsiooniga.

Traagilised sõjaastad vähendasid Eesti elanike, sealhulgas kultuuriinimeste arvu. Lisaks sõjaajal hukkunutele põgenes uue Nõukogude okupatsiooni eest Läände u 70 000–80 000 inimest. (Karjahärm, Sirk 2007: 197) Põgenike hulgas oli suur osakaal haritlaskonnal. Kui 1934. aastal oli Eestis 7437 kõrgharidusega inimest, siis 1944. aasta sügisel oli neid kodumaale jäänud hinnanguliselt paar tuhat (samas: 31).

Draamateatri näitlejaist põgenesid Läände näiteks Lea Holst, Leida Koorits, Oskar Seliaru, Maie Suurallik. Põgenes ka dramaturg ja teatrikriitik, Draamateatri saksakeelsete lavastuste lavastaja Voldemar Mettus. Palju võõrsile minejaid oli Estoniast: Milvi Laid, Klaudia Maldutis, Rahel Olbrei, Marje Parikas, Kadi Taniloo, Els Vaarman, Hanno Kompus, Edmar Kuus, Arne Viisimaa jt. Põgenesid ka Tallinna Töölisteri näitlejad Jussi Romot, Lensi Rõmmer, Kaarel Söödor; Vanemuisest Helmi Aren, Ella Lukk-Kudu jne. Varem külalisena Soome teatrites esinenud Liina Reiman jäi 1944. aastast Soome elama. Mitmed kodumaalt lahkunutest olid ka Salme Reegi kolleegid, sõbrad, lähedased inimesed. Kas ka näitlejanna ise koos elukaaslase Oskar Põllaga põgenemist kaalus, ei ole enam võimalik tagantjärele kindlaks teha. Võib-olla oli üks kohalejäämise põhjusi Reegi lootus, et ta õde peagi Siberist naaseb, ning soov talle toeks olla.

Sõjajärgne stalinliku terrori kümnend oli teatrile ja teatriinimestele masendav aeg. Teatrite loomulik areng asendus võimudepoolse jäiga käsukorraldusega. Lisaks ideoloogilisele surutisele ja hirmule repressioonide ees pidid teatrid töötama ka rasketes majanduslikes oludes. Estonia ja Töölisteri hooned olid purustatud ning tegevust tuli jätkata ajutistes kitsastes oludes. Teatrid olid kaotanud osa oma loovkaadrist Nõukogude okupatsiooni eest Läände põgenike näol ja paljud olid represseeritud. Stalinliku terrori aastad tõid represseeritutele lisa. Nii vähenes Eesti teatrite kunstiline koosseis 1948. aasta alguse 923-lt 1954. aasta alguseks 546 inimeseni. (Rähesoo 2011: 280) Mitmed senised

teatrijuhid kõrvaldati ametist. Lisaks hoonetele ja loovkaadrile olid teatrid enamasti kaotanud dekoratsioonid, kostüümid jm lavavara. Nii kulus Moskvast saadav raha suures osas puudu oleva lavakraami hankimiseks ning näitlejate töötasud jäid pisikeseks. (Samas: 269 – 270)

Õie Elango oma artiklis „Teatripoliitikast Eesti NSV Kunstide Valitsuse päevil (1944–1953)” leiab, et esimeste sõjajärgsete aastate positiivseks saavutuseks oli kõigi Eesti teatrite säilitamine ja koosseisude suurendamine. (Elango 1994: 50) Suurt tähelepanu pöörati neil aastail ka näitlejakoolitusele, sest sõja lõppedes oli Eestis näitlejatest puudus. Teatrite juures avati oma õpperühmad. Nii alustas kaadri täiendamise eesmärgil 1. märtsil 1945 Draamateatri juures tööd Riiklik Draamastuudio, mis oli kavandatud loomisel oleva Eesti Riikliku Teatriinstituudi eelastmena. Stuudio õppekavad olid koostatud vastavalt kõrgema teatriõppeasutuse nõuetele, mis võimaldas selle õpilased arvata 23. septembril 1946 õppetööd alustanud Eesti esimese ametlikult kõrgharidust andva näitlejakooli – Eesti Riikliku Teatriinstituudi II kursusele. Need õpilased lõpetasid instituudi I lennuna 1949. aastal. 1950. aastal instituut likvideeriti. Viimane, III lend lõpetas 1951. aastal vormiliselt Tallinna Riiklikusse Konservatooriumisse kuulvana. (Neimar 2002: 643) Samal ajal Eesti Riikliku Teatriinstituudiga jätkas tööd ka sõja ajal vaheaegadega Draamateatri juures tegutsenud Tallinna Teatrikool, mille lõpetajad said 1946. aastal Draamastuudio eriklassi diplomi. Lisaks eelnimetatule töötas Draamateatri juures ka 1944. aasta novembris moodustatud õpperühm, mille mitmed liikmed viidi 1. märtsil 1945. aastal Riikliku Draamastuudio koosseisu. Paljudest nimetatud teatrikoolide lõpetajatest said Salme Reegi lavapartnerid. Näiteks töötasid Draamateatris erinevatel aastatel pikemat või lühemat aega Ellen Alaküla, Astrid Lepa, Inna Taarna, Jüri Järvet, Gunnar Kilgas, Heino Mandri, Jaanus Orgulas, Olev Tinn, Ferdinand Veike.

1948. aastal muutus üleliiduline riiklik poliitika, mis tõi kaasa muutused Eesti kultuurielus. 1948. aasta märtsis saabusid Moskvast ranged üleliidulised suunised teatrite töö ümberkorraldamiseks, üleminekuks „isemajandamisele” (Elango 1994: 50). Teatrites tekitas majanduslikku ebakindlust riiklike dotatsioonide vähendamine ja isemajandamise juurutamine, millele järgnes koosseisude kärpimine. 1948. aasta 1. aprilliks oli koondamistega vallandatud 326 teatritöötajat, so üks kolmandik. (Karjahärm, Sirk 2007: 731) Majanduslikust surutisest oli isemajandamise tingimustes raske väljapääsu leida, sest piletihindu iseseisvalt muuta ei tohtinud, samuti ei olnud vabadust kujundada repertuaari (samas). Eesti inimesele olid vastuvõetamatud reaalelu lihtsustavad ja nõukogulikku tegelikkust võltspaatoslikus positiivses valguses näitavad lavastused. Võimude poolt pealesurutud repertuaar tõi kaasa teatrikülastatavuse suure languse. Õie Elango artiklis toodud andmeil oli 1948. aasta jaanuaris Estonia teatrisaali istekohtade üldarvust täidetud 28%, Vanemuisel 25% ja Draamateatril ainult 9,2% (Elango 1994: 51). Teatritöötajate ebakindlust ja hirmu võimendas poliitilise tagakiusamise hoogustumine, millega seostusid vallandamised ja arreteerimised. Paljud represseerituist kaotasid loominguvõimaluse aastateks või koguni alatiseks. (Karjahärm, Sirk 2007: 733–734)

Siseolukorra teravnedes toimus 1950. aasta märtsis kurikuulus EK(b)P KK VIII pleenum. Pärast pleenumit nimetati Kunstide Valitsuse juhatajaks filosoofi ja kirjandusteadlase haridusega Max Laosson, kes oli pleenumil esinenud kriitilise sõnavõtuga kultuuriküsimustes. Kunstide Valitsuse juhataja asetäitjaks kunstilisel alal ja ühtlasi teatriosakonna juhatajaks määrati GITISE teatri-teadlasena lõpetanud Jevgeni Porvatov. (Samas) Valusasti puudutas pärast pleenumit hoogustunud tagakiusamiste ja süüdistuste laine eesti haritlaseleiti, sealhulgas teatriinimesi. Kodanlike natsionalistide käsilaseks nimetati seni nõukogude võimu pooldava suhtumisega silma paistnud Kaarel Ird. Teatrielu juhtinutest said sama süüdistuse ka Ants Lauter ja Priit Põldroos.

Uue nõukogude okupatsiooni alguses tegutses Tallinnas kolm teatrit: Riiklik Teater „Estonia”, Riiklik Draamateater ja Riiklik Noorsooteater. Draamateatri kollektiiv oli vahetult pärast sõda soodsamas seisus kui näiteks Estonia ja Tallinna Töölisteatri (kandis Saksa okupatsiooni ajal nime Väiketeater) trupp. Vastupidiselt viimatinimetatud teatritele oli Draamateatri hoone säilinud. Juba esimesel nõukogude okupatsiooni aastal oli kavatsus asutada Tallinnas uus teater noortele, mille eesmärgiks oli eelkõige kommunistliku maailmavaate kujundamine. See kavatsus sai teoks 1944. aastal, kui Tallinna Töölisteatri trupi tuumiku baasil moodustati Riiklik Noorsooteater. Noorsooteatri rajamisega kaasnes omamoodi kurb tõsiasi: sõja-aastail kiratsema hakanud Tallinna Töölisteater lakkas olemast. Noorsooteater tegutses kuni 1948. aastani, mil ta ühendati Draamateatriga „nende kunstiliste kollektiivide põhilise osa liitmise teel Draamateatri baasil” (Elango 1994: 51). Mõlemast teatrist koondati siis mitmed näitlejad. Esialgu, aastatel 1948–1949, kandis ühendatud teater nime Uus Teater. Pärast seda kui 1949. aastal Uue Teatriga liideti ka Estonia draamatrupp, sai teatri nimeks Tallinna Riiklik Draamateater. Peanäitejuhiks määrati Ants Lauter.

Õie Elango andmeil oli Draamateatri koosseisust vabastatute (vallandatute) nimekirjas 17. märtsil 1948 kokku 52 inimest. Kunstilisest koosseisust pidid lahkuma 20 töötajat, sealhulgas lavastajad Kaarli Aluoja ja Leo Kalmet ning teatrikunstnik Peeter Linzbach. 4. märtsil 1949 vabanes aga endise Uue Teatri teenistusest seoses reorganiseerimisega 58 töötajat, sealhulgas kunstilisest koosseisust 40 inimest, kelle hulgas oli 17 orkestranti. (Samas: 52) Riikliku dotatsiooni vähendamise tõttu töötas Draamateater alates 1948. aastast puudujääkidega. Olukorda ei leevendanud ka 1940. aastate lõpul läbiviidud reorganiseerimised. (Samas: 55)

Represseerimislaine tabas mitmeid Draamateatri töötajaid. Vastavalt TR Draamateatri parteialorganisatsiooni koosolekul 20. mail 1950 vastuvõetud otsusele pöörduiti EK(b)P Tallinna Keskrajooni Komitee ja ENSV Kunstide Valitsuse poole avaldusega vabastada senine peanäitejuht Ants Lauter, „kelle juures esinesid tugevad kodanlikud-natsionalistlikud kallakud”, ning ühtlasi ta kommunistliku partei ridadest välja heita, samuti vabastada ametist direktor Eugen Nõu „kui ideelis-poliitiliselt mittevastav isik” ning „teha ettepanek teatri uuele direktioonile vabastada teatri koosseisust aktiivsed saksa fašistide käsilased”, nagu Heli Viisimaa, Ruut Tarmo, Mari Möldre, Konstantin Kald jt.

Ettepanek viidi ellu. (Elango 1994: 57) Peale Lauteri vabastamist sai Draama-teatri uueks peanäitejuhiks Alfred Rebane. Represseeriti mitmed teatritegijad, nagu Mari Möldre, Ruut Tarmo, Felix Moor, Johannes Kaljola. Endine teatrijuht Leo Kalmet arreteriti ja ta oli aastail 1950–1955 represseerituna Irkutski oblastis. Repressioonid olid valusalt puudutanud ka Salme Reegi perekonda, tema õde ja õemes küüditati Siberisse juba 1940. aastal. Stalinlikel aastatel tuli näitlejal elada hirmus, sest repressioonide ohvriks võisid langeda ka elukaaslane Oskar Põlla ja teised lähedased.

Stalinistlikel 1940. ja 1950. aastatel kõneldi nõ sotsialistliku realismi meetodist kunstis, kuid tegelikult oldi reaalse maailma tõepärasest peegeldusest väga kaugel. Elu ja inimsuhteid kujutati parteilisest ideoloogiast lähtuvalt deformeeritult. Repertuaari täitsid enamasti kaasaegsed nõukogude näidendid, täis õõnsat paatost. Modernistlikele teatrivooludele omased vormiotsingud leidsid võimukandjate hukkamõistu, neid nimetati kahjulikuks formalismiks. Kunstis nõuti ideelist selgust ja otsesõnalisust, kujundlik mõtlemine oli taunitav. Eelistatud teemadeks olid sõda ja sellele järgnenud ülesehitustöö, kulakute vastupanu murdmine ja kolhooside loomine.

Dramaturgiale ja selle põhjal loodud teatrilavastustele esitati kaasaegsuse nõue, mis tollal tähendas kommunistliku ideoloogia ranget järgimist. Loov-inimese (kirjaniku, lavastaja, näitleja jt) esmaseks ülesandeks seati töötava rahva ümberkujundamine ja kasvatamine ideeliselt sotsialismi vaimus. Tollased teatritegijad püüdsid aga, jättes tagaplaanile ideoloogilise külje, näha ka võimukandjate nõudmistele vastavalt kirjutatud näidendites eelkõige üldinimlikke, ajast aega kestvaid väärtushinnanguid ja probleeme.

Sotsialistlik realism näitlemises tõi endaga kaasa Stanislavski näitleja-loomingu teooria piiratud, lihtsustatud ja ideoloogiliselt kallutatud käsitluse. Stanislavski süsteemi aluseks on rolli läbielamisel põhinev ümberkehastumine kui psühholoogilis-realistliku teatri näitlemise meetod. Ühtlasi pidas vene teatrimees näitleja lavalises väljenduses ideaaliks „tõelise groteski” olemasolu (Normet, I. 1982: 17). Stanislavski õpetus „teadvuse kaudu alateadvuse juurde” ei sunni näitlejale peale kindlat meisterlikkuse retsepti, vaid aitab tal „avada inimese elu üldisi, universaalseid seaduspärasusi, jäädes truuks tegelikule tõe, mis kehtib mis tahes tegevuses”, sobides nii kasutamiseks ka ooperis ja balletis (samas: 14). Stalinliku teatrimudeli keskmes olid paraku must-valge printsiibil loodud stereotüüpsed tegelaskujud. Tollane teatrinägemus tõrjus enamasti nii psühholoogilist süvenemist kui ka teatraalsete väljendusvahendite otsinguid rolliloomes.

Arvatavasti ei leppinud paljud andekad näitlejad, teiste hulgas ka Salme Reek ühekülgse ettekujutusega positiivsetest ja negatiivsetest tegelastest. Praktilises lavatöös oli neil võimalus eirata sotsialistliku realismi nõudeid näitlemises, kaldudes individuaalseis otsinguis ja koostöös lavastajaga karakteri mitmeplaanisemat avamist lubava realistliku teatritraditsiooni poole. Näitleja-loomingu kaudu suudeti sageli ka ideologiseeritud sündmused ja tegelased muuta laval inimlikult usutavaks.

8.2. Loometöö sõjajärgses Draamateatris

Sõjaeelsel ajal Draamateatris töötanud loovinimestest jätkasid ka pärast sõda kõrvuti Salme Reegiga Voldemar Alev, Aado Hõimre, Johannes Kaljola, Franz Malmsten, Oskar Põlla, Arno Suurorg jt. Neile lisandus näitlejaid Tallinna Töölisteratrit, Eesti Riiklike Kunstiansamlite draamatrupist, teatrikooli lõpetanute hulgast jm. Teatri kunstilise juhi ja direktorina (aastail 1944–1949) asus ebaühtlast kollektiivi ühte liitma Priit Põldroos.

Sõjaolukorrast ja okupatsioonivõimude vahetumisega kaasnenud muutustest tingituna alustas Draamateater 1944/1945 hooaega alles 9. detsembril esimese nõukogude hooaja paljukiidetud „Libahundi” taastatud lavastusega. Draamateatri kunstilistest sihtidest ja suundadest rääkis ajalehele „Sirp ja Vasar” antud intervjuus teatri direktor Priit Põldroos. Põldroos nimetas „Libahundi” otseseks jätkuks sellele, millega teater 1941. aastal lõpetas, enne kui sõja tõttu tuli hooaeg katkestada. (Kunstilisi sihte... 1945) Teatrijuht pööras oma intervjuus tähelepanu näitleja arenguga seotud küsimustele. Ta märkis, et näitleja arengu seisukohalt on oluline temale uute mahukate loominguliste ülesannete järjekindel tagamine: „On tähtis, et näitleja teaks juba ette pikemat aega, mida tal tuleb mängida. Nõnda saab ta oma osaga tihedama kontakti.” (Samas)

Draamateatri repertuaar muutus sõjajärgseil aastail märgatavalt. Põhiosa sellest moodustasid nõukogude rahvaste kaasaegsed näidendid, kus kesksel kohal sõda ja sõjajärgne ülesehitustöö. Põldroosile Tallinna Töölisteratri päevist omaseks saanud „ühiskonnakriitilise teatriloomingu kõrvuesinemine rahvuslik-meelelahutuslikuga ilmnas valikupõhimõttena nüüdki. Brechtlik tõsise ja lõbusa ajaviite dualism oli saanud vaid teisenenud tuuma,” kirjutas Karin Kask (Kask 1987: 147).

Priit Põldroos esines kõnega 12.–13. juunil 1947 toimunud Eesti NSV Teatritöölise vabariikliku aktiivi aruandluskoosolekul, kus ta andis ülevaate sellest, kuidas Draamateater on täitnud ÜK(b)P Keskkomitee otsust „Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõudest” (1946)²⁶. Põldroos oli oma kõnes teatri repertuaarivaliku suhtes kriitiline, kuid samas nägi ka märke kohanemisest nõukogude võimu ettekirjutustega. Põldroos: „Märksa parem on olukord juba käesoleva aasta esimesel poolel. Siin võib rõõmustavalt märkida, et kui meil 1. maini oli 100 etendust, siis sarnased, nagu „Kaugel Stalingradist”, „Rahutu vanadus”, „Sügavuurimus” moodustavad sellest üle 50% – 54 etendust – sealjuures siiski ka hinnatavad vanad lavastused, nagu „Põrgupõhja uus Vanapagan”, „Kuningas Lear”, „Ristikoerad” moodustavad 14 etendust, et siis üldiselt see repertuaar rahuldab juba 70% peaaegu, kusjuures niisugused (koomikaldega – E. V.) lavastused, nagu „Paunvere”, „Seltsidaam”, „Põikpead” moodustasid kõigest 32 etendust.” (Samas) Nagu eelnevast näha, püüdis teater publiku tagamiseks hoida repertuaaris klassikat. On ilmne, et

²⁶ Selle otsuse kohaselt tuli teatrite repertuaaris eelistada nõukogude, sealhulgas eesti nõukogude dramaturgiat. Lääne näidenditele ei nähtud kohta nõukogude teatris. Repertuaarist oli tõrjutud komöödia, sest teatri ülesandeks ei olnud meelt lahutada, vaid inimest ideoloogiliselt kujundada ja kasvatada.

okupatsioonivõimude ideoloogiat, sõjakangelastegusid jne ülistavad teatritükid puudutasid iseseisvusaega kogenud inimesi valusalt, olid neile vastumeelsed. Taolistele etendustele saadi publikut enamasti käsukorras, so töökollektiivide ühiskülastuste kaudu.

Lisaks igapäevasele teatritööle olid näitlejad ja teised loomingulised töötajad koormatud eneseharimisega uue ideoloogia vaimus. Loomeprotsessile olid piduriks sagedased koosolekud, kohtumised, ideoloogilised loengud ja õppused. Priit Põldroosi kõnest võib lugeda: „Nii õpib Marksismi-Leninismi Öhtu-ülikoolis vastavas kunstitöölise fakulteedis peaaegu kogu teatri loominguline kollektiiv, 43 inimest. Selleks, et teatri töös esinevad puudused ja vead oleks küllaldaselt ja üldises korras läbi arutatud, selleks on teatritöös sisse viidud järgmine moodus: Iga nädal on teatri tööplaanis reserveeritud 1) aktiivi ja juhtkonna jaoks kaks töötundi, kus kõik küsimused läbi arutatakse ja ka ette valmistatakse, 2) ja järgmised kaks töötundi on pühendatud kogu kollektiivile, kus need läbikaalutud ja arvustatud küsimused viiakse kollektiivi ette. /.../ Samuti on väga suurt tähelepanu pööratud sellele, et meie inimesi ja teatri-tegelasi viia tihedamasse koostöösse laiade hulkadega, töötavate hulkadega, otse tegelikkusega,” (Samas) Kuigi näitlejad püüdsid muutunud olukorraga kohaneda, mõjus okupatsioonivõimu poolne loometöö ideologiseerimine häirivalt. Nõ nõukogulikku ideoloogiat kandvad tegelaskujud jäid neile võõraks, seetõttu puudus neis sageli ka sisemine läbitunnetatus.

Põldroos tähtsustas lavastaja tööd näitlejaga. Praktilises teatritöös seadis ta esiplaanile mitte näitleja ideelispoliitilise kasvatamise, vaid loomingulise võimekuse kujundamise. Ta püüdis vabastada näitleja olustikulis-refereerivast mängulaadist, tuginedes Stanislavski režii põhimõtetele. Näitlejalt taotles ta elamuste intensiivsust, tegelaskuju siseilma nähtavaks mängimist, aktiivsust kõnes ja liikumises ning lakoonilisust välises vormis. Oma lavastustes püüdis ta psühholoogilise inimesekujutamise poole. (Kask 1987: 150) Sõjajärgseil aastail osales Reek neljas Põldroosi lavastuses. Nagu eelpooltoodust teada, pärines nende varasem koostöö aga aastast 1934, kui Reek tegi külalisena Estonia Teatris Valli rollis kaasa Põldroosi lavastatud Hugo Raudsepa „Demobiliseeritud perekonnaisas”.

8.3. Näitleja keerulised aastad

Esimene roll, millega Salme Reek teise Nõukogude okupatsiooni esimesel aastal publiku ette astus, oli sõjaeelisel aastal omaseks saanud väike Tiina „Libahundis”. Uus „Libahunt” ei pakkunud 1941. aasta tõlgendusega võrreldes midagi uut. Kriitika märkas seegi kord Reegi tähelepanuväärset ühesõnalist pisirolli, mis oli tõhusaks sissejuhatuseks Linda Tubina neiuikka jõudnud Tiina lavaelule. Rasmus Kangro-Pool kirjutab: „Salme Reegi väike Tiina oma hirmus ja harjumuses ümbrusega oli kujukalt ekspressiivne ja jääb kui hea saavutus kauaks meelde.” (R. K.–P. 1944) „Sirbis ja Vasaras” märgiti, et Reek andis väikese Tiina kuju „värskelt ja hea läbitundmisega” (A. 1944). Karin Kase

nähtuna oli Reek noore Tiinana „haarav oma hirmus ja iga üksikliigutuseni tõepärasel valvelolekus” (sk 1944).

Põldroosi esimeseks lavastuseks sõjajärgses Draamateatris sai Teise maailmasõja sündmuse kujutav Leonid Leonovi „Vallutusretk” (1945), kus Reegi kehastada oli poisike Prokofik. Järgnesid sõjaeelsesesse aega tagasivaatav sama autori „Tavaline inimene” (1946) Reegiga Annuška osas, Oktoobrirevolutsiooni kajastav Nikolai Pogodini „Kremlis kellad” (1947) jt. Viimases oli keskseks Lenini tegelaskuju, keda esitas lavastaja Priit Põldroos ise. Reegi kanda oli jälle poisi roll – Stjopka. Nimetatud rollidele nõukogude ideoloogiast kantud lavalugudes pakkus vaheldust sõja tõttu pooleli jäänud töö jätkamine Eliza osaga (dubleerisid Ellen Liigeriga) George Bernard Shaw’ „Pygmalioni” (1944, lavastaja Alfred Mering) lavale toomisel.

1944. aasta sügisel alustas Tallinnas tegevust erinevas vanuses noortele lavastusi pakkunud Riiklik Noorsooteater, mille trupi tuumiku moodustasid Tallinna Töölisteri näitlejad. Teatri direktoriks ja kunstiliseks juhiks oli Leo Martin. Kuna Töölisteri hoone oli hävinud, tuli Noorsooteatril tegutseda kitsastes oludes. Erinevates esinemispaikades oli teatril raskusi küttega ja seda eriti sõjahooajal 1944/1945. Külma pidid kannatama näitlejad prooviruumis ja laval ning publik vaatesaalis. Esialgu anti etendusi Draamateatris ja korraldati ringreise erinevatesse Eesti piirkondadesse. Alates 1946. aasta lõpust hakati kasutama teatril vähesobivaid Tallinna Vineeri- ja Mööblivabriku klubi, endise Lutheri rahvamaja ruume. Kuna uuel teatril oli puudu noortest näitlejatest ja eriti poisterollide kehastajatest, siis kutsuti mitme lavastuse osaliseks Salme Reek. Nii mängis ta nimiosa Mark Twaini ja Leo Martini „Tom Sawyeris” (1945, lavastaja Oskar Põlla) ning L. Makarjevi ja S. Dilini „Saabastega kassis” (1946, Oskar Põlla), jäätunud südamega poissi Kay’d Jevgeni Švartsi „Lumekuningannas” (1945, Leo Martin), Timurit Arkadi Gaidari ja Alfred Rebase „Timuris ja tema meeskonnas” (1947, Valter Soosõrv), Vanjat Valentin Katajevi „Polgu pojast” (1948, Oskar Põlla).

Salme Reek tegi Riikliku Noorsooteatri esimesel, 1944/1945 hooajal suurepärase rolli nimiosalisena Põlla lavastuses „Tom Sawyer”. See võis olla ka üheks põhjuseks, miks Noorsooteatri direktor ja kunstiline juht Leo Martin näitlejannat koosseisulisena oma teatrisse soovis. Martin saatis kirja ENSV Kunstide Valitsusele, kus palus nõusolekut arvata Draamateatri I kategooria näitleja Salme Reek Noorsooteatri kõrgema kategooria näitleja kohale (TMM/ T 8: 1/7: 23). Teatrijuhi taotlus rahuldati. Kunstide Valitsuse juhataja asetäitja Paul Rummo saatis 10. aprillil 1945 kirja Draamateatri ja ärakirja Noorsooteatri direktorile järgmise sisuga: „ENSV RKN ja EK(b)P KK määruse /.../ osaliseks täitmiseks panen ette arvates 1. maist s.a. viia üle Riikliku Noorsooteatri koosseisu järgmised näitlejad: Salme Raudvee-Reek, Helmut Vaag, Oskar Põlla, võimaldades neil jätkata Draamateatri repertuaari lavastustes pooleliolevate ülesannete täitmist eritasu eest.” (TMM/ T 8: 1/7: 12)

Reeki, Vaagi ja Põllat aga üleviimisest Noorsooteatri koosseisu ei teavitatud. Seda näitab Reegi 17. veebruaril 1947 Kunstide Valitsuse juhatajale saadetud

kirjalik avaldus: „Teie kirja peale 3. II 1947 nr. 3 pean tarvilikuks esitada Teile järgneva õienduse. Kunstide Valitsus suunas mind 1945/46 hooaja lõpul ilma minule etteteatamata ja kokkuleppimiseta Riikl. Draamateatrist Riikl. Noorsooteatrisse. Suusõnalise protesti puhul lubas Kunstide Valitsuse Juhataja antud käskkirja tühistada. Selletõttu töötasin edasi Riikl. Draamateetris ja ka Riikl. Noorsooteatris. Et sellekohased seadused lubasid mitmel kohal töötamise, siis oli minu arvates olukord lahendatud. Kuna nüüd NSVL Ministrite Nõukogu juures asuva Kunstide Komitee 12. nov. 1946. a. kk. nr. 606 põhjal ei saa säärast edasitöötamise võimalust enam olla, millest mind varem jällegi ei informeeritud, siis palun mind arvata tagasi Riikl. Draamateatri kunstilisse koosseisu, kuhu ma tegelikult olen kogu aeg kuulunud ja ainult kohakaasluse korras kaasatöötanud Riiklikus Noorsooteatris.” (TMM/ T 315: 1/17: 1–2) Samasuguse avalduse kirjutasid ka Oskar Põlla ja Helmut Vaag. Vastuseks oma avaldusele sai Reek Kunstide Valitsuse juhatajalt Johannes Semperilt järgmise sisuga kirja: „Vastuseks Teie 17. skp. kirjale teatab Eesti NSV Kunstide Valitsus, et vastavalt NSV Liidu Ministrite Nõukogu juures asuva Kunstide Komitee käskkirjale nr. 606 12. nov. 1946. a. kärbiti Riikliku Draamateatri kunstilist koosseisu, mille puhul kustutati ka mõned artistide kohad. Eeltoodu teostamisel lähtus Kunstide Valitsus teatrite kunstilise personali otstarbeka jaotamise ja rakendamise seisukohast. Arvesse võttes, et Teie üheaegselt seisite nii Draamateatri kui ka Noorsooteatri teenistuses, siis peab Kunstide Valitsus vajalikuks Teie lahkumise Draamateatri koosseisust ja rakendamise ainult Noorsooteatri teenistusse.” (TMM/ T 315: 1/17: 3)

Olukord oli segane ka Draamateatri juhtkonnale ning teater saatis Kunstide Valitsusele sellekohase järelepärimise. Vastuses Draamateatri direktorile Priit Põldroosile teatatakse: „Kunstide Valitsus suunas 1945/1946. hooaja lõpul Riiklikust Draamateatrist R. Noorsooteatri kunstilise tugevdamise huvides viimase koosseisu kolm noorsooteatri žanri kvalifitseeritud jõudu, sm. Sm. Reek, Vaag ja Põlla, lubades neil ajutiselt kohakaasluse korras töötada edasi ka R. Draamateatris; NSVL Ministrite Nõukogu juures asuva Kunstide Komitee 12. nov. 1946. a. käskkirja nr. 606 põhjal ei saa säärast kohakaasluse alusel edasitöötamist antud juhul enam lubatavaks pidada.” (TMM/ T 8: 1/7: 33) Sellele kirjale on alla kirjutanud Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semper ja teatriosakonna juhataja Paul Rummo.

Draamateatri juhtkonnal ei jäänud muud üle, kui tuli nimetatud kolm näitlejat palgalt maha arvata. Nagu äratoodud kirjadest näha, võis Kunstide Valitsus sõjajärgsetel aastatel talitada loovinimesega oma äranägemise järgi, teda eelnevalt sellest isegi teavitamata. Salme Reek oli 1947. aastaks töötanud Draamateatris näitlejana juba 17 aastat ja võib arvata, et teatri koosseisust väljaarvamine mõjus talle psüühiliselt traumeerivalt. 1948. aastal aga Noorsooteatri tegevus lõpetati, näitetrupp liideti Draamateatriga ja nii sai Reek tagasi oma koduteatrisse.

Reek osales viies Noorsooteatri lavastuses, mängides neil aastail endiselt ka Draamateatris. Üheks oma huvitavamaks poisirolliks pidas näitlejana 1945. aastal Noorsooteatri lavale jõudnud hakkajat Tom Sawyerit (Mark Twaini ja

Leo Martini „Tom Sawyer”, lavastaja Oskar Põlla). Ameerika kirjaniku Twaini kirjandusklassikasse kuuluv noorsooraamat, kus maailma nähakse läbi väikese poisi siira pilgu, andis võimaluse eirata okupatsioonirežiimi poolt pealesurutud mõttemalle ja, jätkates iseseisvusaja lasteteatri traditsioone, luua laval valitsevast ideoloogiast vaba lapsemaailm. Reek: „Ma nii väga armastan Tomi rolli ja tervet seda lugu ning minu meelest on see niivõrd hästi kirjutatud. Nii nagu „Peer Gynti” ema on absoluutne ema, nii ka Tom Sawyer on poisside poiss, sada protsenti poiss, temas on kõik olulisemad poisile omased jooned.” Näitleja arvas, et Tomi tegelaskujus on poisi olemust väga hästi tabatud, niivõrd nüansirikas ja mitmetasandiline on see kirjanduslik karakter. „Tom Sawyeris on palju poisse koos, see on nagu lähtematerjal poiste rollide loomiseks.” (Reek 1986)

Ajalehes „Rahva Hää!” avaldatud Leida Kibuvitsa artiklist saab teada, et Twain oli 1876. aastal oma noorsoojutu „Tom Sawyer” kesksete tegelaste kohta kirjutanud, et nii Huck Finn kui ka Tom Sawyer on elust võetud. Tomi tegelaskuju oli saadud kolme kirjanikule tuttava poisi iseloomude põimimisel ja kuulus autori sõnutsi „ehituskunsti segastiili hulka”. (Kibuvits 1945) Kibuvitsa hinnagul andis Martin oma dramatiseeringus „selgema ja sirgjoonelisema, enam keskendatud poisi. Tomi piiramatul fantaasial oli pisut tiibu kärbitud, tema kiitlemiskalduvust kahandatud.” (Samas)

19. mail 1945 toimunud „Tom Sawyeri” kontrollitendusele järgnenud arutelul soovitasid kontrollijad teha lavastuses mõningaid parandusi. Lavastuse vastuvõtu aktis on kirjas, et näiteks Johannes Semperi arvates oli vaja „rõhutada kasvatustlikku külge, ka Tomi uljust, leidlikkust.” (TMM/T8: 1/257: 15) Arutelul kõlas ühtlasi soovitus jätta lavastusest välja armastusstseen, mis ilmselt ei olnud kooskõlas nõukogulike moraalinormidega.

Kui palju taolisi nõuandeid teatritegijate poolt arvestati, ei ole teada. Esietenduse järgne kriitika aga hindas Põlla lavastuse õnnestunuks. „Faabula jooksis pidevat põnevusniitipidi, mis tõmbus paiguti enam, paiguti vähem pinevile ja üksikuis stseenides pääses valla nooruse heale tahtele kaasakõlav koomiline alatoon,” kirjutab Karin Kask (Kask 1945). Kriitika hinnangul tulenes „Tom Sawyeri” menu suurelt osalt õnnestunud nimirollist. „Tomi/Reegi vaibumatult pulbitsev tegemistelust, poisikeseliku uudishimu segunemine mees olla tahtmisega tegid selle /.../ ameerika poisi lähedaseks paljudele tolle-aegsetele noortele. Made Varago Huckleberry Finn oli Tomile/Reegile heaks paarimeheks oma innustava ettevõtlikkuse ja väsimatu teotahtega.” (Kask 1987: 228) Kase sõnutsi võis Reegi loodud poisikuju jälgides „vabalt unustada, et peale laval elava Tom Sawyeri on olemas veel ka Salme Reek. Näitleja kasvab niivõrd oma kujusse, et me ei kahtle Tom Sawyeri ehtsuses. See on detailselt välja töötatud Tom Sawyer, energiaküllane, reageerimiserk, meeldivalt iseteadev ja kõigi muude iseloomuomadustega selline, nagu seda raamatuteksti järgi võib kujutella.” (– sk 1945)

Reegi Tomis nägi täiuslikku poissi ka Sergei Levin: „... nägime laval tõelist Tomi – toda heasüdamlikku, õilsahingelist, ausat poissi, täis seiklushimu, alati valmis igasugusteks koerusteks. Juba esimesest pildist, suurepärasest aiavärvimise stseenist alates, saab Salme Reegi kehastatud Tom Sawyer pealtvaatajate

lemmikuks. Järgmistes stseenides – koolis, kohtus, lagunenu majas ja koopas – muutub ta ikka armsamaks ja lähedasemaks /.../. On lihtsalt võimatu jääda ükskõikseks, kui Tom õpetab Beckyt joonistama või hiilib kõigi indiaani luuraja reeglite kohaselt vana maja varemetes, puust mõõk küljel ja väike trumm kaelas. Salme Reek on meil ju tuntud kui võrratu poiste osade kehastaja, kuid mina ei ole veel isegi Reegilt kunagi näinud niisugust algusest lõpuni veenvat ehtsat poisikuju, nagu seda on tema Tom Sawyer.” (Levin 1945)

Leida Kibuvitsa arvates „Tom Sawyer Salme Reegi antuna polnud õnneks kuju „ehituskunsti segastiilist”, vaid lihtne poiss /.../ Reek andis veenva oskusega edasi seda poistele ja noortele kukkedele nii omast kelklevat riakust, hooplemist ja kohmakavõitu galantsust, liialdamata ka kohtustseenis, mis selleks võimalusi pakkus.” (Kibuvits 1945)

Kuid kriitikas avaldati ka arvamust, et poisterolle ei peaks mängima naisnäitlejad, vaid neisse osadesse võiks „rakendada teatrikooli noormehi, et hajutada seda naiselikkust, mis nüüd välise poisikesta tagant ikka välja kippus” (A. 1945). Samas arvustuses tõdeti siiski, et „Salme Reek Tom Sawyerina rahuldab üldiselt siiski võrdlemisi hästi. Vahetevahel oli temas tunda küll mingit pingutust, kuid üldiselt ta esines siiski suure leidlikkusega, osassesüvenemisega, andes ilmekalt poisiloomust, kes oma nooruselustis eelistab olla „ennem metsas üks aasta röövliks, kui kogu eluaja Ühendriikide presidendiks””. (Samas) Kriitika sõnul andis väga läbimõeldud osatõlgitsuse ka Made Varango Huckleberry Finnina. „Lavastaja poolt oli õieti tehtud, et Tom Sawyer oli antud Huckist domineerivamana, niihästi oma julguselt kui ka algatusvõimelt. See on täiesti vastav originaalile,” märgiti arvustuses (samas).

1946. aastal tõi Oskar Põlla Noorsooteatris lavale klassikalise muinasjutu „Saabastega kass” alusel loodud L. Makarjevi ja S. Dilini samanimelise lasteopereti Salme Reegiga nimiosas. Sõjajärgseil aastail taheti isegi klassikalistele muinasjuttudele nõukogulikku ideoloogiat külge pookida. Teatritegijad püüdsid sellest hoiduda, kuid vähemalt kavalehel tuli välja tuua lasteloo seos nõukoguliku tegelikkusega. Näiteks on „Saabastega kassi” kavalehel kirjutatud järgmist: „Inimsööja aga pole keegi muu, kui kodanlus. /.../ Ja meie näemegi enda ees rulluvat ajalugu muinasjutuna: Inimsööja hävitab Kuninga, Noorem vend aga Saabastega kassi abil omakorda hävitab Inimsööja. Just nii nagu ajalookäigus kodanlus kukutab aadlivõimu, Noorem-vend-tööline aga kodanluse. Ja kui see sündinud, võivad töölised vaadata möödunud kurjale ajale läbi nalja ja vastu minna takistamatule tööle, laulda: ...” (TMM/T8:1)

Muinasjutt andis siiski lavastuse loojatele võimaluse unustada stalinlikest repressioonidest räsitud reaalsus ja näidata väikesele vaatajale õiglast ja kaunist maailma, kus võidab headus ja armastus. Sündis üks Reegi tipprollidest. Näitleja väljendusriikas plastiline liikumine, habras kehakuju ja kummaline, vaid temale omane hääletoon olid otsekui loodud elegantse graatsilise olekuga kassi kuju loomiseks. Ent Saabastega Kassi roll ei valminud näitlejal sugugi mitte kergelt. Reek on meenutanud: „Lavastus oli väga huvitav, fantaasiarikkalt tehtud ja heade näitlejatöödega. Minu Saabastega Kassil oli selles loos huvitav monoloog, mis mul proovide käigus aga kuidagi välja ei tulnud. Kassi osa

pakkus näitlejale väga palju võimalusi: seal oli laulu, tantsu, liikumist, Kõik komponendid, mis võimalik, olid selles rollis olemas ja näitleja võis teha imet. Kassi monoloogi ajal oli näitleja „käes” terve saal ja muusika ja liikumine jne. Ma palusin Helmi Tohvelmani appi seda monoloogi tegema, kuna selles oli palju füüsilist tegevust. Mida rohkem ma proovisin, seda hullemaks läks. Kuna see oli paljude tegelastega lavastus, siis palusin lavastajalt luba monoloog mõnes proovis vahele jätta. Töötasin oma etteastega individuaalselt. On ebamugav teha, kui teised näitlejad tulevad ja ootavad sinu järele. Mõne aja pärast näitasin ma selle uuesti ette, kuid minu esitus muutus järjest hullemaks. Lõpuks Oskar Põlla ütles, et monoloogi võib ka välja jätta, lavastus tervikuna selle pärast ei kannata. Aga sellest oleks kahju, sest monoloog annab näitlejale piiramatud võimalused ennast igakülgselt avada. Ma tegin tööd ja lükkasin ettenäitamise ikka edasi. Hakkasin juba häbenema seda teha. Kuni tuli kontroll-etendus. Siis küsisin luba monoloogi esituseks. Sain selle. /.../ Monoloog tuli mul välja, kõik läks nagu iseenesest paika, sest sellega oli eelnevalt tööd tehtud, põhi oli olemas. /.../ Ma tegin selles stseenis proovide käigus väga palju ülearuseid asju, lõin enda jaoks mõttetult raske olukorra. Kõigest, mis ma sealjuures välja mõtlesin, polnud mingit kasu rolli loomisel. Kontroll-etendusel „liigliha” langes ära. Jäi alles tuum. Seepärast ongi õigem algul võimalikult palju proovida, otsida ja leida erinevaid komponente, siis pärast on, mida võtta, mida välja jätta.” (Reek 1986).

„Saabastega kass” pälvis kriitikutelt positiivse hinnangu. Karin Kask pidas lavastust koguni „teatri üheks parimaks saavutuseks” (Kask 1946a). Kriitiku sõnul oli lavastaja „tegevust elustanud hea värvirohkusega ja oli sobivates proportsioonides vastamisi asetanud hea ja kurja”. Kase arvates jäi aga „Saabastega kassi” Draamateatri versioonis puudu „koomilistest elementidest ja just nende õnnestumise osas”. (Samas) Tunnustust lavastajatööle jagati „Sirbi ja Vasara” arvustuses. Sellest võib lugeda, et „kogu lavastus oma üldilmelt oli värske, hoogne, tempoküllane ning selle eredust aitas hästi alla kriipsutada Eduard Oja saatemuusika” (A. 1946). Karin Kase sõnul mõjus varasemate lavastustega võrreldes mängult ühtlasemalt näitlejate ansambel (Kask 1946a).

Kriitikud märkisid ajakirjanduses üksmeelselt, et suur osa lavastuse õnnestumisest tuleb kanda Reegi näitlejatöö arvele. „Kogu etenduse vedruks oli Saabastega Kass ise Salme Reegi kujunduses. Selle osa väga heal õnnestumisel oli kaaluv osatähtsus kogu lavastuse kordaminekus. Haarava meeldivusega suutis näitleja anda Saabastega Kassi põhijooni, tema mahedat arukust, tema kiindumust hüljatud nooremasse vanda, tema ettevõtlikkust ja julgust. Tema kassilik nõtkus ning isegi mask kuni roosaka keelekesse võluva vilksumiseni olid väga iseloomulikult tabatud. Temas oli karakterit,” kirjutati arvustuses tunnustavalt (A. 1946). Kiitvaid sõnu Reegi näitlejatööle jagus ka Karin Kassel: „Juba puhtväliselt oli see suurepäraselt õnnestunud kass ja tuleb imetella näitleja liikumispaindlikkust ja -kergust, mis jättis varju kõik teised laval liikuvad kassid. Tema kiindumus oma peremehesse, tema kassitunded ja ikka julgelt leidlik kassimõistus olid suure usutavusega ja üha uutest varjundites esile mängitud.” (Kask 1946a) Kriitikas märgiti noore vaataja sümpaatia kandumist

noorima venna ja tema vaimuka Kassi poole. „Ja kassi kehastajale, Salme Reegile, tahaks küll anda täie tunnustuse. Just nii pidi teda tunda olema – kõiki juhtivana ja kõikjal. Võrratult liikuvana, kassilikult elastsena, ometigi kaldumata olemast „päris” kass, löi ta kauaks meelde jääva kuju – vist parima temalt varem saadud osadest.” (– em. 1946) Ka ajalehes „Nõukogude Õpetaja” kirjutati, et Reek kehastas Kassi „suure usutavusega”, olles oma „silmapaistva pändlikkusega ja ehtsa kassiliku nurrulöömisega /.../ kohati päris võrratu”. (Sanglepp 1946)

Lisaks kriitikutele pälvis Salme Reegi mahukas roll tunnustust ka noortelt vaatajatelt. Ajalehes „Noorte Häääl” on avaldatud kümnenda klassi õpilase Ly Savigi arvustus lavastusele „Saabastega kass”, kus kirjutatakse muuhulgas: „Kohe märkasime, et näitlejad olid parimad jõud, kes suutsid oma võrratu mänguga haarata kõiki. Eriti hea oli peategelane „Saabastega kass”. Tema miimika, tumm-mäng, karaktertantsud, väga mitmesugust kassi meeoleu edasiandvad häälevarjundid lühikeses „mjäus” kutsusid esile laste kilkeid ja spontaanseid kätteleplaginaid.” (Savig 1946)

Dagmar Normet on peaaegu kaks aastakümnet hiljem meenutanud, et Oskar Põlla särava ja hooga lasteopereti „vedruks” oli Salme Reegi võrratu Kass, kelle „peen musikaalsus seostus veetleva liikumise ja kergusega, terav mõistus ja kavalus – sügava kiindumusega oma vaesesse peremehesse. Salme Reegi Kass oli väga karakterne, varjundirikas ja žanripärane – suurepärane näitlejatöö.” (Normet, D. 1967: 8–12)

Sõjajärgsed aastad tõi Salme Reegi rollide galeriisse värvikat täiendust. Mitmete osadega (Tom Sawyer, Saabastega Kass, Väike Tiina jt) kaasnes kriitikute tunnustus ja publiku imetus. Paraku tuli näitlejal kogeda ka stalinismiaja ideoloogilise surutisega kaasnevat lahmivalt mahategevast avalikku vastukaja. Negatiivne kriitika ei puudutanud küll otseselt Reegi näitlejatööd, selle osaliseks sai Priit Põldroosi juhtimisel töötanud Draamateater seoses itaalia kirjaniku Carlo Goldoni komöödiaga „Põikpead”, kus Salme Reegil oli Lucetta roll. Ent lavastuse materdamine ajakirjanduse veergudel, kunstinõukogu koosolekul jm tegi ilmselt haiget igale loomeprotsessis osalenule.

Goldoni klassikaline komöödia esietendus 27. septembril 1946, lavastas Kaarli Aluoja. Rasmus Kangro-Pool kirjutab „Sirbis ja Vasaras” avaldatud artiklis pealkirjaga „Apoliitiline teatriõhtu”: „Kui vaadelda „Põikpäid” nende otsuste valguses, mis teatrite repertuaari suhtes 16. aug. 1946. a. võeti vastu ÜK(b)P KK poolt ja mis teatrite senise repertuaari tunnistas üldiselt mittehuldavaks mitmel asjaolul, siis ei saa eriti kiita heaks, et R. Draamateater esines selle komöödiaga – just nüüd, kus teatreid kutsuti üles hoolsaimale nõukogulikule kunstivalvsusele, mis on jäetud hooletusse.” (R. K.–P. 1946) Kriitik märkis, et Draamateatri esietendus 1945/1946 hooajal üheksa uuslavastust, millest ainult kaks oli nõukogude autoritelt (Mart Raua „Karastus” ja Leonid Leonovi „Tavaline inimene”). Draamateatri direktor ja kunstiline juht Priit Põldroos püüdis 1947. aasta juunis toimunud Eesti NSV Teatritöölise vabariikliku aktiivi aruandluskoosolekul kõneldes õigustada „Põikpeade” mängu-

kavva võtmist asjaoluga, et lavastus oli enne ÜK(b)P Keskkomitee otsust „Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõudest” vastuvõtmist juba töös. (Eesti NSV Teatritöölise... 1947)

Kriitika hinnangul ei olnud „Põikpeade” lavastus tervikuna õnnestunud. Karin Kase tõdemusel „polnud nii lavastaja kui ka näitlejad andnud oma maksimumi. Oli puudujätmist nii lavastuses kui ka üksiktõlgitsustes. Kuid oli ka toredaid õnnestumisi.” (Kask 1946b) Kask oleks soovinud näha ühtlasemat koomika-elementide väljatoomist ja arengupinge enamat silmaspidamist. Oma arvustuse lõpetab Kask veidi leebemal toonil, märkides, et „üldiselt ei olnud lavastus halb ja on tõestuseks rohkest töövaevast” (samas). Kangro-Pool leidis näitlejate esituses positiivseid momente, kuid samas oli seisukohal, et „mängu elavus oleks võitnud mõninga koomilise joone teravamana koloriidi abil” (Kangro-Pool 1946). Kriitiku arvates tulnuks ka lavastuse tempot kohati kiirendada. Tegelasujud olid tema sõnutsi aga ajast-arust, kaasaegsele nõukogude inimesele võõrad. (Samas) Ka Kask leidis näitlejate lavalises väljenduses positiivseid hetki: „Noorte osades andsid Salme Reek (Lucetta) ja Oskar Põlla (Filipetto) neid kuulekaid lapsi, kelle tahtmised ja õnni käivad isade määratud teid. S. Reegi Lucetta oli elustatud sobiva naiivsuse-annusega, tütreana, kes võib küll kapriisitseda, kuid kes ei julge ometi rohkem soovida isa tahtest. Kõrvalepõikeid riskeeriv, kuid samuti täiesti isale kuulekas oli ka O. Põlla Filipetto. Mõlema noore kehastamisel oli tunda, et nii üks kui teine kannatab perekondlikku türannia all.” (Kask 1946b) Kangro-Pooli hinnangul „näitlejad täitsid oma ülesanded üsna sobivate kujude loomisega, teatava eb sobivuse lõi vaid Salme Reek oma ebavastava välimusega ümbritsevas stiilimiljöö” (R. K.–P. 1946). Eelnevast võib järeldada, et Salme Reegi Lucetta puhul oli tegu mitte näitleja mängust, vaid lavalisest välimusest (kostüüm, soeng, grimm jne) tingitud ebakõlaga lavastuses kui tervikus.

Sõjajärgne aeg tõi Salme Reegi repertuaari mitmeid lapskangelaste rolle parteilist ideoloogiat propageerivates lavalugudes, näiteks Gavrik Valentin Katajevi näidendis „Valendav üksik puri” (1949, lav Oskar Põlla), Timur, Vanja jt. Bulgakovi ja Katajevi näidendites ülistati oma ajastule iseloomulikult nõukogude noorsoo vaprust. Sõjajärgseil aastail suurenes Reegi rollide nimistus just poisteosade arv, võrreldes näiteks väikeste tüdrukute rollidega. Näitlejatarist kujunes poiste populaarne kujutaja teatrilaval, kelle lavapoisse peeti sageli pärispoisteks. Küllap oli põhjus selles, et näitleja ei kasutanud lavakuju loomisel mitte ainult väliseid vahendeid, ei markeerinud lihtsalt mingit välist käitumisjoonist, vaid iga liigutus, iga žest oli põhjendatud, näitleja sisemusest lähtuva impulsi tulemus. Rolli ettevalmistamise protsessis toimus liikumine nõ seestpoolt väljapoole. Et mängida usutavalt poisterolle, pidi näitlejanna süvenema poiste maailma isärasustesse, nende vaimuelli ja välisesse olekusse. Ta jälgis poisse nende mängudes, suhtlemises ja käitumises. Reek: „Poisteosade puhul tuli endale selgeks teha, kes on poiss, mille poolest ta tüdrukust erineb, mis teda köidab, kuidas suhtleb, miks ta nii käitub,” (Kalmel, M. 1977) Karin Kase sõnutsi olid Reegi „hoolikas noorte psüühikasse süüvimine ja

rohked tähelepanekud elust /.../ omapäraste rollitõlgenduste lätteks” (Kask 1987: 228). Reek: „Tavaliselt mehed ei mängi poiste osi, sest hää ei sobi, aga naiste hääled vastavad väga poiste häälele. Poistekooris on ju kõrged sopranid ja raadios näiteks ei tee vahet teatud eas poiste ja tüdrukute vahel. Neil on niivõrd sarnased hääled. Tegelikult ei ole poiste osade mängimisel küsimus hääle kõrguses, vaid hoopis suhtlemises, arusaamades, mõtlemises. Poistel on teine suhe maailmaga kui tüdrukutel. Neil on teine alus ja kohe algusest peale. Seda eripära tuleb muidugi naisnäitlejail õppida; nad peavad seda teadma. Muidu ei saa lihtsalt mängida. Ega see, et seisad jalad harkis ja paned käed püksitasku, ei tee sind veel poisiks.” (Reek 1984) Reegile olid poisid huvitavamad kui tüdrukud: „Nad on algusest peale teistsugused kui tüdrukud. Neil on teine elurütm, mis erineb isegi poisiliku tüdruku elurütmist. /.../ Mulle meeldivad nende väikesed krutskid, need teevad poisid huvitavamaks. Poisid on väikesed isiksused, ainult nad peavad vabalt, iseseisvalt ja normaalselt mõelda saama.” (Kalmet, M. 1977) 1940. aastate lõpus oli Reegil niisugune periood, mil tal tuli mängida ridamisi poisterolle. Näitleja on meenutanud, et ta hakkas nutma teatri seinal olevat käskkirja lugedes, sest temale oli jälle uus poisiroll määratud. Reek: „Ei ma olen oma poisse väga, väga armastanud, ma tegin neid suure lustiga. Aga samal ajal jäi midagi ka mängimata. Oleks midagi muud tahtnud, see tunne ei jätnud maha. Siis ütles Oskar Põlla, et ma olen enda vastu ülekohtune, et see on minu kui näitleja pärisosa.” (TMM/T 315:1/7)

Kirjanik Paul-Eerik Rummo on kirjutanud seoses Salme Reegi seitsmekümenda juubeli ja tema travestia-ampluaaga: „... kui võib öelda, et teatris on midagi, mis on eriti tinglik, siis kas ei koandu see kõik just sellesse, nüüd juba kaduvasse travestia-ampluaasse? Siin on „segi aetud” nii iga kui sugu, siin – isegi kui on tegemist täiesti tõsise tükiga – kulmineerub ümberriietumise ja ennast teisena näitamise pillerkaar, mis on nii omane ka laste endi mängule, siin teeb täiskasvanud inimene iseenesest ideaalse, kuid ka täiesti materialiseeritud, liikuva ja rääkiva lapsekuju...” (Rummo 1977)

Reegi lavapoisid olid küll vaprad ja õiglase meelega, kuid neilgi ei puudunud inimlikud nõrkused. Tollane poliitiline ideoloogia ja seda väljendav teatrikriitika aga dikteeris nõude kujutada inimest must-valgelt, kas läbinisti negatiivse või positiivse, kurjategija või kangelasena. Teatris sooviti näha noore sangari kuju, kelles oleksid kontsentreeritud vaid parimad iseloomujooned. Nii ei kujunenud tollase arvamuse kohaselt „Timuri ja tema mees-konna” 1947. aasta lavastusest teatrisündmus, ja omajagu „süüd” oli Salme Reegi inimlikult mitmeplaanilisel nimiosalisel. Taolist lähenemist nõ nõukogulikule näidendile tauniti kaasaegses kriitikas, sest „jutustuse asemel nõukogude laste kõrgeist moraalseist omadustest nägi vaataja Noorsooteatris veel üht seiklusnäidendit,” nagu kirjutas Sergei Levin (Levin 1947). Paremat vastukaja leidis „Polgu poja” 1948. aasta lavastus, „täiendades Suure Isamaasõja võitlejate käsitlust Eesti teatris kahe inimlikku suurust kätkeva kujuga – polgu pojaks saanud Vanja Solntseviga (S. Reek) ja patarei ülema kapten Jenakijeviga (V. Ratassepp mängis seda rolli Noorsooteatris külalisena).” (Kask 1987: 226) Reegi Vanja tegelaskuju kaudu ulatus eesti vaatajani paljude sõjakeerises

orvuks jäänud ja olude sunnil varaküpsenud laste saatuse valus teema. Vanja rolli ette valmistades vestles näitleja kodutute lastega, püüdes nende usaldust võita, neid mõista. Reek: „Läksin „Estonia” kõrvale turule kotipoisse uurima, neid liikus seal pärast sõda päris palju. Ega nad nii lihtsalt ligi ei lasknud – kartsid, et püütakse kinni ja pannakse lastekodusse. Kott oli sellise poisi ainus vara, seda hoidis ta kramplikult. Nii kui juttu alustasid, pani ajama. Vaba inimene, teeb mis tahab. Nagu keldrikass. Ta laseb sind ainult teatud kaugusele tulla, sest on tähele pannud, et paned talle süüa. Nii kui sa proovid teda aga puudutada, on ta läinud. Kuid siis pikkamööda, /.../ räägid elust – ta pidi lõpuks aru saama, et sa pole talle ohtlik. Ja kui siis lõpuks jutule said, siis nägid, kuidas ta vajas inimest, kuigi oli väga iseseisev.” (TMM/T 315:1/7)

Karin Kase sõnutsi peitus „Polgu poja” lavastuse mõjujõud inimsuhete ülluses. „Jenakijevi ja Vanja esimeses kohtumises, milles Vanja tahtis, maksku mis maksab, sõduriks saada ja Jenakijev seda kuulda ei võtnud, avanes avarangi sõnadetagune panoraam. Põlevad külad, rusudes linnad, surm, sõjaõudused, metsistunud vaenlase julmad arveteõiendamised – kõik see sõnades seletamatu ulatus saali mõlema siseelu kaudu, avaldudes hääle väreluses ning murdumises, vaikuses, lõpetamata liigutuses. Ennekõike aga Vanja/Reegi ja Jenakijevi/Ratassepa palju näinud silmades. Just selle paljunägemise tõttu tahtiski Vanja/Reek sõjameheks saada, Jenakijev/Ratassepp aga teda, sõja last, sellest eemale hoida.” (Kask 1987: 226) Kase nägemust mööda kujunes Reegi Vanja kujunemisprotsessi kulminatsiooniks tema ülekuulamine sakslaste juures. Näitlejanna ei mänginud selles stseenis „etteteada kangelast, vaid last-poissi, kelle jaoks on olemas valu ja hirm valu ees”. (Samas) Niisugune tõlgendus ei meeldinud aga lavastust vaatama tulnud Moskva kriitikutele. Reek: „Nemad küsisid, miks teil polgu poeg nutma hakkab, ta on ju ometi kangelane! /.../ Ma siis vastasin, et mina pole kohanud oma elus inimest, rääkimata lapsest, kes, kui talle füüsiliselt haiget tehakse, ei karjuks. Ma ei usu seda, ja mida ma ei usu, seda mängida ei saa!” (TMM/T 315:1/7) Kasele mõjus vapustavalt Jenakijevi surmateate jõudmine Vanjani. Kriitik on kirjeldanud seda elamust järgnevalt: „Väline tagasihoidus ja põletava tunde suurus andsid saalis erakordseid vaikusehetki. Valu ränkus väljendus sõnede aheldatuses, võõras hääletoonis, rääkimisraskustest justkui laperguseks muutunud sõnades. See polnud enam etenduse alguse Vanja. Ta nägi nüüd eluhorizonti teisiti, mehistanult.” (Kask 1987: 226)

Sõjajärgsete stalinlike aastate ühiskondlikud hoiakud avaldasid olulist mõju Salme Reegi loomingule. Näitleja rollide nimistusse lisandusid poisid-kangelased ajastule iseloomulikes nõukogude noorsoo vaprust ülistavates näidendites. Reek nägi neiski tegelaskujudes eelkõige inimest kõigi oma nõrkuste ja kahtlustega, rõõmude ja valuga. Näitleja ei läinud kaasa parteilisest ideoloogiast lähtuva, must-valget printsiipi järgiva lihtsustatud rolliloomega, vaid püüdis avada kujutatavat inimestl kogu tema sisemaailma keerukuses. Loojana suutis ta säilitada oma individuaalse eripära. Kuna algupäraste lastenäidendite nappus sundis teatrit pöörduma klassikalise repertuaari poole, avanes Salme Reegil sõjajärgseil aastail võimalus kehastada ka mitmeid klassikalisi tegelasi muinas-

juttudel ja noorsookirjandusel põhinevates lavastustes. Üldtuntud muinasjutud ja lastelood olid ka kõige kindlamaks publikuhuvi garantiiks. Klassikalisel kirjandusel põhinevad lastelavastused olid tunduvalt vähem mõjutatud nõukogulikust ideoloogiast kui täiskasvanute teatritükid ja see muutis nad tegijate silmis eriti tänuväärseks loominguliseks materjaliks.

8.4. Draamateater 1950. aastate alguses

1949. aasta ümberkorralduste tulemusena sai Estoniast muusikateater, draamatrupp aga viidi Draamateatri koosseisu. Nii koondus viimasesse eesti näitlejate paremik. Erinevate truppide baasil ühtse loomingulise kollektiivi loomise eelduseks on aga tugeva juhi olemasolu. Paraku oli Priit Põldroos teatrist lahkunud, Ants Lauteri ja väheste lavastajakogemustega Alfred Rebase peanäitejuhiks oleku aeg jäi aga lühikeseks. Karin Kase hinnangul olid Alfred Rebase juhtimisel kulgenud hooajad (1950–1952) vastuoluderohked ja tulemustelt ebahütlased (Kask 1987: 183). See oli aga tingitud kõigepealt keerulisest ühiskondlik-poliitilisest ja majanduslikust situatsioonist. Teatri loomingulist tööd raskendasid publiku vähesus, finantsraskused ja uuslavastuste arvu kasv, mis ulatus aastas 8–10-ni. Nukutrupi eraldumine seoses Riikliku Nukuteatri asutamisega ning regulaarsetest noorsoolavastustest loobumine leevendasid mõneti ruumikitsikust, seda aga noore publiku arvelt. Kaasaegsed nõukogude näidendid jäid eestlastele võõraks. 1950. aastate alguses püüti Draamateatris publikukriisi leevendamiseks otsida abi klassikast. 1951. aasta 28. septembril toimunud kunstinõukogu koosolekul märgiti, et eelneva aastaga võrreldes on repertuaar muutunud paremaks, rahvalikumaks. 1951/1952 hooaja esimese poole repertuaari peeti õnnestunuks. Tollane Draamateatri direktor Hugo Murre oli oma sõnavõtus aga kriitiline. Tema hinnangul töötas teatri rahvas „kitsa perspektiiviga”, suutmata mõelda tulevikule. Murre pidas vajalikuks klassikalise repertuaari senisest paremat tundmist. Peanäitejuhi Alfred Rebase arvates mängiti liiga vähe vene ja nõukogude klassikat, eriti suur puudus oli aga kaasaegset temaatikat käsitlevatest näidenditest. (TR Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokoll 28. IX 1951)²⁷

Võimeka näitetrupi ühtesulamine sai järjekindlamalt toimuda 1952. aastal Pärnu Endla teatrist Draamateatrisse peanäitejuhiks tulnud Ilmar Tammuri tegevuse algusaastatel. Esimest korda viibis Tammur Draamateatri kunstinõukogu koosolekul 11. veebruaril 1952. Oma sõnavõtus arvas ta muuhulgas, et klassikat on Draamateatri repertuaaris „üpris palju ja tänapäeva temaatilisi tükke vähe” (Protokoll 11. II 1952). Protokollidest järeldub, et Tammuri ja Murre seisukohad klassikalise repertuaari suhtes olid erinevad. Õigus oli Murrel, sest vaid klassikaline repertuaar võis tollastes oludes tuua publiku teatrisse. (Protokoll 1952)²⁸. Koosolekul otsustati publiku huve ja teatri

²⁷ Edaspidi viidatakse TR Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokollile sõnaga „Protokoll”, millele on lisatud kuupäev.

²⁸ TR Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokollil puudub täpne kuupäev

majanduslikku olukorda arvestades asendada mitmed planeeritud kaasaja-teemalised lavastused vene ja lääne klassikaga (samas). Repertuaaris pidi olema ka eesti klassika.

Tollal andis teater palju etendusi kõikjal Eestimaal. Sagedased väljasõidud ei andnud aga piisavalt aega uuslavastuste ettevalmistamiseks. Proovid olid pikad. Näitlejad olid tööga väga koormatud. Tammur nägi teatri perspektiivis väljasõitude vähendamist ja etenduste arvu suurendamist statsionaaris (Protokoll 28. II 1952).

Kuna Draamateari loominguline koosseis oli 1950. aastate alguses suur ja võimekaid näitlejaid väga palju, siis oli teatris probleeme igapäevase loomingulist rahuldust pakkuva, näitlejavõimeid arendava töö tagamisega. Uuslavastuste kandvatesse rollidesse osalisi määrates oli lavastajal enamasti võimalik valida mitme omanäolise näitlejaisiksuse vahel. Et suuremale arvule näitlejaile huvitavat loometööd pakkuda, tuli sageli kasutada dublante. Uuslavastuste suur arv hooaja vältel tingis lühikese prooviperioodi. Lavastajal ei olnud piisavalt aega töötada lavastuse väljatoomisel mitme koosseisuga. Sellest tulenevalt oli kunstnõukogu koosolekute päevakorras sageli rollide dubleerimise küsimus. Ühel 1952. aastal toimunud kunstnõukogu koosolekul tegi Murre ettepaneku, et igas lavastuses näitlejad, kes mängivad pisiosi, dubleeriksid peaosade täitjaid, kusjuures peosalised sel korral mängiksid samu pisiosi, s.t dubleerimine toimuks põhiliselt ühe lavastuse piires. Leida Laius oli arvamusel „et kui võtta dublant, siis tuleb võimaldada mõlemale osalisele võrdselt proove” (Protokoll 1952). Tammuri hinnangul muudaks Murre ettepanek näitlejate koormuse väga suureks. Siiski otsustati, et näitejuhtide koosolekul tuleb „läbiarutada mängus olevate lavastuste koosseisud ja määrata dublandid lavastuste kandvaile osadele”. (Samas) Peagi aga dublantide järjekindlast kasutamisest loobuti, sest see muutis lavastuse ettevalmistusprotsessi keeruliseks. Kunstnõukogu koosolekul 25. septembril 1953 tegi Murre ettepaneku „määratavaist dublantidest loobuda ja kasutada ainult vabatahtlikke, kellele lavastaja andku kolmandiku proovidest” (Protokoll 25. IX 1953). Ettepanek võeti vastu.

Oma lavastustes pööras Tammur suurt tähelepanu emotsionaalsele küljele, välisele tegevusjoonele ja sündmuste käigule, massistseenide pildilisusele ja rütmilisele vaheldumisele. „Tammuri lavastusi võib jälgida põnevusega, need haaravad oma jõu mehisusega,” leidis Priit Põldroos (Kask 1987: 184). Tammuri tugeva näitlejakoosseisuga Konstantin Trenjovi „Ljubov Jarovaja” lavastuse (1952) juures tegutses Salme Reek näitejuht-assistendina ja mängis ka Jelena Gornostajeva rolli. Revolutsiooniainelises lavaloo olulisel kohal massistseenid, kus „võitlejate emotsionaalset seisundit anti edasi liikumise plastika ning rütmide kaudu” (Kask 1987: 185).

Draamateatril oli probleeme „Kaluri poja” I ja II osa lavaletoomisel ja etendamisel. Kodanliku Läti rannaküla elu käsitleva Vilis Lācise romaani põhjal sündis Andres Särevil kaks lavastust: „Kaluri poja” I osa esietendus 1950. aastal ja II osa 1952. aastal. II osa lavastuses tegi kaasa ka Salme Reek, mängides

Duunise²⁹ naist. Inimese ja mere vahekord vaadelduna läbi sotsiaalse prisma oli eesti vaatajatele lähedane teema, võrreldav Aadu Hindi rannarahva elu käsitlevate teostega. Mõlemad „Kaluri poja” lavastused olid menuskad ja püsisid repertuaaris 3–4 aastat. Karin Kase sõnusti tegid aga 1950. aasta „lavastuse hindajad ülepingsutatult karne etteheiteid ajaloolise tõe moonutamise (/.../ linnaproletariaadi alavääristamine, kommunistliku partei selgitustöö ja juhtiva osa mahasalgamine töötavate kalurite võitluses) ning klassivastuolude mitte küllalt reljeefselt väljatoomise pärast” (Kask 1987: 175). Etteheiteid oli ka „Kaluri poja” II osa lavastusele. 1952. aasta 27. novembri kunstinõukogu protokollist võib lugeda, et Ilmar Tammuril toimus jutuajamine ENSV Kunstide Valitsuse juhataja Max Laossoniga. Viimase nõudel tuli „Kaluri pojast” esinevad vead likvideerida, „nii et avalikkus rahule jääks, vastasel juhul aga tuleb teos repertuaarist kõrvaldada” (Protokoll 27. XI 1952). Negatiivset suhtumist väljendas ka kriitik Huko Lumet. Lumet tuletab oma arvustuses meelde, et juba „Kaluri poja” esimese osaga seoses heideti ette, et teater asus „läti vennasrahva elu tutvustama kodanlikul ajal ilmunud teose abil, milles, nagu ütleb romaani autor, „võib leida palju puudusi, palju ebaküpset ja mittetäielikku... kus on palju ütlemata jäetud... kodanliku reaktsioonilise režiimi tingimustes, ...” (Lumet 1952) Lumetile tundus imelik teatri pöördumine teose juurde, „mis kõneleb minevikust „poole häälega”, ja kordab vanu vigu nii dramatiseeringus kui ka lavastuses”. Kriitik tõdes küll õnnestumisi näitlejatöödes, kuid Särevi lavastus tervikuna teda ei rahuldanud. Kogu kaluriküla elu oli kujutatud „mingis kerges humoristlikus laadis”. (Samas) See oli aga vastuolus tollaste nõuetega teatrikunstile. Teatri ülesandeks peeti nõukogude inimesele omase maailmanägemise kujundamist, mitte aga meelelahutuse pakkumist. Lumeti sõnul ei olnud „Kaluri poja” II osa lavastuses „tunda rusuv-rasket õhkkonda, mis paratamatult pidi valitsema liigkasu võtja küüsi sattunud kalurikülas, kus tihti paukus oksjonihaamer ja kalurid oma taludest välja kolisid rannakurnajate paadisulasteks”. Lumet toob negatiivse näitena „operetlikus stiilis” lahendatud stseeni „Villa Fredy’s”, kus kalurinaised, teiste seas ka Reegi Duunise naine, tulid oma meestele kõrtsi järele, „et päästa vaevaga teenitud rahanatukest”. (Lumet 1952)

Eesti NSV Teatriühingu korraldusel toimus 27. oktoobril 1952 Draamateatris lavastuse „Kaluri poeg” II osa arutlus, mille eesmärgiks oli lavastusele hävitava hinnangu andmine. Täielikult see aga ei õnnestunud, sest kriitikuid, kes soovisid kõnelda halvustavas toonis, oli vaid kaks: Huko Lumet ja Sergei Levin. Nimeetatutest leebem oli kolmas kõneleja, Vene Draamateatri näitejuht D. Radlov. Ülejäänud arutlusel viibinud kriitikud aga vaikisid, sest ilmselt ei jaganud nad lavastust halvustavaid seisukohti, oma arvamus avaldamisel stalinliku terrori tingimustes võinuksid aga olla traagilised tagajärjed. Lumet rõhutas, et „teater ei peaks mitte minema edasi seda teed, nagu ta nüüd kipub minema – mitte üle liia mineviku harrastust.” (TMM/T200: 4/65: 18) Levini sõnul tuleb järgida „poliitkasvatuslikku osatähtsust, mitte lavastuse üldist maitset või näitlejate mängutaset” (samas). Lõpuks juhiti teatri juhtkonna tähelepanu vajadusele jälgida

²⁹ Duunise rollis Aleksander Mägi.

enam repertuaari valikut ning asetada rõhk „kaasaegsele näidendile, sest see on teatri peamine ülesanne, millega ta täidab oma kasvatuslikku funktsiooni” (samas).

Tänasel päeval mõjub arutelu „Kaluri poja” I ja II osa lavastuste ümber absurdseks. Paraku oli tollal situatsioon teatri jaoks tõsine. Stalinlikel aastatel võis iga väiksema „kõrvalekalle” valitsevast ideoloogiast tuua kaasa repressioonid.

8.5. Näitlejast inspitsiendiks

1953. aastal saabusid Tallinna Draamateatrisse Lunatšarski-nimelise Riikliku Teatriinstituudi eesti stuudio (tegutses 1948–1953 Moskvast) 24 lõpetajat. Neile vabade kohtade loomiseks tuli kedagi senisest näitlejaskonnast ohverdada. Nii taandati parimas loomeeas 46-aastane Salme Reek näitleja kohalt inspitsiendi kohale. Salme Reegi jaoks algas valus periood, kus tal oli väga vähe võimalusi punktitasulise näitlejana lavastustes osaleda. Teatri majanduslik olukord oli halb, ei jätkunud piisavalt raha uuslavastuste väljatoomiseks, seepärast loobuti enamasti punktitasuliste näitlejate kasutamisest. 8. oktoobril 1953 toimunud kunstinõukogu koosolekul ütles direktor Hugo Murre: „... punktitasulisi näitlejaid praegusel määral ei saa kasutada, teatril asjata kulutus. Väiksemad osad tuleks kohe asendada, suuremad asendada näidendidega, mis pikemat aega veel laval püsivad.” (Protokoll 8. X 1953) Üksikuid rolle Salme Reegile siiski anti. Näiteks võimaldati tal, näitlejana enda sooviavalduse alusel, dubleerida Jungat Ilmar Tammuri lavastatud Aleksandr Korneitšuki „Eskaadri hukus” (1953). (Protokoll 19. XI 1953) Reek töötas selle lavastuse juures ka inspitsiendina.

Inspitsiendi töö kõrvalt mängis Salme Reek 1954. aastal Žaneki (Vanko) rolli V. Minko lavaloos „Nimesid nimetamata” (lavastaja Andres Särev). See kaasajatükk naeruvääristas bürokratismi ja väikekodanlikkust.

Võib-olla olidki miinimumini viidud mänguvõimalused 1950. aastatel üheks põhjuseks, miks näitleja loomebiograafias on hõredalt esindatud keskeas daamid.

Kindlasti on Salme Reegi määramisel inspitsiendi kohale oma osa ühiskondlikul situatsioonil. Draamateater oli võimuorganite surve all sunnitud võtma oma teatrisse korrakaupa 24 uut näitlejat. Kuigi teatri juhtkond nii paljude noorte inimeste töölevõtmise vastu protesteeris, seda ei arvestatud. Teatril puudus otsustamisõigus, tema üle valitsesid poliitilised instantsid.

9. STALINLIKU AJASTU LÖPP. UUED VÕIMALUSED NÄITLEJATÖÖKS

9.1. Poliitilise kliima pehmenemine ja loomevõimaluste avardumine

Pärast Jossif Stalini surma 5. märtsil 1953 valiti septembris toimunud Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei Keskkomitee pleenumil riigi kõrgemaks parteijuhiks Nikita Hruštšov. Hruštšovi valitsemisaega on nimetatud „sulaajaks”. Sel ajal alustati Nõukogude Liidu välissuhete ja siseolude normaliseerimisega. Ühiskonnaelu mõningane liberaliseerumine avaldus kõige märgatavamalt vaimses sfääris: teaduses, kujutavas kunstis, kirjanduses, teatris – kultuuris tervikuna. (Karjahärm, Sirk 2007: 231) Loovinimestele andis vabamad käed kultuuri mõiste mõnevõrrane lahutamine ideoloogia mõistest, kuigi tõelisest iseseisvusest oldi kaugel. Poststalinliku aja kunsti peamise kriteeriumina tõsteti valitsevates ringkondades esile selle esteetiline väärtus. Ametlikult oli lubatud ainult marksistlik-leninlik esteetika. Teine asi on aga see, kui palju loovkunstnikud seda tegelikult järgisid. (Samas: 231–232) Sulaaja üheks iseloomulikuks jooneks oli haritlaskonna erilise seisundi mõningane respektseerimine võimude poolt ja soov koostööd teha. (Samas: 233) Paljudele haritlastele tehti ettepanek parteisse astumiseks.

Kultuuri üle kontrolli teostamise süsteem jäi alles ka peale Stalini surma, ent seda kohandati uutele oludele. Kõrgemaks instantsiks Moskvas ja liiduvabariikides oli partei keskkomitee kultuuriosakond, mida kontrollis ideoloogiasekretär. Seejärel tulid madalama astme parteiorganite kultuuriosakonnad, kultuuriministeeriumi (Eestis loodi 1953) asutused, valitsused ja komiteed, *Glavlit* kui tsensuurikomitee ning kirjastused, kes pidid samuti vastutama avaldatavate tekstide „poliitilise õigsuse” eest (samas: 232).

1960. aastate algul vallandus Nõukogude Liidus kampaania Lääne mõju, formalismi ja abstraktsionismi vastu. Taunitavad olid kõik „ismid”, nagu eksistent-sialism, ekspressionism, sümbolism, sürrealism jt. Eestis loomeinimestele siiski erilist survet ei avaldatud. Kohalikule juhtkonnale sai peagi selgeks, et „ajupesu mõjub kunstiinimestele vähe ja väga suurt kära selle ümber pole mõtet teha, sest see võib ulatuda Moskva kõrvu” (Karjahärm, Sirk 2007: 249). 1960. aastatel võis täheldada parteilise kontrolli nõrgenemist Eesti kultuurielus. Nõrgenenud tsensuuri tingimustes oli võimalik sotsialistliku realismi kaanoneid tõlgendada üsna vabalt. Eelnevast kümnendist enam järgiti omakultuuri traditsiooni, mida võõras võim polnud suutnud hävitada, ja Lääne moevoole. Vaimuinimesed kasutasid osavalt ära lubatu ja keelatu vahelise piiri hägustumist. (Samas: 249–250) Taotlustelt ja tähenduselt on 1960. aastaid Eesti kultuurielus võrreldud Noor-Eesti aastakümnega (1905–1915).

Suur tähtsus eesti vaimuelule oli kontaktide taasloomisel välismaailmaga. Näiteks elustus 1956. aastal suhtlemine soomlastega, mis süvenes pärast president Urho Kaleva Kekkoneni külaskäiku Eestisse 1964. aastal. Vaatamata raudsele eesriidele kuulus Eesti endiselt Lääne kultuuripiirkonda. (Samas: 255)

Realismi mõiste omandas 1950. aastate teisel poolel märksa avarama tähenduse kui stalinlikel aastatel. Oluliseks sai elusarnasuse printsiibi järgimine, st teatris oli jällegi au sees realism selle traditsioonilises mõttes, vastukaaluks sõjajärgseil aastail vohanud sotsialistliku realismi moonutustele ja ilustustele. Realistliku lavakunsti teoreetiliseks aluseks peeti Stanislavski süsteemi. Stalinismiaegselt nõukogude tegelikkuse idealiseeritud kujutamisel jõuti (parimal juhul) taas elu ja inimese sisemaailma tõepärase peegeldamiseni, so olustikulis-psühholoogilise realismini, millele aga lisandus käsitletava aine „õige” ideelise läbi-valgustamise nõue. Ideoloogilised piirangud kunstiloomingule seega säilisid, ehkki sulaajal kunstilised väljendusvõimalused siiski järkjärgult avardusid.

Tänu suuremale vabadusele repertuaari planeerimisel jõudis lavale taas rohkem maailmaklassikal ja algupärasel kirjandusel põhinevaid lavastusi. Maailmaklassika lavalistes tõlgendustes püüeldi filosoofilise üldistuse poole inimese inimlikust olemusest. Algupärasel näitekirjanduses oli märgata nihet žanrilise mitmekesisuse suunas. Kuigi oli palju nõ tabuteemasid, millest ei tohtinud otsesõnu kõneleda, oli teatrilaval jällegi võimalik käsitleda mitmeid päevakajalisi probleeme. Tähelepanu keskmesse tõusid nn väikesed inimesed oma valude ja rõõmudega.

Sõjajärgseil aastail domineerinud August Jakobsoni näidenditele lisandusid 1950. aastatest peale Juhan Smuuli, Egon Ranneti, Ardi Liivese näidendid. Luule Epneri sõnutsi moodustasid nimetatud kolmiku draamateosed sulaaja lavakirjanduse tuumiku, esindades „stalinliku realismi paradigmat eemaldumise variante” (EKL 2001: 521). Järk-järgult taastus teatrite repertuaaripildis komöödia, mis stalinlikel aastatel oli ebasoosingus.

Luule Epneri hinnangul oli sula-aja teater üldiselt kirjanduspõhine, teiste sõnadega lähtusid lavastused kirjanduslikust tekstist ning olid teksti suhtes väheaktiivsed. (Epner 2008b: 121) Siiski oli lavastajal taas, erinevalt stalinlikest aastatest, õigus luua lavastus vastavalt oma nägemusele ja stiilile, tänu millele teatrikeel mitmekesisus ja tegelaskuju avamise vahendid muutusid mitmekesisemaks. Sageli tegi draamakirjanik koostööd lavastajaga, kellest sai teatri-teksti kaaslooja. Kui kirjanduslik tekst on fikseeritud ja võimuinstantsidele hästi kontrollitav, siis lavastajal on omapoolseks tõlgendamiseks pisut vabamad käed. Tal on lavastusega võimalik töötada ja selle rõhuasetust muuta ka pärast seda, kui see on kontrollitud põhjal ideoloogiliselt ja kunstiliselt etendamis-koõlbulikuks tunnistatud. Näitlejagi sai oma loometöös vabamad käed ja võimaluse süvenenumaks inimesekäsitleks. Enam ei pidanud lavategelasi kujutama üheselt klassikuuluvusest lähtuvalt, kindlakskujunenud stereotüüpidele tuginedes, vaid neid võis näidata indiviidina, iga inimese isiksusest tulenevat omapära arvestades.

Ideoloogilise surutise aegadel on just teater see koht, kus kirjanduslikule alustekstile on võimalik lisada uusi tähendusi. See annab võimaluse etteantud teksti ridade vahelt kõneleda inimestega teatrisaalis neist probleemidest, millest avalikult rääkimine on keelatud. Teisalt, ka tollal oli teatrite ülesandeks õigustada oma eksistentsi raha teenimisega, mis sõltus suuresti publiku huvist teatri vastu. Teatavasti ei ole aga didaktiline ja politiseeritud repertuaar potent-

siaalsete teatrikülastajate hulgas populaarne ning seetõttu tuli võimudel saalide suurema täituvuse nimel aktsepteerida kompromissi vajadust ametliku ideoloogia nõudmiste ja publiku ootuste vahel. Ajast-aega on eesti teatripublikule olnud lähedased algupärasel kirjandusel põhinevad rahvalik-realistlikku traditsiooni järgivad lavastused, kus elulised situatsioonid ja värvikad tüüpilised tegelaskujud pakuvad äratundmisrõõmu ning samastumisvõimalust. Majanduslikult ja/või poliitiliselt keerukatel aegadel on eriti oodatud meelelahutust pakkuvad rahvalikud komöödiad, aga ka algupärane sügavama sisuga klassikaline repertuaar. Luule Epneri sõnutsi aitas publikupoolne surve sula-ajal jätkata 1930. aastate realistlikku stiili, mis stalinlikel aastail oli kommunistliku partei poliitikast ja ideoloogiast lähtuvalt asendatud sotsialistliku realismiga. (Epner 2008b: 124)

1950. aastate lõpu ja 1960. aastate alguse teater toetus rohkem näitleja- kui lavastajatööle. Publik läks teatrisse vaatama eelkõige andekaid näitlejaid. Lavastajad toetusid, avaramatele loominguilistele väljendusvõimalustele vaatamata, sageli siiski autorile, pakkumata omapoolseid huvitavaid lavalisi tõlgendusi, ning nihutasid esiplaanile näitleja. Näitlejalooming sünnib etendamise protsessis ning interaktsioonis publikuga, kelle tagasiside avaldab mõju rollitõlgendusele, lisades lavakujule erinevatel mängukordadel uusi värve ja varjundeid. (Samas) Teatavasti sünnib lavastus igal mängukorral uuesti ning selle sõnum ja mõjujõud sõltub näitleja ja vaataja suhtest. Näitleja võib etenduse oma tegelast erinevalt nüansseerida, nii mõnelgi juhul vaadata mööda kirjaniku ja lavastaja taotlustest, luues (anti)kangelast vastavalt enda nägemusele. Kriitika jälgib sageli vaid ühte etendust ning muutused näitlejatöös erinevatel mängukordadel arvustustes enamasti ei kajastu.

Sula-aja eesti teatris jõutakse näitlejatöös Stanislavski meetodi avarama mõistmiseni, ent sageli ei suudeta siiski lavalises väljenduses vältida pealiskaudsust, lihtsustamist, stampe või, vastandnähtusena, põhjendamatu ülepingutatud emotsionaalsust.

9.2. Draamateater sulaajal

Stalini surm esialgu Draamateatri repertuaaripilti olulisi muudatusi ei toonud. Mängukavas domineeris endiselt kaasajadramaturgia, millest suure osa moodustas eesti näidend, millele järgnesid teiste liiduvabariikide draamateosed. Suhteliselt tagasihoidlik oli välisdraamaturgia osakaal. Vähe lavastati maailmaklassikat, Karin Kase hinnangul vaid üks kord hooaja kohta. (Kask 1987: 318) 1950. aastate lõpus hakkas klassika osakaal repertuaaris siiski järk-järgult suurenema. Ka Salme Reegi loomeelus ei toimunud 1950. aastate keskel veel rõõmustavaid nihkeid. Ta jätkas tööd inspitsiendina ning näitlejana õnnestus tal esineda vaid üksikutes rollides. 1950. aastate lõpus viidi Reek siiski tagasi näitleja kohale. Ilmselt sai see toimuda tänu muutustele ühiskondlikus elus, millega kaasnes võimuorganite surve nõrgenemine teatri loometöö korraldamisele, sealhulgas näitlejakaadri valikule. Olulisemat osa selles, et Salme Reegil

avanes taas võimalus näitlejana töötada, etendas aga tema enda loomuomane visadus. Valmistades salaja ette, juhtkonna eest oma tööd esialgu varjates, „Tagahoovi” Nikita rolli, suutis Salme Reek oma võimekust näitlejana veelkord tõestada.

1950. aastate keskel ja 1960. aastate alguses oli Draamateatris erakordselt võimekas näitetrupp. Peale sõjajärgseil aastail teatris töötanud näitlejate (Lisl Lindau, Salme Reek, Inna Taarna, Aino Talvi, Katrin Välbe, Voldemar Alev, Aado Hõimre, Ants ja Olev Eskola, Kaarel Karm, Hugo Laur, Ruut Tarmo jt) oli tähelepanuväärseid loomingulisi saavutusi ka noorematel näitlejatel, nagu Ita Ever, Silvia Laidla, Linda Rummo, Ervin Abel, Rein Aren, Heino Mandri, Aksel Orav, Jaanus Orgulas jt. Draamateatri truppi lisandusid Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri I lennu 1961. aastal lõpetanud Maila Rästas, Meeli Sööt, Tõnu Aav, Mati Klooren, Mikk Mikiver. Vanemuisest tulid 1958. aastal Draamateatrisse Velda Otsus ja Gunnar Kilgas.

Draamateatrisse olid koondunud mitme põlvkonna andekad näitlejad. Raske oli kõigile neile loomingulist rahuldust pakkuvat tööd leida. Näiteks oli näitlejate rakendatuse küsimus arutusel 1958. aasta 16. jaanuari kunstinõukogu koosolekul. Eduard Tinni arvates oli teatri kollektiiv liiga suur ja seetõttu ei jätkunud osi paljudele näitlejatele. E. Tinn: „Vahe noorte ja vanade vahel pole oluline, tähtsam on vahe nende vahel, keda kasutatakse sagedamini ja keda harvemini. Minu arvates on ka mitmeid vanu näitlejaid kõrvale jäetud. Toon näiteks kas või enda.” Jüri Järvet soovitas võtta kavva näidendeid, mis annaksid tööd suuremale hulgale. Ilmar Tammur tegi koosolekul avaldatud mõtetest kokkuvõtte: „1. Repertuaari koostamisel senisest rohkem arvestada reserve, kusjuures aluseks jääb siiski ideeline ülesanne. 2. Osade jagamisel arvestada vähese koormisega näitlejaid, esmajoones siiski kuju õiget lahendamist. 3. Näitlejaile, kes pole enda olukorraga rahul, isiklikult selgitada, mis puudusi nende töös leitakse.” (Protokoll 16. I 1958) Eelneva põhjal võib järeldada, et teater ei pööranud piisavalt tähelepanu kõikide näitlejate arengu tagamisele, kuid püüdis olukorra parandamisele.

Vähene rakendus Draamateatris ajendas näitlejaid otsima võimalusi loominguliseks eneseväljenduseks väljaspool teatrit – televisioonis, raadios, estraadil jm. Salme Reegilgi oli võimalus jätkata tööd Raadioteatris. Näitleja töökoormus on erinevatel hooaegadel või ka ühe teatriaasta piirides sageli väga erinev. On lühemaid või pikemaid perioode, kui uut ja huvitavat tööd ei ole või on vähe, mis vahelduvad aegadega, mil näitleja on ülekoormatud ja pinges all. Nii on see paraku olnud läbi aegade. Palju oleneb näitleja koormus teatritöö planeerimisest, repertuaari valikust, publiku huvist jne. Kui saalid jäävad tühjaks, siis tuleb olemasolevad lavastused vahetada kiiresti uutega. Proovi-periood jääb lühikeseks, mille tulemusena kannatab uuslavastuse kunstiline kvaliteet, sealhulgas ka näitlejatöö kvaliteet. Kunstinõukogu koosolekul 18. aprillil 1958 ütles teatri kauaaegne tippnäitleja Aino Talvi: „Meie kiirustame tükki väljatoomisega, mis on viinud selleni, et näitlejad mängivad alla oma võimete.” (Protokoll 18. IV 1958) Puudujääke teatri töökorralduses ja näitleja-eetikas toodi välja ka 10. detsembril 1959 toimunud Draamateatri kunstinõu-

kogu koosolekul, kus põhiettekandega esines tollal Ugala lavastajana töötanud Karl Ader. Ader märkis, et teatris jääb puudu ühisest kunstipüüdlusest. Sageli on näitlejale tähtis vaid tema roll, mitte lavastus tervikuna. (Protokoll 10. XII 1959) Ilmar Tammuri sõnutsi näitejuhid sageli ei arvesta üksteisega, võttes üksteiselt hoolimatult näitlejaid ära. (Samas) Nii tekkis ilmselt olukord, kus osa näitlejaid olid tööga ülekoormatud, teistele ei jatkunud aga nende arengu tagamiseks vajalikke loominguilisi ülesandeid.

Lavastajatöö põhiraskus lasus aastatel 1952–1970 Draamateatris peanäitejuhina töötanud Ilmar Tammuri õlul. Lavastajatena töötasid teatris järjepidevamalt veel Leo Kalmet ja Andres Särev. 1955. aastal GITIS-e režissuurifakulteedi lõpetanud Voldemar Panso tegi oma diplomitöö Draamateatris, tuues lavale Tammusaare näidendi „Kuningal on külm”. Koosseisulise lavastajana töötas tulevane peanäitejuht Panso Draamateatris aastatel 1956–1958. Kase sõnutsi sai teater Panso näol endale omanäolise, eesti teatri arengut nii lavastajana kui hiljem ka pedagoogina mõjutanud teatrimehet (Kask 1987: 316–317).

Draamateatri 1957/1958 hooaja aruandes märgiti repertuaari valikul ilmnenud tendentse: a) kaldumus tõsise poole, b) kaasaegsed teosed, eriti algupärandid „lähevad läbi liiga rangelt”, c) vähene kaasaja ja vene klassika osatähtsus, d) algupäraste teoste väga aeglane valimine ja väike erikaal repertuaaris, e) teiste NSVL rahvaste (peale vene) teoste puudumine. (Aruanne... 1958)

Kaasaja nõukogude autorite teostest moodustas suure osa eesti kirjanike looming. Kuigi repertuaaris oli kaasajadramaturgia ülekaalus, märgiti aruandes ikkagi selle vähesust. Kokkuvõttes nimetati aga repertuaari valikut õnnestunuks, mida „tõendab hea külastatavus”. (Samas) Positiivne oli, et repertuaari valikul peeti võimalust mööda silmas „üksikute näitlejate kasvu vajadusi” (samas). Ilmselt oli teater varasemat kriitikat arvesse võttes püüdnud rohkem arvestada näitlejatega nende arenguperspektiivi silmas pidades.

Algupärasest draamakirjandusest jõudsid 1950. aastate lõpul ja 1960. aastate esimesel poolel Draamateatri lavale näiteks Juhan Smuuli näidendid „Atlandi ookean” ja „Kihnu Jõnn”; Egon Ranneti „Südamevalu”, „Kadunud poeg” jt; Ardi Liivese „Sinine raket”, „Viini postmark” jt; Mart Raua „Suveöö ilmsi”, Valdo Pandi „Avarii” jne (Kask 1987: 317). Boris Kaburi algupäraste noorsoonäidendite lavastustes „Rops” (1964) ja „Rops aitab kõiki” (1965) esines Salme Reek nimiosas. Näitleja mängis kaasa ka Raua näidendi „Suveöö ilmsi” põhjal sündinud Andres Särevi lavastuses (1961) Karja-Marta rollis ja Panso lavastatud Smuuli „Kihnu Jõnnis” (1964) Libu rollis.

Kuigi sõjajärgsel kümnendil teatrite repertuaaris domineerinud August Jakobsoni draamateosed 1950. aastate lõpus suures osas mängukavadest taandusid, ei saanud teatrid loobuda tollase ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimehe teoste lavale toomisest.³⁰ Draamateatri lavale jõudsid näiteks Jakobsoni „Kaotatud paradiis” („Suremine”) Tammuri ja „Vana tamm” Särevi lavastuses,

³⁰ August Jakobson (1904–1963) oli ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi esimees aastatel 1950–1958.

vastavalt 1954. ja 1955. „Kaotatud paradiisi” uuendatud lavavariandis 1956 kehasas Pitside müüjat Reek.³¹ Võib aga arvata, et Jakobsoni enamasti mustvalge printsiibil Lääne ja nõukogude elulaadi vastandavad näidendid ei olnud enamikule teatritegijaist südamelähedased. Näiteks oli osa loovinimesi teatri kollektiivist Jakobsoni näidendi „Suremine” repertuaari võtmise vastu. (Protokoll 17. IV 1954).

Draamateatri repertuaaripildis äratasid 1950. aastate keskel tähelepanu Ilmar Tammuri suurejoonelised klassikalavastused, nagu näiteks Mihhail Lermontovi „Maskeraad” (1954) ja William Shakespeare’i „Antonius ja Kleopatra” (1955). Voldemar Panso eestkostel võeti põhjamaade kirjandusklassikast repertuaari Aleksis Kivi „Seitse venda”, kuigi teatri parteikoosolekul tehti ettepanek asendada see Viktor Rozovi näidendiga „Õnn kaasa!”. (Protokoll 10. III 1955)

Olulisel kohal teatri repertuaaris olid algupärasel kirjandusklassikal põhinevad lavastused. Jätkus Tammsaare teoste dramatiseeringute mängimise traditsioon. Andres Särevi Tammsaare-tõlgendustes pöörati varasemast suuremat tähelepanu inimese sisemaailma peegeldamisele. Salme Reek osales kahes Särevi „Vargamäe” lavastuses, mis sündisid 1958. ja 1966. aastal, mängides Madise naist (Saunaeite). Seda tegelaskuju oli Salme Reek kehasanud ka kahel korral varem, nimelt Kaarli Aluoja 1932. ja Andres Särevi 1951. aasta „Vargamäe” lavastuses.

9.3. Tagasi näitlejaks

Väikese poisikese Nikita rolli Oskar Lutsu mahlakate rahvalike tüüpidega „Tagahoovis” (1955, lavastaja Andres Särev) tegi Salme Reek inspitsiendi töö kõrvalt salaja. Teatri direksioonile näidati juba valmis tööd, kus Reegi poisikese psühholoogia ehtsust ja välist olekut tabanud osalahendus näis ainuvõimalikuna. Nikita oli justkui osatäitja sisemuses, tema tundemälus peidus ja ihaldas sealt väljapääsu. Salme Reek on meenutanud: „Ma hakkasin mängima väikest „Tagahoovi” Nikituškat, kes tahab vähki süüa. Ja nii kui ma esimest korda osa lugesin, oli see mul absoluutselt valmis. Kust – seda ma ei tea. Seda ei tea keegi.” (Reek 1984)

Lavastuse ühte stseeni, kus keskses osas on Reegi Nikita, on värvikalt kirjeldanud Sergei Levin: „Nikita, voorimees Kohvi poja elu algab etenduses pöörase röökimisega, mis kostab kulisside tagant. Nikita röökimine on nii metsik, et võib arvata, nagu pekstaks õnnetut last kõige julmemal kombel. /.../ Ja siis talutatakse lavale Nikita ise. Räbalais, porine, põdur poisiklutt kisendab täiest kõrist ja hõõrub röpase rusikaga pisaraid laiali mööda määrduvad näolapikest. /.../ Kuni ema tirib Nikitat kättpidi kodu poole, röögib poiss täiest kõrist. Tal pole veel selgust, millega asi lõpeb. Kes neid täiskasvanud inimesi teab: võib väga kergesti juhtuda, et nemadki mõistavad hukka tema katse süüa maiuspalana sitikat. Kõige tõenäolisem on see, et mõistavad hukka ja Nikita elab juba ette läbi teda ootavat põhjalikku nahatäit. Seepärast röögibki ta aina

³¹ Varem oli Pitside müüja rollis GITIS-e eesti studio lõpetanud Virve Kiple, kes 1956. aastal vähese rakendatuse tõttu oli sunnitud Draamateatrist lahkuma.

südantlõhestavamalt: haavumisele /.../ tuleb veel juurde ka hirm soolas oleva nahatäie ees. Nikita ei näe midagi enda ümber. Ta on pigistanud silmad kinni ja ootab emalt iga silmapilk tulist laksu vastu kaela. Kuid minutid mööduvad, aga laks ei taba ega tabagi tema paljukannatanud kaela. Siis vaikib Nikita hetkeks ja paotab ettevaatlikult ühe silma. /.../ Tema kisast kostab vastu kord süüdistus, kord sõnatu kaebus, röökimine vaibub vaikseks ulgumiseks, kibedaks nuuksu- miseks, et olgen'd lahked, kallid inimesed, ja vaadake ikka, kui õnnetuke ma olen, missugust verist ülekohtu on mulle tehtud. See kisa ei tule enam südamest. /.../ Nikita kisa on nüüd ette kavatsetud, sihikindel. /.../ Ta röögib haaratuna piiritust haledustundest iseenda vastu, röögib ängistuseni, kramplikult nuuksu- des, läkastades, kisale vaba voli andes... ja äkki, nüüd, kui näis, et kogu maailm tunneb talle kaasa, saab ta täiesti ootamatult võmmu kuklasse. Lööjaks oli ema, kellele hakkas lihtsalt närvidele käima poisi kisa. /.../ Ühtegi sõna ei lausu Salme Reek selles lühikeses stseenis. Aga kui täielikult, kui sügavalt avab ta ainuüksi Nikita kümnetes varjundites moduleeriva kisa abil tagahoovi poisi- keste sisemaailma, kui palju jõuab ta jutustada poisi psühholoogiast, mis on kujunenud tagahoovi mõjutuste all, tema vastastikustest suhetest teda ümbrit- sevate inimestega, lõpuks inimestest, kelle hulgas poisiklutt elab ja kes oma eeskujuga vormivad tema iseloomu ja maailmatunnetust!" (Levin 1955)

Nii nagu varem, mängides väikest „Libahundi” Tiinat, näitas Salme Reek ka seekord, et sõnad ei ole mitte alati näitleja jaoks kõige olulisemad. Hääle varjundite ja keha liikumise abil suutis ta ilmekalt nähtavaks mängida väikeses inimeses peituvat suurt hirmu, protesti aimatava ülekohtu vastu – kõike seda, mis toimus ühes pisikeses peas nappide lavahetkede jooksul. Nikita rolli mängis Reek uuesti Särevi 1963. aasta „Tagahoovis” lavastuses. Ilmselt peitus taga- hoovi maailma kuuluva poisikese jõulise ja värvika esituse taga näitleja enda valu, igatsus lava järele, meeleheitlik soov ennast näitlejana taas tõestada.

Inspitsiendi töö kõrvalt õnnestus Salme Reegil näitlejana osaleda ka legen- daarses „Kevade” lavastuses, mis valmis Moskva GITIS-e eesti studio lõpetan- nute initsiatiivil. Reek mängis Kuslapit lavastuse teises versioonis, 1956. aastal (esimene variant 1954, lavastajad Kulno Süvalep ja Kaljo Kiisk). Moskva komisjon soovitas Draamateatril näidata eesti kunsti dekaadil Moskvast teiste lavastuste seas ka „Kevadet”. Ilmar Tammuri arvates tuli „Kevade” selleks „ümber töötada ja lavastada”, mis tehti ülesandeks Voldemar Pansole. (Protokoll 4. II 1956) Uusi osalisi ei soovinud Panso lavastusse tuua, välja arvatud mõned erandid. Kuslapi rollis nägi ta Reeki. (Protokoll 10. III 1956) Seda „Kevade” lavastust mäletatakse eelkõige Jaanus Orgulase Tootsi ja Ervin Abeli Kiire loona, kuid ka teiste lavastuses osalenud näitlejate tegelaskujud salvestusid etalonina publiku teadvusse. Leo Kalmeti sõnutsi oli Reegi Kuslap „popsipoisi teenistusvalmiduses ja tülidest kõrvalehoidmises võrratu” (Kalmet, L. 1982: 266).

1950. aastate lõpul (oletatavasti 1958. aastal) viidi Salme Reek inspitsiendi kohalt tagasi näitlejapalgale. Kuid nii mõnigi osa, mida parimas loomeas näitleja vahepealsetel aastatel oleks võinud mängida, jäi sündimata. Ent ka neil aastail, kui võimalusi näitlejatööks oli väga vähe, suutis Reek tänu pidevale treeningule säilitada väga hea vaimse ja füüsilise vormi. Ta oli endiselt hapra

kehaehitusega, liikuv, plastiline ja väljendusrikas. Kuigi teatris oli arvukalt Reegist tunduvalt nooremaid näitlejaid, nägi lavastaja Ben Drui just temas püsimatut, vallatut, vahel kiuslikku ja vahel hella, pidevalt tegutsevat ja krutskeid välja mõtlevat Nukitsameest. „Nukitsamehe” lavastuses (1959) nimi-osa mängides oli 52-aastaselt Salme Reegil seljataga juba ligi nelikümmend näitleja-aastat, kuid tema liikumist, keha valitsemist hindas tollane kriitika kadestusväärseks. Reet Reiljan: „Kui ei teaks Reegi vanust, võiks arvata, et Nukitsameest mängib viieteistkümneaastane, sest ta lausa veereb pallina laval, keerleb vilkalt nagu vurrkann.” (Reiljan 1965).

Nukitsamehe roll ei olnud näitlejale kerge ülesanne ning nõudis suurt tööd ja sisseõppimisaega – seda näitab kunstinõukogu koosoleku protokoll 22. maist 1959. Aino Talvi arvas, et Nukitsamehe ümberkasvamine väikesest paharetist viisakaks poisiks toimub liiga kiiresti. Talvi: „Reek peaks olema tõsiselt väsinud, mitte ainult jonnima. /.../ Pärast pesemist jääb (Nukitsamees – E. V.) natuke liiga taltsaks.” Ilmar Tammuri ja mõnede teiste koosolekul osalenute arvates muutus Reegi Nukitsamees liiga paipoisiks, temas sooviti enam näha väikesele poisile omast vallatust. Tammur: „Olgu vempudega, aga heatahtlike vempudega. /.../ Tal peab olema vitaalsus ja elurõõm. See Reegil praegu puudub.” Lavastaja Ben Drui aga avaldas kartust, et „kui mängida alguses Nukitsameest toredana, siis järgmisel päeval lapsed järgivad teda.” (Protokoll 22. V 1959)

Nagu sellest arutlusest näha, mõjus Salme Reek Nukitsamehena esialgu liiga vaashoituna, temalt oodati suuremat sädet ja vallatlevat elurõõmu, mida näitleja järgnevate etenduste käigus ka saavutas. Selle tõestuseks on Reet Reiljani arvustuses antud hinnang Reegi näitlejatööle: „Suurepäraselt viib nimiosa läbi meie tuntumaid laste osade kehastajaid Salme Reek. Tema mäng on läbi mõeldud kõige peenimate nüanssideni. Meenutagem näitleja jalgade mängu hällis enne piimapudeli saamist ja selle tühjendamise ajal, stseeni kui „pind läks jalga”, või viimases pildis episoodi tubaka ja tikutoosiga. Reek-Nukitsamees tegutseb laval väga aktiivselt, jälgib partnerite iga sõna, vihjet, liigutust, andes miimikaga sellele omapoolse hinnangu. Tore on jälgida, kuidas Nukitsamees kõike pead viltu hoides kuulab, kuidas tema väikeses ajus tekivad mõtted, kuidas ta hakkab pikapeale aru saama, mis on hea ja mis on halb. Liigutav on stseen Nukitsamehe ja Kusti-Iti ema vahel 6. pildis.” Kiitust jagus Reiljanil ka Ben Drui lavastajatööle. Ta kirjutab muuhulgas: „Lavastus paelub selle poeetilisuses ja lastepärasuses. /.../ Igas tegelases on midagi, mis hästi meelde jääb.” (Reiljan 1959)

Nukitsamees on nii nagu Saabastega Kass ja mitmed teisedki ebatavalised olendid justkui Salme Reegile kirjutatud osa. Müstilisest maailmast pärit väike paharet, kellest loo käigus kujuneb igapäevaelust tuttav väike poiss, sobib imehästi näitleja olemuse ja füüsilise eripäraga. Selles rollis saavutas Reek ilmselt sisemise ja välise vabaduse ühtsuse. Kuigi siinkirjutaja ei ole Reeki selles rollis näinud, elustub kujutuspildis näitlejanna Nukitsamees – väike, väle ja sagrais olemisega. Esialgu on see kummaline olevus kiuslik ja pahur, igal sammul pahandust teha ihkav, kuid järk-järgult avaneb temas hellem, tundlikum, südamlikum pool, igatsus inimliku soojuse ja hellituste järele.

9.4. Esimesed sammud teatriuunduse suunas. Brechti tulek Eesti teatrisse

Sõjajärgse nõukogude teatri esimesel aastakümnel vaadati mööda XX sajandi modernistlikest otsingutest, sealhulgas Brechti eepilise teatri mudelist. Nõukogude ajal oli modernismi mõiste põlu all. Realismist (siis sotsialistlik realism) kui põhilisest tunnustatud loomingumeetodist erinevad esteetikad koondusid tingliku teatri mõiste alla. Kriitikas aga püüti realismi piire laiendada, et mahutada selle mõiste alla ka uuenduslikum lähenemine teatrikunstile, et kaitsta aktsepteeritavast erinevat loomingulist lähenemist võimuesindajate võimaliku rünnaku eest, mis võis viia lavastuse keelamiseni.

Brecht oli stalinismi ajal tõrjutud autor. Nõukogude korra ajal tegi esimese Brechti-lavastuse Priit Põldroosi teatraalse suuna jätkajaks peetud ja Eesti teatris teatraalse režii taassünnile aluse pannud Voldemar Panso. Selleks meie teatris tähenduslikuks, modernsemat suunda (alles arglikult) sissejuhatavaks lavastuseks oli „Härra Puntila ja tema sulane Matti” Draamateatris 1958. aastal. Salme Reek esines selles lavaloois Telefoni-Sandra rollis.

Karin Kase andmeil toimus Panso esimene otsene kokkupuutumine Brechti loominguga nii nagu Kaarel Irdilgi *Berliner Ensemble*’i külalissetenduste aegu 1957. aasta suvel Moskvas (Kask 1987: 423). Hinnangud Panso Brechti-lavastusele on erinevad. Ühelt poolt märgati Draamateatri lavastuse erinevust tollal Eestis enam levinud realistlikust ja olustikulisest teatrist. Panso tõlgenduses leidis teatraalsele teatrile omaseid mänguvõtteid. Teisalt on selles eesti teatri esimeses Brechti-katsetuses täheldatud enam realistlikku kui brechtlikku modernistlikku lavastusstiili. Brechti eepiline teater oli tollal meie näitlejale võõras, oli raskusi selle poeetika valitsemisega. Tagantjärele ei ole võimalik täpselt kindlaks teha, kuivõrd lähedale Panso oma lavastusega Brechti eepilisele teatrile jõudis. „Härra Puntila ja tema sulane Matti” lavastust näinud Draamateatri hilisem kauaaegne kirjandusala juhataja Kalju Haan on oma suulises meenutuses nimetanud Panso lavastust brechtlikuks. (Haan 2011)

Panso Brechti-tõlgendust võib neile kahtlustele vaatamata käsitleda kui eesti teatri üht murdepunkti, mis tähistas liikumist otsingulisema, mitmekülgsemaid väljendusvahendeid kasutava lavaloomingu suunas. Luule Epner on kirjutanud: „1960-ndatel toimib Brechti eepilise teatri teooria vastukaaluna dogmaks muudetud psühholoogilisele realismile Stanislavski laadis. /.../ Brechti nimega seotakse kanoniseeruvast olmerealismist erineva intellektuaalse ja analüütilise teatri ideaal.” (EKL 2001: 526) Brechti eepilise teatri tehnika avaldas mõju ka mõnedele 1950. ja 1960. aastate vahetuse lavastustele. Järjest enam kostis kriitikat 1940. aastate ja 1950. aastate esimese poole teatraalset teatrit eitavate hoiakute suhtes.

Draamateatri kunstinõukogu koosolekul 29. aprillil 1958. aastal, kus oli päevakorras „Härra Puntila ja tema sulane Matti” läbimänguetenduse arutelu, nägi Eduard Tinn lavastuses „palju naturalismi, mis kõlab tänapäeval võõrastavalt” (Protokoll 29. IV 1958). Tegelikult võis lavastus vaatajale seepärast võõrastav tunduda, et Brechti eepilisele teatrile omaselt püüti etendajate mängu

läbi äratada publikus võõritust tegelaste ja igapäevaelust tuttavate situatsioonide suhtes. Tegelaskujule eriomaseid jooni võimendav, proportsioone muutev mäng muutis vaataja jaoks igapäevase eriliseks.

Jüri Järvetit naturalism ei häirinud. Tema sõnul oli lavastus „rõõmus ja elujaatav”. Alfred Rebane püstitas aga küsimuse, kas on õige, et laval on Soome riigilipp, eriti silmas pidades eesiseivaid külalissetendusi Moskvast. Sellele vastas lavastaja Voldemar Panso, et lipp on lavastuse kujundaja Mari-Liis Küla poolt sisse toodud ja õigel kohal. Ka Draamateatri direktor Hugo Murre arvas, et lipuga on kõik korras. Eduard Tinn omakorda heitis lavastusele ette vulgaarse kõnepruugi rõhutamist. Arutelu lõppes Panso lubadusega „naturalistlike väljenduste väljajätmist kaaluda”. (Samas) Ilmselt oli Brechti varjamatult mänguline ja teatraalne lavaline väljendus valdavale osale tollastele teatriinimestele ja publikule võõras ning seetõttu püüdis lavastaja autori jõulist, robustsevõitu väljenduslaadi mahendada, seda harjumuspärasele realistlikule teatrile lähendades.

Orgaaniliselt sulandus „Härra Puntila ja tema sulase Matti” eesti teatripildis uudsesse, tegelaskuju olulisemaid omadusi ja käitumist teatraalselt võimendavasse ja kommenteerivasse teatrimängu Salme Reek Telefoni-Sandra rollis. Näitlejaile pakkus naudingut lavaliselt teravdatud, võõritust äratavate karakterite loomine. Tollases kriitikas äratas imetlust osatäitjate julgus järskudeks ümberlülitusteks oma tegelaskuju ühest seisundist teise. Salme Reegi meeldejäävas, omapärast naeru kihistavas Telefoni-Sandra tegelaskujus võis märgata teatraalsust ja näitlejapoolset kõrvalpilku loodud lavakujule (Reiljan 1965). Loomulik näitleja rolliloomes vaheldus Brechti teatrile omaselt silmatorkavaga, tegelaskuju eriomaseid jooni võimendava lavalise esitusega. Salme Reegi Telefoni-Sandra mõjus groteskselt ja kummaliselt.

Paljudes Salme Reegi loodud tegelaskujudes võis tajuda lähedust Brechti teatriga. Näitena võib siinkohal tuua Sekretäri Ardi Liivese „Monoliskis” (1969, lavastaja Ben Druil), I palveõde Juhan Smuuli „Leas” (1972, lavastaja Voldemar Panso), Lebedevat ja Avdotja Nazarovnat Anton Tšehhovi „Ivanovis” (vatavalt 1971, lavastaja Maria Knebel ja 1992, lavastaja Elmo Nüganen) jne. Näitleja mängule oli sageli omane mängulisus ja rõhutatud teatraalsus, millega kaasnes kriitiline suhtumine näidatavasse tegelasse. Salme Reegi loomingus põimus realistlikule ja modernistlikule teatrile omane näitlemislaad.

10. LOOMINGULISES KÕRGVORMIS MURRANGULISTEL 1960-NDATEL

10.1. Hruštšovi „sulast” Brežnevi stagnatsioonini. Teater uute lavaliste väljendusvahendite otsinguil

Võrreldes Stalini valitsemisajaga, võis 1950. aastate lõpul ja 1960. aastate alguses, Nikita Hruštšovi võimuperioodil, täheldada positiivseid nihkeid ühiskonna liberaliseerumise suunas. Vaatamata sellele, et eestlaste lootused poliitilisele autonoomiale ei täitunud, saavutati kultuuris 1960. aastail „märkimisväärne loominguvabadus”. (Karjahärm, Sirk 2007: 254)

Sulaaajastu lõppu on tähistatud enamasti kas 1964. või 1968. aastaga (EKL 2001: 412). 1964. aastal kõrvaldati Hruštšov võimult. Tema asemel asus riigi etteotsa Leonid Brežnev, kelle juhtimisel hakkas riik võtma suunda stagnatsiooni. 1968. aastal okupeerisid Nõukogude väed Tšehhoslovakkia. Seda traagilist sündmust on peetud esimeseks kaalukamaks märgiks „süsteemi uuest jäigastumisest” (samas: 412). Siiski oli 1960. aastate teine pool eesti kultuuriinimestele loometööks suhteliselt hea aeg. Uus võim hakkas siis alles kindlustama oma positsioone. (Karjahärm, Sirk 2007: 263) Kultuurielus mäletatakse neid aastaid kui „kuldseid kuuekümnendaid”.

Maailmas toimuvatest sündmustest ning arengutest said eestlased osa raadio ja Soome televisiooni vahendusel. Laienesid ka otsekontaktid välismaaga. 1965. aastal avati Tallinn – Helsingi laevaliin, mis suurendas välituristide arvu Eestis. Meelsasti külastasid Eestit vene kunstiinimesed, kellel oli Baltikumist kujunenud pilt kui Nõukogude Läänest. Eestisse jõudsid moodsad filosoofilised voolud, uued õpetused ja ideed poliitikas, majanduses ja kunstis. (Samas: 265–266)

Hruštšovi „sula” järel „teatri kui rahvast vaimselt liitva faktori tähtsus pigem suurenes. 1960. aastate lõpu pingelises õhkkonnas ühendas nii lava kui teatri-saali korduvalt selgelt tunnetatav vastupanu atmosfäär.” (Samas: 738) Teater omandas märkimisväärse koha ja tähenduse rahvusliku identiteedi alalhoidjana.

Järjekstvamast modernistliku teatrikunsti arengust Eestis saab kõnelda seoses 1960. aastate lõpu teatriuudustega, mida iseloomustasid teatraalsema lavastusstiili otsingud. Tingituna teatrisüsteemi inertsusest ja publiku umbusust radikaalsemate uuenduste vastu, jõudis modernism teatrisse hiljem kui kirjandusse, nii nagu see oli toimunud ka mujal maailmas. Hruštšovi sulaaeg ja selle järelmõjud tõid kaasa suurema avatuse maailmale. Mujal toimuvast saadi aimu näiteks võõrkeelsete raamatute ja tõlgete abil (EKL 2001: 415). Tekkisid isiklikud kontaktid piiritaguse teatriga. 1960. aastate keskel hakkasid Eestisse ulatuma Antonin Artaud’, Jerzy Grotowski jt avangardteatri teooriate mõjud, mis ajendasid katsetama uusi väljendusvahendeid. Eesti kultuuriruumi jõudsid Lääne modernismi kesksete draamakirjanike (Sławomir Mrożeki, Eugène Ionesco, Samuel Becketti jt) tekstid.

Luule Epneri sõnul langes eesti näitekirjanduses pööre modernismi 1960. aastate teise poolde ning toimus koos ja koostöös teatriuudusega (EKL 2001: 528). Modernistlikku draamakirjandust viljelesid eelkõige (kuigi mitte ainult) noored autorid, nagu näiteks Paul-Eerik Rummo, Mati Unt, Enn Vetemaa. 1969. aastal alanud radikaalsemate teatriuuduste keskuseks kujunes Tartu Vanemuine, kus uuemate väljendusvahendite vallas katsetasid peamiselt lavastajad Evald Hermaküla ja Jaan Tooming. Modernistliku dramaturgia ja teatri tähtseks on Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumäng”, mis esietendus Vanemuise teatris Evald Hermaküla lavastuses 1969. aastal. Eesti kirjanduse ja teatriuuduse üks olulisemaid vaimseid suunajaid oli Mati Unt, kes aastatel 1966–1972 oli Vanemuise kirjandusala juhataja.

Nimetatud kümnendist võib kõnelda kui lavastajateatri ajast eesti teatris. Samas oli olulise tähendusega näitleja, tema keskendatus mängule. Uuenduslik teater esitas ka näitlejale senisest mõneti erinevaid nõudmisi, tähtsustades füüsilist ja vaimset treenitust, fantaasiat ja kujundliku mõtlemise võimet, oskust sulanduda lavastaja ja kunstniku koostöös kavandatud mängulisse metafoorsesse lavailma. Teatrikeel muutus kujundlikumaks, poeetiliseks, vormiliselt mitmekülgsemaks. Näitleja lavalises väljenduses sai sageli primaarseks keha-keel. Hermaküla ja Toominga 1960. aastate lõpus ja 1970. aastatel sündinud lavastustes põimusid modernistlikud ja postmodernistlikud (avatud struktuur, vabad improvisatsioonid jm) jooned.

Tartust lähtunud uudne tinglik teatrikeel ja mängulisus mõjutasid kogu Eesti teatrielu. Ent Draamateater jäi küllaltki konservatiivseks, endiselt olmerealistlikku suunda eelistavaks teatriks, kes soosis oma repertuaaris algupärandeid tasemest sõltumata ja orienteerus sageli vähenõudlikule publikule. Nii sugune valimatu repertuaaripoliitika ja teatrisisesed vastuolud olid põhjuseks teatri langemisel kriisi. Siiski jõudis allegoorilisem ja metafoorsem teatrikeel mõnikord ka Draamateatri lavastustesse. Luule Epneri hinnangul andis tunnistust sellest, et „modernismist oli saamas domineeriv paradigma” allegooria ja metafoorika ilmumine seni enamasti olmerealismi traditsioone järgivate autorite näidenditesse 1960. aastate lõpul. Näiteks lavastas Ben Drui Draamateatris Ardi Liivese „dürrenmatlikus stiilis allegoorilise satiiri „Monolisk” (1969).” (EKL 2001: 531) Salme Reegil oli seal täita Sekretäri roll.

Teistsugune teatrimõtlemine nõudis sageli traditsioonilistest suurtest karp-lavadest erinevat mänguruumi. Euroopas hakkasid levima *black-box*’id ja intiimsed tubateatrid. Kuigi Draamateater esialgu uuendustest ei innustunud, tekkis selleski teatris vajadus leida kammerlikumate vormide jaoks väiksemaid, intiimsemat õhustikku võimaldavaid mänguruume. Nii kujundati üks proovisaal ümber kuuekümneme istekohaga vaatesaaliks, mis avati publikule 1967. aasta märtsis. Suure saali lae kohal põõningul olevasse avarasse tühja ruumi ehitati Draamateatri väike saal. Esimesena jõudis 29. detsembril 1968 selles mängupaigas vaatajate ette Dagmar Normeti näidend „Vöödiline hobune”. Lavastajaks oli autori poeg, tollal 22-aastane GITIS-e lavastajaeriala üliõpilane Ingo Normet. (Jürisson 2010: 28–30) Publikuga vahetumat kontakti pakkuva mängu-

paiga võimalusi sai proovida ka Reek, kes kehastas Dagmar Normeti lavalooš täditi Bettyt.

10.2. Näitlejana 1960. aastate Draamateatris. Unistuste roll

Draamateatri trupp oli 1960. aastate alguses rikas andekate näitlejate poolest. Teatri tollal juba vanemasse põlvkonda kuulunud näitlejaist paistsid Karin Kase hinnangul oma andelt ja isikupäralt silma Lisl Lindau ja Salme Reek. Kask on oma raamatus „Eesti teater 1940–1965” kirjutanud viiekümnendates eluaastates näitlejanna valmisolekust tööks kõige nõudlikumate ja eripalgelisemate rollidega: „Kõrge vaimne laetus ja füüsiline treenitus, enesekontroll ning valmisolek mänguks võimaldasid Salme Reegil üheaegselt perfektselt mängida küberneetilist poisikest Ropsi ja Ibseni ema Åset. Inimesemõistmine ja peenetundelisus annavad S. Reegi rolliloomele sügavuse. Seda võib nimetada ka hingestatuseks. Enthusiasm ja eneseületamisvajadus toidavad S. Reegi annet. Rolli siserütm ja mängu täpsus on talle niisamuti olulised.” (Kask 1987: 325)

1960. aastatel, nii nagu varemgi, näitlejal endal rollide valikul sõnaõigust ei olnud. Tema teatritee oli enamasti teatri juhtkonna ja näitlejaga töötavate lavastajate kujundada. Draamateatri peanäitejuht Ilmar Tammur oli veendumusel, et teater peab saama „sundida näitlejaid kõikidesse rollidesse”, vastasel juhul teater laguneb. (Protokoll 30. III 1961) Näitlejail oli kohustus osaleda kvalifikatsiooni tõstmise tundides ning harida end ka poliitiliselt.

Kui näitlejakaadrit oli Draamateater 1960. aastate alguses rikas, siis andekatest lavastajaisiksustest oli teatril puudus. Suurim koormus lavastuste väljatoomisel lasus peanäitejuhil Tammuril. Lavastajana töötas jätkuvalt Andres Särev. Aastatel 1961–1976 töötas Draamateatris lavastajana ja näitlejana Hanno Kalmet. Lavastajate põuast ülesaamiseks oli teater sunnitud kasutama külalislavastajaid, sest hädavajaliku lavastajakoha loomiseks puudus võimalus. 10. jaanuaril 1960. aastal toimunud kunstinõukogu koosolekul avaldasid osalejad arvamust, et oma lavastajate-näitejuhtide kaader peaks teatril olema. Tammur oli seisukohal, et teatri nägu kaob, kui lavastuste väljatoomiseks kasutada vaid külalislavastajate abi. (Protokoll 10. I 1960) Juhtkond püüdis leida lavastamishuvilisi oma teatri näitlejate hulgast. Nii hakkasid järjekindlamalt lavastajatööga tegelema Ben Drui ja 1960. aastal Vanemuisest Draamateatrisse üle tulnud Gunnar Kilgas. 1962. aastal hakkas Draamateatris näitejuhi assistendina tööle Mai Mering, kes oli selles teatris lavastanud juba varem.

10. jaanuari 1960. aasta kunstinõukogu koosolekul nimetas Aino Talvi positiivse momendina teatri kollektiivi suuremat kokkukasvamist võrreldes eelnevate aastatega. Samas tundis Talvi muret repertuaari pärast. Samal seisukohal oli Hugo Murre, kes rääkis ka, et külastatavuse osas on asjad väga halvad. Põhjuseks pidas ta teatri repertuaaris olevate lavastuste üheplaaniilisust. (Protokoll 10. I 1960) Repertuaari küsimus oli kunstinõukogus päevakorral korduvalt. Pidevalt oli puudus kaasaegsest dramaturgiast. 26. detsembril 1967 toimunud

koosolekul kurdeti, et teater ei ole piisavalt täitnud oma funktsiooni eesti klassika lavaletoomisel. Samal koosolekul, kus arutlusel oli teatri loomingulise töö plaan, märkis Gunnar Kilgas, et väga suur osa on teatri repertuaaris kergekaalulistel teostel. Samas puudusid tööplaanist aga sellised autorid nagu näiteks Dürrenmatt, Brecht, Ionesco. (Protokoll 26. XII 1967) Viimane vajaka jäämine õige pea siiski parandati. Näiteks võeti 1968. aastal repertuaari Friedrich Dürrenmatti „Vana daami visiit” Mai Meringu lavastuses. Salme Reegil oli selles episoodiline III naise roll. Paraku jäi Dürrenmatti teosel põhinev lavastus teatri repertuaaris erandlikuks. 22. veebruaril 1968 toimunud kunstinõukogu koosolekul rääkis Talvi teatri traagilisest olukorrast repertuaari osas, mis oli alates 1964. aastast läinud järjest hullemaks. Repertuaari võeti sageli küsitava kunstilise väärtusega kaasaegset, eriti eesti algupärast dramaturgiat. (Protokoll 22. II 1968) Keeruliseks tegi teatri töö ka tõsiasi, et mitmete näidendite lavaletoomiseks tuli hankida luba Moskvast. Murre märkis kunstinõukogu koosolekul 20. märtsil 1969, et repertuaariplaanis on rida teatritükke, mis pole lavaletoomiseks luba saanud. (Protokoll 20. III 1969) 1969. aasta sügishooaja tööplaanis tuli planeeritud vene kirjaniku Viktor Rozovi näidend³² asendada Jevgeni Švartsi „Punamütsikesega”, sest nomenklatuurse nõukogude bürokraatia ilminguid arvustava Rozovi teose lavastamiseks oli vaja eriluba. (Protokoll 26. VIII 1969)

Kunstinõukogu koosolekute protokollidest ilmneb, et teatripere ei olnud repertuaari osas ühisel seisukohal. Peanäitejuht Tammur tähtsustas eesti autorite teoste ning kaasaegse nõukogude dramaturgia lavastamist, Lääne modernismi kesksete draamakirjanike tekstid teda aga ei huvitanud. Samal ajal pidas Gunnar Kilgas vajalikuks teatri repertuaari rikastada Lääne dramaturgiaga ja kindlasti ei olnud tema ainuke. Vastuolud Tammuriga viisid Kilgase lahkumiseni Draamateatrist 1969. aastal.

Kui 1960. aastate alguses tundis Draamateatri pere end suhteliselt ühtsena, siis kümnendi keskel hakkasid süvenema erimeelsused kollektiivis. Suurenes loovkaadri rahulolematuse peanäitejuht Tammuri tööstiiliga. 1952. aastast teatrit loominguliselt juhtinud Tammuril kujunes Ain Jürissoni sõnul ajapikku „kõike-lubavuse tunne” ning tal tekkisid vastuolud nooremate loovinimestega, aga ka staažikamate näitlejatega, sealhulgas paljudes tema lavastustes osalenud Ants Eskolaga (Jürisson 2010: 120). Teatri elus kujunes murranguliseks 1965. aasta, mil avati Tallinna Konservatooriumi lavakunstkateedri II lennu baasil loodud Eesti NSV Riiklik Noorsooteater, mille rajajaid ja esimene peanäitejuht oli Voldemar Panso. Panso oli selleks ajaks end Draamateatri ajalukku jäädvustanud juba mitme tähelepanuväärse lavastusega. Oma lavastustega oli Panso võitnud paljude näitlejate usalduse ja poolehoidu, seevastu Tammuri repertuaarivalik ja kolleegide arvamustest möödavaatamine süvendas teatrisest rahulolematust. Küllap oli see põhjuseks, miks mitmed Draamateatri tippnäitlejad Panso kutsel Noorsooteatrisse läksid. Minejate hulgas olid Silvia Laidla, Lisl Lindau, Linda Rummo, Ants ja Olev Eskola, Jüri Järvet, Karl Kalkun, Heino

³² Millise näidendiga tegu oli, see kunstinõukogu koosoleku protokollist ei selgu.

Mandri, Mikk Mikiver jt. See oli Draamateatrile ja Tammurile valus kaotus. Aastad 1965 ja 1966 olid teatrile keerulised. Nii arvukatele lahkujatele oli raske asendust leida. Teatri töös tuli nii mõndagi ümber planeerida.

Draamateatri siseseid pingeid suurendas veelgi Tammuri elukaaslase, aastail 1962–1964 teatris lavastaja assistendina töötanud Mai Meringu töölevõtmine lavastajana 1968. aastal. Ain Jürissoni sõnul oli Mering konfliktne inimene ning sageli näitlejate koostöö temaga ei laabunud. (Jürisson 2010: 120) 18 aastat peanäitejuhi koormat vedanud Tammur aga oli ilmselt loominguliselt väsinud ja paljuski ennast ammendanud. Uueneva teatriga, mis nõudis loojalt pidevat õppimist ja enese arendamist, ei olnud ta aga valmis kaasa minema. Samal ajal, kui teatrimaastikul toimusid nihked teatraalse, kujundi- ja fantaasiarikka teatri suunas, jätkati Draamateatris lavastamist olustikulis-psühholoogilises laadis. Varem proovideks hoolega valmistunud Tammur muutus pealikaudseks. Ta ei suutnud põhjendada oma valikuid, kontsentreeruda lavastusprotsessile, analüüsida lavastuse aluseks olevat kirjanduslikku materjali ning avada näitlejaile oma lavastajakontseptsiooni. Tööle keskendumist takistasid ka alkoholiprobleemid, mis ühtlasi õhnestasid peanäitejuhi autoriteeti ja tõid kaasa üldisi hälbeid töödistsipliinis. Teatri kunstilisest madalseisust andsid tunnistust üha sagedasemad loomingulised ebaõnnestumised. Kriitikuid ja nõudlikumat osa publikust üllatas tugeval kirjanduslikul materjalil põhinevate lavastuste piiratud tõlgendus. Rahulolematust teatri loomingulise juhtimisega kulmineerus kollektiivi nõ ülestõusuks 4. märtsil 1970. aastal toimunud üldkoosolekul (tollase nimega tootmisnõupidamisel). Draamateatri töötajate arvukates sõnavõttudes analüüsiti avameelselt teatri olukorda, kõneldi kunstilisest allakäigust ja selle põhjustest, sealhulgas teatrijuhtide Tammuri ja Meringu moraalitusest. Tammur oma kõnes aga süüdistas teatritöö vajakajäämistes kollektiivi, samas puudus tema ettekandes enesekriitika. Tootmisnõupidamise otsuses tauniti teatris valitsevat hirmu-ähvarduste ja lahtilaskmise õhkkonda ning toodi välja kollektiivi arvamus, mille kohaselt Tammuri ja Meringu juhtimisel teater enam edasi töötada ei saa. Kõike eeltoodut arvesse võttes otsustas koosolek pöörduda EKP Keskkomitee kultuuriosakonna ja kultuuriministeeriumi poole palvega lahendada kiiresti tekkinud olukord, et teatrikollektiiv saaks oma tööd jätkata. Teatrirahva palvet arutati erinevates võimuinstantsides ligemale pool aastat, siis tuli otsus, millega lõppes kaheksateist aastat kestnud Tammuri ajastu Draamateatris. (Jürisson: 125)

Teatriinimestele oli see väga raske aeg, mis ei võimaldanud keskenduda loominguale. Kindlasti avaldas kriisiseis mõju ka Salme Reegi näitlejatööle. Reegi loomus ei lubanud tal aga avalikult kedagi kritiseerida, pigem tegi ta diskreetse inimesena oma soovitusel ja märkused nelja silma all. Ka Salme Reegi ja siinkirjutaja vahelistes vestlustes ei kõnelenud näitleja kellestki halvustaval toonil. Ta rääkis ikka vaid nendest kolleegidest ja sõpradest, keda oli põhjust kiita. Salme Reegi oskus konflikte vältida ja kõigiga hästi läbi saada on kindlasti üks alus näitleja pikaalalisele teatritöös.

Kuigi 1960. aastatel oli Draamateatril mitmeid probleeme ning kümnendi teisel poolel jõudis teater kriisi, oli see Salme Reegile töörohke aeg. Kümme aastat

pärast alandavat kõrvaldamist näitlejatööl oli väikest kasvu näitlejannal taas võimalus end laval suureks mängida, võib-olla suuremaks kui eales varem. Paariaastase vaheajaga alustasid lavaelu kaks Salme Reegi legendaarset lavakuju – ema Åse ja Rops, näitlejale diametraalselt erinevaid nõudmisi esitavad rollid. Paraku jäi Åse 1960. aastatel Salme Reegile erandlikuks teatritööks. Teist niivõrd nõudlikku, näitleja võimeid proovile panevat ning loomingulist rahuldust pakkuvat suurosa näitlejale see aastakümme ei toonud. Pärast Ropsi rollile osaks langenud tunnustust nii kriitika kui publiku poolt rakendati näitlejannat sageli lastelavastustes. Täiskasvanutele mõeldud teatritükkides tuli Reegil esineda enamasti väikestes kõrvalosades. Näitleja kasutamine jäi ühe-külgeks ega võimaldanud tema loomingulist potentsiaali täielikult avada. Draamateatri hoolimatus suhtumises kahe tippnäitleja – Velda Otsuse ja Salme Reegi andesse nägi probleemi teatrikriitik Reet Reiljan. Dagmar Normeti lastenäidendi „1 X 1 = 4” (1967) lavastuse arvustuses Reegi Jüri ja Kaelkirjaku ning Otsuse Aarne ja Noore Valitseja osatäitmist käsitledes meenus kriitikule samade näitlejate meisterlik koosmäng „Ropsi” lavastuses 1964. aastal. Reet Reiljan püüdis meenutada, milliseid rolle täiskasvanute lavastuses on Otsus ja Reek nende lavastuste vahelisel ajal mänginud. Paraku ei meenunud kriitikule kummaltki rohkem osatäitmisi kui 2–3. „Kas see pole selliste silmapaistvate näitlejate jaoks mitte liiga vähe? Keegi ei taha alahinnata laste osade tähtsust, neid tuleb kehastada meisterlikult. On ju just nende osade nägemine lastele edasiseks teatrihuvi äratajaks. Kuid ometi ei saa lahti tundest, et ainult laste osade mängimine on Velda Otsusele ja Salme Reegile ebapiisav, et nende loomingulise potentsiaaliga ei ole teater õigesti ümber käinud, on jätnud nad kõrvale paljudest sellistest ülesannetest, mida need kaks meistrit tegelikult on võimelised täitma. Pole otsitud sellist repertuaari, kus Velda Otsus ja Salme Reek saaksid tõelise loomingulise rahulduse ka kandvates täiskasvanute osades,” arvas Reiljan. (Reiljan 1968) Siiski suutis Reek südamlike, emotsionaalsete tegelaskujudega lastelavastustes ning episoodiliste osadega täiskasvanutele adresseeritud teatritükkides võita publiku ja kriitikute tähelepanu ja tunnustuse. 1969. aastal tunnustati Salme Reegi senist näitlejatööd ja pühendumust tollal liiduvabariigi tasandil kõrgeima aunimetusega – ENSV rahvakunstniku aunimetusega.

1962. aastal sündis Salme Reegi loomingu üks tippe – ema Åse Henrik Ibseni filosoofilis-sümbolistlikus draamas „Peer Gynt”. Täitus näitleja unistus kehastada teatrilaval Peer Gynti ema, keda ta 19-aastase neiuna teatrikoolis õppetöö käigus esitatud katkendis oli mänginud. Åse rolli õnnestus Reegil juba küpse näitlejana mängida koguni kahes erinevas Draamateatri lavastuses (Ilmar Tammuri 1962. aasta ja Ago-Endrik Kerge 1978. aasta lavastuses). Tammur on öelnud: „Åse andmisel Salmele oli tagatiseks see, et inimene on kaua aastaid osale mõelnud.” (Treier 1963)

See, et Salme Reek oli ema Åse kuju loomiseks sisemiselt valmis, ilmnes juba esietendusele eelnenud läbimängul. 8. veebruaril 1962 toimunud kunstnikukoosolekul osalejad hindasid läbimängule tuginedes lavastuse üheks mõjuvamaks Åse surmastseeni. Gunnar Kilgas nägi Tammuri „Peer Gynti”

tõlgenduses eelkõige egoismidraamat ja tühjalt-elamise draamat ning märkis Reegi väga head osatäitmist. Alfred Rebane kiitis lavastaja head koostööd kunstnik Voldemar Peiliga ning oskuslikult tehtud kärpeid. Ervin Abelile meeldis lavastus just oma lahenduse ning kunstnikutöö poolest. Abel: „I. v. mulle väga meeldis. Reek väga meeldis, rohkem kui Lindau. (Åse rollis ka Lis Lindau – E. V.) /.../ Merepilt oli haruldane.” (Protokoll 8. II 1962)

Tammurit huvitas inimese ja ühiskonna, indiviidi ja sotsiaalsete normide vastuolu teema (Kask 1987: 368). Ta oli seisukohal, et oma lavastajanägemuse avamiseks võib „kasutada kõiki mõeldavaid võtteid ja vahendeid” (samas: 291). Nii püüdis temagi vormilise mitmekesisuse ning teatrikeele paindlikkuse suunas. „Peer Gyntis” köitis Tammurit „inimese mugandumise probleem. Lavastuse juhtmõtteks oli Ibseni hoiatus: ärge võtke omaks trollide põhimõtet – „olgu sul iseendast küllalt!”” (Samas: 368)

Koosmäng erinevate Peer Gynti osatäitjatega (Tammuri lavastuses Ants Eskola ja Rein Aren, Kerge lavastuses Juhan Viiding) andis Salme Reegile võimaluse Åse osa sügavamalt, mitmetahulisemalt avada, anda loodavale tegelaskujule erinevaid varjundeid. Teatrikriitik Sergei Levin, analüüsisides Eskola Peeri vastastikust suhet emaga, leidis, et selles hoolivas-hoidvas poja ja ema vahekorras avaldub Peeris peituv positiivne pool – „õrn ja heasüdamlikult naljatlev, austav ja samal ajal kaitsta püüdev” (Levin 1962).

Enam Åse lavakuju luues elas näitleja läbi neidsamu tundeid, mis on üldomased emadele reaalses maailmas, emahinges valitsevale igavesele vastuolule – rõõmu ja mure tunnetamisele oma lapse pärast. Reek nägi Åses sümbolit – absoluutset ema, kelles on koos kõik emale omased jooned. „See on ema! Ta on nagu sümbol,” rääkis näitleja. „Temas on kõik olemas; kõik see ema armastus ja ema kadedus ja ema pahandamine ja viha ja ema õrnus. Ja see, kuidas tema oma last kaitseb teiste eest, kui keegi poega ründab, ja see, kuidas ema ise oma Peeri karistab ja noomib. Seda ta võib teha kui ema, aga oma last ei luba ta teistel nuhelda.” (Reek 1984) Näiteks mõjus ehtsana Reegi Åse raeval, kui ta poeg kakluses alla jäi. „Madis Moeni pulma tulles, malk käes, et poega „vihtuda”, kuuleb ta külapoiste samast kavatsusest, ja väike kräbe eideke muutub äkki vihaseks emalõviks: „Mis? Minu Peeri? Noh katsuge aga!” Ja me usume kaljukindlalt, et Reegi Åse on valmis poja eest küünte ja hammastega võitlema,” kirjutas kirjandusloolane, kirjandus- ja teatrikriitik Elem Treier (Treier 1963).

Draamateatri külalisetenduste aegu Moskvas 1963. aasta kevadel, pärast „Peer Gynti” etendust Kremli teatris, tuli lava taha näitlejaid tänama üks norra kolleeg, kes ütles end olevat Peeri osa kehastaja oma kodumaal. Ta suudles Åse osas esinenud Reeki ja ütles inglise keeles: „*It was very, very good.*” („See oli väga, väga hea.”) Ja Reegi Åse vastas „*Thank you, my dear son!*” („Täna sind, mu kallid poeg!”) (Treier 1963)

Moskva teatrikriitik N. Balašova hindas Salme Reegi suurt tööd Åse kuju ibsenliku tuuma tabamisel. Läbi Balašova silmade paistis Reegi Åse väliselt väikesena, haprana, haletsemisväärses kaltsudes ja sassis juustega, ent siseselt poeetilise, endas suurt emaarmastust peitva naisena, kes oma eale mitte-

kohase kerge ja tõtliku kõnnakuga lavamaailmas ringi askeldas ning suurte, vahel kurjustavate, vahel armastavate ja mõistvate silmadega oma poega jälgis. Salme Reegi loodud Åse „... vihastab ainult pealtnäha poja üle logelemise ja kergemeelsuse pärast, aga oma hinges tunneb ta uhkust oma Peeri, lustaka luiskaja ja poeedi üle. Tema /.../ tormakates liigutustes, punakates sassis juustes ja suurte hallide silmade vallatus helgis on liiga palju ühist pojaga ...” arvas Balašova (Treier 1963). Elem Treier, kes kirjutas Salme Reegi Åse rolliportree, nägi näitlejanna emakujus vastust küsimusele, miks külapoiss-luiskam, logeleja ja uisapäine Peer on just niisugune, nagu norra kirjandusklassik teda on kujutanud. „Peer on ema julgem ja suurem väljaanne. Reegi Åse kuulab laval Peeri fantaasia võimsaid tiivalööke ja hädaldab nagu kana, kes on välja haudunud kotkapoja. Näitlejanna annab meile mõista, et Peeri tempe taunides tunneb ta ka oma süüd ja vigu, kuid kõigile manitsustele ja tõrelustele vaatamata ei saa vallapäastetud „tuumareaktsiooni” takistada. Ja Reegi Åse süttib poja lugudest ja on õnnetuseski õnnelik,” kirjutab Treier (samas). Salme Reek oma tegelaskuju kaudu andis mõista, et see väike naine, kelle ahtakestele õlgadele veeres joodikust mehe surma järel eluraskuste ränk koorem, armastas nii nagu tema poegki pageda sageli trööstituna ja ülekohtusena näivast reaalmaailmast hoopiski meelepärasesse, kaunimasse ja muinasjutulisemasse fantaasiamaailma.

Kulminatsiooniks Reegi mängus oli Åse surmastseen. Elem Treier kirjeldab seda järgmiselt: „Kolmandas vaatuses on selle omapärase luulemeelse ema, poja parima sõbra ja mõistja suur finaali – surm. Reegi Åse lebab puusärgis ja räägib mägedest naasnud ja pikisilmi oodatud pojale „äraminemisest”. Ent ta ei haletse ennast ega muuda seda kuulsat stseeni sentimentaalseks. Ta nagu säästab Peeri ja läheb surma surmast üle olles. Tema Åse on küll väike, aga suur naine. Viimastel viivudel selgub, et talle koos pojaga on elu olnud ainult fantaasiamäng, ja see oli argipäevade karmuse katmine. Reegi Åse lendab Peeri luulelennuga kaasa säravasse Sooria-Mooria lossi nagu muinasjutte uskuv laps. Ja mängukaaslane ütleb lõpuks mängukaaslase kohta: „Tasa, see on surm.” (Treier 1963) Surmastseenis näitlejate poolt suureks mängituna avaldus eriti jõuliselt ja kaunilt ema ja poja vastastikune armastus. Sergei Levini nägemust mööda Ants Eskola Peer ainult ema pärast, „ainult selleks, et mitte lasta tal tunda surmahirmu”, mängis saanisõitu lossi ning Salme Reegi ema Åse läks selle mänguga kaasa lapselikult-usaldavalt, iseennest ja poega surma eelaimduse traagikast säästes. Teatrikriitik Reet Reiljani sõnutsi jääb Reegi Åse surm „tagantjärele kauaks südamesse kipitama” (Reiljan 1965).

Kriitika peab Reegi Åset eriliseks: „Salme Reegi Åsele mõeldes ei tahaks praegugi veel kõvasti kõnelda, sügavasti hingata... Rabe, range, tigeegi. Ja siis järsku selgib silm heledast mõttest. Lennates Peeriga luuleilma, muutub ta ise luuleks, hapraks, õhusarnaseks. Åse surmastseenis /.../ ei nuta saal kurbusest või kahjutundest, vaid vaimustusest ja ülevusest.” (Balbat, Kask ... 1966)

Åse lavakuju loomise protsessi oli haaratud kogu näitleja käsutuses olevate väljendusvahendite arsenal: sisemine läbielamine, hääle intonatsioon, pindlik ja teatraalne kehakeel, miimika. Reegi Åse tegelaskuju, nii nagu Tammuri

lavastus tervikunagi, ühendas endas satiiri ja irooniat, lüürikat ja dramatismi. Lavastuse fookusse tõusis teineteisest hooliv ema-poja suhe, nende mäng läbi elu, mis jätkus ka ema surmatunnil. End vaimselt ja hingeliselt Peeri emaga suhestades suutis näitleja loodava tegelaskuju usutavaks mängida. Reiljani arvates juhtub harva, et „roll ja selle kehastaja nii ühte sulavad, et kujutus loetust ja hiljem laval nähtust nii ühte langeb. /.../ See Salme Reegi roll kirjutatakse teatriajaloo lehekülgedele suurte tähtedega.” (Reiljan 1965) Ants Lauter on öelnud: „Ma tahaksin olla nelikümmend aastat noorem, et selle Åsega koos mängida” (samas).

Draamateatris etendus arvukalt eesti näitekirjanduse paremikku kuuluvaid teoseid, sealhulgas Juhan Smuuli näidendeid. 1964. aastal tõi Voldemar Panso Draamateatri lavale Smuuli rahvapärase keelega ja rannarahva psühholoogia tundmisega kirjutatud „Kihnu Jõnni”. Panso mängulis-teatraalse lavastuse põhikujundiks oli ookean, mille kaudu avanesid vaatajaile näidendi tegelaste suhted, nende igapäevane elu ja saatus. Oluliseks inimese väärtuse mõõdupuuks oli tema suhtumine kaasinimestesse. Salme Reek ja Lisl Lindau kehastasid selles lavaloo libudeks.

„Kihnu Jõnni” nõudlik ja mitmetasandiline lavastus ei olnud 26. novembril kunstinõukogu koosolekul osalenute arvates läbimänguetenduseks veel kaugeltki mitte valmis. Näiteks arvas Andres Särev, et lavastus vajab veel proove. Samal seisukohal oli ka Gunnar Kilgas. Vastakaid arvamusi kutsusid esile kesksed tegelaskujud: Rudolf Nuude ja Kaarel Karmi Jõnn ning Jüri Järveti Ajalooline Tõde. Aino Talvile meeldisid Ants Eskola Soomlane ning Reegi ja Lindau Libud, Jõnni stseenid peaksid aga sügavamalt mõjuma. Panso lavastajana nõustus, et mitmed puudujäägid, millest koosolekul räägiti, olid olemas. Panso: „Proovide käigus see loomulik. /.../ Üks oluline moment – olen lahendanud žanriliselt – lavatükk lauludega. Siin puudub praegu üks komponent – publik. Kui rahvas tuleb saali, siis hakkab kokku kõlama.” (Protokoll 26. XI 1964) Koosoleku lõpetuseks avaldas Hugo Murre lootust, et lavastuse saab järeleproovidega korda (samas). Nii ka juhtus. „Kihnu Jõnnist” kujunes üks õnnestunumaid ja tähelepanuväärsemaid lavastusi Draamateatri 1960. aastate esimese poole repertuaaris.

„Kihnu Jõnni” lavastuses avanes pilt Smuuli näidendis üksikasjalikult kirjeldatud Vallini kõrtsist, mis tähistas paika, kuhu tullakse merelt ja kus oodatakse pääsu laevale. Lavale kujundatud kõrtsitoas (kunstnik Helge Uuetoa) rohmaka päevi näinud mööbli vahel tiirlesid kodukassidena Salme Reegi ja Lisl Lindau kulunud välimusega libud, seal olid ka läbipõlenud moosekandid ning teised kõige madalamat liiki külastajad kõrvuti laevalt tulnud meremeestega. Kõik see polnud Karin Kase nägemust mööda „üksnes olustikupilt, vaid selle taga oli tunda põhjuste ahelikku, mis oli neid inimesi siia toonud”. (Kask 1987: 343–344) Reegil ei olnud „Kihnu Jõnnis” sõnalist teksti, kuid ta suutis Reet Reiljani sõnutsi taas, nii nagu mitmel korral varemgi, vaataja tähelepanu kõita, selles nii kirevas, paljude tegelastega kõrtsipildis teistest eristuda, eredalt meelde jääda, väikese rolli suureks mängida (Reiljan 1965).

1960. aastate teadusrevolutsiooni mõjul jõudsid teatrilavale ka ulmelisi motive kasutavad näidendid, mille näiteks olid Boris Kaburi lastele adresseeritud Ropsi-lood „Rops” (1964) ja „Rops aitab kõiki” (1965), kus juba kuuekümnendates eluaastates Salme Reek nimiosalisena lõi ühe oma tipprollidest, mehhaanilise robotpoisi. Kuna Rops oli masin, mitte inimene, tingis osa uudse teatraalse esituslaadi: teksti tuli anda masinlikult vuristades ning liikuda nagu üleskeeratud vedrumehhanismiga seade. Siinkirjutaja lapsepõlve teatrimälu algab just sellest Ropsist. Tänapäevani on eredalt silme ees tundetu mehhaaniline masinpoiss, kellele tema looja oli unustanud südametunnistuse lindi sisse monteerimata ja kes oma olekuga oli täielik vastand näitlejalt laia emotsioonide skaalat nõudvatele rollidele. Küberneetik Magnuse poolt konstrueeritud Rops oli väliselt poiss Jüri koopia, tema peegelpilt. Jürit kehastas Velda Otsus, kellega koos Salme Reek tegi, näitleja enda sõnutsi, pool-uurimuslikku tööd, otsides, kuidas lahendada mehhaaniline inimene laval. Ropsi pidas näitleja üheks oma kõige keerulisemaks rolliks; väga raske oli tal harjuda mõttega, et robotina ei tohi ta laval mõelda. Reek oli aga mõtlej näitleja, kes ei olnud harjunud pimesi lavastaja ettekirjutusi ja soove täitma, vaid pakkus välja ka oma nägemuse loodavast tegelaskujust. Siiski oli ülesanne kujutada laval masin-inimest näitlejale põnev väljakutse. Reek: „See oli tohutult huvitav töö – uurida materjali, mis on täitsa uudne, võõras, millega esmakordselt tutvud ja peale selle veel kaksikroll. Siin ei saa üks näitleja töötada omapead. Me pidime Otsusega päevast päeva koos tööd tegema, analüüsima.” (Reek 1984)

Aega lavastuse väljatoomiseks oli napilt, „Rops” pidi publiku ette jõudma viieteist prooviga. Siiski õnnestus lühikesele ettevalmistusperioodile vaatamata juba kontrollitenduseks küllaltki terviklik lavamaailm luua. Seda kinnitab Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokoll 15. maist 1964. Koosolekul osalenute hinnangul jättis Ben Druu lavastus tervikuna hea mulje. Näitlejate loodud tegelaskujusid peeti enamasti õnnestunuks, samas avaldati arvamust, et etenduste käigus arenevad need veelgi enam täiuse suunas. Ühtlasi rõhutati kasvatusliku momendi olemasolu teatritükis. Reet Reiljan arvas, et lavaloo peituv moraal – „ilma südametunnistusega ei saa elada” – tuleks lastele öelda otsesõnu. Alfred Rebane oli aga veendunud, et lapsed saavad lavastuse sõnumist kindlasti palju paremini aru kui täiskasvanud. (Protokoll 15. V 1964) Tollases ühiskonnas oli aga kujunenud last alahindav hoiak; lastelavastustes oli tihti näpuga näitavat õpetlikkust. Sageli võttis loo didaktilise sõnumi kokku moraliseeriv lõpulaul.

Salme Reegi Ropsi tegelaskuju meeldis koosolekul osalenutele. Ainsaks soovitusena näitlejale oli, et Rops võiks veidi aeglasemalt rääkida. Lavastaja Ben Druu nõustus enamasti koosolekul osalenute arvamustega. Samas oli ta erinevalt mõnest kõnelejast seisukohal, et oluline ei ole ainult idee edastamine, vaid lapsed tahavad näha ka midagi silmale ilusat. (Samas)

Boris Kaburi küberneetiline lastenäidend „Rops” käsitleb väikesele vaatajale mõistetavas keeles, fantaasiaküllaselt ja vaimukalt juba aastakümneid täiskasvanute maailma erutavat küsimust: kas masin on võimeline asendama tulevikus inimest. Autor annab näidendis sellele eitava vastuse. Kaburi huvitav

dramaturgia pakkus lavastajale haruldase võimaluse tollases teatripildis erandliku lastelavastuse sünniks. Karin Kask on „Ropsi” hinnanud üheks kümnendi huvitavamaks noorsoolavastuseks (Kask 1987: 349). Hoogsa, vaimuka, rikkalikku situatsioonikoomikat pakkuva lavaloo suurimateks õnnestumisteks pidas kaasaegne kriitika Reegi ja Otsuse osatäitmisi, nende koosmängu. Näitlejate keskendatus, tegelaste ja situatsioonide tõsidus ja lakoonilisus kutsusid publiku hulgas esile vastupidise – koomilise efekti.

Teatrikriitik Reet Reiljani hinnangul oli Reegil osa „filigraanselt läbi töötatud” (Reiljan 1964). Samal seisukohal oli ka Dagmar Normet. Tema arvustusest võib Reegi osatäitmise kohta lugeda: „Kõik – tema ilme (pigem küll ilmetus!), hää ja liikumine – on allutatud kindlale eesmärgile. Sealjuures ei ole tema Rops muutumatu mehhanism. Rops õpib, muutub inimlikumaks ...” (Normet, D. 1964). Ropsi lavakuju õnnestumise üheks oluliseks tagatiseks oli näitleja suurepärase kehavalitsemine. Kriitik Maris Balbati sõnutsi köitis vaatajat „Reek-Ropsi visa, jonnakas, järjekindel masinmõte” (Balbat 1966: 113). Selle mõtte tekkimine, arendamine, range loogilisus, jonnakas püüd püstitatud eesmärkide poole said näitleja jäikade monotoonsete liigutuste, žestide ning liikumatus maskitaolises näos vaevu aimatavate sisemiste väreluste kaudu nähtavaks. Balbati arvustusest võib lugeda, et masin-mõtte arengut kehastas Reek Ropsi „liikumise rütmiga, mis mõtte tekkides on aeglane, kiireneb koos mõtte intensiivistumisega ning sellele mõttele rakendumisvõimalust otsides ning vastupanu kohates võib muutuda kiireks palavikuliseks tiirutamiseks. /.../ Rops tegutseb järjekindlalt vaid tema „ajusse” kellegi poolt istutatud kinnisidee mõjul.” (Samas) Kriitik Endel Link pidas hästi karakterseks, masinimisele omaseks Ropsi surmtõsist mehaanilist kõnet – „selles võis otsekuu tajuda, kuidas uus sõna või mõiste roboti elektronaju läbib ja otsib seost varem kuulduga” (Link 1964). Rops ei tunnista mingeid kompromisse ega muutusi ümbritsevas maailmas ja iseendas. Tema peas tekkinud kinnisidee – minna kooli eksamile – pidi saama, maksu mis maksab, ka lukustatud ukse kiuste, teostatud. Maris Balbat on kirjeldanud stseeni lavastusest: „... Ropsil ei ole tundmusi –, kuid peas huugab masin käsuga: eksamile, eksamile! Nurgeliste liigutustega, ettepoole kallutatud kehaga teeb Rops toas üha palavikulisemaks muutuvaid käike seinast seinale, leidmata väljapääsu, järsku annab masin-mälu signaali: Ropsi peiduurkas on avatud aken! Silmapilk muutub Reek-Ropsi palavikuline eesmärgitu tiirlemine sihikindlaks edasisõostuks läbi akna ja üle katuste ...” eesmärgi poole (Balbat 1966: 113). Reegi tegelaskujus said kokku lihast ja luust poisile ning fantaasiamaailma kuuluvale robotile omased jooned. Ropsis oli lapselikku uudishimu ja seiklusihha, soovi kooliõpilaste tegevustes vahetult osaleda, aga ka täiskasvanutele omast asjalikkust ja surmtõsidust. Ropsi liigutused olid, vastavalt ettekujutusele masinimisesest, nurgelised ja paindumatud. Tema „küünarliigesest veidi kõverdatud, sirgete sõrmedega käed on tavaliselt krampplikult surutud püksioõmblustele, tõustes masinliku kangusega tindipoti või kivi viskamiseks, suu on kangekaelselt kokku surutud ning lõug masinlikus jonnakuses ettepoole sirutunud.” (Samas)

Kõige kummalisemates, vastuolulisemates ja võõristust äratavates situatsioonides, nagu näiteks imikult lutipudelit varastades, jäi Reegi Rops täiesti ükskõikseks ja tundetuks, mõjudes just seetõttu koomilisena. Ropsi ülesandeks oli endasse üha uusi teadmisi koguda. Ja kuna ta on robot, siis õppis ta masinlikult, valikuta head ja halba. Ta õppis nii matemaatika ülesandeid lahendama kui ka tänavalaternaid katki pilduma, suitsetama ning tegema tõsimeeli muid rumalusi. Rops võttis kõiki temale antud käskke sõna-sõnalt, ilma isikliku hinnanguta, juurdlemata selle üle, milline tegevus on sünnis, milline mitte. „Peensusteni läbimõeldud liikumise kõrval kujutab Salme Reek siin meisterlikult Ropsi elektronaju „psüühikat“. Vaataja jälgib selles toimuvaid protsesse õpitava materjali seostumisest kuni vastandlike käskluste keerises tekkiva haarava sisemise konfliktini,“ kirjutab Dagmar Normet (Normet, D. 1967b: 12).

Nii täiskasvanud publik kui lapsed lustisid „Ropsi“ etendust jälgides. „Rops, Robot. Masin. Ei tundeid ega mõtteid. Masin, mitte inimene. Ja siiski... Saalis on vaimustus. Muhelev, peategelast sümpatiseeriv vaimustus. Noor vaataja ei saa jääda ükskõikseks Ropsi vastu. Ta hakkab teda armastama. Vaatamata sellele, et südametunnistus sisse monteerimata jäi. Sest lapsed peavad lugu asjalikkusest. /.../

Salme Reek on Ropsina osanud end vabastada paljust inimlikust – tundmisest ja mõtlemisest. Ainult mitte asjalikkusest. Sellest inimlikust omadusest, mis enamasti nii sobivalt ehib inimese enese poolt väljamõeldud suuri asju. Ja inimese ja asjade maailma piiril sündis Reegi uus suurosa,“ tõdetakse kriitikas (Balbat, Kask ... 1966).

Salme Reegi näitlejatööd tunnustasid ka kolleegid. Kunstinõukogu koosolekul 12. juunil 1964 rääkis näitleja Aksel Orav: „Hea saavutus on „Ropsi“ lavastus. Drui puhul hea töö. Reegi ja Otsuse osatäitmised lavastajast suuremad saavutused.“ Ants Eskola arvas, et „näitleja peab materjali alati ületama, kui ei ületa, siis ei küüni oma osani“. Koosolekul vaieldi selle üle, kas esitada seoses „Ropsi“ lavaletoomisega premeerimiseks ainult Salme Reegi ja Velda Otsuse näitlejatöö või lisaks neile premeerida ka lavastajat Ben Druid. Lõpuks otsustati esitada premeerimiseks ainult Salme Reegi Rops ja Velda Otsuse Jüri kui tähelepanuväärsed näitlejatööd. (Protokoll 12. VI 1964)

„Ropsi“ lavastuse publikumenu ärgitas kirjanik Boris Kaburit sellele järke kirjutama. Nii sündis teinegi näidend, „Rops aitab kõiki“, kus keskseteks tegelasteks robotpoiss Rops ja koolipoiss Jüri. Kaburi näidendi lavastas seekord Hanno Kalmet, Ropsi aga mängis endiselt Salme Reek ja Jürit Velda Otsus.

Nagu sageli juhtub, osutus teine osa esimesega võrreldes nõrgemaks. Nimetatud tõsiasia selgub ka kunstinõukogule mängitud etenduse järgse arutelu protokollist. Karin Kasele oli läbimänguetendus väga suur pettumus. Kask: „Dramaturgiline materjal on palju nõrgem. Mõte tagurpidi. Vaatame Ropsi, aga laste südametunnistuse pärast me muret ei tunne. /.../ Autoripoolne materjal segane. Ropsi võlu kaob ära, näitleja ei leia ilmselt lahendust. Tekib halb didaktika. /.../ Poiste õhinat pole. Mulle tundub, et dramaturgiline materjal on siin süüdi. Dekoratsioon samuti häirib.“ (Protokoll 10. XI 1965) Kui „Ropsi“ läbimängu arutelul arvati, et Salme Reek Ropsina võiks aeglasemalt rääkida,

siis „Rops aitab kõiki” puhul soovitas näitleja Aksel Orav vastupidist: „Reeki kuulates tekkis mulje, et ta võib natuke kiiremini rääkida. Praegu venitatud, rõhutatud aeglus.” (Samas) Järelikult võttis Reek eelnevat nõuannet tõsiselt ja hakkas rõhutatult aeglaselt rääkima. Hugo Murre hinnangul olid paljud tege- lased võrreldes „Ropsi” lavastusega kaotanud oma mahlakuses. Selle põhjuseks võis olla ka proovide vähesus, sest lavastaja Hanno Kalmeti sõnul tahtis ta lavastust näidata kaks päeva hiljem. (Samas) Paraku oli Draamateatrile neil aastail omane kiirustamine uute lavastuste väljatoomisel, mis ei võimaldanud piisavat süvenemist. Nii pidid näitlejad oma rolliga töötama ka pärast esi- etendust. Seda, et „Rops aitab kõiki” lavastusega läbimängu järel veel palju tööd tehti, näitab esietenduse järgne positiivne vastukaja.

Teatritükis „Rops aitab kõiki” monteeriti Ropsile puudunud südametunnistus ja see muutis mitmeti tegelaskuju olemust ja käitumist. Rops ei olnud enam külm ja ükskõikne kivinägu, vaid suurte sisemiste piinade all kannatav tundeline olend, kes kõigile aina head soovis teha. Kuna Ropsi tegelaskuju oli oluliselt muutunud, siis nõudis see ka näitlejalt varasemast erinevat lähenemist rollile. Sellega võib seletada ka seda, et läbimänguetenduseks ei olnud näitleja, lühikese veel Ropsi muutumisega kohanenud. Etenduste käigus jõudis ta ka uue, südametunnistusega Ropsi olemuseni. Reek Ropsina ei kaotanud täielikult oma robotlikkust: alles olid jäänud nurgelised liigutused, masinlik rütmilisus tegutsemises ja kõnes. „Eriti toredad on suure südamevalu momendid, kus valu suurust väljendavad vaevatud hääled ja rinnas vilkuv süda (kunstnik Helge Uue- toa – E. V.),” võib lugeda esietendusjärgseid muljeid kajastavast ajaleheartiklist (Maasik 1965). Endel Lingi arvates ei olnud Ropsi üldine karakteristika, võrreldes varasema lavastusega, muutunud. Reek andis siingi „väljendusrikka liikumise ning kõnemaneeeriga automaadi. Leidlikult kriipsutab ta alla seda, kuidas roboti „süda” ja elektronaju pingeliselt lahendusvariante otsivad, kui tõekspidamiste mehaaniline rakendamine teda ummikusse viib,” kirjutab kriitik (Link 1965).

Kogu oma teatritee jooksul tuli Salme Reegil mängida nii kandvaid kui ka episoodilisi vanade naiste rolle. Näiteks Karja-Marta episoodilise osa kaudu Mart Raua komöödias „Suveöö ilmsi” (1961, lavastaja Andres Särev) tõi Salme Reek sellesse lavastusse „maahõngu ja põlise teenijahinge elu perspektiivitus” (Lumet 1961).

Omapärane tegelaskuju Salme Reegi loometeel oli nimitegelase nõdra- meelne ema Maria Josefa hispaania poeedi ja dramaturgi Federico Garcia Lorca draama „Bernarda Alba maja” põhjal sündinud Ben Drui lavastuses 1966. aastal. Garcia Lorca draamateoste keskseteks tegelasteks on naised; erandiks ei ole ka „Bernarda Alba maja”, kus tegelasteks on ainult naised. Näidendi tegevus toimub Hispaania külas. Lavalugu raamistab surma motiiv. Tegevustik algab Bernarda (Aino Talvi) mehe matustega ja lõpeb tema noorima tütre Adela (Meeli Sööt või Reet Krossmann (a-st 1967 Mändmets) traagilise surmaga. Ema südametusest ja omavolist meeletehetele viidud Adela surm kergitab katet küla jõukama perenaise Bernarda kodu näiliselt healult ja tähistab millegi uue ja

parema algust. Bernarda Alba diktaadi all vaimses surutises, vaenu ja kurjusega täidetud pere(kesk)konnas oli tema ema Maria Josefa (Salme Reegi kehastuses) lõplikult murdunud. Selline elu oli teinud „selle vabaduse ja loomuliku elu poole püüdleva tugeva inimese hullumeelseks.” (Gehrke 1966a) Olaf Gehrke hinnangul olid lavastaja ja näitlejad õigesti mõistnud oma ülesannet Garcia Lorca poeetilise draamateose lavaletoomisel, pakkudes „vaatajatele palju rõõmustavat” (Gehrke 1966b). Tegevustiku arenguga kaasnes „lavalise tegevuse intensiivistumine ja dramaatilise pinge kasv”. Arvustaja nägi lavastuse rikast allteksti, mis näidendi sissemängimisel peaks veelgi süvenema. Kriitiku silmis pälvis kiitust lavastaja oskus „näidendis peituvat sügavat poeesiat ja dramatismi avada. Mõnede stseenide juures on tegevuse poeetiline tagaplaan ja sealt tulenev meeoleu otse füüsiliselt tajutav.” (Samas) Draamateose mitmeplaani-liste, keerulise hingeeluga tegelaskujude kehastamine oli näitlejaile tõsiseks võimekuse proovikiviks. Gehrkele valmistas Reek Maria Josefa rollis meeldiva üllatuse. „Reegi vanaemas me näeme Alba majasse aheldatud igatsust vaba ja õnneliku elu järele,” kirjutab arvustaja (Gehrke 1966b). Kiitvat hinnangut Reegi osatäitmisele võib välja lugeda ka teatrikriitik Kalju Uibo kirjutisest: „Salme Reek Maria Josefa osas ilmub lavale vaid paar korda, kuid see vanadusest lapsikuks ja nõdrameelseks muutunud naine oma lehvivate hallide juustega, tall süles, jääb kauaks meelde.” (Uibo 1966)

Garcia Lorca „Bernarda Alba maja” esitab ühelt poolt tõsiseid nõudmisi, kuid samas pakub huvitavat tööd näitlejaile. Ülesande keerukusest annab tunnistust ka kunstinõukogule esitatud läbimängu järgne arutelu. Karin Kasele jäi Ben Druu lavastus „süngeks looks üldse”, ent näidend annab siiski näitleja-tööks erakordseid võimalusi. Kask: „Tekib küsimus kas lahendus ei peaks olema rohkem alltekstides ja kujude sees. /.../ Karakterisus peab olema igas kujus rohkem sees. Igas oma kurjuse aste. Seesmist konflikti tahaks rohkem, praegu ka Bernarda on türann üldse, kuid ta omamoodi ju võitleb ka tütarde õnne eest. /.../ Kas ei maksaks arendada sellist mõtteliini?: Tütred peaksid olema terved naiselikud naised. Ema on neid igauht muserdanud. Süüdi tradit-sioonid, tõekspidamised. /.../ Kui kõik on ainult mustas värvis, jätab külmaks.” (Protokoll 5. VI 1966). Tõnu Aavale mõjus Reegi Maria Josefa esimene sisse-tulek veidrana (samas). See tundub olevat etteheide osatäitjale. Aga Bernarda ema pidigi olema omajagu kummaline oma lapsemeelses mõttemaailmas.

Tegelaskuju vaevarikka loomisprotsessi näiteks on Salme Reegi tädi Betty Ingo Normeti poolt 1968. aastal publiku ette toodud Dagmar Normeti näidendis „Vöödiline hobune”. Seda tõendavad ka kunstinõukogu koosolekul toimunud vaidlused näidendi ja tädi Betty karakteri ümber. Oli neid, kellele kirjandusteos meeldis, ja neid, kes arvasid, et seda ei peaks esitatud kujul lavale tooma. Nii mõnigi koosolekul osaleja leidis, et Betty karakterit peaks muutma. Betty rolli määratud Salme Reegilt aga arvamust rolli kohta esialgu ei küsitud.

Dagmar Normeti teose üks keskseid tegelasi Betty töötab sanitarina laste-kodus. Ta on tulnud sinna oma kauges minevikus hüljatud lapse pärast. Sisemiselt kibestunud Betty ei sobi aga oma vulgaarse ja labase käitumisega

sellesse keskkonda. Tekib küsimus, kas kunagised läbielamised on õigustuseks tegelaskuju antipaatsesele olekule.

Lavastaja Ingo Normet esitas Draamateatri kunstinõukogu koosolekul 17. oktoobril 1968 oma nägemuse näidendist „Vöödiline hobune”: „Tüki tegevus toimub lastekodus, lapsi me laval ei näe, kuuleme nendest. Näeme täiskasvanuid, töömiljööd. Väga erinevad inimesed. Kännosaar (doktor Leida Kännosaar, mängis Velda Otsus – E. V.) paneb oma energiaga selle asutuse käima, tal tuleb lahendada ootamatusi. Seesama inimene avab stseenis Betty’ga oma südame. Betty – ta maailm ei meeldi temale, tema ei meeldi maailmale, väga kinnine inimene. Avab end ainult ühes stseenis. Jõudnud arusaamisele, et on üksi. Püüab kramplikult kinni haarata, et leida kedagi. /.../ Tuleb üldiselt välja mõte, et inimene peab oma elu ise looma.” (Protokoll 17. X 1968)

Veidi varem, 14. septembril kunstinõukogu koosolekul toimunud „Vöödilise hobuse” teise variandi arutelul tõi Kalju Haan näidendi põhiliste puudustena välja illustratiivsuse, kompositsioonilise nõrkuse, vajakajäämised karakterite tasakaalus. Haani arvates oli „kõige mängitavam kuju Betty, kas see aga astub idee teenistusse nagu vaja. Karakterite juures häirib vulgaarsus, seda juba keeleliselt.” (Protokoll 14. IX 1968) Ingo Normeti sõnul on lavastajatöös võimalik „lähtuda sellest, mida tähendab tädi Betty kuju. Mis tõukejõud paneb ta liikuma – ta ei allu massipsühhoosidele, üldisele arvamusele, püüab kõik asjad oma peaga läbi mõelda ja katki närida. Satub õlitatud masinavärki, milleks on lastekodu”; Normetit huvitas, kuidas „tädi Betty hakkab iga asja puhul jõudma juurteni, kuidas ta hakkab tegema järeldusi” (samas). Aino Talvile jättis Betty „vulgaarse ja labase mulje, et kihutaks ta lastekodust kohe välja. Vastuvõtmatu kuju. Ma oleksin õnnetu, kui peaksin seda mängima” (samas). Tammuri sõnutsi tuleks jälgida, „et Betty’st ei kujuneks haletsemisväärne kuju” (samas).

Kunstinõukogu soovitas autoril D. Normetil tööd jätkata. Selle näidendi järjekordse variandi arutlusel kuu aega hiljem leidis Olev Tinn, et varasemaid märkusi on arvestatud ja selle tulemusena on teos paranenud. O. Tinn: „Betty on jäänud samaks, efektne kuju. Aga et ta just lapse pärast muutus selliseks, seda siit ju välja ei tule. Atmosfäär huvitav. /.../ Betty jääb domineerima, teised kahvatuvad selle kõrval. Minu arvamus, et oleks kena, et materjaliga veel edasi töötataks.” (Protokoll 14. IX 1968) Kunstinõukogu liikmete hinnangud ja näidendi mõistmine olid väga erinevad. D. Normet ei pidanud õigeks, et osa arutelul osalenuist nägi peategelast Bettys, teised dr Kännosaares jne. D. Normet: „Mina tahtsin aga kujude süsteemi; eri inimeste kollektiivi. Missugune neist kujudest kõlama jääb, oleneb lavastajast ja näitlejaist.” (Samas) Ingo Normet leidis, et „tükis ei ole ühtki psühholoogiliselt valet kohta” (samas).

Pärast mitmeid kunstinõukogus toimunud vaidlusi otsustati „Vöödiline hobune” repertuaari võtta. Näidendi lavastamise poolt oli ka peanäitejuht Ilmar Tammur. Ent eriarvamused jätkusid ka lavastuse ümber. Ilmselt ei tulnud näidendi mitmekordne ümberkirjutamine kasuks.

Kunstinõukogule esitatud läbimänguetenduse (kolmanda peaproovi) arutelul 28. detsembril 1968 avaldati erinevaid seisukohti. Oli neid, keda teatrilugu

puudutas, ja neid, kelleni laval toimuv ei jõudnud. Leiti, et käsitletav teema on õige ja vajalik, kuid õiget kunstilist vormi sellele pole veel leitud. Vajaka jäi ka stiiliühtsusest. Probleemi nähti Betty kujus. Kirjandusloolane ja kriitik Elem Treier: „Reek ei too küllalt mõjukalt tõi Betty teemat. Tema teema peab kogu aeg kasvama. See kuju peaks kandma tegelaste süsteemi.” Ilmar Tammur meenutas, et „Vöödilise hobuse” on väga raskelt tulnud repertuaari. Tammur: „Mina olen kogu aeg selle tüki kaitsja olnud. /.../ Hoolimata sellest, et on puudusi, autori poolt on see kirjutatud suure südamevaluga. /.../ Betty stseenis on üleliigset tekstis. Kärpida tuleb. /.../ Betty monoloog väga pikk.” Lavastaja I. Normeti arvates mõistsid koosolekul osalejad stiiliühtsust erinevalt. Tema sõnusti osatäitjad ei vallanud veel „materjali kogu võimsuses”. D. Normet tundis kaasa näitlejaile, kes töötasid pikka aega „ebanormaalses oludes”. Alles eelmisel päeval toimus esimene proov, kus valgus oli paigas. D. Normet: „Betty nagu kardab praegu robustne olla, usun, et ta saab kätte.” (Protokoll 28. XII 1968)

Töö lavastusega jätkus ja ka Salme Reek otsis jätkuvalt oma tegelaskuju. Näitlejal oli raske Bettyt mõista, tema loobumist lapsest enda jaoks õigustada. Keeruline oli leida vastust küsimusele, miks lastekodus sanitarina töötav Betty ikkagi on vulgaarne, labane. Kas varasemad läbielamused on sellele õigustuseks? Salme Reegile jäi Betty esialgu ikkagi võõraks, tema olemusele vastuvõetamatuks. Selle rolli loomine jätkus etendamise käigus, vahetus kontaktis publikuga.

„Vöödilise hobuse” esietendus toimus 29. detsembril 1968, sellega avati Draamateatri väike saal. Ajakirjanduses avaldatud hinnangud olid küllaltki kriitilised. Näiteks kirjutab Helen Kalda (Kadi Vanaveski pseudonüüm), et draamateos jääb puhtolustikulisele tasandile, „näidendiks olustikuliste probleemidega, küll väga tõsistega, mis aga iseenesest veel ei muuda kirjapandud teksti nauditavaks kunstiteoseks. Jutt käib vanemaist, kes jätavad oma lapsed riigi hooleks, värske juurvilja puudusest, viletsaist kortereist, ühe naise hilja ärganud ematundest, bürokraatliku asjaajamise totrusest ja veel paljust muust. Autor on loonud mõnegi huvitava karakteri välise vormi (Betty, Teesi, Hille), pole aga suutnud neid tegevuses ja tekstis elama panna. On päris häid ütlemissi, paiguti koguni väga olukorda või tegelasi tabavaid, aga sealsamas leiame pikki, tüütuid ja kantseleikeele musternäidisenäidiseid tunduvald löike.” (Kalda 1969) Kriitik leidis lavastaja Ingo Normeti ja näitlejate töö dramaturgilisest alusmaterjalist tugevama olevat. Samas püstitas ta küsimuse, kumb variant on vastuvõetavam, kas kirjanduslikult materjalilt ebatäiusliku „Vöödilise hobuse” hea lavaline esitus või Dürrenmatti suurepärase näidendi „Vana daami visiit” nõrk lavastamine. Arvustusest võib välja lugeda hinnangut teatri kunstilisele tasemele 1960. aastate lõpus. „Draamateatri 60. aastate alguse repertuaaris, tugevate näidendite huvitava lavateostuse taustal, näiks see etendus ehk mõistetavana, kuigi mitte õigustatuna – ikkagi algupärane, käsitleb paljusid inimesi puudutavaid küsimusi jne. /.../ Praegu, talvel 1969, tuleb hulk aega mõelda, et nähtu tasakaalustamiseks leida mõni silmapaistev etendus, rääkimata täiuslikust teatriteostest,” kirjutab Kalda, viidates kriisile teatris. (Samas)

Kunstinõukogu etenduse põhjal tegid mitmed „Vöödilise hobuse” arutelul osalejad etteheiteid Betty tegelaskujule. Hilisema töö käigus leidis aga Salme Reek omapoolse rollilahenduse ning lastekodu sanitar Betty kujunes lavastuse üheks õnnestunumaks ja meeldejäavamaks tegelaseks. Näiteks kirjutab Kalda, et „kõige rohkem alust huvitavaks näitlejatööks on olnud Salme Reegil (tädi Betty), mida ta on ka maksimaalselt kasutanud. Selle kabareest, Siberist, kioski- luugi tagant, paranduslikest töödest ja küllap veel paljust muustki läbi käinud vana naise loob Reek pehme üleolekuga, ei õigusta teda, ei anna aga ka tumedais värvides. Nii hakkab kõige paremini kõlama Betty põhiteema – igatsus lähedase inimese järele, lapse järele, kelle ta 45 aastat tagasi hülgas. Hästi tore on purjus Betty monoloog. Väike kõikumine, siis hetkeks tasakaal ja iseenelele hoiatuseks huulile pandud sõrm, hingetulv armsaks saanud tüdrukukese voodi ees, lõpuks mälestustest ning tänastest muredest inspireeritud tants...” (Kalda 1969) Ka Elem Treieri arvates kujunes „Vöödilise hobuse” lavastuse üheks meeldejäavamaks tegelaseks Reegi Betty. Treieri sõnutsi kannab see roll „kõrvalteemat – 64-aastase naise ematunde hiline ärkamine, sest kunagine kabareedaam, kireva elusaatusega mammi on tulnud lastekodusse oma ammu hülgatud tütre pärast. S. Reek vältis näidendis leiduva ohu luua kuju liig suure sentimentaalse rõhuga.” (Treier 1969)

Omanõuliseks, modernismi kalduvaks lavastuseks Draamateatri 1960. aastate lõpu repertuaaris oli Ardi Liivese allegooriline satiir „Monolisk” (1969). Ben Drui lavastajana taotles uudsust lisaks sisule ka vormis. Lavastuses oli kohati tajutav võõritav mängulaad, seda ka Salme Reegi Sekretäri rollitäitmisel. Kuna lavaloo võis välja lugeda teravat pilget nõukogude ühiskonnas vohava bürokraatia aadressil, tundis 29. detsembril 1969. aastal toimunud kunstinõukogu koosolekul osalenud Mai Mering muret võimalike pahanduste pärast, mida taoline lavastus võis tekitada. Näitleja Olev Tinni sõnul oli Kaarel Toomi poolt kehatatava I kodaniku näost näha, mis riigis me elame, ning see võis tuua kaasa teatri jaoks ebameeldivaid tagajärgi. (Protokoll 29. XII 1969) Vaatamata kartustele „Monoliski” etendamist siiski ära ei keelatud.

Lavastuse uudsust ja erandlikkust Draamateatri repertuaaris märkisid mitmed kunstinõukogu koosolekul osalenud. Kalju Haani sõnul on tegemist huvitava žanriga, mida Draamateatri laval ei ole ammugi olnud. Mati Klooreni hinnagul mõjus lavastus väga värskest. M. Klooren: „Mis puutub valusatesse ütlemissesse, minu arvates näitame me oma tugevust, kui suudame nende üle naerda, aga mitte solvuda ega valesid järeldusi teha.” (Samas) Reet Reiljani sõnul on reaalses elus toimuv sageli analoogne lavalt nähtuga, et „mingi jõhker ja totter tüüp esineb enesekindlalt ja keegi ei julge sellele vastu hakata. /.../ Toredad: Baskin, Simmermann, Trass, Reek jt. /.../ Tuleks kontrollida publiku peal, et liiga õelaks ei läheks” (samas).

Kriitikas pälvis tunnustust Ben Drui lavastajatöö. Arvustusest võib lugeda, et Drui „Monoliski” lavastus rõhutab järjekindlalt, „et tegemist on groteskiga, ning suudab näidendi paigutist žanrist väljalangemist tasa teha või vähemalt maskeerida. Meenutagem kas või seda provintsilinna toredat isetegevuslikku

orkestrit, selle mängu lavalt läbimarssimisel iga vaatuse alguses ja lõpus. Mängitakse kogu aeg üht ja sama Dunajevski „Lõbusate noorte marssi”, nagu kinnitamaks mõtet: juhtugu mis tahes, me mängime ja laulame ikka. Orkestri näol on tegemist heas mõttes teatraalse leiuga, nagu on teatralne kogu lavastuski. /.../Grotesksed on misansteenid, groteskselt teatralne on kunstnik Toomas Peili lavakujundus.” (Anderson 1970) Oskar Kruusi arvates pakkus Ben Drui lavastus „rohkesti fantaasiarikkaid leide ja teravmeelseid kujundeid” (Kruus 1970). Kriitik toob seejuures järgmised näited: „Raudtee tõkkepuu ning signalisatsiooni kasutamine kabineti lävel, juhataja topelttugitool ning treppidel võrdset tasapinnal vestlemine, koosolekust osavõtjate istutamine kõrgele toolireale, nii et jalad maha ei puutu – sellised võtted loovad tingliku, suure piltlikkusega maailma, mis kõneleb lavakeele konkreetsete väljenditega, tihti autori tekstist mõjukamalt.” (Samas)

Kriitika hinnangul oli lavastuse õnnestumise seisukohalt kõige olulisem aga see, et „näitlejad mängivad tõepoolest groteski, et lava peremees – näitleja – on laval tõesti peremees, et ansambel on tugev, ühtlane ning suudab tõestada, et ka grotesk on talle jõukohane” (Anderson 1970). Reiljani arvates tabas kõige paremini groteskset mängumaneeri Eino Baskin Juhataja rollis. Hästi sekundeerisid talle Sekretäri osas Ellen Liiger või Salme Reek, moodustades suurepärase dueti. (Reiljan 1970) Sekretäri juhumust ja piiratust „tõendab alatine „kui ma ei eksi””, mis on mõeldud Juhatajale, ja viimase alatine (lavastuses sündinud) kinnitus „ei eksi”. Siis veel see Sekretäri pugemine ülemuste ees ning kiirustav kõne, mis ei anna talle mahti korralikult hingatagi,” kirjutatakse kriitikas (Anderson 1970). Kruusi sõnutsi võis Sekretäri vähesest tekstist hoolimata kujutleda kergesti kogu selle tegelase elulugu: „püüdlikku ja kohusetundlikku rühmamist kantseleis, selles ülemuste kummardamise ja väikeste intriigide maailmas” (Kruus 1970). Sekretär oli esitatud kui „andetuse ja initsiatiivivaesuse kehasus, kuid temalgi ei puudu auahnus sõna sekka ütelda ning karjääriredelil tõusta. Tagasihoidlike võimete puhul on tähtis mitte eksida ning nii see alandlik Sekretär kogu aeg vaatab vilksti! oma ülemuse poole ja korrutab ettevaatlikku fraasi „kui ma ei eksi”.” (Samas)

Ardi Liivese „Monolisk” Ben Drui lavastuses tähistas ühte Draamateatri väikest sammu uuendusliku, teatraalsema teatri suunas. Ka oli nõukogulikku bürokraatiat paljastava näidendi loomine ja lavaletoomine omas ajas autori ja teatri julgustükk. Salme Reegile andis Sekretäri roll taas võimaluse tõestada, et ta on näitleja, kellel on võime vabalt valitseda groteski. Meenutagem siinkohal, et sama hinnangu andis Dagmar Normet juba silmas pidades noore näitlejanna tantsitud Sortsi Kalevipoja mütoloogia ainetel lavastatud tantsustseenis Neggo stuudioõhtul Estonias 1934. aastal (Normet, D. 1967a). Ilmselt oli Reegi groteskitunnetus aastatega veelgi süvenenud.

Kuigi Draamateater ei läinud kaasa 1960. aastate lõpus alguse saanud teatriuudendusega ning langes kriisi, avarus sulaaajal ja sellele järgnevatel aastatel teatri repertuaar. Võrreldes eelneva kümnendiga võib mängukavas kohata enam klassikat ja ka Lääne dramaturgiat, ehkki vähesel määral. Tänu sellele mitmekesisustid 1960. aastail ka Salme Reegi loomingulised võimalused. Sündisid

tema näitlejate suurrollid – ema Åse ja Rops. Näitlejal oli oma loomingus võimalus kasutada kõrvuti realistliku lavalise väljendusega ka teatraalsemat lavakeelt. Ilmselt näitleja küpsemat iga arvestades suurenes Reegi loomebiograafias vanade naiste rollide osa. Samas annab näitleja nooruslikkusest tunnistust jätkuv võimalus ja võimekus mängida poiste osi.

II. NÄITLEJA 1970. AASTATE VAHELDUSRIKKAL TEATRIMAASTIKUL

II.1. Muutused ühiskonnas. Eesti teatri „kuldaeg”

1960. aastate lootusrikkus asendus 1970. aastail pessimistlikumate meeleoludega. Ilmsiks tulid maailma ähvardavad ohud, sealhulgas majanduskasvu negatiivsed kõrvalmõjud. Alexander Dubčeki algatatud püüdlused „inimnäolise sotsialismi” poole lõpetas Varssavi liidu vägede marssimine Tšehhoslovakkiasse 1968. aasta augustis, ent Praha kevade sündmustest ajendatud „vaimustuse järellainetust võis Eestis täheldada veel kaua 1970. aastatel” (Zetterberg 2009: 546). Samas karmistus karmistus Praha kevade mahasurumise järel tsensuur kultuurisfääris ning see puudutas ka teatrit. Mitmete teoste lavaletoomine keelati või võeti juba valminud lavastused mängukavast maha.

1970. aastate teisel poolel tugevnes venestussurve, mille ideoloogiliseks aluseks oli tees rahvaste lähenemisest ja „ühtse nõukogude rahva” kujundamisest. 1978. aasta oktoobris võttis NSV Liidu Ministrite Nõukogu vastu määruse vene keele õpetamise parandamisest liiduvabariikides. Sellega algas üldine kakskeelsuse propageerimise kampaania ja rahvuskeelte kasutamise võimaluste piiramine. (Karjahärm, Sirk 2007: 281) Sama aasta 26. juulil toimunud EKP Keskkomitee pleenumil vormistati Keskkomitee esimeseks sekretäriks ehk Eesti NSV tegelikult juhiks Venemaa eestlane Karl Vaino. Kohaliku omapära suhtes hoolimatu Vaino asus innukalt ellu viima uut rahvuspoliitikat. Võimud kõnelesid vene keelest kui eestlaste tulevases emakeelest. Muidugi kutsus niisugune rahvusliku identiteedi hävitamise poliitika eestlastes esile rahulolematuse. Süvenevale kriisile riigis vastas võim aga poliitilise surve tugevdamisega. Otsest vangipanekut esines siiski harva, enamasti rakendati psühholoogilisi surveabinõusid: teostati ülekuulamisi, ähvardati. (Karjahärm, Sirk 2007: 283)

Venestussurve tingimustes kasvas kultuuri, sealhulgas teatri tähtsus rahvusliku identiteedi ja eesti keele alalhoidjana. Teatri tähtsaimaks ülesandeks kujunes vaimne vastupanu nõukogude ideoloogiale ja tugevnevale venestussurvele.

1970. aastail tõusid teatrilaval fookusesse inimese ja ühiskonna vahelised suhted. Teatri kujundikeele kaudu sai kajastada neid probleeme, millest otsesõnu kõnelda ei saanud. See oli üks olulisi mõjutegureid, mis tingis teatri tähtsuse ja tähenduse kasvu ühiskonnas. Kaunitest kunstidest oli teater üks olulisi valdkondi „rahvusliku vastupanuvaimu ja opositsioonilise mõtte levitamisel” (Karjahärm, Sirk 2007: 286). Kui 1960. aastatel pööras teater sageli pilgud tulevikulma ulmelisusesse ja fantaasiasse, siis 1970. aastatel pöörduti üha enam mineviku poole, otsides eestluse juuri ja väärtustades rahvuslikke traditsioone. Ajaloolise ainese kasutamine võimaldas luua paralleele kaasajaga, tugevdada rahvuslikku eneseteadvust ja -usku. Luule Epner näeb kümnendi juhtmotiividena aegade seost, põlvkondade ketti ja juurtemotiivi, kusjuures „minevikust otsitakse pidet ja põhiväärtusi, mis aitaksid kesta rahvusena”. (EKL 2001: 598) Nii mõnigi kord tabas tsensuur režiimivaenulikke mõtteid. „Teatris

ja draamas on eitav suhtumine nõukogude režiimi üldine, kuid avaldub mitmel viisil: nõukoguliku elulaadi ja mentaliteedi kriitikas, iroonias ja absurdi-huumoris või ärapöördumises ühiskonnast,” kirjutab Luule Epner (EKL 2001: 591).

Seoses 1970. aastatega on kõneldud eesti teatri „kuldajast”, mis oli rikas huvitavatest lavastajaisiksustest ja erinevatest stiilidest. On räägitud sel küm-nendil eesti teatris ilmnenu kolmest põhisuunast: 1) psühholoogilise teatri traditsioon, mille jõulisemateks viljelejateks olid realistlik-rahvalik, kohati (uus)naturalistlikki Kaarel Ird ja psühholoogiliselt uurivam ja üldistusjõulisem Voldemar Panso; 2) filosoofilisi teemasid käsitlev mõtteteater, mille olulisemad esindajad olid Voldemar Panso ja Mikk Mikiver; 3) Antonin Artaud’ teatri-teooriatest, Jerzy Grotowski avangardsetest mõtetest ja absurдитеatri mõjudest inspireeritud teatriuudendus, mida esindasid eelkõige Evald Hermaküla, Jaan Tooming ja Kaarin Raid ning mis „väärtustas füüsilist tegevust ja sai ideid näitlejas tekkivaist assotsiatsioonidest”. (Läänesaar 2006: 95)

1970. aastatel hakati Eestis esmakordselt koolitama lavastajaid. 1976. aastal lõpetasid TRK lavakunstikateedri VII lennu näitleja- ja lavastajaerialal näiteks Merle Karusoo, Ago-Endrik Kerge, Priit Pedajas, Lembit Peterson. Need eri-ilmelise loomingulise käekirjaga lavastajad hakkasid edaspidi suuresti määrama eesti teatri nägu.

Luule Epneri sõnutsi radikaalsus ja teravus 1970. aastate eesti teatris järk-järgult taandus, toimus liikumine „sünteesi poole psühholoogilise realismi traditsiooniga” (EKL 2001: 591). Teatris põimusid modernistlikud väljendus-vahendid sageli realistliku traditsiooniga.

I I.2. Draamateatris Panso ajal

1970. aastal Tallinna Draamateatri peanäitejuhiks saanud Voldemar Panso tõi teatri välja kriisist, mille olid põhjustanud sisemised vastuolud, endiste juhtide loominguline väsimus ja aegunud vaated. Panso peanäitejuhiks oleku ajal mitmekesisus repertuaar, lavastuste stiil moderniseerus. Värskest ja noorus-likku indu tõi teatris tööle asunud Panso õpilased lavakunstikoolist, teiste seas Maria Klenskaja, Kersti Kreismann, Elle Kull, Helle Pihlak, Rita Raave, Tõnis Rätsep, Martin Veinmann, Juhan Viiding. Panso usaldas lavastajatena oma kolleege ja õpilasi. Draamateatris lavastasid 1970. aastate esimesel poolel Ben Drui, Gunnar Kilgas, Eino Baskin, Raivo Trass jmt. 1974. aastal tuli Draama-teatrisse lavastajana tööle Mikk Mikiver, Panso õpilane lavakunstikooli esimesest lennust. Omanäolise kunstitunnetusega rikastasid näitetruppi mitmed külalislavastajad väljastpoolt Eestit, teiste seas Maria Knebel, Adolf Šapiro, Pēteris Pētersons, Sakari Puurunen.

1970. aasta novembris esietendus August Kitzbergi „Tuulte pöörises” Ben Drui lavastuses. Salme Reek mängis Anu või Vana naist vaheldumisi Linda Tubinaga. Selle lavastuse kontrollitenduse järgsel arutelul kunstinõukogus 3. novembril osales ka Voldemar Panso. Hinnangud lavastusele olid erinevad.

Näiteks näitleja Meeli Söödile meeldis, et eesti kirjandusklassikasse kuuluv teos oli lavastatud psühholoogilise draamana. Samas arvas ta, et sellisel juhul peaks pööratud olema inimeste otsingutel. Sööt: „Kas Anu peab olema nõiamoori moodi? Kas ta peab solvatud uhkusega nõu andma? Praegu on ta rohkem nõiamoor.” (Protokoll 3. XI 1970) Sergei Levini arvates oli teose ideoloogiline tõlgendus väär. Levin: „Praegu lõpp ei kõla õigesti. Jääb kõlama revolutsiooni hukkamõist ja Kaarli surm. /.../ Atmosfäär. Tegevus toimub revolutsiooni eelõhtul. Seda tuulte pöörise, äikese-eelset pinget ei ole tunda.” (Samas) Anu suhtes oli Levin Söödist erineval seisukohal: inimene, kes nii palju aastaid kannab viha ja solvumist, peabki tulema oma pojale solvatud uhkusega nõu andma. Drui lavastuse osas oli kõige optimistlikumalt meelestatud Panso. „Drui on palju süvenenud ... /.../ Siin on eetiline ja sotsiaalne nii tihedalt seotud. /.../ Mulle tundub, et teater peabki olema ebareaalne. /.../ Anu ei ole veel valmis /.../ pole karakteri õeluse, vaid kättemaksu küsimus. Anu tõde on see, mille ta pojasse süstib. See on pööraselt raske tükk,” arvas Panso. (Protokoll 3. XI 1970)

„Tuulte pöörises” arutelul osalenuist mõistis lavastaja Ben Drui taotlusi kõige paremini Panso. Lavastajat huvitasid eelkõige inimese sisemised vastulolud, tuulte pöörise inimeses endas, mitte 1905. sündmustest tingitud välised mõjud tegelase käitumisele. B. Drui intervjuust ajalehes „Sirp ja Vasar” ilmneb tema püüd käsitleda Kitzbergi klassikalist näidendit eelkõige kui sügavpsühholoogilist isikudraamat, „mis toetub sisukaile karaktereile ja kohe kindlasti armastuskolmnurgale” (Haan 1970a). Lavastuse loojate taotlusi püüdis avada ka Draamateatri kirjandusala juhataja Kalju Haan: „Seekordne TRA Draamateatri „Tuulte pöörises” püüab eelnevate lavastuste olukirjelduslikku laadi vältida. Näidendi üksikasjaliku geneesi jälgimisel tutvus lavastaja Ben Drui näidendi nelja käsikirjalise variandiga, eelnevate lavastuste arvustustega ja paljude kirjavahetustega, mis puudutavad „Tuulte pöörises” varasemaid lavastusi Lavastaja kontseptsioon ja kärped Draamateatri lavastuses teenivad üht: saavutada pingeline draamatiline konflikt, karakteridünaamika, psühholoogiline põhjendatus. Jaani-Leena-Kaarli kolmnurk, kuid ka Anu ja Jaagu suhted eraldi ja üheskoos eeldavad kõigepealt ansambllisust, tegevuse täpset sisemist motiveeringut, et üle rambi jõuaks inimese ausus, murdmatus ja egoismivaba truudus nois tuultes, mis sunnivad valikut tegema ja otstarbekaid vahendeid valima.” (Haan 1970b)

Paljud „Tuulte pöörises” lavastust arvustanud kriitikud aga lähtusid seisukohast, et tegemist on sotsiaalpoliitilise, mitte psühholoogilise draamaga ning eeldasid ajaloosündmuste mõtestamist ja „õiget” hindamist. Näiteks kirjutab Elem Treier: „Üksnes armastuse kolmnurgaga „Tuulte pöörises” jääb midagi puudu, jääb midagi väheseks – nii suuremate ühiskondlikest probleemidest kui ka Kitzbergist, nii tüüpilisest ajastu konkreetsusest kui ka armastusest, nii kodukootud talurahvast kui ka näitlejate mängust.” (Treier 1970) Kõik kriitikud olid aga üksmeelsel seisukohal, et lavastuse huvitavaim ja terviklikem tegelane on Anu ja seda nii Linda Tubina kui Salme Reegi kehasuses. Näiteks tõdeb Ants Järv, et „meisterlikuma osakäsitluse” esitas Reek Anuna (Järv 1971b). Treieri hinnangul ei avane kitzberglikkust kuigivõrd tegelaskarakterites, ainsaks

erandiks on „Salme Reegi Anu, kelle pesuehtne vana talueit oma mahlaka, jõulise karakteriga tekitas igas vastavas stseenis vajaliku tuulepuhangu. Seda loomulikku ja nakatavat realismi ei olnud kahjuks kellelgi teisel.” (Treier 1970)

Lavastuses „Tuulte pöörises” oli näitlejate mängulaad valdavalt psühholoogilis-realistlik, kuid oli ka teatraalset võimendatust. Anu tegelaskuju pidi mõjuma eemaletõukavalt, kättemaksuhimuliselt, aga ka kummaliselt, äratama vaatajas võõritust.

Modernistlike väljendusvahendite põimumine realistliku traditsiooniga leidis Salme Reegi loomingus lisaks „Tuulte pöörises” Anule väljenduse näiteks keelepeksja vanaeide Zinaida Savvišna rollis Anton Tšehhovi „Ivanovis”, mille 1971. aastal tõi külalisena Draamateatri lavale vene lavastaja ja teatripedagoog Maria Knebel. Reegi osatäitmisel märkis kriitika olustikulise realismi domineerimist, samas leiti näitleja mängus halastamatut teatraalset teravdatust, võõritust, psühholoogilist groteski. Teatrikriitik Vello Kõllu on lavastust analüüsis artiklis „Kaasaegne ja mõtteküllane” kirjutanud: „Õhtu Lebedevide juures oma meeletu igavuse, keelepeksu ja Zinaida Savvišna reklaamitava tikerberimoosiga saab lavastuses peaaegu groteskse värvingu. Zinaida Savvišna (S. Reek) ja tema külalised /.../ on antud lavastuses halastamatu teravdatuse, psühholoogilise groteskiga.” (Kõllu 1971) Teatrikriitik Kalju Uibo soovust nägi Reegi osatäitmisel „olustikulise realismi laadi” domineerimist (Uibo 1971). Muusika- ja teatrikriitik Vidrik Kivilo rõhutas esietenduse muljeid kajastavas artiklis Reegi meeldejäädvalt kehastatud Zinaida Savvišnas ihnurktsipunga, inimest, „kelle elu mõtteks on ainult raha” (Kivilo 1971). Ants Järve arvates oli Reegi Savvišna antud küll huvitava karakterina, kuid peegeldas siiski „tüübi üldisemaid ja traditsioonilisemaid külgi” (Järv 1971a). Reegi eredalt teatraalsena mõjuvas osalahenduses oli Savvišna vastuolulise sisemaailmaga naine, kuigi Tšehhovil on see roll kirjutatud suhteliselt üheplaanilisena ega paku näitlejale avaramaid võimalusi psühholoogiliseks lähenemiseks. Salme Reegi tegelaskuju esialgne sirgjoonelisus oligi tingitud Zinaida Savvišna karakteri üheplaanilisusest. Ent näitleja suutis esialgselt visandlikku lavategelast täiendada, lisada värve.

Osalemine Panso õpetaja Maria Knebeli lavastuses oli Draamateatri näitlejatele tõeliseks kooliks. Kunstinõukogu etenduse järgsel arutelul 1. veebruaril 1971 märkis Sergei Levin, et lavastus on teatri seisukohalt sündmus. (Protokoll 1. II 1971) Tugevat ansambliunnetust nõudev Tšehhovi näidend ja Knebeli võime loomisprotsessis osalejais mõttekaaslust äratada aitasid vahepealsetel aastatel eri suundadesse kaldunud näitetruppi liita.

Hinnangus „Ivanovi” lavastusele oli kunstinõukogu koosolekul osalejatel erinevaid seisukohti. Näiteks tõdes kirjanik Jaan Kross, et kohati kaob näitlejate mängus loomikkus. Krossi arvates ilmnes teksti esitamisel Draamateatri näitlejate vana viga – deklamatiivsus. Näitlejate lavakõne kaitseks võttis sõna Inna Taarna, kes arvas, et teksti andmise suur emotsionaalsus „annab lavastusele omapärase musikaalsuse, tonaalsuse. On lavastusi, mida nimetame teatraalseteks. See teeb just lavastuse poeetiliseks See teatraalsus – on isegi väga hea. Annab lavastusele sellise hinguse, mis teeb ta iseäralikuks. /.../ Võib

olla üht ja teist, mis ei meeldi. /.../ ... tervikuna on suurepärane.” Sergei Levini hinnangul oli lavastuses palju head, kuid täielikku vabanemist vanadest vigadest ei olnud saavutatud. Kohati oli kriitiku arvates näitlejate mäng liig sirgjoone-line, ka Salme Reegil, puudu jäi nüanssidest. Endel Linki lavastus rõõmustas, sest maitsekuses ja stiilitunde taotlemises oli suudetud minna sügavuti. Atmosfääri, lavaloo hinguse osas oli tšehhovlikkust saavutatud enam kui üheski teises Eestis nähtud lavastuses. Puudusena nimetas Link aga rütmi kaotusi. Eriti teises vaatuses oli tunne, et rütmid muutusid ebatäpseks. Ka lavastaja Maria Knebel leidis, et rütmid ei olnud päris korras. Näitlejad närveerisid. Puudujääke oli lavastuse tehnilises osas. Knebeli sõnutsi oli prooviperiood Moskva tingimustega võrreldes väga lühike. Lavastaja arvates tuli tükiga veel edasi töötada, proovida rütme jne. Knebel: „Tšehhov on suurepärane autor, ta organiseerib inimesi. Ta äratas inimestes nende inimliku olemuse.” Knebel hindas eesti näitlejaid. (Protokoll I. II 1971)

Üks värvikatest vanaeiderollidest Salme Reegi näitlejabiograafias on Vanamoor Jaak Kangilaski lastenäidendis „Kaval-Ants ja Vanapagan” (1972, lavastaja Gunnar Kilgas). Vanapagana naise osa ühitus hästi näitlejanna emotsionaalse, rahutu, liikuva sisemise loomuse ja välise olekuga. Partnerluses Helmut Vaagi Vanapaganaga moodustasid nad nauditava koomilise paari. Olaf Gehrke arvustusest võib lugeda: „H. Vaagi Vanapaganale sekundeerib hästi Salme Reek Vanamoorina. Reeki iseloomustab orgaaniline osakäsitus, liikumise plastilisus, hea diktsioon, seda eriti kupleede mahalaulmises.” (Gehrke 1972) Samas leidis kriitik näitlejanna töös rolliga ka „mõningat tagamaad üksikute etteastete ja stseenide sügavamaks, Vanapagana elukaaslasele omasemaks mõtestamiseks” ning hoiatas ka „janditamisse langemise ohu vastu”. (Samas) Reegi ja Vaagi head koosmängu kiitis ka Oskar Kruus. „Vastandina Vanapaganale on tema naine (Salme Reek) käbe ja aktiivne. Ta oskab teraselt tähele panna sündmuste kulgu ja otsustaval momendil sekka lüüa kas nende pidurdamiseks või taganttõukamiseks. Nii moodustavad Vanapagan ja Vanamoor omakorda huvitavalt kontrastse paari,” tõdes arvustaja (Kruus 1972a). „Noorte Hääles” lavastust vaadelnud M. Loo leidis samuti Salme Reegi kärelda moori omal kohal olevat koosmängus Helmut Vaagi punapäise, üpris rumala ja ennasttäis eht-vanapaganliku Vanapaganaga ja Juhan Viidingu nutika sulase Kaval-Antsuga (Loo 1972).

Voldemar Panso Draamateatri-perioodi silmapaistvamad lavastused olid „Inimene ja inimene” (1972, dramatiseering V. Panso ja Mari-Liis Küla) Tammsaare „Tõe ja õiguse” V osa järgi ning Mats Traadi ja V. Panso „Tants aurukatla ümber” (1973), aga ka kammerlikum, meeldejäävate näitlejatöödega Juhan Smuuli „Lea” (1972).

Panso legendaarses lavastuses „Inimene ja inimene” mängis Salme Reek Vargamäe kange vanamehe Pearu poja Karla naist Idat. Tammsaare filosoofia sügavustesse püüdlevas lavatöös rõhutas Panso kõigi tegelaskujude olulisust. Loobuti osade tavapärasest jaotusest kandvateks ja vähemkandvateks. (Liidja 1972) Karin Kask kirjutab: „Inimese ja inimese” lavastuses puuduvad nii peaku kui ka kõrvalosalised. Kõigil neil, keda tutvustab fotomisanstseen etenduse

algul, on oma elu, mured ja rõõmud, unistused ja pettumused. Kui täpselt igatükk oma rolli etendab, sellest oleneb kogu lavastuse sümfooniline kõlavus.” (Kask 1989: 124) Nii pakkus inimsuhete käsitus süvitsi minev dramatiseering ka Reegi Idale koosmängus Rein Areni Karlaga ilusaid hetki. Reet Reiljani arvates mõjus Reegi Ida liigutavana „oma suurte muredega” (Reiljan 1972). Lea Tormisele jäi see tegelaskuju tema napis lavaajas meelde heitlemistes „tütre ja oma eluõnne eest” (Tormis 1972). Tormise sõnutsi olid Ita Everi Maret ja Reegi Ida „harva esiplaanil”, kuid ometigi kõitsid nad vaatajate tähelepanu ning neid ei saanud unustada (Tormis 2006a: 469). Ka Ants Järv hindas Reegi rollilahenduse meeldejäävaks (Järv 1972). Eredalt on siinkirjutaja mällu talletatud stseen, kus Reegi väliselt habras, kuid sisemiselt kindlameelne Ida mõistva oleku ja headuse abil suudab murda jäärapäise Pearu (Kaarel Karm) südame. Nimelt oli leplik Ida valmis oma kätega rakendama äiale linnasõiduks hobuse, kuigi teadis, et Pearu sõidu eesmärgiks on testamendi muutmise Orule väärilise pärija otsimise ettekäändel ning tema ja Karla varandusest ilmajätmine. Leenu Siimisker leidis aga „Inimese ja inimese” lavastust analüüsides, et Reek Pearu miniana on „tublim igapäevaseid muresid suureks mängima, kui et suudaks vajalikku jõudu osutada oma tähtsal, kõike vaekausile heitval hetkel” (Siimisker 1972).

Aino Talvi hindas Panso „Inimest ja inimest” Eesti teatri viimaste aastate parimaks lavastuseks isegi esietendusele eelnenud kunstinõukogu etenduse põhjal. Näitleja rääkis kunstinõukogu koosolekul 21. jaanuaril 1972. aastal: „See on Draamateatri väga suur saavutus, uus kvaliteet väga paljudel näitlejatel Karmiga eesotsas.” Talvi tajus Panso võimet kujundada laval näitlejatest ühtne ansambel juba Peter Shafferi „Musta komöödia” 1970. aasta lavastusega seoses. Näitleja Meeli Sööt nägi „Inimeses ja inimeses” selliseid näitlejasaavutusi, mida pole olnud Draamateatris mitu aastat. Kalju Haan rõhutas lavastuse kõrget eetilist-esteetilist väärtust ning kompositsiooni musikaalsust. Haani sümpaatia kandus rohkem Oru tegelaste poole, samas ei tähendavat see, et Mäe Orule alla jääks. „Väga sügav mõtisklus inimesest. /.../ Väga tugev ansambel. Väga toredad osatäitmised. /.../ Väga puhas, iga roll väga sügavalt mängitud,” rääkis Reet Reiljan. (Protokoll 21. I 1972)

Karin Kase sõnutsi oli sellel Panso dramatiseeringul ja lavastusel „laiemaski mõttes väärtusi”, sest „Inimene ja inimene” oli Draamateatrile „uue eneseleidmise ja võimekuse tunnistuseks pärast kuuekümnendate lõpu mõõna-aastaid” (Kask 1975: 17). Selles lavastuses suutis teatri ebaühtlane trupp leida ühise hingamise. „Kõrvuti kulgevad inimsaatused põimuvad üksteisega, liituvad nagu mingiks kujuteldavaks koondportreeks. Inimesest, inimestest, inimolemusest,” kirjutab Kask (samas: 17–20).

Kriitikute tähelepanu pälvis Salme Reegi loodud esimese palveõe Juula episoodiline tegelaskuju Juhan Smuuli näidendi „Lea” lavalises tõlgenduses (lavastaja Voldemar Panso). Juula on Reegi rollide galeriis üsna erandlik karakter, kelle loomuses on domineeriv paheline pool.

„Lea” lavastus pälvis heakskiitu juba läbimänguetenduse arutelul kunstinõukogu koosolekul 10. oktoobril 1972. Näiteks rääkis Reet Reiljan: „Selles

lavastuses on Panso leidnud sügavuse. Eakaaslased mängivad eakaaslasi /.../ Tore ja terviklik lavastus.” Sergei Levin märkis, et Panso on liikunud „sügavama ja teatraalselt tugeva lahenduse poole”. Välditud oli olustikulist laadi. Voldemar Panso loodud lavailmas põimusid realistlikud ja teatraalsed väljendusvahendid. Näitlejaist kiitis Levin Aino Talvit ja Salme Reeki, kes „eriti III vaatuses väga täpselt mängib”. (Protokoll 10. X 1972)

Salme Reek väikeses esimese palveõde rollis pälvis kriitikute tähelepanu. Näiteks kirjutab Ülo Tonts: „Ühe värviga mängimises ei puudu oma võlu ja võimalused, aga sellel teel on eriti kerge midagi kaotada. Salme Reegi esimene palveõde on äratanud tunnustavat tähelepanu oma intensiivse kurjusemänguga. Miks ka mitte, kuigi lavastuses, kus pearõhk on inimsuhete keerukuse nähtavakstegemisel (nende suhete ühiskondlik tingitus mõistagi kaasa arvatud), oleks ootuspärasem mitte ühevärviline, vaid varjundatud karakter.” (Tonts 1973) Kurjust leevendavaid pastelsemaid värvivarjundeid soovinuks Juula karakteris tabada ka Karin Kask. „Lea ja tema ema psühholoogiliselt läbikaalutud esituste kõrval mõjuvad erinevas teatrikeeles mängituna mõlemad palveõded. Kas selline teravdatus, mis kriipsutab kolmekordse joonega alla Juula (S. Reek) kurjust, on siin tarvilik? Kuigi on teada, et Smuul on üsnagi tahtlikult Juula-taolisi keelekandjaid ja võõrasse tupp (kui võimalik – ka hinge) piilujaid oma lopsaka sõnaga nahutanud, siis ometigi oleks lavastuse üldlaadile olnud vast vastavam Juula mitmevärvilisem ja põhjendatum kujutamine,” kirjutab Kask. (Kask 1972) Erinevalt Tontsist ja Kasest tabas Oskar Kruus Reegi mängus erinevaid värvivarjundeid. „Nüansirikkalt on joonistatud S. Reegi Palveõde. See on vaesusest ja närusest elust muserdatud, lootusetult viltu kasvanud inimene, kellesse on ladestunud maailma kurjus. Ta ei oska elust tunda enam muud rõõmu kui kahjurõõmu ning nii ta siis passib ja nuusib oma terava nina ja kadeda pilguga, et avastada inimeste kaitsetuid kohti ning hammustada. Kui teistel inimestel läheb halvasti, siis loodab see Palveõde nisu õitsemata hakkavat oma põllul.” (Kruus 1972b). Ilmeka pildi Reegi Juulast maalib Lilian Vellerand: „Väike ja kõhetu. Alati valvel, alati kuulatamas, terava jahikoeravaistuga. Inimene, kellel endal midagi ei ole. Ei oma maad ega oma muret. Kellel on hinge taga vaid elamata elu ja hirm. Hirm, et võttis võõra vara, kui anti. Õiglusest ei oska Juula küll undki näha. Veel vähem seda nõuda. Ta on väike kasvult ja väike hingelt. Küllalt terane, et teada inimesi ja nende asju. Liiga kuri ja kade, et andestada neile nende õnne! Juula on traagiliselt naeruväärne. Ta pole süüdi, et selline on. Ja ikkagi on ta selline – tühja põue ja kalgi südamega pisike nuuskija mööda võõraid õuesid. Inimene, kes kõlbab komöödiasse... Ja kes – kui satub draamasse – ei tohi kurta, et tema üle naerdakse...” (Vellerand 1975: 112–113)

Salme Reegi esimene palveõde oli siinkirjutaja mäletamist mööda kujutatud jõuliselt ekspressiivses, teatraalses võtmes, luues nii terava, pahaendelise kontrasti nimategelase tundelise maailmaga.

1973. aastal valmis Voldemar Pansol lavaversioon Mats Traadi romaani „Tants aurukatla ümber” ja samanimelise filmistsenaariumi põhjal³³. Aasta varem oli Traadi romaani pärjatud Nõukogude Eesti preemiaga. Paraku algasid pärast esietendust pahandused lavastuse ümber. Ain Jürisson meenutab oma „Draamateatri raamatus”: „Panso kutsuti partei keskkomiteesse, toimusid kirjavahetused, telefonikõned... Ta ei rääkinud meile kõigest, ometi oli näha, et see puder mõjus talle rängalt. Liiksid jutud tüki ärakeelamisest. /.../ Mida see julgeolek siis kartis? Usun, et mitte niivõrd oinaid ega hobuseid, vaid Tõnu Aava mängitud Jaanuse teksti „Eesti piass esisaisvass saama”, mille peale saalis tekkinud haudvaikus oli valvsale ametnikukõrvale suurem signaal kui sõnad ise.” (Jürisson 2010: 143) Panso uuendusliku lavakeelega ja teatraalselt kujundirikas lavastus jäi ajakirjanduses praktiliselt ilma järelkajata, ilmselt selle kajastamine keelati. Ilmusid vaid mõned põgusad kommentaarid teatrihooaja ülevaadetes.

Publiku hulgas oli „Tants aurukatla ümber” menukas. Paraku lavastuse mängukordade arvu vähendati ning see kõrvaldati vaikselt repertuaarist. (Jürisson 2010: 144) Jürissoni arvates oli selle lavastuse ümber toimunu oluliseks põhjuseks Panso haigestumisel infarkti. Salme Reek selles lavastuses ei osalenud, kuid kindlasti elas ta oma südames kaasa teatritüki ja selle lavastaja saatusele. Panso jäi praktilisest teatritööst eemale kaheks aastaks, kuni 1975. aastani, mil ta tõi publiku ette kaks paljude tegelaskujudega suurlavastust – William Shakespeare’i tragöödia „Richard III” ja soome kirjaniku Teuvo Pakkala rahvatüki „Parvepoisid”.

Ajakirjanduse andmeil oli Voldemar Panso Shakespeare’i varasema loomingu tippu kuuluva ajaloolise draama „Richard III” lavastamisele mõelnud ligikaudu kakskümmend aastat (Vali 1975). Ajalehes „Noorte Häääl” avaldatud intervjuus Maris Laubre põhjendas Panso „Richard III” mängukavva võtmist selle aktuaalsusega, vaatamata sellele, et draamateos räägib Rooside sõja aegsest, 15. sajandi Inglismaast (Laubre 1975). „Shakespeare’i puhul üllatab alati igiiniimlik, see, mis on jääv. Temas on väga palju seda, mis peitub meis enestes...,” kinnitas Panso. („Richard III” 1975) Lavastaja tõi välja näidendi idee: „kes mõõga tõmbab, peab mõõga läbi hukka saama” (Laubre 1975).

Shakespeare’i „Richard III” lavastades otsis Panso märksa teatraalsemat vormi kui algupärase klassika lavaletoomisel. Lavastuses osales 35 näitlejat. Kuigi Shakespeare’i ajal tegid selle tüki ära 17 meest, võinuks Panso arvates massi rohkemgi olla. (Laubre 1975) Salme Reek kehastas selles lavastuses Yorki hertsoginnat. Siinkirjutajale meenub musta kleiti riidetatud nääpsukese näitlejanna loodud hertsoginna suursugune hoiak ja väärikus. Kuna lavastuses osalenute arv oli suur, siis ilmselt ei olnud kriitika käsutuses piisavalt leheruumi, et Reegi osatäitmist kajastada. Kunstinõukogu läbimänguetenduse arutelul märkis Endel Link, et „Richard III” on tänapäeva tasemel tehtud

³³ Algselt oli Mats Traadil valminud filmistsenaarium ning seejärel kirjutas ta selle põhjal romaani. Film esialgu käiku ei läinud. Peeter Simmi režiiis jõudis „Tants aurukatla ümber” ekraanile alles 1987. aastal.

lavastus. „Shakespeare'i rikkused on mõjuvõimsalt välja toodud. Palju huvitavaid näitlejatoide. /.../ ja Panso arengus on see märkimisväärne saavutus. „Richardil” on koht tänapäeval... Aeg annab talle avara kõla. /.../ Niisugused suurlavastused on vajalikud meie teatrikuultuuri jaoks, on märgid, mis jäävad,” rääkis Link. (Protokoll 20. III 1975)

1970. aastatel oli külalislavastaja kutsumine välismaalt eesti teatris küllaltki haruldane. Teiste lääneriikidega võrreldes olid kultuuri-, sealhulgas teatrilased sidemed tugevamad Soomega. 1975. aastal lavastas soome lavastaja Sakari Puurunen Draamateatris belgia sümbolistliku näitekirjaniku Maurice Maeterlincki muinasjutulise armastusloo „Pelléas ja Mélisande”. Maeterlincki teos oli tollases teatripildis ebaharilik, harjumatu nii näitlejale kui vaatajale. Kuigi draama keskmes on armastuskolmnurk, mis eeldaks lavalist intriigi, kirgi, tundmuste intensiivset väljendust, on väline sündmustik napp, loo tunnetuslik tasand antakse edasi pastelsetes toonides, looritatult, unenäolisena. Mihkel Muti sõnutsi oli Maeterlinckile „ülitähtis „olukordade luule”, hetked, kus vaikuse vahendusel arendavad meiega varjatud dialoogi minevik ja tulevik, salajased mõtted, taevast ilmuvad tähed, elu ja saatus – tuhanded sümbolistlikud detailid” (Mutt 1976). Niisugust näidendit on väga raske lavastada.

Draamateatri peanäitejuht Voldemar Panso hindas kunstinõukogu koosolekul 15. detsembril 1975. aastal Puuruneni tööd näitlejate loomingulise arengu seisukohalt väga oluliseks. Panso: „Härra Puurunenil on tundlik närv ja meel. Suur töö tehtud, kus eristiiliga on antud eriline kool pärast „Richardit”, Tammsaaret, Pakkalat jne. Tervik hakkab näitlejatööde kaudu hingama. Ansambliil on vaja veel „vabanemist”. Veel on krampi. Käteõpitu peab saama elavaks. /.../ Režiiliselt puhas ja selge.” (Protokoll 15. XII 1975) Lavastaja Puurunen pidas tööd eesti näitlejatega huvitavaks. Samas tegi selle raskeks lühike prooviperiood, loomingulise töö surumine ajalistesse raamidesse, st plaani järgimine, mis oli soome teatriinimesele võõras ja vastuvõtmatu. (Samas) Salme Reegil oli võimalus tutvuda Sakari Puuruneni töömeetodiga, osaledes „Pelléas ja Mélisande” lavastuses Vanema teenijanna rollis.

Kuna prooviperiood oli lühike, oli lavastus täiuslikkusest kaugel ka esimestel etendustel. Teatriteadlane Marika Rink on kirjutanud: „„Pelléas ja Mélisande” oli alguses, esimestel etendustel nii rabe ja poeesiavaene, nagu mõrane kell. Vaadates hakkas ebamugav ja valus. Ja siis ühel etendusel ta puhkes... Arglikult küll, aga ta hingas.” (Rink 1976) Tegelasujud on Maeterlinckil Mihkel Muti sõnul „äärmuseni üldistatud”, nii et neid laval realistlike tüüpidega kujutada ei saa. „Näitlejal tuleb rolli ühemõõtmelise ja muutumatu olemuse väljendamiseks teised vahendid valida kui tavaliselt, nii sõnas kui ka žestis,” kirjutab Mutt. (Mutt 1976) Nimitelaste – Maria Klenskaja Mélisande ja Hans Kaldoja Pelléas – kõrval pälvisid kriitikas tähelepanu Puuruneni lavastuse stiili teistest enam tabanud Juhan Viiding 6-aastase Yniold'i ja Reek Vanema teenijanna rollis. Rink kirjutab, et Viidingu Yniold on see, kes „jääb filosoofilisse valguspunkti lavastuse lõpul. Ja õigusega. Ta on väga autori-lähedane, stiilipuhas ja hästi välja joonistatud kuju. Viimased sõnad käivad ka

Salme Reegi vana teenijanna kohta. Oma väikese osaga oli tema just see, kes etenduste finaali enam-vähem õigesse helistikku mängib. Kõik tema repliigid kandsid endas mingit nimetut tagamõtet, midagi enam kui seda, mida ta just otse ütles: rohkem laskis ta tunda, et õieti on midagi ütlemata jätnud. Tema roll kandis endas seda sümbolistlikule draamale nii omast ja võlvat salapära. Kahju, et koor oma eeskõnelejat – Salme Reeki – vääriliselt ei saanud: see jäi enam-vähem teksti „mahaütlemiseks”.” (Rink 1976)

Loominguline protsess Sakari Puuruneni käe all Maeterlincki Eesti teatripildis uudse sümbolistliku näidendi „Pelléas ja Mélisande” lavaletoomisel oli selles osalevatele näitlejale hariv, poeetilise teatrikeele väljendusvõimaluste suunav. Hariv oli see ka publikule, kes püüdis Maeterlincki loodud maailmast ja selles valitsevatest puhastest tunnetest osa saada, neid endale mõistavaks teha. Oli ju tollane vaataja enam harjunud teistsuguse draamaga.

Voldemar Panso viimaseks lavastuseks jäi Enn Vetemaa hingepuudutav ja kummaline lavalugu „Roosiaed” 1976. aastal. Oma õpetajat abistas assistendina Merle Karusoo – Voldemar Panso teatrimõtte edasikandja ja jätkaja.

4. septembril 1976. aastal tuli Draamateatris kokku kogu kollektiiv. Lillede ja aplausiga võeti vastu äsjaseid lavakunstikooli lõpetanuid tänaseks legendaarsest VII lennust. Draamateatrisse asusid tööle lavastajad Merle Karusoo ja Ago-Endrik Kerge, etenduse juht Kadri Tamberg ning näitlejad Anne Paluver, Külliki Tool (a-st 1986 Saldre), Urmas Kibuspuu, Jüri Krjukov, Aare Laanemets ja Kalju Orro. Nii mõnelgi neist noortest kolleegidest oli Salme Reegi teatriteel oluline roll. Sellel teatripere kokkutulekul ütlesid südamlikud tänusõnad seitse aastat teatri loominguulist tööd juhtinud peanäitejuht Voldemar Pansole ja peakunstnik Mari-Liis Külale tollal ühed staažikamad näitlejad Salme Reek ja Alfred Mering. Õhtul olid veteranid Lisl Lindau, Salme Reek, Karin Välbe jt vaatamas „Roosiaia” etendust. Panso avas järjekordse hooaja ja andis seejärel peanäitejuhitöö üle oma õpilasele Mikk Mikiverile. (Jürisson 2010: 146–147)

Voldemar Pansol ja Salme Reegil oli nii maailma kui kunsti nägemises mõndagi ühist. Nad mõlemad säilitasid kuni elu lõpuni lapsemeelse mängulusti, siira otseütlemise, ümbritseva elu uudishimulike lapsesilmadega jälgimise, uue ning huvitava tähelepanemise ja omaks võtmise oskuse ning teatri kui loominguulise pühakoja austamise, armastamise ning teatrikunstile täieliku pühendumise võime.

I 1.3. Draamateater Mikk Mikiveri peanäitejuhiks oleku aegadel

1970. aastate teisel poolel süvenenud venestamispoliitika kutsus eestlastes, eriti aga kultuuriringkondades esile rahulolematuse ja vastupanu. Seejuures hakkasid kirjandus ja teater esimesena keelatud asjadest kõnelema. Teatris avaldus see

vastuseis eredal kujul Mikk Mikiveri 1979. aastal August Kitzbergi näidendi „Tuulte pöörises” lavastusega alguse saanud Eesti-sarjas.

Aastatel 1976–1985 Draamateatri peanäitejuhina töötanud Mikk Mikiveri lavastajaloomingu põhiteema on kriitika sõnastanud nii: „inimene kui idee kandja ajastu sotsiaalsete vastuolude risttules” (Visnap 1990: 17). Nagu on kirjutanud Margot Visnap, otsis Mikiver läbi lavastuste „inimese eetilise mina vastupeegeldusi erinevates suhetes, olukordades ja ajastutes” (samas: 18).

Mikiveri algupäraste kirjandusteoste lavatõlgenduste keskmes oli inimene oma maailmavalu, mure ja ohutundega, aga ka vaiksete rõõmude ja kirgedega. Tema psühholoogilised, sissepoole vaatavad lavastused tõstsid esiplaanile näitleja, kelle kaudu avastada ja avada nähtamatut inimestes, jäädes ise lavastajana diskreetselt tagaplaanile.

Reek osales 1970.–1980. aastatel neljas Mikiveri lavastuses. Ta mängis Ülempreestri naist Konstantin Trenjovi „Ljubov Jarovajas” (1977), Ema Mättikut Jaan Krossi „Keisri hullus” (1984), Vana Daami Tammsaare ja Mikiveri „Armastuses ja surmas” (1984). Kaalukaim oli Sanitari osa Traadi „Päike näkku” lavastuses (1982).

Mikiveri kammerlikus lavastuses, mis sündis Mats Traadi esimese näidendi „Päike näkku” põhjal, dubleerisid Salme Reek ja Laine Mesikäpp Sanitari. Esietendus toimus 1982. aasta detsembris. Varem oli Mikiver sama teose lavale toonud tollal eriti Anatoli Efrose klassikalavastustega kuulsust võitnud Malaja Bronnaja teatris Moskvast. Kuigi tegu oli Traadi debütüdiga draamakirjanduse vallas, oli ta teatritegijaille tuttav autor, kuna mitme lavastuse alusena oli kasutatud kirjaniku proosateoseid. Ülo Tontsil tundus, et „kõigi oma ulatuslikumate proosateostega on M. Traat pakkunud teatrile sisukamat materjali, kui ta tegi seda esimese näidendiga” (Tonts 1985: 17). Küsitavusi tekitab kriitiku arvates juba ekstreemne olukord, kus lavastuse keskne tegelane Martin Lundelin, maahaigla peaarst ja rajaja, viibib laval liikumatuna, haiglavoodisse aheldatuna. Lavastuses oli rakendatud kahte koosseisu, välja arvatud Martin Lundelin, keda mängis Martin Veinmann. Dublantide kasutamine tegi lavastaja töö keerulisemaks. M. Mikiver väljendas oma seisukohta selles osas 10. detsembril 1982 toimunud kunstinõukogu koosolekul: „Dublantide süsteemi vastu olen – see on kuratlik probleem. Varguse probleem tekib. Rätsep Mikiverilt³⁴ jne.” (Protokoll 10. XII 1982) Siinkohal arvan siiski, et kui näitleja on küllalt isikupärane ja loov, siis seda probleemi ei teki. Kuigi siinkirjutaja on näinud doktor Riigi rollis vaid Tõnu Mikiveri ja Salme Reegi Sanitari osalahendust, usun, et need tegelaskujud Tõnis Rätsepa ja Laine Mesikäpa esituses olid ainuüksi näitlejaisiksusest tulenevalt oluliselt erinevad.

Kunstinõukogus toimunud arutelul rääkis kriitik Endel Link: „Etendus võib olla vastuvõetav ja kõitevgi, sest näeme seestpidi inimest. /.../ Tükis näen sümbolset – poolikut haiglat ja peeni mõttekäike. /.../ Hüperrealistlik lavapilt mõjub värskest ja huvitavalt.” Lilian Vellerand arvas, et Mats Traadi näidend tundub näitlejaile esialgu võõras. Vellerand: „Teos on lähedane uue laine

³⁴ Doktor Riigi osa dubleerisid Tõnis Rätsep ja Tõnu Mikiver.

dramaturgiale, mida näitlejad ei ole harjunud mängima. Mikiver näib püüdvat selle poole – et ei oleks nii tähtsad välised konfliktid, vaid see, mis sünnib inimese sees. See intensiivsus aga puudub, pinget ei ole. Näitlejad peavad aga seda alles õppima, ennast muutma.” M. Mikiveri sõnutsi näitleja, keda publik ei kuule, ei saa esinemisõigust. (Samas) Ilmselt ei mõelnud peanäitejuht otsest, st sõnalise teksti kuuldavust, vaid kuuldavust ülekantud tähenduses, st sisemiste häälte kuuldavaks mängimist. Lavastaja M. Mikiveri hinnangul ei ole Traadi kirjandusteos ühtlane: „Temas on lõike, mis on poeetilise struktuuriga, kuid ka naturalismi.” (Samas)

Traadi tollal uudsena mõjunud näidendi sisepingete nähtavaks mängimine oli näitlejaile raske ülesanne, ja seda mitte ainult peaosas esinenud Veinmannile, vaid ka kõrvalosatäitjatele. Reek Sanitarina pidi end suhestama patsient Martini vastuolulise hingemaailmaga. Siinkirjutaja mäletamist mööda leidis ta etenduste käigus Sanitari hooliva, osavõtliku hoiaku peategelase kannatuse ja sisevõitluse suhtes.

Enn Siimer on ajakirjas „Teater. Muusika. Kino” võrrelnud M. Mikiveri „Päike näkku” lavastusi Moskvast ja Tallinnast. Draamateatri lavastus tervikuna jättis Siimerile soodsama mulje, ka tänu sellele, et Draamateatris etendati seda väikeses saalis, mis võimaldas enam rõhutada teose kammerlikkust ja intiimsust. Vahetu kontakt publikuga aitas maksvusele pääseda Mikiveri tugevamatel lavastajaomadustel, milleks on varjatud pinged, pooltoonid, teine plaan. (Siimer 1983: 51) Siimer: „Kõidab atmosfäär üksikute pisidetailideni. Hästi on tabatud haiglamiljöö: sanitar (Salme Reek või Laine Mesikäpp), murelik endise peearsti saatuse pärast Martini kohtumise ajal naisega (mängisid Milvi Jürgenson või Helle Pihlak – E. V.), sosistamised sanitari ja uue peearsti doktor Riigi (Tõnis Rätsep või Tõnu Mikiver) vahel.” (Samas)

Mikk Mikiveri peanäitejuhiks oleku perioodi olulisemad rollid sündisid Salme Reegil aga Ago-Endrik Kerge, Tõnu Tamme, Adolf Šapiro jmt lavastustes.

11.4. Osalisena Adolf Šapiro lavastustes

Salme Reegi näitlejaloomingut rikastas võimalus osaleda Adolf Šapiro legendaarsetes lavastustes Draamateatris, mängides väikesi, kuid meeldejäävat rolli: 80-aastaselt lapsehoidjat Anfissat Anton Tšehhovi „Kolmes ões” (1973) ja lapsehoidjat Protassovite juures Lev Tolstoi „Elavas laibas” (1980). Anfissana avas näitleja heldimapaneva südamlikkusega lihtsa inimese sisemaailma, tema kannatused ja väikesed rõõmud. Teenija-lapsehoidja Anfissa Reegi kehastuses oli maja hea kõikemõistev hoolitsev vaim, tugi pererahvale. „Liigutav on ta oma püüdlikkuses kärvesti kõndida (et mitte vana ja abitu tunduda) ja ümberseisjaid mõista. Lausa masendavalt mõjub tema jutustus vanuigi saanud heast põlvest ja õnnest, mis on imetilluke – kui ränkrasked pidid olema tema elu eelmised kaheksa aastakümnet.” (Kivilo 1973) Šapiro lavastust arvustanud Helen Kalda leidis, et Reegi Anfissa on „olustikulises plaanis oma kohal”. Kalda peab Reegi rolli üldtõlgenduslikult tähtsaks ja meeldejäävatks stseeni, kus vana teenija

puhtsüdamlikult räägib oma õnnest, „ja siis äkki talumatult kaua paigal püsinud, valveseisangus Veršinini märkamine – omandab vajaliku kõlajõu”. (Kalda 1973)

Šapiro „Kolme õde” on peetud üheks eesti teatri tipplavastuseks, ent lavastuse vastuvõtt kunstinõukogu koosolekul 19. oktoobril 1973 ei olnud sugugi üksmeelselt kiitev. Nii mõnelegi oli vastuvõtmatud lavastuses kasutatud modernistlikud väljendusvahendid, mis põimused realistliku põhikoega. Sergei Levin leidis, et suurepärase stseenide kõrval on lavastuses tema jaoks ka mõndagi küsitavat. Näitena tõi ta I stseeni, mis oleks nagu sugestiivne, aga on teatraalne, nähes selles vastuolu Tšehhoviaga. Levini arvates ei olnud ühisel tantsul Irina nimepäevapeol põhjendust, see mõjus ebaorganiliselt. Aga Feraponti³⁵ ja Reegi Anfissa tants oli kriitiku sõnul „juba tõeline ebatõde” ning Andrei ja Nataša stseen „juba täiesti võimatu”. Kriitiku arvates oli Reegi osatõlgenduses kohati liigset teatraalsust. Eriti raukade paari tantsustseen ei olnud kooskõlas Tšehhovi lavailma poetikaga. Temale vaidles vastu Inna Taarna: „Mul on täiesti teine arvamus. /.../ Levin ehk ei armasta teatralset teatrit. Mina armastan teda. Olen selle lahenduse poolt – absoluutselt.” Leviniga ei olnud nõus ka lavastuses Olgat mänginud Meeli Sõöt: „See on väga kaasaegne tükk. Šapiro oskas meid õpetada mõistma ja armastama seda tükki.” Lavastaja ise arvas, et on hea, et lavastus kutsus esile diskussiooni. Šapiro: „Austan inimeste arvamust, kes näevad Tšehhovit teisiti. /.../ Üldiselt /.../ leian – et näitlejad on väga huvitavad. Hakkavad mängima paremini ja paremini. /.../ Teatraalsed kohad on teravates sisuliselt vajalikes kohtades. Tšehhovi psühholoogia vaheldub vodevilliliste momentidega. Tema loomingus on tragikomöödilise moment. /.../ Ei mõista – miks ei vasta ephhile – tants (Anfissa ja Ferapont – E. V.). „ (Protokoll 19. X 1973)

„Kolme õde” lavastus hakkas elama koos publikuga, lava ja saali vahel saavutati ühine hingamine. Lea Tormise sõnul lähtus lavastaja Adolf Šapiro Tšehhovi näidenditele omasest „sümfoonilisest ülesehitusest ja struktuuri ruumilisusest” ega kippunud „üleliia võimendama ühtegi teemat, tegelasrühma või üksiku tegelase probleeme. Põhimõtteks on väljaarendatud polüfoonilisus ja seejuures tegelaskujude inimliku suveräänsuse, suhtelise iseseisvuse säilitamine. See ei välista selget omapoolset interpretatsiooni.” (Tormis 1976: 82) Šapiro lavastuses tõusis esiplaanile „intelligentsi väärtuse ja ühiskondliku missiooni teema”. Teatriteadlase hinnangul ei lõhkunud „lavalise kujundi teatralne teravdatus, näitlejaplastika kaugeltki mitte alati „elusarnane” väljendusrikkus” tegelaskujude „sisemise elu organilisust, psühholoogiliste üleminekute süvauurimist”. (Samas: 84) Pigem vastupidi, nad kasvasid sellest välja ja võimendusid. Lea Tormis nägi kunstinõukogu liikmete poolt negatiivse kriitika osaliseks saanud ja mõistmatuks jäänud Salme Reegi Anfissa ja Ants Jõe Feraponti tantsu tähenduslikkust lavastuse õhustiku loomisel ja tegelaskujude

³⁵ Raugaeas semstvoalitsuse valvuri Feraponti osas oli kavalehe andmeil Valdeko Ratas-sepp või Ants Jõgi. Pärast mängupausi 1977. aastal taas repertuaari võetud „Kolmes ões” mängis Feraponti osa Alfred Mering.

hingemaailma avamisel. Ta kirjutab: „Šapiro annab neile esimese vaatuse nimepäevapeol äkki paar heldinud-koomilist valsituuri: aeg nagu peatuks, nad on üldise tähelepanu keskpunktis. Ajastu kommete tõepära seisukohalt on see ilmne anakronism, aga ääretult täpne selle inimsuhete sisemise intelligentsuse atmosfääri iseloomustamiseks, mis Prozorovite majas on valitsenud. See on nagu kammerton edasiseks, et me tekkivaid dissonantse paremini märkaksime.” (Tormis 2006b: 378) Lea Tormise sõnutsi olid Tšehhovi jaoks väga tähtsad kordumatud väikeosad, nagu ka Anfissa ja Ferapont, mis aitasid „luua üldise meeolelu toonust”. „Nende abil rõhutatakse lihtsaid ja olulisi inimestevahelisi seoseid ajas ja ruumis, nad kujundavad elumeloodia pidevust, lavaelu mitmemõõtmelisust.” (Samas: 377)

Moskva kriitik Natalja Krõmova kirjutab Šapiro lavastuse kohta järgmist: „Mõtteliselt oli vahemaa saali ja näitlejate vahel peaaegu likvideeritud. Pere-kondlik, armas õhkkond, kus inimesed on seotud intelligentse üksteisemõistmisega, loodi laval ilma heldimusega, ilma rõhutatud „suhtlemisega”. /.../ Saal hingas selles atmosfääris, nii nagu hingatakse puhtas õhus.” (Krõmova 1983: 128)

Lev Tolstoi „Elava laiba” (1980) Lapsehoidjana kõndis Salme Reek vaid kolm korda üle lava ja ütles „paar repliiki – ja ruum on täis muret haige lapse pärast ning vene aristokraatia elulaadi. Aga see pole veel kõik. Tundub, et need kronomeetrilise täpsusega kõnnitud kõndimised panevad kogu etenduse käima tema õiges rütmis, on tema vunkrauaks. „Väikesest täpsusest” algab suur kunst. Asjata ei ole viimaste aastakümnete suuremate avangardistide üheks juhtõnaks olnud distsiplineeritud spontaansus. Paradoks, mis selles väljenduses peitub, avab teatrikunsti elava olemuse,” kirjutab Lilian Vellerand (Vellerand 1985). Sulev Teinema tõdemusel „olgu Reegi etteasted isegi kuitahes lühikesed, jäävad need alati meelde. Sedavõrd harukordne on tema anne” (Teinema 1993).

Erakordselt oluliseks pidas Reegi Lapsehoidjat lavastuse seisukohalt Adolf Šapiro, kes on avaldanud oma lavastajamärkmed „Teatrimärkmikus”. Seal võib lugeda: „Tolstoi seatud suure ülesande vastuhelk langeb isegi neile tegelastele, kes esimesel pilgul varju jäävad. Nimelt seepärast jälgisin ma lavastuses hoolikalt Lapsehoidjat, kartes kaotada midagi tema „reaktsioonidest”. Kes veel kui mitte tema, maja traditsioonide ustav hoidja, peaks ära tundma selle asukate mure? Hoidja on alati eemal ja samaaegselt sündmuste keskpunktis. Otsisin Hoidja suurt plaani igas momendis, mil ta laval viibib. Seda enam, et Salme Reek oma liigutavalt kaitsetu hapra figuuriga, rembrandtlikult väljendusrikaste käte ja silmadega on vaikides haruldaselt kõnekas. See lubaski tuua Lapsehoidja kohtumajja, kus näitleja ilma ühegi sõnata mängis ära selle, mida on raske sõnadeski väljendada: õnnetuse eelaimuse ja jõuetuse seda ära hoida, Protassovite kodu lõpu, seemise kohustuse olla raskel hetkel nende kõrval, kelle läheduses on elatud ära elu. Haakumise näidendiga saavutad tihti peale läbi mõne tegelase. Valid ta nagu teejuhiks. Niisuguseks tegelaseks osutus minu jaoks Hoidja. Temast sai kammerton, millega kontrollisime stseenide tonaalsuse täpsust. Lapsehoidja sõnatud käigud üle lava määrasid kindlaks ka

kodustseenide tempo, nende meeoleolu. Pole imestada, et neile pühendasin ma niisama palju prooviaega kui Protassovi monoloogidele.” (Šapiro 1983: 113)

Reegi Lapsehoidja ja Ita Everi Anna Pavlovna dialoog esimeses pildis käivitas kogu lavastuse. Šapiro pidas alguspilti erakordselt oluliseks ja otsis kaua õiget tooni selle jaoks. „Püüdlikkus ja visadus said tasutud. Esimese pildi kulgemise põhjalikkus ja tõsidus andsid etendusele õige häälestatuse,” kirjutab Šapiro oma märkmetes (samas). Üheks osaliseks lavastuse häälestamisel oli Salme Reegi Lapsehoidja. Mure väikese Miša ja kogu Protassovi pere pärast väljendus kahe naise dialoogis. Siinkirjutaja mäletab, et see kujutlust loov dialoog pani kuulama ja lõi vaataja jaoks erilise ärevuse ja mure atmosfääri.

Natalja Krõmova kirjutab Draamateatri „Elava laiba” lavastust kajastavas artiklis, et lavastaja oli suutnud luua teatrilaval „haruldaselt lõpuleviidud” kunstilise maailmapildi (Krõmova 1983: 127). Eesti teatrit hästi tundnud Moskva kriitiku jaoks oli tähelepanuväärne, „et see pole teostatud tahtelise surve jõul ega väliste võtete leidlikkuse abil, vaid süvateedpidi, mis viib näidendi enda ja näitlejapsühholoogia sisemusse” (samas). Krõmova pööras tähelepanu I pildile. Tema sõnutsi sai traditsiooniliselt ekspositsiooniline pilt Šapiro lavastuses varasemast erineva mõtte ja tähenduse. Selles loodi „tähelepanuväärivalt täielik ja ühtlasi lahendamatu dramaatiline elupilt”. Krõmova märkas Reegi Lapsehoidja olulisust lavastuse meeoleolu loomisel ja ja temporütide paikapanekul. „Lavastuse esimene liikumine: lapsehoidja läheb läbi toa. Väike kuivetu naine liigub kiirelt, kuid helitult. Nii käiakse, kui kodus on õnnetus. Näidendis on sel lapsehoidjal kõrvaline, tagasihoidlik roll. Teatris on ta kogu lavastuse kammertooniks. Näitleja Salme Reegil kõlab see eksimatult (finaalis tuleb meil lapsehoidjat ja seda kammertooni veel meenutada). See eideke on siin kõik üles kasvatanud, praegu hoiab ta rinnalast, aga Liisal kadus üleelamiste tagajärjel piim ära. „Milles laps süüdi on?” lausub hoidja murelikult, ja see pole ju tühine mure.” (Samas: 130)

Eriline tähendus oli Salme Reegi lapsehoidjal ka lõpupildis. Lavastuse keskne tegelane – Mikk Mikiveri Protassov väljus viimasena kohtusaali uksest ning liikus kiiresti läbi rahvahulga, justkui kedagi otsides. „Sel hetkel annab režissöör lavastusele ootamatu „ringriimi”, silmapilguks vaatajat tagasi, päris alguse juurde suunates. Kohtukoridoris näeb Protassov publiku hulgas väikest eidekest mustas pidulikus rätis. See on ta poja hoidja. Seesama. Kasvatas Liisat, siis tema poega; temaga on seotud kogu endine elu. Protassov tardub hetkeks kui maasse kasvades. Ja vaatesaal tardub samuti. Fedja viimane, sügavalt mõtestatud elav liigutus – ta astub sammu lähemale, kummardub, „suudleb eidekese kätt”, ja eemaldub kohe kiirelt, lühikese kohmetanud žestiga käsi laiutades...” (Samas: 133–134) Selles käesuudluses avaldus Protassovi viimane surmaelne austusavaldus sellele väikesele naisele, kelle tähendus oli erakordselt suur.

Šapiro lavastustes loodud kaks orgaanilist, nukkerkoomilise varjundiga vananaiserolli omasid Reegi loometeel erilist tähendust. Näitlejale oli väga oluline lavastaja tunnustus ja tähelepanu tema loojaisiksusele.

I 1.5. Kohanemine mängulise teatriga. Staažika näitleja uus noorus

1960. aastate teisel poolel ja 1970. aastatel pidi Salme Reek end näitlejana kohandama uusi vorme otsiva teatraalse ja mängulise teatriga. Vaatamata sellele, et tema näitlemislaad oli põhiliselt psühholoogilis-realistlik, vastas ta oma keha meisterlikult valitseva näitlejana ka teatraalse teatri nõuetele. 70-aastase näitleja imekspandavalt hea füüsilise vormi näiteks on 1977. aastal mängitud kass Kiispeti roll Iko Marani lastenäidendis „Ära ole pärdik”. Kiispetina liikus Salme Reek samasuguse väleduse ja plastilisusega kui ligi kolm aastakümnet varem Saabastega Kassina. Lilian Velleranna arvates ei tarvitse sellest lavastusest muud meeles olla kui see, et Reegi loodud kass kapi otsa hüppas. Ka siinkirjutajale meenub hüppe sooritamist ja Kiispeti liikumist tervikuna iseloomustav elegantne kergus. Velleranna sõnusti oli inimesi, kes „ainuüksi sellepärast teatrisse läksid, et näha, kuidas ta seda teeb. Kui kõik näitlejad sedasama niisama suure kerguse ja elegantsiga teeksid, poleks olnud põhjust minna...” (Vellerand 1985)

Oli hooaegu, näiteks 1960. aastate lõpus ja 1970. aastate alguses, kus tekstimahukaid osi Salme Reegile ei jagunud. Sageli lavastajad ei näe üht või teist näitlejat. Nad loovad oma väikese mõttekaaslaste trupi suures teatrikollektiivis, kellega liigutakse lavastusest lavastusse. Harva võetakse sinna mõni näitleja juurde, sest lihtsam on töötada inimesega, kellega ollakse harjunud. Möödus aastaid, mil Reegil ei olnud päris oma lavastajat, kellega järjekindlamalt töötada.

1976. aastal tuli Draamateatrisse TRK lavakunstikateedri 7. lennust näitleja- ja lavastajadiplomiga Ago-Endrik Kerge (varem tegutses tantsija ja ballettmeistrina), kellest Salme Reegi jaoks sai tema kui küpse näitlejana nooruslikkuse taasavastaja, see nii kaua salamisi igatsetud nõ oma lavastaja. Võimaluse näitlemiseks teatraalsemas laadis sai juba seitsmekümnendates aastates näitleja mitmes Kerge lavastuses: „Noore daami külaskäik” (1977), „Peer Gynt” (1978), „Inimese elu” (1980). Alati särav, stiilne, habras ja suurepärase plastilise liikumisega näitlejana sobis ideaalselt Kerge veidi iroonilisse, lustlikusse, teatraalselt teravdatud lavamaailma. Selle eredaks näiteks on Reegi võrratu daam tšehhi autori Zdenek Podskalský „Noore daami külaskäigus”. Selle näol oli tegu estraadist, paroodiaist, klounaadist, säravaist sõnaduelligidest ja popmeloodiaist läbipõimunud revüüliku lavastusega, kus kriitika sõnul Reek laulis, tantsis ja hullas niisuguse lusti ja nakatavusega, et igasugused katsed näitlejana eluaastaid mõistatada luhtusid. (Laid 1977) Reek oli esietenduse aegu 69-aastane, tema lavapartnerid aga kahekümnendates eluaastates. Reek on meenutanud oma emotsioone seoses selle lavastusega: „Mul on üks niisugune huvitav elamus näitlejana vanas eas, kui seitsmes lend tuli teatrisse, kus Jüri Krjukov, Urmas Kibuspuu, Anne Paluver, Ago-Endrik Kerge ja noor näitleja Elle Kull eelmisest lennust olid juba teatris ametis. Ago-Endrik Kerge hakkas lavastama „Noore daami külaskäiku”. Mina olin seal ainuke vana näitleja. Aga neid noori inimesi ma ju absoluutselt ei tundnud ei inimestena ega näitlejatena.

Mina hakkasin nagu üldse esimest korda elus teatrit tegema. Mul oli siis täpselt sama hirm ja ärevus südames kui siis, mil hakkasin päris esimest korda teatris vanemate näitlejatega koos mängima. Tekkis küsimus: kuidas me üksteist mõistma hakkame? Aga me mõistsime väga hästi. Mina omalt poolt arvan, et eri aegadel teatrikoolis õpetamisel sisuliselt ei ole mingit vahet. Aga lavastamise laadides võib olla erinevus. Seda võib teha nii klassikaliselt /.../, aga ka hoopis isesuguse lähenemisenurga alt vaadatuna. Kõik see sisuliselt ei muuda näitleja tööd. Lavastaja võib sind suunata nii nagu tema asjast arwab. Ja näitleja peab hakkama rollist aru saama niisamuti kui lavastaja.” (Reek 1994)

Lavastaja Ago-Endrik Kerge on meenutanud koostööd Salme Reegiga „Noore daami külaskäigu” lavaletoomisel. Loominguline suhe Reegiga algas Kergel varsti pärast seda, kui ta lavakunstikateedri lõpetas. „Noore daami külaskäik” oli Kerge teine lavastus pärast teatrikooli lõpetamist (esimene oli Leon Kruczkowski „Kuberneri surm” (1976)). Kerge: „Üks võrdlemisi esimesi lavastusi oli mul selline kummaline tšehhi autori näidend kahele inimesele: mehele ja naisele, mille mina oma nägemuses lavastuslikult vahendasin nii, et seda naistegelast mängisid kolm erinevat naist ja meest kaks erinevat noormeest. Näitlejatest tulid mul kohe silme ette kursusekaaslased Anne Paluver, Jüri Krjukov, Urmas Kibuspuu. Siis vaatasin, et on teatris veel selline noor kena naisterahvas nagu Elle Kull. Aga vanem naine võiks ju olla Salme Reek, kuna ma olin Salme Reeki ikkagi väga palju laval näinud. Salme tuli kohe asjaga kaasa ja tal oli vist siis ka selline periood, kus tal üht-teist oli mängida, aga mitte eriti palju. Aga ta väga hästi liitus endast ealiselt noorematega ja mingit vanuselist distantsi me omavahel ei tundnud. Sellega algas meil väga pika-perioodiline koostöö, kui ta enam-vähem igas minu lavastuses osales. Oli see siis teatrilavastus, telelavastus või film, kus ma nägin, et Salmele on võimalik mõni roll anda – siis ma seda ka tegin.” (Kerge 2009) Nagu eelpooltoodust järeldada võib, oli töö noortetrupis Reegi jaoks uus algus. Staažikal näitlejal tuli kohaneda uue lavastaja töömeetodi ja lavastusstiiliga. Kerge: „Eks ajad olid muutunud, meie olime tema jaoks mitte teine ega kolmas, vaid võib-olla isegi neljas põlvkond, kellega ta koos oli töötanud. Teatris ongi see ju minu arvates oluline, et tõeline näitleja, tõeline anne suudab aegade muutustega kaasas käia. Kui sa oled noor inimene, nagu meie olime, kui Draamateatrisse tulime, arvasime, et meie teeme veel uut teatrit. Salme tuli meiega kaasa ja ei näidanud kusagilt välja, et kõik see, mis teie nüüd teete, see on mul juba ammu-ammu tehtud, kuigi ta rääkis väga palju endistest aegadest väljaspool prooviaega, tööprotsessis mitte. Tööprotsessis ma arvan, et talle meeldis ka see, me tegime tööd palju ühiselt.” (Samas) Prooviperioodil istusid osalejad palju koos ja arutlesid selle üle, kuhu loomingu- ja tööprotsessis jõuda, milline on lavastuse sõnum, kuidas seda lavaliselt väljendada.

Lavastaja oli Naise rolli jaganud kolme näitlejanna (Salme Reek, Maila Rästas või Anne Paluver ja Elle Kull) ja Mehe rolli kahe näitleja (Jüri Krjukov ja Urmas Kibuspuu) vahel. Kerge lavastus nõudis draamanäitlejailt mitmekülgset ja atraktiivsust: ekstsentrilist mängu, plastilist liikumist, tantsu ja laulu.

Pärast kunstinõukogu kontrolletendust toimunud arutelul 16. veebruaril 1977 märkis peanäitejuht Mikk Mikiver, et „Noore daami külaskäigu” näol on tegemist väga vajaliku tükiga teatri repertuaaris. Endel Lingi arvates vääris tunnustust, et lustlikule kirjanduslikule alusmaterjalile oli lavastaja tõlgenduses antud suuresti mõtet ja fantaasiat juurde. Link: „Trupi ansambel on leidlikult ja mõnuga koos töötanud. Näitlejapoolseid detaile on rohkesti.” (Protokoll 16. II 1977) Näitleja ja teatripedagoog Sirje Raudsiku arvates oli tegu noorte terve huumori arendamiseks väga vajaliku lavastusega. Raudsiku sõnutsi oli „mõnu ja mängulust” selles oivaline. Reegi Naise monoloogi pidas ta vaimukaks. Aino Talvi kiitis Paluveri ja Reegi tööd ning avaldas lootust, et „tükk kasvab publiku peal”. Kalju Haan pidas Podskalský teksti „materjaliks, mille põhjal saab luua etendust estraadirevüüst tundelise kõneluseni ammutuntud teemadel”. (Samas)

Lilian Vellerand on kirjutanud lavastusest kaheksa aastat peale esietendust: „Nagu nüüd tagasi mõeldes paistab, oli terve lugu oma ootamatute uperpallide ja skeptilise huumoriga väga värskendav. /.../ Etenduse naistrio „Heleroosa lõhnav paradisi” on ka üks ulakamaid ja lõbuküllasemaid muusikalisi paroodiaid, mida meie laval kuulnud. Lisaks muusikalisele naljale väike Salme Reek kahe noore koljati vahel – müksida. Kõiges selles ei naeruvääristanud ka kõige kohtlasemad ja absurdsemad olukorrad kedagi peale olukordade endi...” (Vellerand 1985) Tõepoolest, ka siinkirjutaja mäletamist mööda oli pisike ja habras Reek kui pall pikakasvuliste Elle Kulli ja Anne Paluveri puusade vahel teineteise poole lennutada. Väikesest näitlejannast kiirgus kogu teatriruumi täitvat sära, energiat ja mängurõõmu. Saalis oli tunnetatav, kuidas Salme Reek nautis Naise rolli ja koosmängu noorte näitlejatega selles vallatus komöödias.

„Noore daami külaskäiku” mängiti üle 250 korra. Jüri Krjukov on meenutanud seoses selle lavastusega ühte tragikoomilist seika: „Oli üks koht, kus Salme pidi mängima, et murrab kõva küpsisetükiga hamba. Ühel etendusel jäin kuulama, et Salmel tuleb see hambamurdmise karjatus hästi „orgaaniliselt” välja. Tuli suure kisaga... Mõtlesin, mis nüüd juhtus?! Ja nägin: Salme näitab oma ehsat hammast peo peal. Mul tuli naerukramp peale. Väga piinlik ju – teisel inimesel õnnetus, aga mina ei suutnud pidada, nii naljakas oli! Salme aga mängis selle suureks.” (Noore daami... 1992)

Unustamatu oli Reegi ja Krjukovi stseen „armastava abielurahva argipäevast” pealkirjaga „Õnnelik vanadus”. Pille-Riin Purje sõnul mängisid Reek ja (esietenduse aegu 22-aastane) Krjukov „eakat abielupaari lüürilise lustiga” (Purje 2004: 261). Nimetatud stseen algas laulunumbriga, mida Purje kirjeldab oma raamatus „Jüri Krjukov. Rolliportreed ja mälestuskilud” (2004): „Krjukov sätib mikrofoni väikese Reegi jaoks sobivale kõrgusele, vajub ise kühmu, käsi hellalt ümber abikaasa õla. Vanapaari laulu ajal muutub hetkeks „Noore daami” meeleolu: särava koomika asemel tasasem nukrus. Liigutav, kuidas nemad kaks kähe-katkevate häältega laulavad „Suveöö, kuu kuldses järves puhkab” ja eriti refrääni „*Good-bye, my love, good-bye...*” Vanadus lisab armumälestustele lahkumise meeleolu.” (Samas: 262) Seejärel asendub lüüriline idüll hoopis teistsuguse meeleoluga. „Laulu lõpuks vahetatakse veel üks õrn pilk ja mahe ohe, siis algab vanakeste mürgine argiduell ...” (Samas). Selle käigus murdiski

Reegi Naine küpsist närides oma hamba, sest vastastikuses õelusemängus oli Krjukovi Mees jahu sisse kipsi seganud. „Vahepeal kaotavad vanakesed teineteist kesk mööblikola silmist, hõikavad vastastikku abiotsivalt, lausa paanikas: „Kus sa oled? – Siin! – Kus siin?” Hetkeks on kaotsimineku hirm päris tõsine. Peale abitud ringisõelumist haarab mees naise sülle ja ütleb südamlikult: „Ma olen ju siin, kullakene!” Mõlemad ohkavad vaikselt, tarduvad hetkeks heldinud kaisutuses, tänulikud, et nad teineteisel olemas on. Taasleidmise tasane hardus on jällegi üürrike, sest kohe asub Naine tarmukalt kamandama: „Vii prügiämber välja!” ja lisab veel terve rodu energilisi korraldusi.” (Samas) P.-R. Purje sõnul oli Reegi ja Krjukovi partnerlus läbi kogu lavastuse „iseäranis särav”. Näitena toob ta stseeni, mille vältel „haaras Krjukov Reegi sülle, kandis keskpõrandale, lükkas teised uljalt kõrvale ja nad tantsisid särtsakalt, mõjudes täiesti eakaaslastena” (samas: 263). Krjukov on õelnud, et tema parimad kolleegid on olnud naised: Velda Otsus, Ita Ever, Salme Reek. Reegilt õppis Krjukov tema enda sõnul käitumist ja sai ka „teada teatris olemise ja töö tegemise saladusi, kombeid kõige laiemas tähenduses.” (Samas).

Kriitika vastukajad Salme Reegi osatäitmisele ja „Noore daami külaskäigu” lavastusele tervikuna olid väga positiivsed. Näiteks kirjutab Marika Rink: „Eriti Salme Reegil ei mäleta ammu nii säravat ja mitmeid võimeid rakendavat osa olnud olevat. Ja kui hästi passib ta sinna alles verisulis näitlejate kilda! Lihtsalt lust vaadata!” (Rink 1977) Mihkel Muti arvates tuli Reegi puhul „põhimõtteliselt hinnata juba ainuüksi võimet etenduse vaimuga kaasa minna. Teha teist laadi teatrit kui elu tema enese vormides ...” Muti arvates suutsid tollal teatraalsema mänguga kaasa minna vaid vähesed keskmise ja vanema põlvkonna näitlejad. Tema sõnusti oli aga erilist tunnustust „ilma mingite mõõndusteta” väärt Salme Reegi viimane duett Jüri Krjukoviga („Õnnelik vanadus”). (Mutt 1977) Eero Laidi emotsionaalsest arvustusest „120 minutit komöödiakunsti kiituseks” võib lugeda: „Kui me ei karanud püsti ega karjunud „braavo, Reek”, siis vaid sellepärast, et meil pole see kombeks. /.../ Tähtsam on see, et S. Reek oli lavastuse omapärane ideoloog. Meenutades korra isegi antiikdraama koorikorüfeed, arutles ta tuhandete naiste meheunistuse üle. Ega need sõnad ei paitanud kõiki meessoos esindajaid saalis ühtemoodi, aga mis parata – nii võluval daamil oli kritiseerivaks valikuks ilmne õigus.” (Laid 1977)

Salme Reegi pika loometee vältel talletatud teadmised ja kogemused pigem lisasid sära tema mängu. Nimetatud lavastuses ilmnis eredalt näitleja oskus valitseda oma füüsisist ja häält. Tema kehakasutus ulatus argikäitumise jäljendamisest tantsulise liikumise ja akrobaatiliste trikkideni. Karin Kase arvates näitleja „sisemises laetuses ning päevast päeva treenitud vaimses ja füüsilises valmisolekus peitubki tõeiva, miks Salme Reek suudab olla nii võrdväärne kaasamängija „Noore daami külaskäigu” noores ansambelis”. (Kask 1977) Reet Mikkeli usub, et „Endrik Kerge menulavastus „Noore daami külaskäik” võlgnebki oma ansambliilise nauditavuse suures osas Salme Reegile, kes muudab meie silme ees võimatu võimalikuks. Aastad ja vahemaad kaovad, kui jääb üks eesmärk, ühine vaimustus ja valmisolek. Missugune kool on see partneritele!

Salamisi kipun arvama, et A. Paluveri, J. Krjukovi ja U. Kibuspuu populaarsuse üks põhjusi on Salme Reegilt omandatud reageerimistäpsus ja löögijõud.” (Mikkel 1982)

Ago-Endrik Kerge 1978. aasta „Peer Gynti” lavastuses, mis oli pühendatud Henrik Ibseni 150. sünniaastapäevale, oli Salme Reegil võimalus teistkordselt kehastuda ema Åseks. Kerge tinglikumas, kujundlikumas, plastilisemas lavastuses ühendas Reek rolli loomisel meisterlikult läbielamisteatrile omase sisemistest impulssidest ajendatud lavaelu ning vormilt rõhutatult füüsilise, mängulise, teatraalse esituslaadi, st lisas psühholoogilise teatri võtmes mängitud rollile välist ekspressiivsust. Reegi ema Åse rollist võib kõnelda kui sillast teatriaegade ja stiilide, traditsioonilise ja uuendusliku teatri vahel. Eero Laid kõneles „Õhtulehes” avaldatud arvustuses Reegi ema Åse rollist kui näitekunsti jäävuse tõestusest, mis täiendas „oma olemise haarava hingestatusega” Kerge lavastuse „ironilist stiihiat”, kusjuures stiihia oli arvustaja sõnusti näiline, selles varjus „hoolikalt seatud intonatsiooniline, rütmiline, plastiline partituur”. (Laid 1978) „S. Reek elab selle mänglevas voos väljendusvahendite säärase tuumatiheduse ning üldistavpoetilise kõlavusega, mis loob nüüdisteatri ilme; ning elumahladest nii pakatava lavakujuna, mis on näitekunsti jäävosa alati,” kirjutas Laid (samas).

Nii nagu varasemas Tammuri lavastuses, oli ema Åse surm emotsionaalselt mõjuvaimaks stseeniks ka Kerge lavastajatõlgenduses. Arvustaja Eero Laidi nähtuna põimus see „S. Reegi mängu vapustavast lihtsusest ja J. Viidingu heitlustest pealetungivate tunnetega kuni valust purskava siiruseni”. (Laid 1978) Reet Mikkel'i sõnusti ei leidunud tollal lähematest hooaegadest Åse surmastseeni lahendusele emotsionaalselt mõjult võrdväärset (Mikkel 1982). Siin-kirjutajale meenub surnud emakuju, näitleja kummalises püstitasendis, suletud silmadega. Selles sümbolistlikus poosis väljenduks kui mälestusmärk emale, emadusele selle üldinimlikus tähenduses.

Võrreldes Ilmar Tammuri ja Ago-Endrik Kerge lavastusi, märkas Salme Reek neis suuri erinevusi, aga rollis erinevusi ei olnud, rolli põhi jäi samaks. Ema suhe pojasse, mis on autori poolt ette antud, jääb ikka samaks. Ei ole oluline, kas ema Åse sureb voodis või hobust mängiva Peeri seljas. Tähtis on ema ja poja suhe, nende mäng läbi elu, mis jätkub ka ema surmatunnil. Ühe ja sama näidendi tegemine erinevate lavastajate käe all tiivustab Reegi arvates näitlejat, paneb otsima uusi võimalusi. (Reek 1994)

Kerge on seoses „Peer Gynti” lavastuse ja Reegi osatäitmisega meenutanud: „Võib-olla selles etenduses oligi kõige rohkem teistlaadset vormi, mitte sisu poolest. Sisuliselt see ema osa oli Salme Reegile omane ja ega minagi ei nõudnud seal jumal teab mis ümbertegemist. Küll aga vormiliselt oli see etendus teistlaadne, lõpetades selle kuulsa stseeniga, kus poeg Peer tema ema surivoodil ta taevasse räägib. Tavaliselt on seda ikka mängitud nii, et on üks voodikene, kus ema on pikali, ja tema poeg siis kujuteldavate või päris ohjadega istub voodi päitsis või jalutsis ja siis vehib nende ohjadega ja räägib selle kuulsa stseeni teksti. Seda varasemat Peer Gynti, /.../, seda ma olen ka näinud. Ma pean tunnistama, ega ma Ants Eskolat eriti ei mäleta, küll aga mäletan Salme Reeki.

Aga minu lavastuses oli ema Áse surmastseen tinglikumalt lavastatud. Peer võttis ema oma turjale ja koos temaga liikus, kuni tajus, et ema oli lahkunud.” (Kerge 2009) Elust lahkuv Ema seisis selles stseenis püsti. Lava oli kujundatud pöörleva maakerana (kunstnik Aime Unt). Püstiasendis näitleja pöörleva maakera taustal sümboliseeris maisest elust taevastesse kõrgustesse tõusmist. Kerge: „Lava oli antud kanarbikuvärvides – kollakates, pruunikates, rohekates toonides, väga ilus kujundus. Ema Áse jäi sellele pöörlema ja haihtus. Niisugune hinge igavene elu või midagi niisugust. Ma ei oska ütelda, sest ega me ei defineerinud seda teemat, ei Salme ega mina, mida see peab tähendama, ega ka Juhan Viiding, kes Peeri mängis. See oli üks lavakujunduslikke võtteid, vormilisi lahendusi, mis sellesse lavastuslikku stiili sobisid ja eemaldasid pisut realistlikust teatrist.” (Samas)

Ibseni 1867. aastal valminud eepilist värssdraamat „Peer Gynt” on lavastatud mitmeti. Kerge leidis sellele näidendile oma lavalise lahenduse, Tammuri lavastusega võrreldes vormilt kaasaegsema, teatraalsema, läbi mille tuua publikuni teoses peituvad aegumatud teemad: vastuolu üksikisiku tahte ja ühiskondlike normide vahel, inimese siseheitlused ja tema kujutlusvõimes peituv jõud. Kerge sõnul oli Solveig selles lavastuses „abstraktne kujund ühest naisideaalist”, mis Peeri tema reisirõõm saatis. Seepärast mängis kõiki Peeri jaoks olulisi noori naisi lavastuses üks näitleja. Kerge arvates neid reise reaalselt ei olnud, vaid need toimusid Peeri fantaasias. Nagu me tollal elasime Nõukogude Liidus – suletud süsteemis ja muu maailma nägemine jäi sageli unistuseks, nii ka Peer koju suletuna võis vaid oma fantaasias rännata. Kerge: „Elu lõpus, siis ta sai aru, et kõik need fantaasiad, see kasutu elu oli mõttetu. Ent tema ei olnud selles süüdi, olukord oli selline.” (Kerge 2009)

Huvitav roll Reegi loomingus on eluisku endas veel eluõhtulgi hoidev proua Ruhsam Tõnu Tamme lavastuses 1979. aastal publiku ette jõudnud Franz Xaver Kroetzi ühevaatuselises lavaloo „Homme on jälle päev”. Tegu oli mõttetiheda monolavastusega, kus vana naine juurdles elu mõtte üle, kuigi suur osa tema elust selles maailmas oli juba elatud. Kroetzi näidendit etendati koos Jaan Kruusvalli debüütnäidendiga „Endine wunderkind”. Kaht draamateost sidus üksinduse teema.

„Homme on jälle päev” on südamliku ja nukra alatooniga teatrilugu ühe vana naise, pr Ruhsami viimasest õhtust tema omas kodus. Pr Ruhsam ootab poega, kes on talle järele tulemas, et oma ema vanadekodusse viia. (Ületades igapäisust 1979) Kalju Haani sõnutsi näeb vaataja lavalt üksi jäänud vana naise „hüvastijätku minevikuga, mõtisklusi ja meelisklusi elu üle, vastuhakku eeskirjade ja asjade maailmale” (Haan 1979).

„Homme on jälle päev” kontrollitenduse arutelul 24. jaanuaril 1979 oli põhiliseks vaidlusaluseks küsimuseks, miks nii nooruslik inimene, nagu oli seda Reegi loodud proua Ruhsam, läheb vanadekodusse. Koosolekul osanud Endel Lingi sõnutsi oli tegemist tõsise teatritükiga. Link: „Salme Reek on hästi tugev ja kandev näitleja. Tema näitlejakunst paneb end maksma, on nooruslik näitleja. Oli häid ja liigendatud kohti monoloogis. Rütmieliselt läheb ehk „ehitus” täpsemaks. Teemade eraldatus võiks olla selgepiirilisem. Tundub, et erinevaid värve

võiks julgemalt jagada. Monotoonsuse oht on tükis olemas, see oht on aga siiski kaugel. Meeldivalt oli algus ja lõpp antud, kujundusdetailid hästi läbi mõeldud.” (Protokoll 24. I 1979) Lilian Velleranna soovitusel tuleks aga lavastuses selgemini välja tuua proua Ruhsami suhted oma lastega. Näitleja Aksel Orava nähtuna mõjus Reek rollis noorena ja seetõttu jäi talle arusaamatuks, miks proua Ruhsam läheb vanadekodusse. Reegi nooruslikkust rõhutas ka Endel Link. Ka Jaak Allik ei saanud aru, miks Ruhsam läheb vanadekodusse. Allik: „Reek on suur näitleja, kraadivõrra oli pateetikat ja teatraalsust liialt.” Mikk Mikiveri sõnul jäi vanadekodusse mineku põhjuseid selgitav stseen ära, sest seitsmekümneandates eluaastates näitleja unustas teksti. Rohkem peaks tähelepanu pöörama ka lavaloo alltekstile. M. Mikiveri hinnangul on näitlejas veel reserve tegelaskuju täiustamiseks. M. Mikiver: „Reek pole kõige rõõmsamates aastates, siin on vastupanu vanadusest tingitud. Õige tasakaalu leidmiseks on oluline, mitte materjali esitada, vaid olla materjalis. Mõttelisse selgusse jääb punktiir. Füüsiline ja vaimne tuleb vastavusse viia. Miks peab minema vanadekodusse vana ja väeti? /.../ Sinna minek on normaalne elu lõpetamise vorm, kuid tuleb aru saada, mis see minejale tähendab, ja see on valus. Ta ei püüdle laste juurde elama. Küsimus on oluliselt linnus³⁶: et temal oleks hea. Lõpu kontrapunkt on vanadekodu tähenduse avamine – see kadus täna ära.” (Protokoll 24. I 1979)

Eelmainitud arutlusest võib järeldada, et proua Ruhsam oli Salme Reegi küpse loominguperioodi tähelepanuväärne ja oluline roll. Kunstinõukogus osalejate hinnang sellele rollile oli valdavalt tunnustav. Kuna tegu oli esietendusele eelnenud läbimänguga, siis näitleja töö osaga jätkus. Ruhsami tegelaskujule lisandus uusi värve vahetus suhtlemises vaatajaga väikese saali intiimses mängukeskkonnas. Monodraama tekstimaht on väga suur ja seetõttu on mõistetav, et auväärse eas näitlejanna pidi selle omandamiseks tõsist tööd tegema. Kuigi näitlejatöö tähendab pidevat mälu treeningut, võivad aastad tuua tagasilööke, ent Salme Reek oma tahtejõuga ja töökusega suutis neid ületada.

Salme Reegi näitlejatöö õnnestumist tõendab esietenduse järel ilmunud Maris Balbati arvustus, millest võib lugeda: „Tõnu Tamme diskreetsest õrnavõitu lavastusest elu barbaarset banaalsust ei õhku. Pigem on selles, samuti nagu Salme Reegi rollilahenduseski kolaa-brinjoonlikku „elame veel”-hingust. /.../Armas ja liigutav on samuti Salme Reegi proua Ruhsam. Näeme teda vanadekodusse mineku eelõhtul jumalaga jätmas oma kanaarilinnuga; näeme teda vaagimas elu jooksul kogunenud asju; mida võtta, mida jätta; näeme teda oma õrnust välja valamas mahajäävatele asjadele – ning ütle mata selge, kui väga kogu selle loo juures ähvardab näitlejat oht langeda sentimentaalsusesse. Seda ohtu väldib Salme Reek mõõdutundlikult. /.../ Huvitavalt annab Salme Reek seda sõnadetagust võitlust valitseva meeleheiteliga edasi pausidega, ootamatute mõttessejäämistega keset oma söakat sõnadevoolu. Näeme, et töötab autosugestiooni mehhanism – töötab mõningate tõrgetega, kuid siiski resulta-

³⁶ Proua Ruhsamil oli kanaarilind. Enne vanadekodusse minekut vaevas naist küsimus, mis saab linnust, sest vanadekodusse teda endaga kaasa võtta ei tohtinud.

tiivselt. Proua Rusham sugereerib endale edasielamiseks vajalikku usku elu võimalikesse headesse külgedesse.” (Balbat 1979)

1970. aastate eesti teatri „kuldaeg” tähendas „kuldaega” ka näitleja Salme Reegi loomingulisel teel. Tõsi küll, Reegi „kuldset” näitleja-aastad algasid alles kümnendi teisel poolel seoses Ago-Endrik Kerge lavastajatööle asumisega Draamateatris. Kerge lavastuste eriilmelistes rollides sai Reek rakendada tema näitlejaeripäralt sobivat modernistlike väljendusvahendite sünteesi psühholoogilise realismi traditsiooniga.

1970. aastate esimesel poolel oli Salme Reegil küll teatritööd, kuid enamasti oli tegu vähest lavaaega pakkuvate kõrvalosadega, mida näitleja oma isikupära ja ümberkehastumisvõimet kasutades tähelepanuväärivaks ja meeldejäävaks suutis mängida. 1970. aastate teine pool oli aga näitlejannale loominguliselt rikas aeg, mida kroonisid tema legendaarsed suurrollid: Naine „Noore daami külaskäigus”, ema Áse „Peer Gyntis” ja proua Ruhsam monotükis „Homme on jälle päev”.

12. KÜPSE NÄITLEJANA 1980. AASTATE TEATRIS

12.1. Ühiskondlik kriisisituatsioon. Psühholoogilis-realistliku teatri uus esiletõus

1980. aastate alguses ilmnes üha selgemalt kommunistliku süsteemi kriis. Seda näitas 24. septembril 1980 Poola linnas Gdańskis asutatud sõltumatu ametiühingukoondise „Solidarsus” suur edu. Nõuti inimõigusi, tsensuuri kaotamist, vabu valimisi ja majandusreformi. „Solidarsuse” tegevus andis ka eestlastele julgust vastu astuda poliitilisele survele. Ajendatuna ansambli „Propeller” kontserdi keelamisest, puhkesid 1980. aasta septembris Tallinnas stiihiliselt noorte poliitilised meeleavaldused, mis miilitsa poolt julmalt laiali aeti. Selle mõjul kirjutasid 40 tuntud haritlast 1980. aasta oktoobris avaliku kirja, mis on tuntud nime all „40 kiri”. Selles juhiti tähelepanu venestamise negatiivsetele tagajärgedele, eesti keele ja kultuuri ahistamisele, lahendust vajavatele sotsiaalmajanduslikele probleemidele. (Karjahärm, Sirk 2007: 285)

Määramatuse tunnet ühiskonnas võimendasid ökoloogiliste probleemide teravnemine, NSV Liidu poolt algatatud sõda Afganistanis ja riigi juhtkonna raugastumine. Pärast Leonid Brežnevi surma 1982. aastal algasid NSV Liidus riigijuhtide kiired vahetumised, tuues kaasa olukorra destabiliseerumise, mis täitis „elu ebamääraste kartuste ja lootuste seguga”. (EKL 2001: 537)

Jaak Rähesoo hinnangul kulges teatrielu 1980. aastate alguses „suuremate tõrgeteta tõusuteel” (Rähesoo 2011: 407). Selle tõestuseks on näiteks Ugala teatri uue hoone valmimine 1981 ja ajakirja „Teater. Muusika. Kino” käivitamine 1982. aastal. 1980. aastal rajas näitleja ja lavastaja Eino Baskin Riikliku Filharmoonia juurde uue kutselise teatri Vanalinnastudio (alguses „Vanalinna Studio”). (Samas) Esimest korda esineti publiku ees 10. oktoobril 1980. aastal Tallinna Õpetajate majas estraadietendusega „Ei mingit kahtlust!”.

1980. aastate alguseks oli selja taha jäänud 1960. aastate lõpus alguse saanud radikaalsemate teatriuuduste aeg. Ekspressiivne stiil, vormiotsingud, ironia ja absurd taandusid. Traditsioonilise psühholoogilis-realistliku teatri uus esiletõus oli seotud pöördumisega eesti ajaloo ja rahvuslike juurte poole vastukaaluks ühiskondlikule surutisele ja tugevnevale venestussurvele. Kasutades ära suulise sõna suuremat vabadust, võttis teater üle ajakirjanduse funktsioone. Ajakirjanikud hakkasid kirjutama olmerealistlikus stiilis ühiskonnakriitilisi draamateoseid, kus kritiseerisid nõukogude ühiskonna mitmesuguseid varjukülgi: majandussüsteemi puudusi, korruptsiooni, maaelu allakäiku jne. (Karjahärm, Sirk 2007: 287) Algupärasel kirjanduslikul materjalil põhinevates lavastustes oli rohkesti äratuntavaid kokkupuutepindu tollase argitegelikkusega. Ühtlasi oli see rahvusklassika kõrgaeg teatris. Näitleja mäng oli pööratud sissepoole, omandades samas tugeva mõtte- või tundelaengu.

1980. aastate eesti teatri ilmet kujundasid eelkõige Mikk Mikiveri algupärase kirjanduse lavatõlgendused, mida sidus eestluse teema. Sügeval seisakuajal oli suursündmuseks Jaan Kruusvalli „Pilvede värvid” Mikiveri lavastuses Draama-

teatris 1983. aastal. Selles lavaloois kõneldi avameelselt sõja lõpuaastast ja eestlaste põgenemisest oma kodumaalt. Tolleaegses eesti näitekirjanduses olid ainulaadsed Merle Karusoo sotsioloogilised teatritekstitid, mis valmisid koos lavastusega näitetrupi ühisloominguna. Karusoo lavastuste aluseks olid inimeste elulood kui ajastu ja ühiskondliku elu peegeldus. Nii rahvusliku kui ka publitsistliku teatri alternatiivina rikastas teatrimaastikku Juhan Viidingu (1948–1995) teater. Poeet ja näitleja Juhan Viiding tegi lavastusi koos oma mõttekaaslastega, nõ rühmatöö põhimõttel. Need iroonilised, samas ka valusalt eksistentsiaalsed, minimalistlikud lavastused sündisid enamasti Draamateatri väikeses saalis. Neis vaimseid väärtusi esile tõstvates, sõnekesksetes, viimistletud näitlejaplastikaga teatrilugudes on nähtud jaapani traditsioonilise teatri mõjutusi. (Epnar 2006: 118).

12.2. Draamateatri keerulised aastad

Draamateatri inimestele oli 1980. aastate algus keeruline aeg. Kuna Draamateatri hoone sisemus oli selleks ajaks amortiseerunud, siis tuli teha ulatuslikum remont. 1981. aasta märtsi lõpus suleti suur saal. Väikeses saalis anti etendusi veidi kauem. Remonditööd kestsid kaks aastat ja üheksa kuud. Teater oma tegevust selleks ajaks aga ei katkestanud, terve elu kolis ratastele. Ka Tallinnast leiti mitu mängupaika, näiteks Kirjanike Maja musta laega saal oli sobiv kammerlike lavalugude esitamiseks, Nukuteatris etendati Kertészi „Leski” (1981) ja Mats Traadi näidendit „Päike näkku” (1982). (Jürisson 2010: 30–33) Remondi ajal andis Draamateater etendusi veel Estonias, Noorsooteatris Laial tänaval, Vene Teatris ja Ohvitseride Majas. Suviste vabaõhulavastuste etendamisaega leidis teater Tarbekunstimuuseumi õuel, kus mängiti Machiavelli „Mandragorat” (1982). Hiljem kasutasid seda ajaloolist mängupaika ka teised teatrid. Lisaks igapäevastele proovidele toimusid igal nädal ka väljasõiduetendused maakohadesse. (Samas: 33) Sündmuseks teatri jaoks olid 1981. aastal toimunud külalisesinemised Moskvas. Teater oli Moskvas kuuendat korda, kuid eelnevast gastrollist oli möödunud seitseteist aastat. Nõukogude Liidu pealinna sõitis üle 130 Draamateatri töötaja, teiste seas ka Salme Reek. Väikese Teatri laval anti 16 etendust, mida külastas 16 000 inimest. (Protokoll 24. IX 1981) Vaid kuu aega pärast Moskva gastrolli toimusid Draamateatri külalisesinemised Saksa DV-s lavastustega „Tuulte pöörises” ja „Elav laip”, kus osales ka Salme Reek.

Draamateatri kunstinõukogu koosolekul 6. märtsil 1980. aastal arutleti selle üle, mida teater võiks remondi ajal väljaspool statsionaari mängida. Kriitik Endel Link soovitas mitte unustada kommertspoolt, sest „üldtendents on selles, et külastatavus langeb. Peaks olema seda, mis laiemat üldsust tõmbab – komöödiat. Tuleks võtta ka ajaviitelist välisdramaturgiat.” (Protokoll 6. III 1980) Peanäitejuht Mikk Mikiveri sõnutsi oli probleem selles, et teatril oli puudu komöödiavalastajast. Mikiveri arvates temal endal komöödiat

lavastamine ei õnnestunud. (Samas) Teatri tollane repertuaar kaldus tõsiduse suunas, meelelahutuslikke teatritükke oli mängukavas vähe.

Teatril oli puudus lavastajatest, sageli oldi sunnitud kasutama külalis-lavastajate abi. 1980. aastate alguses lasus lavastajatöö põhiraskus Mikiveri ja Ago-Endrik Kerge õlul. Pärast Kerge lahkumist aastal 1982 asus 1983. aasta oktoobrist Draamateatris tööle Vanemuisest üle tulnud Evald Hermaküla. Pärast 8-aastast tööd Rakvere Teatri peanäitejuhina tuli 1985. aastal tagasi Draamateatrisse Raivo Trass. Ka Rakvere aastatel ei katkenud Trassi side Draamateatriga, kus ta lavastas külalisena.

Kui teatri remont oli põhiliselt lõppenud, vapustas teatriinimesi 1983. aasta 21. oktoobril toimunud suurpõleng. „Suures saalis avanev vaatepilt (mujale tuli ei jõudnudki) oli täielikult masendav. Üks pool saalist kujutas endast suurt üleni musta kärsanud paika – põlenud olid istmed, kõik rõdud, laest pudenenud suured lühtrid, ornamentika...” kirjeldab kurba vaatepilti teatri kauaaegne näitleja ja lavastusala juhataja Ain Jürisson (Jürisson 2010: 35). Tolle aja kohta oli suur ime, et kannatada saanud teatrisaal suudeti avada kolm kuud pärast põlengut, 24. jaanuaril 1984 A. H. Tammsaare, V. Panso ja M.-L. Küla „Inimese ja inimesega”. Nimetatud lavastus oli selleks ajaks repertuaaris püsinud (vaheaegadega) kaksteist aastat. Ida osa mängis endiselt Salme Reek.

1980. aastate alguses, kuni 1985. aastani, jätkas Draamateatri peanäitejuhina tööd Mikk Mikiver. Oma lavastustes uuris ta inimese siseilma ühiskonnas toimuvate protsesside taustal. Mikiveri üheks tugevamaks küljeks oli töö näitlejaga, tema kaudu tegelase sisemaailma avamine. Mikiver on öelnud: „Läbi näitleja tekitatakse laval suuri hetki ...” (Protokoll 23. XII 1981) Draamateatri kunstinõukogu koosolekul 12. veebruaril 1980 rääkis Mikiver, et näitleja ei ela ainult juba omandatud rollide mängimisest, vaid vajab pidevalt uut tööd. Mikiver: „On selgelt selliseid näitlejaid, kes ootavad oma ea järgi rolli; need on täies loomejõus inimesed /.../: J. Järvet, A. Talvi, S. Reek, H. Mandri, V. Otsus ja E. Liiger. Neid tuleb silmas pidada. /.../ Mahukate tükide tulekuga tuleks püüelda individuaalsele loomingulisele rahuldumisele. Pisirolliga ei suudeta tihti end maksma panna. /.../ suurte tegelaste arvuga tükide tegemisel oma eesmärk.” (Protokoll 12. II 1980)

Draamateatri kunstinõukogu koosolekul 3. veebruaril 1981 vaadati tagasi teatri viimase viie aasta, so aastate 1975–1980 tööle.³⁷ Peanäitejuht Mikk Mikiveri sõnutsi oli teatris neil aastail toimunud aktiivne põlvkondade vahetus. Vähe oli teatrisse jäänud 50- ja 60-aastaseid näitlejaid. Peanäitejuht avaldas kartust, et mõne aasta pärast valitseb selles osas täielik tühjus. Salme Reegi ealised seitsmekümnendates aastates loojad olid teatris haruldus. (Protokoll 3. II 1981) Mikiver rääkis koosolekul, et Moskva ja Leningradi teatrites on näitlejatele ja kunstilisele juhtkonnale kehtestatud viieaastane lepingusüsteem. Mikiver: „Kas see lepingusüsteem meieni jõuab, ei tea, kuid positiivsed tulemused teatrijuhtide arvates on olemas.” Jaak Allik märkis teatri töö

³⁷ Nõukogude ühiskonnas planeeriti nii tööstuses, põllumajanduses kui ka kultuuri vallas tööd viisaastakute kaupa.

puudustena repertuaari žanrilist ühekülsust, tehnilise külje piiratust ning lavastuste ja näitlejaansambli ebäühtlast kunstilist taset. Alliku sõnul „iga näidendi repertuaari võtmine vajaks rohkem kaalumist”. Ka oleks Allik soovinud teatri mängukavas näha rohkem „aktuaalseid probleeme käsitlevaid näidendeid”. Jaak Alliku arvates oleks tulnud ära hoida Merle Karusoo, Velda Otsuse ja Eino Baskini lahkumise Draamateatrist. Allik: „Teatri enesekriitika ja side kriitikutega pole laabuv. Kõrge enesehinnang on siin suuresti levinud. See on I. Tammuri aegadest, mil see joon omaks saanud.” Teatritöö positiivse poolena märgiti loominguilisust, tööd autoritega, planeeritust suuremat etenduste arvu, külastatavuse kasvu, populaarsust noorte vaatajate hulgas jm. (Samas)

Kunstinõukogu koosolekul 3. juulil 1981. aastal vaatas peanäitejuht Mikk Mikiver tagasi lõppenud hooajale ja kõneles sihtidest uueks teatriaastaks. Mikiveri sõnavõttust võib järeldada, et pingeline, suurt energiakulu nõudev loometöö ei võimaldanud lavastajatel, näitlejatel ja teistel teatris töötavatel loovinimestel piisavalt endasse vaadata. Niisugune iseendasse vaatamine on aga vajalik. Mikiver nägi ideaalina ühtset kollektiivi, paraku aga „ei mõelda ega tunnetata ühte viisi”. Iseenda probleemid on enamasti tähtsamad kui teatri omad, puudub enesekriitika. Mikiver leidis, et mida andekam on näitleja, seda väiksemad on tema pretensioonid teiste suhtes. (Protokoll 3. VII 1981) Salme Reegil ei ole kunagi olnud pretensioone kolleegide suhtes, vähemalt ei ole ta neid sõnades väljendanud. Ta jälgis iseennast kriitilise pilguga ning kui mõni roll ei õnnestunud, siis nägi viga endas, mitte lavastajas ja partnerites.

1985. aastal lahkus Mikk Mikiver peanäitejuhi ametist, jäädes küll lavastajana Draamateatrisse edasi. Järgnes üks segasemaid perioode selle teatri elus, mida on nimetatud ka juhtimiskriisiks. Kuna uut peanäitejuhti ei leitud, siis otsustati eesti teatrielus tavapäratu kollektiivse juhtimise kasuks. Moodustati juhtorgan, kuhu kuulusid direktor Mati Klooren, lavastajad Evald Hermaküla, Mikk Mikiver, Raivo Trass ja kirjandusala juhataja Kalju Haan. See nn viievalitsus juhtis Draamateatri tegevust aastatel 1985–1988. Seejärel sai peanäitejuhiks Evald Hermaküla, kes töötas selles ametis 1991. aastani. Kollektiivse juhtimise aastatel oli teatris raske saavutada ühtset vaimu, sest juhtkonda kuuluvad loojaisiksused olid oma mõtetelt ja taotlustelt liiga erinevad, et kokkulepetele jõuda. Tunda andsid ka remondiaastate järelmõjud, õige tööritmi leidmine võttis aega. Lavastuste vähesus mängukavas mõjus negatiivselt teatri majanduslikule seisule ja näitlejate rakendatusele. Ain Jürissoni „Draamateatri raamatu” andmeil oli 1985. aastal teatris 53 näitlejat, kes kõik oma loomingulise vormi alalhoidmiseks vajasisid tööd, mida teater paraku garanteerida ei suutnud. (Jürisson 2010: 172–173) 1985. aasta tõi Salme Reegile vaid ühe rolli – Vürstinna Raivo Trassi poolt lavale toodud Ivan Turgenevi ja Raivo Trassi „Isades ja poegades”. Ain Jürisson kirjeldab Draamateatri olukorda järgmiselt: „Repertuaari osas puudusid perspektiivid, ei leitud lavastajaid, näitlejaid vaevas tööpuudus; kolme aasta jooksul (1986–1988) toodi välja ühe aasta jagu uuslavastusi – viisteist.” (Samas: 173)

12.3. Stiilide segunemine teatris. Salme Reegi rollid

1980. aastate alguses oli Salme Reegil võimalus koostööd teha erinevate lavastajatega. Ta mängis Adolf Šapiro (L. Tolstoi „Elav laip”), Ago-Endrik Kerge, Mikk Mikiveri, Nikolai Baturini, Raivo Trassi ja Gunnar Kilgase lavastustes. Kõik need olid väga omanäolised, erineva käekirjaga lavastajad. Tolle aja lavastusi iseloomustas vormilise mitmekesisuse taotlus, stiililine eklektika, elulist tõepära taotlevale realistlik-psühholoogilisele ja teatraalsele teatrile omaste väljendusvahendite põimumine näitlejatöös.

Omapäraseks lavastuseks Draamateatri repertuaaris oli 4. oktoobril 1980 Ago-Endrik Kerge tõlgenduses vaatajate ette jõudnud Leonid Andrejevi ekspressionistlik draama „Inimese elu”. Näidend jutustas allegoorilises, kujundlikus keeles Inimese elu paratamatust määratusest temast kõrgemate jõudude poolt. Inimese keskses rollis oli Jüri Krjukov. Inimest pidi mängima ka Rein Aren, kuid ta ei leidnud lavastajaga ühist keelt ning publiku ette ei jõudnudki. Kandvates osades olid veel Elle Kull Inimese naisena ja Urmas Kibuspuu või Juhan Viiding Keegi Hallis – kummaline ja salapärane tegelane, kes lavastaja sõnutsi pidi kehatama Inimese elutee kulgu määravat Saatust. (Kerge 2009) Salme Reek, Ita Ever, Ester Pajusoo, Konstantin Kald, Tõnu Mikiver ja Kalju Orro moodustasid Inimese sugulaste ja Inimese pärijate ansambli. Inimese pärija rollis oli lisaks eelnevalt nimetatutele ka lavastaja Ago-Endrik Kerge.

„Inimese elu” kontrolltendusele järgnenud kunstinõukogu koosolekul märkis kriitik Endel Link, et lavastaja Ago-Endrik Kerge on Leonid Andrejevi üle aegade elanud ja oma aktuaalsuse säilitanud klassikateosele leidnud oma visiooni. Üldinimlikku ideed kandev „Inimese elu” etendus omaaegses Draamateatris juba 1921. aastal Paul Sepa lavastuses. Ajast aega kestvaid probleeme kujundlikult käsitlev draamateos on teatrile keeruline materjal, kuid Kerge tõlgendus oli Lingi sõnutsi „huvitav ja omapärane, kohati isegi põnev”. (Protokoll 1. X 1980) Väga tugevaks komponendiks oli Lingi hinnangul „M.-L. Küla kujundus, väga stiilne ruum, maailm, mis ei püüa midagi üle konkretiseerida.” (Samas) Lavastusele heideti aga ette stiililist eklektikat.

Seoses Inimese rolli erinevate tõlgendustega Jüri Krjukovi ja Rein Areni poolt tõusis kunstinõukogus esiplaanile lavastaja ja näitleja koostöö ning nendevahelise loomingulise usalduse küsimus. Kunstinõukogu liikmed tunnistasid lavastuse seisukohalt õigemaks Krjukovi näitlejatöö. Rein Areni ettekujutus rollist erines aga lavastaja omast ning tema Inimese tegelaskuju publiku ette ei jõudnudki. Kunstinõukogu koosolekul osalejad olid enamasti arvamusel, et näitleja peab minema lavastaja teed. Ta ei saa olla kaaslavastaja. (Samas) Igal näitlejal võib olla rollist ja ka lavastusest tervikuna oma ettekujutus. Nii aga ei sünni kunstilist tervikut.

Eelmainitust järeldub, et loomingulise mõttekaasluse puudumine lavastaja ja näitleja vahel pidurdab loomeprotsessi ning võib viia koostöö katkemiseni. Selle vältimiseks peab näitleja tunnetama oma rolli kui üht lüli lavastuslikus tervikus. Ta peab mõistma lavastaja taotlusi ja andma omapoolse panuse nende realiseerimiseks, olema kontaktis partneritega, tajuma ja haarama endasse

ümbritseva mängumaailma atmosfääri ning seda omalt poolt võimendama. Näitlejal ei ole õigust lavastaja tahte vastaselt ja ümbrust unustades soleerida.

Salme Reegile näitlejana oli omane püüe lavastaja taotlusi mõista, teda usaldada. Ta oli alati valmis oma loomingulise ego kunstilise terviku huvides maha suruma. Üks ja sama näitleja võib ühe lavastaja jaoks sobida ja teise jaoks mitte. Rein Aren ei tabanud Ago-Endrik Kerge taotlusi, samas oli ta suurepärase näitleja Mikiveri lavastuste ansambelis. Reegis leidis Kerge aga mõttekaaslase. Staažikas näitleja ei olnud kinni traditsioonides, ta oli vastuvõtlik muutustele ega tunnistanud ealisi piiranguid ja põlvkondade distantssi. Ta oli võimeline nooremalt kolleegidelt ja nendega koos õppima. Kuna Reek oli valmis lavastaja taotlustega kaasa minema, siis leidis ta ka kindla koha Kerge lavastuste põhiliselt noortest näitlejatest koosnevas (püsi)trupis.

„Inimese elu” Draamateatri laval tõestas, et Ago-Endrik Kerge oskab oma lavastuses osalevatest näitlejatest kujundada ühtset ansambli näitleja individuaalset eripära kaotamata. „Inimese elu” oli siinkirjutaja arvates rikka fantaasiaga, kujundlik, mitmetasandiline, väliselt teatraalsete ja sisemiselt intensiivsete näitlejatöödega ning heatasemelise ansamblimänguga lavastus. Koostöös näitlejatega oli Kerge loonud omalaadse, üheaegselt groteskse ja traagilise, reaalsusest metafüüsilisusse ulatuva lavamaailma täis mõttetihedust ja teatraalset väljenduslikkust. Läbi sümboolika ja müstika tõusis esile Inimese maailm. Ometigi ei saanud „Inimese elust” omaaegse kriitika hinnangul tipplavastust. Kõrvuti õnnestunud stseenidega oli lavastuses ka mõttelt laiali valguvaid etteasteid, kaldumist eklektikasse. Salme Reek jäi näitlejaansamblist meelde omanäolise groteskse lavalise väljenduse ja liikumise plastilisusega.

Huvitavaks eksperimendiks oli Nikolai Baturini allegooriline näidend/novell sõja ja inimsuse teemadel „Anekdoot Charoni venest”, mis esietendus autori lavastuses 7. märtsil 1981. Nimitegelast, kavalehe järgi „kusagil nähtud kalur” Charonit, kes „kalasoomustes käis kui südaõine Linnutee”, kehastas Aksel Orav. Salme Reek tegi publiku jaoks nähtavaks fantaasiamaailma kuuluva tegelase – Tuulepoja, „ajatu kuhu, kelles põeb inimsoo süda”. Väliselt nägi Reegi Tuulepoeg välja küll tavainimese, õigemini poisi moodi, kandes avarat džempri ja pikki sportpükse, kuid tema olekus ja kõneviisis oli midagi erikummalist, salapärast. Daam iludussalongist (Maila Rästase kehastuses) haaras Tuulepoisi kaasa maailmaparandamisele, paraku sai viimane aga ränga pettumuse osaliseks. Kalju Haani silmade läbi nähtuna oli Reegi Tuulepoeg „igavikuline ja hallipäine laps” (Haan 1981). Lavaloo müstilist õhustikku aitas süvendada Sven Grünbergi muusika. Näidendi autori ja lavastaja Nikolai Baturini lavastuse kavalehel esitatud saatesõnast võib välja lugeda, et teda huvitas eelkõige sõdade algpõhjus, mida tuleb otsida kõigepealt inimesest endast.

„Anekdoot Charoni venest” kontrollitenduse arutelul 4. märtsil 1981 rääkis Baturin, et tal oli keeruline oma esiknäidendit lavastada, seda enam, et näidend-novell „Anekdoot Charoni venest” oli mõeldud põhiliselt lugemiseks. Baturin: „Visuaalsetesse kujunditesse on raske kanda. Mänguliselt võib sümbol (sõna) muutuda olustikuliseks.” (Protokoll 4. III 1981) Endel Lingi sõnutsi oli vaadeldava lavastuse näol tegu huvitava eksperimendiga, sest „autor ise kandis

oma mõtte teise struktuuri”. Lingi arvates oli selle mitmetasandilise ja kujunditerikka lavaloo publiku ette toomine autorile keeruline ülesanne, sest „ka kogenud lavastajale on see raske lugu” (samas).

Salme Reek ei olnud oma Tuulepoega kontrolletenduseks veel päriselt leidnud. Mikiver märkis kunstinõukogus, et Reegi roll vajab veel täpsustamist. Ent näitlejale oli see küllaltki sagedane, et tema tegelaskuju valmib alles koos publikuga. Reegi kui näitleja jaoks oli koostöö Baturiniga rikastav kogemus.

„Anekdooti Charoni venest” kultuurilehes „Sirp ja Vasar” arvustanud teatriteadlane ja -kriitik Rein Heinsalu (pseud Paul Pii) märgib, et tegu on kirjandusliku teatriga, kus näitlejail enese avamiseks suuri võimalusi ei ole, sest „fookusse võetakse esmajoones vaid teksti ilu” (Pii 1981). Heinsalu arvates ei ole tegu näidendiga selle tavapärases tähenduses, kuna viimane eeldaks sihipärast tegevust, siin aga see peaaegu puudub. Arvustaja sõnusi on sellist näidendit raske mängida. Baturin, kellele „Anekdoot Charoni venest” oli debüütlavastuseks, valis Heinsalu hinnangul lihtsama tee: „näitlejad pidid teksti esitama „nagu enda oma, otse läbi elades”. (Samas)

Kriitikast võib järeldada, et kuigi näitlejad nautisid koostööd Baturiniga, jäi lavastus ikkagi illustratiivseks tekstiesituseks, kus domineeris sõnakujund. Näitlejatöödega seoses kirjutab Heinsalu: „Ent olevused laval liiguvad tõsiselt, püüdes midagi läbigi elada. Mida? Sellest ei saa aru, sest põhikujudel puuduvad piirid ning reaalseid tüüpe nendes tunda on võimatu. (Kõrvaltegelased, sanitarid – T. Saar ja I. Mikkor, armastajad – R. Kotkas ja E. Pajusoo ning uulitsapoiss – S. Reek on küll tüüpidega selgemad, kuid üldises ühmähmases ilmas paistavad just selle poolest võõrad.) Näitlejad on autori juuresoleku tõttu vist asja võtnud liiga tõsiselt, käitudes kui koolis, kus õpetaja silme all nalja ei tehta. Kuid võiks küll!” (Samas)

Eelpool toodust järeldub, et Baturini kirjanduslik tekst võimaldanuks märksa kujundirikkamat lavalist väljendust. Baturin, kes kirjanikuna valdab tinglikku kujundikeelt, püüdis lavastajana taotleda pigem psühholoogilisele realismile omast sisseelamist rollimaailma, pööramata piisavalt tähelepanu teatraalsetele rõhuasetustele ja teatrikunstile omaste kujundite loomisele.

Salme Reegi ühtaegu kummastavalt ebamaisena ja reaalse inimolendina mõjuvat Tuulepoega on nähtud erinevalt: irratsionaalse maailma seletamatu saadikuna, müstilise muinasjututegelasena, igavikulise ja hallipäise poisina või tavaelust tuttava uulitsapoisina. Tuulepoiss oli üks neist kummalisest, Salme Reegi näitlejaolemusega hästi sobituvatest tegelatest, kelles said kokku reaalsele ja fantaasiamaailmale omased jooned. Sellest tulenevalt tuli näitlejal selle tegelaskuju loomiseks kasutada nii teatraalsele kui psühholoogilis-realistlikule teatrile omast väljenduslaadi. Tuulepoiss kuulub Reegi loomingus esindatud fantastiliste olendite rollirühma kõrvuti näiteks Saabastega Kassi ja Nukitsamehega.

12.4. Muutused ühiskonnas ja kultuurielus

Moskvast 1985. aastal Mihhail Gorbatšovi võimuletulekuga alguse saanud reformide ja avalikustamise poliitika tõi kaasa ühiskondlik-poliitilise aktiivsuse tõusu Eestis, mis kulmineerus 1988. aastal „laulvaks revolutsiooniks”. Gorbatšovi perestroikapoliitika sai aluseks pöördelistele sündmustele kogu Ida-Euroopas, sealhulgas Eestis, ning vabodusliikumised väljusid NSV Liidu juhtkonna poolt eeldatud uuenduste raamidest. Seppo Zetterbergi sõnutsi muutus pool sajandit kestnud apaatsus 1987. aastal „energiliseks poliitiliseks tegevuseks”, mida võib nimetada uueks „rahvuslikuks ärkamiseks” (Zetterberg 2009: 579). 23. augustil 1987 Tallinnas Hirvepargis toimunud miiting oli eestlaste esimene suur Nõukogude Liidu vastane meeleavaldus okupatsiooni ajal. Sellel rahulikul meeleavaldusel nõuti Molotovi-Ribbentropi pakti salajase lisaprotokolliga avalikustamist ja hukkamõistu.

1.–2. aprillil 1988 toimus Toompeal Ülemnõukogu istungisaalis loomeliitude juhatuste ühispleenum, kus kritiseeriti Eestis kujunenud olukorda ja ühiskonna demokratiseerumise aeglust, tunti muret rahvuskultuuri pärast, nõuti kultuurilist ja majanduslikku iseseisvust ning esitati teisigi nõudmisi. Ametist taandatud Karl Vaino asemel sai EKP juhiks Vaino Väljas. 10.–14. juunini toimunud Tallinna vanalinnapäevad kasvasid üle nn õlalaupidudeks. 11. septembril toimus Tallinna Lauluväljakul massiüritus „Eestimaa laul”, kus osales arvatavalt 300 000 inimest. Lauldi isamaalisi laule ja peeti kõnesid. Sama aasta oktoobris moodustati Eestimaa Rahvarinne. 16. novembril toimunud Eesti NSV Ülemnõukogu erakorralisel istungjärgul võeti vastu „Deklaratsioon Eesti NSV suveräänsusest”, mille järgi on Eesti NSV „kõrgeima seadusliku, täidesaatva ja kohtuvõimu kandja oma territooriumil”. (Samas: 582) Vastuseks Eesti samudele vallandus kampaania, mille käigus keskajakirjanduse veergudel mõisteti hukka Eestis toimuvat. 1988. aasta novembri lõpus organiseerus Eestis elavate muulaste radikaalsema tiiva poolt moodustatud Interliikumine.

Seoses etniliste eestlaste kriitilise olukorraga oma vabariigis astus ENSV Ülemnõukogu olulise sammu eesti keele ja kultuuri kaitseks, võttes 18. jaanuaril 1989. aastal vastu keeleseaduse, mis sätestas eesti keele kui riigikeele staatuse (samas: 583).

23. augustil 1989. aastal organiseerisid Eesti, Läti ja Leedu rahvarinne seoses Molotovi-Ribbentropi pakti 50. aastapäevaga Tallinnast läbi Riia Vilniuseni kulgeva sadu tuhandeid inimesi ühendava, rohkem kui 600 kilomeetri pikkuse inimketi, Balti keti, milles osalejad nõudsid Baltimaadele vabadust. (Samas)

1990. aasta sügiseks oli Gorbatšovi uuenduspoliitika sattunud raskustesse ja vanameelsete survele kasutas ta 1991. aasta jaanuaris Baltikumil iseseisvumise lämmatamiseks vägivalda. Toimusid ärevad ja dramaatilised sündmused Vilniuses ja Riias. Eestisse oli kavatsus saata lisaks 2000 dessantväelast, kuid see käsk tühistati ja vägivalda kandumist Leedust ja Lätist Eestisse õnnestus ära hoida.

19.–21. augustil 1991 pandi Nõukogude Liidus toime riigipöördekatse, mis aga nurjus. Võim NSV Liidus läks Moskvast riigipöörajaile vastupanu organiseerinud Vene NFSV presidendi Boriss Jeltsini kätte. Kasutades ära kriisiolukorda, taastati 20. augustil 1991 iseseisev Eesti Vabariik. Oma iseseisvuse taastasid ka Leedu ja Läti. 1991. aasta sügisel lahkus Nõukogude Liidu koosseisust üks liiduvabariik teise järel, impeerium lakkas olemast.

Hoolimata oma kõrge vanusest oli Salme Reek kohal paljudel iseseisvusliikumise üritustel, seda küll toimuvale vaikse kaasaelajana, mitte aktiivse kõnelejana.

Seppo Zetterbergi hinnangul oli 1990. aastaks „uus ärkamisliikumine” jõudnud palju ära teha ka kultuuri ja rahva mälu värskendamisel” (Zetterberg 2009: 585). Eeltsensuuri kadumine võimaldas avaldada rahva enesemõistmise seisukohalt olulisi teoseid, tuua teatrilavale ajalugu ja rahva saatust tõepäraselt kujutavaid lavalugusid jne.

1980. aastate teisel poolel vabanes Eesti kultuurielu järk-järgult Moskva alluvusest. Samas tuli kohapeal leida materiaalseid vahendeid teatrite majandamiseks. Suudeti säilitada riiklikud repertuaariteatrid. Uueks nähtuseks teatrielus oli mitteriiklike väiketeatrite loomine. 1987. aastal alustas Merle Karusoo initsiatiivil tegevust Laulu ja Näitemängu Seltskond Pirgu Arenduskeskuses. Tallinnas avas samal aastal ukseid VAT teater. 1989. aastal alustas tööd esimese omavalitsusele kuuluva teatrina Tartu Lasteteater. (Karjahärm, Sirk 2007: 741)

Tsensuuri varisemine tegi võimalikuks teatri pöördumise seniste tabuteemade poole. Lavale jõudsid ka ammu kirjutatud ja vahepealsetel aastatel võimudele vastuvõetamatud näidendid. Toimus muutus Eesti teatri välissuhtluse orientatsioonis. Ida suuna asemel püüti luua teatrilaseid kontakte Läänega. Lavastati juba kaksikümmend või enam aastat tagasi Euroopas levinud modernistlikke näidendeid. Publiku ette jõudis Lääne moodsat dramaturgiat. (Karjahärm, Sirk 2007: 741–742)

1988. aastal sai lõpuks selgeks, et Draamateatri kollektiivne juhtimine ennast ei õigusta. Draamateatri peanäitejuhiks valiti Evald Hermaküla, kellel tuli teatri loominguulist tööd juhtida 1. augustist 1988 kuni 1991. aasta lõpuni. See oli keeruline aeg, mil inimeste tähelepanu haarasid ühiskonnas toimuvad protsessid. Teatril tuli leida repertuaar, millega publiku tähelepanu kõiita. Draamateatri loominguulises peres toimusid olulised muutused. 1988. aastal lahkus peakunstniku kohalt Aime Unt, kelle asemel sai peakunstnikuks alates 1986. aastast Draamateatris kunstnikuna töötanud Vadim Fomitšev. Koostöös Fomitševiga sündisid Hermaküla Draamateatri-perioodi olulisemad lavastused. Teatri olukorra tegi raskemaks Mikk Mikiveri ajutine lahkumine Draamateatri koosseisust pärast Rein Saluri näidendi „Minek” lavaletoomist 1988. aastal, koosseisulise lavastajana jätkas ta taas 1992. aastal. Kuni 1992. aastani töötas Draamateatris lavastajana Raivo Trass. Lembit Petersoni töö selles teatris piirdus aastatega 1988–1990 ja kahe lavastusega. 1990. aastal sai temast Vanalinna Hariduskolleegeiumi õppejõud. Ühtlasi oli ta aastatel 1989 – 1993 Viljandi Kultuurikolledži õppejõud. Lavastajatepõua leevendamiseks kasutati

Draamateatris Hermaküla peanäitejuhiks oleku aastatel palju külalislavastajate abi (Peeter Simm, lätlane Aivars Helde, soomlanna Anita Myllymäki jt) ja näitlejaid (Aksel Orav, Johannes Rebane, Lembit Ulfsak, Tõnu Kilgas külalisena Estoniast). Muutused toimusid ka näitetrupis. 1988. aastal lahkus Draamateatrist kuueks aastaks (kuni aastani 1993) Vanalinnastuudiosse Arne Üksküla. Uute näitlejatena lisandusid teatritruppi aga Kaie Mihkelson, Väino Laes, Sulev Luik.

12.5. Näitlejatee viimane aastakümne

Draamateatri kollektiivse juhtimise aastad 1985–1988 töid Salme Reegile väga vähe uusi rolle, vaid neljas lavastuses nelja aasta jooksul, lisaks veel Abby osa Vanalinnastuudios, Vello Janson poolt 1988. aastal lavale toodud Joseph Kesselringi lavaloo „Hapu vein ja sinihape”. Reegi põhiliseks tööandjaks neil aastail oli Raivo Trass, kelle kolmes lavastuses näitlejanna osales, mängides Vürstinnat Ivan Turgenevi ja Raivo Trassi lavatükis „Isad ja pojad” (1985), kolme erinevat rolli Clere Boothe’i „Naistes”(1986) ja Liisat Oskar Lutsu „Paunveres” (1986). Peale selle kehas Reek Inspektorit miilitsas Isaak Babeli „Maria” põhjal sündinud Peeter Simmi lavastuses 1988. aastal.

Uute rollide vähesust korvasid mõneti kolm kiiret ümberkehastumist võimaldavat karakterset tegelaskuju (prl Slapiro, Sadie ja Casino Roofis) Raivo Trassi lavastatud Boothe’i näidendis „Naised”. Selle lavastusega algas 1986. aastal Salme Reegi näitlejatee viimane aastakümne. Teatritükk, mis võeti repertuaari naisnäitlejate rakendatuse suurendamise eesmärgil, kutsus esile vastakaid arvamusi.

Lavastuse kontrollitenduse arutelul kunstinõukogu koosolekul 23. jaanuaril 1986 leidis näitleja Heino Mandri, et tegu on halvima tükiga tema näitlejapraktika jooksul. Mandri: „Repertuaaripoliitika paneb muretsema! Iga operett on ka parem kui see teos. Näitlejannadele peaks leidma väärilisemat tööd.” Mandriga nõustus kriitik Endel Link, kellele näidend „Naised” jättis lugedes vananenud mulje. Nende arvamustega ei nõustunud aga Ita Ever. „Miks ei võeta sisukamaid tükke, küsiti. Ise me aga olemegi see kunstinõukogu, kes kinnitab tükke repertuaari. Minul isiklikult on kahju, et ma selles tükis ei mängi. – Hämmastas täna, et kõrvaltegelased olid sügavamalt lahendatud kui peategelased. /.../ Kreismann (sekretärina) /.../ Irja Aav, kes pole kaua mänginud /.../ selged karakterid jne. /.../ Reek, Liiger tähelepandavad. Kostüümikandmisoskus – on see õpitav? Ei usu enam, et igaüks suudab õppida. /.../ Ja kuidas see tükk välja tuli – proovide õhkkond! Naised omavahel! Ime, et Trass veel elab. Kostüümikandmise, salongi jne tükki on vaja,” arvas Ever. Temaga nõustus kirjanik Paul-Eerik Rummo: „Ühinen I. Everi seisukohtade ja eriti tema intonatsiooniga. Et näidendis on läbiseegi komöödiat ja melodraamat ja kommetekroonikat, on näitlejail muidugi raske leida õiget võtit. /.../ Mitte ainult kassa, vaid ka meie kultuuripildis traditsiooniliste žanrite ja nende teostamise oskuse alalhoidmiseks on niisuguseid näidendeid repertuaari vaja.” Draamateost

pidas teatri repertuaaripildis vajalikuks ka Evald Hermaküla. (Protokoll 23. I 1986)

Teatrile oli näidendi „Naised” lavaletoomine keeruline ülesanne nii töömahult kui materiaalselt külge silmas pidades. Lavastuse tarvis tuli kujundada ja valmistada üle kuuekümne (või kuni sada) suurejoonelist naistekostüümi. (Protokoll 4. X 1985) Trassil lavastajana tuli luua ühtlane ansambel lavastuses osalenud paljudest naisnäitlejatest. Näitlejannad pidid enamasti kehistama mitut rolli, mis pakkus huvitavat tööd ja pani proovile ümberkehtumisoskuse. Kolmetunnine etendus lõppes efektse tantsuga, mis eeldas vastupidavust ja tantsulist professionaalsust. Tollal 78-aastasele Reegile, kes oli endiselt heas füüsilises vormis, ei olnud see aga mingi probleem.

Nagu lavastuse „Naised” erinevate tegelaskujude kehistajana, nii ka 1986. aastal lavale jõudnud Oskar Lutsu „Paunvere” Liisana äratas siinkirjutaja silmis imetlust kaheksakümnenda eluaasta künnisele jõudnud, figuurilt hapra Salme Reegi nobe, plastiline, tundeid ja meeleoluvarjundeid avav lavaline liikumine. Ärakute tüdruk Liisa Raivo Trassi teatraalsusesse ja satiiri kalduvas lavastuses oli Reegil esitatud sooja ja südamliku huumoriga. „Nagu aastakümneid varemgi, hämmastab Salme Reek vaatajat oma graatsiliste liigutustega. Tantsusammul kannab rahvarõivais Liisa lavale sööki-jooki, tõttab kohale pererahva esimese hüüatuse või kutse peale,” nägi Reegi Liisat siinkirjutaja (Värk 1987). Liisa tegelaskuju rõhutatult karakterne tantsuline liikumine oli taotluslik. „Paunvere” kontrollitud arutelul 28. detsembril 1986 avaldati aga arvamust, et Reek ei peaks laval nii palju hüppama. Ilmselt oli taoline aktiivne liikumine mõne vaataja jaoks võõrastav. Võib-olla ei olnud näitleja selleks ajaks veel leidnud sisemist põhjendust oma tegelaskuju välisele lavalisele olekule. Nähtud hilisema etenduse põhjal võib aga öelda, et niisugune nobe lavaline liikumine sobis orgaaniliselt Reegi Liisa lavalisse väljendusasse ning oli kooskõlas lavastuse üldise laadiga.

Komöödia valmib koos publikuga. Rohkem kui mõne teise žanri puhul omab seejuures tähtsust side näitleja ja vaataja vahel. Publiku reageeringud kujundavad suuresti näitleja rolli. Ilmselt ei olnud „Paunvere” lavastus kontrollitud ajaks veel kaugeltki valmis. Sellele viitas kunstinõukogu koosolekul ka lavastaja Trass, kelle arvates olgu tegu ükskõik kui hea komöödiaga – selle lavastus läheb paika koos publikuga, „detail täpsustub seal”. Kriitik Andres Laasiku sõnutsi olid näitlejatööd erinevates võtmetes lahendatud, mis muutis lavastuse kohati eklektiliseks. (Protokoll 28. XII 1986) Komöödiates osalemine rikastab näitleja lavalist väljendust ning on meeldivaks vahelduseks suuremat psühholoogilist süvenemist nõudvatele tõsistele lavalugudele.

Üks kummalisemaid tegelaskujusid Salme Reegi loomebiograafias sündis 1990. aastal teatris Vanalinnastudio Hugo Raudsepa totalitaarset riigikorda kritiseerivas algupärase komöödias „Salongis ja kongis”. See 1933. aastal trükist ilmunud ning Estonias ja Vanemuises lavastatud, tänaselgi päeval aktuaalne poliitiline satiir oli vastuvõetamatu nii Pätsi valitsusele pärast 1934. aasta pööret totalitaarse ühiskonna suunas kui ka kommunistlikule okupatsioonivõimule. Näidendi taaslavastamine sai võimalikuks alles pärast

enam kui poole sajandi pikkust vaheaega, muutunud ühiskondlikus situatsioonis. Raudsepa näidendi kaks esimest vaatust on kirjutatud realistliku salongikomöödiana, kolmas aga ekspressionistlikus laadis. „Nimetu Inimese sissetoomine III vaatuses annab koguni säärase värvingu, mida sõjajärgsesse dramaturgiasse tõi absurditeater,” kirjutab Oskar Kruus (Kruus 1990). Lavastaja Gunnar Kilgase sõnutsi on Inimene väga oluline roll, sest väljendab autori enese mõtteid. „Tahtsin selle tegelase isevärki, äraspidiseks pöörata. Tegelikult ongi ta omajagu müstiline olend, nagu tulnukas kusagilt. Ideeliselt on tal küllaltki kande funktsioon – tähendab, peab olema hea näitleja; ühtlasi imelik, ootamatu. Seepärast palusin Salme Reeki. Et Inimest just meesnäitleja peaks mängima, pole Raudsepal öeldud,” rääkis Kilgas (Kulo 1990). Oskar Kruusi arvates võinuks Reegi Inimene suurema jao vaatajate tähelepanu endale tõmmata, kuid näitleja „esitab rolli üpris vaoshoitult. Ilmselt on see lavastaja G. Kilgase nõue – on ju ka mujal hoidutud plakatlikust stiilist.” (Kruus 1990)

Salme Reegi ülejäänud tegelaskonnast erinev, absurditeatri võtmes esitatud salapärane, eatu ja sootu olend püüdis vaatajate tähelepanu. Tema seostele teiste maailmadega viitas Maimu Vannase kujundus, kus esimeste vaatuste poliitikute-intrigantide salong seati ümber kongiks, mille seinad meenutasid kuumaastikku. Ja selle tühjaks jäänud lavaruumi lahtisest aknast hüppas Inimene pärast inimühiskonnas toimunud katastroofi ilmaruumi. (Vellerand 1990)

Pärast Ago-Endrik Kerge lahkumist Draamateatrist ei olnud Salme Reegil nõ oma lavastajat, kelle mõttekaaslaste ringi ta oleks kuulunud. Näiteks Evald Hermaküla töötas enamasti väljakujunenud väikese trupiga ning Reegil tema lavastustes osaleda ei õnnestunudki. Kui Reegil tööd tema näitlejatee viimasel kümnendil koduteatris nappis, tulid appi Vanalinnastuudio ja Salong-Teater. Lisaks Inimesele „Salongis ja kongis” lavastuses mängis Reek Vanalinnastuudios veel Abbyt Joseph Kesselringi „Hapus veinis ja sinihappes” (1988, lavastaja Vello Janson), Signora Pallot Achille Campanile „Vaeses Pieros” (1991, lavastaja Eino Baskin), tüdruk Anu ja Luige tädi Ernst Peterson-Särgava „Uues ministris” (1993, lavastaja Gunnar Kilgas).

Salme Reegi kaheksakümneenda sünnipäevaga seoses oli 1987. aastal Draamateatris kõne all Jaan Krossi teose „Silmade avamise päeval” või mõne teise teatritüki lavaletoomine temaga peaosas. (Protokoll 29. X 1987) Paraku jäi see kavatsus siinkirjutajale teadmata põhjustel teostamata. Kaalukat suurrolli koduteatris tuli Salme Reegil oodata veel seitse aastat. Selleks oli Du roll Jane Martini draama „Keely ja Du” põhjal sündinud Madis Kalmeti lavastuses 1994. aastal.

13. AUVÄÄRSES EAS NÄITLEJA TAASISESEISVUNUD EESTIS

13.1. Pöördelised muutused. Teater 1990. aastate esimesel poolel

Püüdlemine iseseisvuse poole liitis eestlasi. Pärast iseseisvuse saavutamist taandus aga ühine eesmärk – turvalise demokraatliku heaoluühiskonna loomine – sageli parteide ja üksikisikute kasude tagaajamise varju. Paraku ei lahendanud iseseisvumine kõiki probleeme. Seppo Zetterbergi sõnutsi valitses romantiline ettekujutus, „nagu oleks maailm pooleks sajandiks peatunud ja nüüd, kui riigilaev uuesti käivitus, kehtivad veel vanad piletid”. (Zetterberg 2009: 589–590) 1990. aastate esimene pool oli paljuski „üleminekuage”, mil kogeti maailmas avanevaid võimalusi ning lammutati senist ühiskondlikku struktuuri selleks, et luua uut. (EKL 2001: 608).

Eesti Vabariigi neljas põhiseadus, mis lähtus 24. veebruaril 1918 välja kuulutatud vabariigi õiguslikust jätkuvusest, jõustus 3. juulil 1992. Sama aasta 7. oktoobril kuulutas Riigikogu üleminekuperioodi lõppenuks ja põhiseadusliku riigielu alanuks. (Zetterberg 2009: 590) 1994. aasta juulis jõudsid Venemaa president Boris Jeltsin ja Eesti president Lennart Meri leppeni, mille kohaselt viimased Vene väeosad tulid Eestist välja viia 31. augustiks. Ent idasuhted ja vaidlus piiriküsimustes tekitas ikkagi muret. Julgeoleku tagamiseks seati eesmärgiks Eesti liitumine Euroopa Liidu ja NATO-ga. (Samas: 594–595)

Eesti taasiseseisvumisega 1991. aastal kaasnenud kiired muutused ühiskonnas haarasid inimeste tähelepanu, vähem jäi aega kultuurisündmustest osa saamiseks. Kiire inflatsioon tõi kaasa elujärje järsu halvenemise, mis mõjutas ka kultuuritarbimist. (EKL 2001: 608) Iseseisvusaja alguse vilets majanduslik olukord ja piletite kallinemine seadis kontserdi- ja teatrikülastatavusele omad piirangud. 1992. aasta suvel võeti riigi ainsa seadusliku maksevahendina kasutusele Eesti kroon. 1993. aastal hakkas majandus tasapisi kosuma: vähenes inflatsioon, aeglustus toodangu langus ja riigi oma rahaühiku tõttu kasvas ka välismaiste investeerijate huvi. (Zetterberg 2009: 597)

1990. aastatel muutus pöördeliselt kogu kultuurisituatsioon, teisesid materiaalne ja sotsiaalne ümbrus ning infovahetuse sisu ja võimalused. Mart Velskri hinnangul tõi see „omakorda kaasa olulisi teisenemisi mentaliteedis ning käitumises”. Rahvusliku ühtsustunde tõusule 1980. aastate lõpul järgnes identiteedikriis, iseendaks olemise tähendusi tuli muu maailma taustal ümber mõtestada. Postmodernses maailmas kõneldakse sageli demokraatlikest õigustest ja valikuvõimaluste paljususest, millega kaasneb aga väärtushinnangute killustumine. 1990. aastate alguses toimus Eesti ühiskonnas kiire varanduslik kihistumine ning väärtushinnangute muutumine. Kultuur sattus majanduliku diktaadi mõjuvälja ning kõrgkultuuri tähtsus vähenes. (EKL 2001: 608–609)

1990. aastad ei toonud teatrisüsteemis kaasa suuri muutusi. Riigiteatrid jäid alles, juurde tuli vaid üksikuid väiketeatreid ja vabatruppe. Uuendustega ühis-

kondlikus elus ei kaasnenud radikaalsed uuendused ega stiilimuutused teatrikunstis. Vastukaaluks tühjenevatele saalidele püüdsid teatrid publikut saali meelitada komöödiate ning klassika lavaletoomisega. Kriisist pääsemiseks koondati truppe ja suurendati lavastuste arvu.

1990. aastate keskel hakkas repertuaaripilt taas mitmekesisuma ja publiku huvigi teatritegemise vastu suurenema. Eesti lavale jõudis hulganisti absurdi näidendeid, mille lavastamine nõukogude ajal ei olnud soovitav. Päevakajaliste valupunktide üle arutamine jäi vaba ajakirjanduse pärusmaaks, teatrid aga pöörasid rohkem tähelepanu üldinimlikele, üle aegade kestvatele probleemidele. Nagu kirjutas Luule Epner, domineeris laval „modernismipoogetega psühholoogiline realism” (EKL 2001: 668). Niisuguses näitlemislaadis oli loodud ka Salme Reegi vana kogenud kaardimängija Avdotja Nazarovna näitleja teatritee teises Anton Tšehhovi „Ivanovi” lavastuses (1992).

1991. aastal alanud iseseisvusaeg tõi olulisi muutusi Draamateatri juhtimisse ja koosseisu. 1991. aasta lõpus jõudis lõpule Evald Hermaküla töö Draamateatri peanäitejuhina. Teatril ei olnud siis ka direktorit. 1989. aastal oli Mati Klooren loobunud direktori ametist, et taas näitlejatööle pühenduda. Draamateater oli 1991. aastaks juba mõnda aega ilma kindlakäelise juhtimiseta, mis tõi kaasa kriisi. 1991. aastal valiti uueks direktoriks senine asedirektor Margus Allikmaa, kes oli selleks ajaks Draamateatris erinevatel ametikohtadel töötanud kümme aastat. Taasiseseisvunud Eesti keerulistes majanduslikes tingimustes juhtis Allikmaa Draamateatri tööd kaheksa aastat, so aastani 1998. Kuna kunstiline juht jäigi leidmata, otsustati moodustada teatritöö kõiki valdkondi hõlmav 14-liikmeline loomenõukogu, kuhu kuulusid asedirektor Vambo Käeri, lavastajad Evald Hermaküla, Mikk Mikiver, Priit Pedajas ja Mati Unt, näitlejad Ita Ever, Kersti Kreismann, Tõnu Aav ja Ain Lutsepp, dramaturg Andres Laasik, trupijuht Kadri Tamberg, heliinsener Jaan Allikmaa ja lavastusala juhataja Ain Jürisson. Loomenõukogu, mille koosseis aja jooksul muutus, oli direktor Allikmaale toeks teatritöös oluliste otsuste tegemisel. (Jürisson 2010: 193–194)

Kõrge kunstilise taseme tagamiseks oli teatris vaja kujundada püsiv lavastajate kaader. 1991. aastal kutsus Margus Allikmaa Draamateatrisse siis Endla teatris lavastajana töötanud Priit Pedajase, kellel oli parajasti valminud suurt tähelepanu ja kiitvaid hinnanguid pälvinud lavastus – „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas” Peet Vallaku novelli järgi. Pedajas tõi Draamateatri repertuaari Madis Kõivu teostel põhinevad mineviku, mälu ja identiteedi teemat käsitlevad lavastused. Reegil oli võimalus kaasa teha vaid ühes Priit Pedajase lavastuses, mängides 1995. aastal episoodilist rolli (ühte maja külalist) Peter Shafferi draama „Leekrüübe” lavalises tõlgenduses. 1992. aastal tuli Noorsooteatrist Draamateatrisse lavastajaks Mati Unt koos loominguliste mõttekaaslaste, näitlejate Maria Avdjuško, Guido Kanguri ja Andrus Vaarikuga. Reegil aga enamasti kindla trupiga töötanud Mati Undi lavastustes kaasa teha ei õnnestunud. Oma väljakujunenud trupiga jätkas lavastajatööd ka Evald Hermaküla. 1990. aastast töötas Draamateatris näitleja ja lavastajana Hendrik Toompere jun. Näitlejatest hakkasid järjekindlamalt lavastama Ivo Eensalu ja Lembit Ulfsak. 1990. aastate esimesel poolel moodustasid näitetrupi tuumiku

Ita Ever, Kersti Kreismann, Maria Klenskaja, Elle Kull, Jüri Krjukov, Ain Lutsepp, Martin Veinmann jt. Pärast tööd Vanalinnastuudios liitus 1993. aastal taas Draamateatri trupiga Aarne Üksküla.

Pöördeliste muutuste ajal tuli eestlaste kahanenud teatrihuvi suurendamiseks ja teatrisaali täituvuse tagamiseks pakkuda repertuaari võimalikult erinevale maitsele. Mitmed lavastused püsisid vähese külastatavuse tõttu mängukavas lühikest aega, need tuli kiiresti vahetada uutega. Kuna trupp oli suur (sinna kuulus üle neljakümne näitleja), tuli kõigile loominguliseks vormispüsimiseks vajaliku töö tagamiseks suurendada uuslavastuste arvu. Ain Jürissoni andmeil toimus 1992. ja 1993. aastal 18 esietendust, varasemate aastate 10-13 asemel. 1992. aastal olid 80 uuslavastuse väljatoomisel ametis 14 lavastajat, lisaks oma maja inimestele veel külalistena Roman Baskin, Elmo Nüganen, Ingo Normet jt. (Jürisson 2010: 195) Paljudele näitlejatele oli 1992. aasta raske ja valus aeg. Seoses tähtajalisele töölepingule üleminekuga ja vähese rakendatuse tõttu olid teatrist sunnitud enneaegselt lahkuma staažikad näitlejannad Silvia Laidla ja Laine Mesikäpp, aga ka nooremad Maila Rästas, Hans Kaldoja jt, kokku 11 näitlejat, et teha ruumi uutele lavakunstikooli lõpetanutele. Vanalinnastuudiosse läksid Helle-Reet Helenurm (1994. aastal) ja Anne Paluver (1995. aastal). Lavakunstikooli viieteistkümnenda lennu lõpetajatest kutsuti 1992. aastal Draamateatrisse Merle Palmiste, Garmen Tabor, Dan Põldroos ja Ivo Uukkivi ning järgmisest, kuueteistkümnendast lennust 1994. aastal Elina Reinold, Mait Malmsten ja Andres Puustusmaa.

13.2. Huvastijätt publikuga

Teatrite näitlejaskond oli eelmise aastakümnega võrreldes märgatavalt noorenenud ja trupi liikmete arv vähenenud, ent Salme Reek jäi näitlejana lavale kuni oma surmani 1996. aastal. Temas nähti Draamateatri unikumit, sümbolit, näitlejat, kes kuulus idüllilisse pilti Esimesest vabariigist, tollase teatri väärtuste kandjana.

1990. aastate algus tõi Salme Reegi aukartustäratavasse rollinimistusse veel kaks kaalukat osa – Avdotja Nazarovna Anton Tšehhovi „Ivanovis” (1992) ja Du Jane Martini lavaloo „Keely ja Du” (1994).

Tšehhovi „Ivanovi” lavastas 1992. aastal Draamateatris noor külalislavastaja Elmo Nüganen. Reegi mõistev osatäitmine erines traditsioonilistest, tegelaskuju naeruväärstavatest tõlgendustest. Reegi Avdotja Nazarovnat mäletab siinkirjutaja šarmantse ja elavaloomulise daamina ning osava mängurina, kes nooremad mehedki kaardilauas suutis üle trumbata. Reegi Avdotja ei olnud traditsioonilisele tõlgendusele omaselt groteskse värvinguga naeruväärne kädistav tõusiklik proua, kes tunneb end hästi pehmel diivanil istudes ning tühjast-tähjast lobisedes ja klatšides. Pigem oli ta elu näinud naine, kelles oli tunnetatav ka inimlikum, sümpaatsem pool. Reegi Avdotja Nazarovnast õhkus üksjagu daamilikku suursugust elegantsi. Näitleja sõnutsi olid „Ivanovi” lavastust vaadanud vene kriitikud Avdotja osa sellisest lahendusest üllatunud. „Ollakse harjunud, et Avdotja on vana mutt, prosta eit,” rääkis näitleja. Ja meenutas samas: „Kui

hakkasime „Ivanovi” tegema, ütlesin Elmo Nüganenile, et Avdotja pole üldse niisugune, nagu teda seni on nähtud. Elu näinud naine, kaks meest olnud ja ta läheks veel kolmandalegi – ta peab olema elujaatav, elutahteline. See naine elab täisverelist elu sakstega kaasa. Avdotja mängib kaarte ja viskab viina. On niisugune uudishimulik eluimene, kes tahab elada keset sündmusi, kes tunneb ennast mugavalt seltskonnas. Kui ta oleks mingi nuustik, siis vaevalt teda seltskonnas talutaks. Kupeldamise pärast teda ei peetaks.” (Värk 1994)

Lilian Vellerand nägi Salme Reegi igihaljas vodevillivõtmes osatäitmisel hoogsust ja head huumoritaju, nii nagu ka mitmes teises Nüganeni lavastuse tegelaskujus (Vellerand 1992). Meelis Kapstas oma arvustuses leidis Reegi Nazarovnas „Kirsiaia” Šarlottale omaseid jooni. Ta kirjutab: „... vaimustab väsimatult võrratu Salme Reegi Avdotja Nazarovna. Näitleja mäng lubab oletada inimesitundvat/läbinägevast, „Kirsiaia” Šarlotat meenutavat peent irooniast, mis Tšehhovil siin ehk isegi puudub. Lõppvaatuses jälgib Reegi vana naine toimuvat (mõttetust) kurbnõutul pilgul.” (Kapstas 1992) Näitlejanna loodud rolli hindas tugevaks, „üle keskmise taseme küündivaks” ka teatriteadlane ja -kriitik Rein Heinsalu (Heinsalu 1992). Reegi tegelaskuju mitmeplaanilisele avamisele aitas kindlasti kaasa lavastaja lähenemine. Teatriteadlane ja pedagoog Reet Neimar on kirjutanud: „Mulle tundub, et kõige õnnestunum Nüganeni lavastuses ongi see, et seal leidub konkreetseid mängulisi lahendusi, mis annavad inimese mõistmisele juurde mingi mahu, paradoksaalsuse.” (Neimar 1992)

Salme Reegi viimaseks suurrolliks Draamateatris jäi Du osa ameerika kirjaniku Jane Martini „Keely ja Du” lavastuses (1994, lavastaja Madis Kalmet). Nimetatud näidend võeti teatri repertuaari just Reegi näitlejaisikut silmas pidades. Martini äärmuslikku situatsiooni kujutav lavateos kõneleb noorest vägistamise ohvriks langenud naisest Keelyst, kes end „Elu säilitamise eest võitlejaks” nimetava fanaatilise usuühingu poolt röövitakse ja idee nimel aheldatakse voodisse, et ta ei saaks aborti teha. Teda pannakse valvama eakas halastajaõde Du, kellel on seljataga pikk vaevaderohke elu. Selle elatanud naise maailm ei olnud kooskõlas näitleja enda tõekspidamisega ning nõudis tegelaskuju siseilma sügavuti vaatamist ja mõistmist. Reek on kõnelenud, et esialgu, kui ta näidendit luges, ehmatas ta väga. „Ei saanud aru, miks ja kellele seda vaja on – kohutavalt masendav lugu. Tundus, et pole minu teema, hakkas vastu nagu vägivald üldse. Ma ei talu seda; usun, et nagu enamik inimesi,” rääkis näitleja. (Värk 1994) Siiski sai ta koos lavastajaga Du radikaalseid seisukohti veidi pehmemdada, rolli endale ja vaatajale vastuvõetavamaks, mõistetavamaks muuta. „Ma ei pea õigeks usufanatismi, mis õigustab kuritegu. Usun ka, et karistus halbade tegude eest tuleb kindlasti,” arvas näitleja (Seero 1994b). Reegi Du jäi oma usu, mitte vägivalda juurde. Näitlejanna leidis Du ellusuhtumise olevat väga kummalise ja samas ka väga inimliku. Reek rääkis sellest oma teatriteel erandlikust rollist, mida ta ei osanud kõrvutada ühegi teise varem mängitud osaga, järgmist: „Du on oma elus olnud väga mõistev ja kannatlik. Sellest, kuidas ta räägib oma poegadest ja mehest (see abielu pole olnud alati ideaalne), tuleb välja ta olemus: Du oskab mõndagi huumoriga võtta.” (Värk 1994) Sunnitud suhtlemises, läbi sisemise võitluse pinge toimub

Keely ja Du ettevaatlik ja esialgu vaevu aimatav lähenemine. Salme Reegi Du oli pigem endas inimlikkust peitev ja mõista püüdev halastajaõde kui kalk vangivalvur. Rolli lahendus lähtus näitleja enda sisemistest tõekspidamistest, mõni teine osatäitja oleks Du'd näinud hoopis negatiivsemana.

”Keely ja Du” lavalugu käsitleb abordi keelamise ja lubamise vastandlike seisukohtade kaudu inimelu igavikulisi teemasi. Arutletakse elu ja surma, inimese ja jumala, inimelu väärtuse ja vägivalla, isikuvabaduse ja selle piiramise üle. Paraku ei hinnanud kriitikud mõttetihedal kirjanduslikul alusmaterjalil põhinevat lavastust täistabamuseks. Ent Salme Reegi osatäitmine selles sai arvustajate üksmeelse heakskiidu osaliseks. Näiteks ajakirjanik Tõnu Seero sõnutas äratas Reegi osatäitmine aukartust (Seero 1994a). Jaak Allik kirjutas: „Alati nooruslik Salme Reek säras peaosas ning see õigustas kaheldamatult tehtud töö ja näidendi kavvavõtmise.” (Allik 1994) Teised osatäitjad ei tõusnud Alliku arvates Reegiga võrdväärsele tasemele. Ka Keely osas esinenud Angelina Semjonova mõjus kohati liialt hüsteerilisena „pigem olmedraama tasemel”, suutmata pakkuda Reegile võrdväärset partnerlust oma tegelaskuju tõe ja isikuvabaduse teadlikul kaitsmisel. (Samas) Lilian Vellerand aga leidis Reegi ja Semjonova dialoogis „palju kõitvat” (Vellerand 1994).

Näitleja sügavpsühholoogilise loomingu vahendusel, tema intonatsiooni, miimika ja žestide kaudu sai Draamateatri väikeses saalis publiku jaoks nähtavaks kahe inimese – vangivalvuri ja vangi lähenemine.

Salme Reegi näitlejatekond lõppes 1990. aastate keskel taasiseseisvunud Eesti traditsioone austavas, ent samas ka uuendusi sallivas teatris, mil laval domineeris modernistlike sugemetega psühholoogiline realism. Reegi viimaseks rolliks jäi Neenu Moor August Gailiti realistlikku ja romantilist kujutusviisi ühendava romaani „Ekke Moor” ainetel loodud Dajan Ahmetovi³⁸ lavastuses „Paberist ingliske” (1996. aastal Salong-Teatris). Neli naispatsienti haiglapalati reformvoodis, neli omanäolist näitlejat – Salme Reek, Silvia Laidla, Ines Aru ja Luule Komissarov – jutustasid Ekke Mooriga seotud kauneid nostalgilisi lugusid. „Nende erinevad jutustamislaadid, mis ometi kõik on lüüriks, ja kõikuvad emotsioonid loovad saali mõtliku pinge. Gailiti kirja pandud sõnad on eelkõige need, mis lasevad näitlejannadel tegelaste romantilise loomuse, unistused ja siseheitlusedki mõjusalt esitada.” (Seero 1996) Teatrikriitik Pille-Riin Purje nägi neis armsaid ja häid naisi. „Nad kõik on isikupärased näitlejad, kes sugestiivsesse lürismigi pillavad huumorisädemeid,” kirjutab Purje (Purje 1996). Kriitik nägi selles rollis „veel ühe variatsiooni ema Åse teemadel. /.../ Kui ilmvdõrad ja siiski kõikemõistvad on Salme Reegi silmad, kuidas tema seda jama kõrvalt vaatab, kui kergelt ja vabalt saab temaga samastuda!” (Samas) Isiklikele elukogemustele tuginedes avanesid mõjusalt Neenu Moori ja näitleja enese romantiline loomus, unistused ja siseheitlused. See oli kaheksakümne üheksanda eluaasta künnisele jõudnud näitleja hüvastijätt oma publikuga.

³⁸ Aastast 1999 Ahmet.

KOKKUVÕTE

Uurimistöös „Näitleja loomingulise pikaalisuse ja mitmekülguse fenomen Salme Reegi näitel” analüüsiti näitleja loomingulise pikaalisuse ja mitmekülguse eeldusi ja põhjusi Salme Reegi loomingu näitel. Anti ülevaade näitleja elu- ja loometeest, keskendudes eelkõige tema teatritööle aastail 1927–1996. Näidati näitleja kesket osa teatriprotsessis ning kirjeldati ja analüüsiti näitlejatööd realistlikus ja modernistlikus teatris toetudes erinevate teatriteoreetikute ja -praktikute näitlemisteoriatele. Avati näitleja loomingu seotust aegruumiga, selle mõju tema loomingule. Näidati ja analüüsiti teatritöö, k.a näitlejatöö suhestumist ühiskonnaga, näitleja omapoolsete valikute piiratud loometöös jm.

Uurimistöös vaadeldi Salme Reegi loometeed ligi seitsme aastakümne jooksul, alates aastast 1927 kuni aastani 1996. Esimene aastanumber tähistab näitleja teatrilase tegevuse algust, kui ta asus õppima Draamastuudio teatrikooli, aasta 1996 on aga Salme Reegi elu- ja loometee lõpu tähiseks.

Salme Reek on eesti teatriloo fenomen, ainulaadne näitleja: kuuskümmend seitse aastat laval püsida (esimene roll 1929 ja viimane 1996), ühele teatrile (Draamateatrile) truuks jääda ning seejuures heas vaimses ja füüsilises vormis püsida – seda on suutnud väga vähesed. Peale Salme Reegi on kõrge vanuseni teatritöös aktiivselt ja järjepidevalt osalenud (või jätkuvalt osalevad) veel näiteks näitlejad Amalie Konsa (1873–1949), Lisl Lindau (1907–1985), Olli Ungvere (1906–1991), Helend Peep (1910–2007), Lembit Eelmäe (1927–2009), Herta Elviste (s 1923), Ita Ever (s 1931) jmt.

Salme Reek ühendas oma loominguga eesti teatriloo erinevaid ajajärke. Ta sai mõjutusi kõigepealt teatrikoolist oma õpetajalt Hilda Gleserilt ja tema kaudu ka Erna Villmerilt, kelle vahendusel jõudsid eesti teatrisse Stanislavski läbielamiskunsti tõesed. Mõjutusi teatritöökaks sai Salme Reek ka temaga koostööd teinud lavastajatelt ja vanematelt kolleegidelt-lavapartneritelt, kes olid oma teatriteed alustanud Menningu trupist, eredate näitlejaisiksustega Estonia Teatrist, Draamastuudio teatrikooli varasematest lendudest jm. Reek õppis oma kolleegidelt ja lavapartneritelt Liina Reimanilt, Eduard Türgilt, Mari Möldrelt ja August Sunnelt Karl Menningu teatri realistliku ansamblimängu tunnetust ning omandas teatritöö tõesid ka mitmetelt teistelt vanematelt näitlejatelt. Tal oli võimalus mängida koos niisuguste erinevatest põlvkondadest pärit eesti teatri suurkujudega nagu Paul Pinna, Betty Kuuskemaa, Hugo Laur, Els Vaarman, Ly Lasner, Ruut Tarmo, Katrin Välbe, Johannes Kaljola, Ellen Liiger, Oskar Põlla, Ants Eskola, Kaarel Karm, Aino Talvi, Velda Otsus, Einari Koppel, Inna Taarna, Jüri Järvet jt. Salme Reek oli omakorda praktilises teatritöös mõjutajaks ja suunajaks eesti näitlejate järgnevatele põlvkondadele. Vanema kolleegina mängis ta teatrilaval koos Jaanus Orgulase, Aksel Orava, Meeli Söödi, Rein Areni, Helle-Reet Helenurme, Maila Rästase, Hans Kaldoja, Mari Lille, Juhan Viidingu, Tõnis Rätsepa, Elle Kulli, Urmas Kibuspuu, Jüri Krjukovi, Anne Paluveri, Angelina Semjonova, Maria Klenskaja jpt-ga.

Uurimuses lähtuti arusaamast, et näitlejalooming oma mitmekülguses on paljuski sõltuvuses ajaloolisest aegruumist, ajajärgu poliitilistest, sotsiaalsetest ja kultuurilistest jõujoontest. Loometöös on tähtis osa ka looja isiksuseomadustel: sünnipärastel eeldustel loominguks tegevuseks, maailmanägemisel, ellusuhtumisel, töövõimel jne.

Uurimistöö esimeses peatükis „Näitlejatöö muutuv aegruumis vahelduvate teatrivoolude taustal” rõhutati näitleja kesket osa teatriprotsessis, tuginedes Jerzy Grotowski ja Peter Brooki teoreetilistele seisukohtadele, mille kohaselt on teatrikunsti aluseks näitleja ja vaataja suhe. Siiski muutub näitleja osa ja tähendus ning näitleja – vaataja suhe teatriprotsessis sõltuvalt ühiskondlik-kultuurilisest ümbrusest. Ühiskondlik situatsioon määrab teose (sealhulgas draamateose) sotsiaalsed funktsioonid, st grupid ja huvid, mida ta teenib või väljendab, seega selle, milliseid (draama)teoseid kirjutatakse. Järelikult sõltub ühiskondlikust situatsioonist ka see, milliste teoste baasil sündinud lavastustes ja milliseid rolle näitlejal on võimalik mängida. Prantsuse mõtleja Pierre Bourdieu käsitlesele tuginevalt võib väita, et näitleja loominguks valikud lähtuvad neist võimalustest, mida üks või teine ühiskondlik situatsioon vastuvõetavaks tunnistab (Bourdieu 2003: 65). Kuna teater on kaduv kunst, mis eksisteerib vaid olevikus, on näitleja loominguks eriti tihedalt seotud aegruumiga, kus ta elab ja tegutseb ning mis avaldab mõju tema rollide sünnile. See, milliseid rolle on näitlejal võimalik luua, sõltub paljuski teatripraktikute ja teatrit mõjutavate inimeste huvidest (mis võivad olla vabad või mitte majanduslikult huvitatusest), eelkõige valitsevate ringkondade, publiku, teatri juhtkonna ja lavastajate huvidest. Näitlejal endal valikud lavastuse aluseks oleva teose, lavastaja, mängustiili jne osas enamasti puuduvad. Samas on näitlejal teatriprotsessis viimane sõna. Ta võib ühe lavastuse erinevatel etendustel tõlgendada rolli erinevalt, anda tegelaskuju kaudu vaatajale oma tõekspidamistest lähtuvalt sõnumi, mis erineb lavastaja taotlustest (mis sageli sõltuvad ühiskondlikest hoiakutest), muutes nii ka lavastuse kui terviku mõjujõudu ja tähendust.

Näitleja loominguks sõltub sellest, milline kunstivool on teatris parasjagu valitsev, milliseid väljendusvahendeid kasutatakse. Näitleja loomevõimalused tulenevad lavastustervikust, sellest, kas roll sünnib realistlikus või modernistlikus teatris. Realistlikus teatris peab näitleja loodav tegelane olema võimalikult tõepärane, kergesti äratuntav vastava ajajärgu tajuharjumuste raamistikus. Vaatamata sellele, et näiteks Stanislavski psühholoogilis-realistlik teater tõstab esiplaanile näitleja ning modernistlikus teatris on sageli võrreldes näitlejaga primaarne lavastaja, modernistlikus teatris näitleja väljendusvõimalused sageli avarduvad, sest selline teater loob tegelikkusest erineva teatraalse maailma mudeli, mille raamides tegutsedes on näitlejal võimalus enam kasutada fantaasiat loodava tegelaskuju eksponeerimiseks uute kunstiliste ideede, võtete ja vormide kaudu. Kui realistlik teater püüab kujutada lavaelu võimalikult tõepäraselt, siis teatraalses teatris pööratakse erilist tähelepanu lavalise meeoleo loomisele, mängulisusele, sümboolikale jne. Sageli on ühe teatrilavastuse ja ka ühe rolli piires realistliku ja modernistliku teatri väljendusvahendid omavahel

põimunud. Nii mõnigi kord kalduvad näitlejad eluliselt tõepärast tegelast publikule arusaadavamalt kujutada püüdes modernistlikule teatrile omaselt teatraalsusse, st kasutavad võimendatud, rõhutatud, teravdatud kõne- ja liikumismaneeri.

Uurimustöös anti ülevaade Salme Reegi elust ja loomingust ühiskonnas toimunud arengute ning teatrisiseste protsesside taustal. Kuna teatrikunsti areng on järjepidev – loomingulised kogemused antakse edasi põlvest põlve –, siis vaadati põgusalt tagasi eesti kutselise teatri algusaega, mil Reek ei olnud veel teatritöös osaline. Esimesed eesti kutselised teatrid, Karl Menningu juhitud ansambliteater Vanemuine ja staariteater Estonia, on mõjutanud eesti teatrikunsti kogu järgnevat arengut. Nende teatrite loovkaader on kujundanud aastaid eesti teatri nägu ja nooremate kolleegide loomingut, nii vahetute kunstiliste elamuste, legendide või mälestuste kui ka otsese lavalise partnerluse ning lavastaja–näitleja koostöö kaudu.

1907. aastal, mil Salme Reek tollases Venemaa kubermangu provintsilinnas Pärnus sündis, tähistas Eesti kutseline teater oma esimest sünnipäeva. Lähtepunktiks aja ja näitleja loomingu seose vaatlusele on 1920. aastate uusromantilistest vooludest (impressionism, sümbolism) ja Saksamaal levinud ekspressionismist mõjutatud uuenduslik teater, mille mõju ei kadunud täielikult ka 1930. aastate alguses, mil Reek alustas oma teatriteed kutselise näitlejana.

Kuna inimese loovuse alged peituvad lapsepõlves, otsisin eeldusi ja soodumusi Salme Reegi pikaks lavaeaks kõigepealt tema lapsepõlvkodust, väärtushinnangutest ja suhetest perekonnas. Kuigi Salme Reegi vanemad olid lihtsad töönimesed, pidasid nad lugu muusikast ja teatrist. Kuna tulevane näitleja oli esimene laps peres ja oodati väga poega, siis püüdis väike Salme olla nagu poiss, olla selle poisi vääriline. Nii tuli tal kehastrahvada poisirolli juba oma lapsepõlve igapäevaelus. Ka esimeseks mängukaaslaseks oli tulevasele näitlejale temaga ühevanune poiss, kellelt tüdrukul oli nii mõndagi õppida. Seega võib väita, et Reegi näitlejasaatuse alged pärinevad tema lapsepõlvest. Ilmselt sai juba tollest kodusest „poisiks olemisest” alguse oskus tähele panna ja mõista vastassugupoole siseelu, võime sisse elada poisi psühholoogiasse. Mitme poisirolli loomisel sai Salme Reek inspiratsiooni viisteist aastat nooremalt vennalt Oskarilt, kes suri juba 16-aastaselt. Vennaga seostuvate hellade mälestuste toel sündisid näitlejanna tõetruud lavapoisid. Lea Tormis on Salme Reeki meenutades kirjutanud: „Läbi aegade on näitlejatele eeskujuks toodud lapsemängu siirust, ehtsust ja vankumatut usku mänguhetke tõsesusse. Salme Reek oskas last oma hinges elavana hoida kogu pika näitlejaelu vältel.” (Värk; Arme 2007: 169) Nagu märgib Lea Tormis, on naised läbi eesti teatriajaloo laval poisse mänginud, ent „enamasti oli ja on tulemus sel juhul ikka suuresti tinglik – tüpaaž on enamjaolt markeeritud, roll töötab eelkõige vaataja kujutlusvõime peal” (samas: 170). Lea Tormise hinnangul mõjusid aga Salme Reegi poisid ehtsalt. Näitleja oli loonud nad nõ seestpoolt väljapoole, markeerimata „lihtsalt mingit välist joonist” (samas). Salme Reegi meisterlike poisikujude eelduseks oli kindlasti tõsiasi, et ta oli poisse jälginud, nende hingeelu mõista püüdnud ja nende käitumise motiivide üle järele mõtelnud.

Esimesed teatrirollid mängis Salme Reek Pärnus koolilaval. Jätkates aastail 1923–1927 õpinguid Tallinna 2. tütarlastegümnaasiumis, oli Salme Reegil võimalus osa saada pealinna teatrielust. Gümnaasiumis valitses kultuurilembene õhkkond. Toimusid koolipeod, luuletuste ja näidendite esitamised. Kooliõpilasena võlus Reeki teatri lummav atmosfäär ja näitlejakutse erilisus, kuigi ise ta siis veel teatritööst ei unistanud. Gümnaasiumiaastate meelisharrastuseks kujunes Reegile aga võimlemine, mis tõi noorele sporditüdrukule mitmeid keskkoolidevaheliste võistluste diplomeid. Lõpuklassi õpilasena oli Reegil võimalus osaleda koolis korraldatud Gerd Negro kehatehnika tundides. Nii sai juba kooliajal alguse vaimu ja keha järjekindel treening, mis saatis näitlejat elu lõpuni.

Salme Reegi näitlejaks kujunemine algas õpingutega Eesti esimese regulaarse õppetsükliga teatrikooli – Draamastuudio teatrikooli IV lennus, aastail 1927–1930. Tollase teatrikooli poolt pakutud mitmekülgne haridus kujundas õpilaste avara silmaringi ja huvi ümbritseva maailma vastu. Õpetati lavapraktikat, kõnetehnikat, kehatehnikat, võimlemist, hääleseadet, vehklemist, muusikat, kirjandusajalugu, kostüümide ja kommete ajalugu, psühholoogiat, joonistamist, jumestust, esteetikat, tantsukunsti ajalugu. Draamastuudio teatrikool oma väga huvitavate ja mitmekülgsete pedagoogiisiksustega andis tulevastele näitlejatele lisaks tugevale lavapraktilisele koolitusele ka üldised humanitaarsed teadmised, loovuse ja analüüsivõime. Mitmekülgse kultuurilise eneseharimise eesmärgil soovitati teatrikooli õpilastel käia kontsertidel, külastada muuseume, kunstinäitusi jne ning vaadata võimalikult rohkem ja erinevaid etendusi.

Üheks endale olulisemaks inimeseks näitlejaks kujunemise teel pidas Salme Reek lavapraktika õppejõudu Hilda Gleserit (1893–1932). Näitlejana ja lavastajana oli Gleser tuntud kui eksperimentaalse teatri pooldaja ja viljeleja, kellele oli lähedane ekspressionistlik väljenduslaad. Näitlejakoolituse aluseks pidas Gleser, sarnaselt Stanislavskiga, psühholoogilis-realistlikku näitlemislaadi. Gleserilt sai Reek oma teatriteele kaasa ka veendumuse – näitleja ei tohi kunagi ära öelda ühestki rollist ning mõelda „ma ei saa”. Esialgu kõige vastumeelsemastki tegelaskujust tuleb leida enda jaoks midagi positiivset. Ka kõige napima lavaaja ja tekstimahuga rollis peab näitleja suutma end publiku jaoks nähtavaks mängida. Mitte ühegi tegelaskuju loomisse ei tohi suhtuda pealiskaudselt, tema olemusse süvenemata. Salme Reek oli arvamusel, et kui näitleja seda ei suuda, siis uusi võimalusi teater talle võib-olla enam ei annagi.

Teatrikoolist sai Reek põhiliselt realistliku, läbielamiskunstil ja näitlejatehnika valdamisel põhineva koolituse, mis kujunes selleks baasiks, millele toetudes oli võimalik luua rolle erinevas näitlemislaadis, nii psühholoogilises kui modernistlikus teatris. Paljudes Salme Reegi loodud rollides võis tajuda lähedust Brechti teatri põhimõtetega. Näitlejale oli sageli omane mängulisus, millega kaasnes kriitiline suhtumine näidatavasse tegelasse. Tema loomingus põimusid realistlikule ja modernistlikule teatrile omane näitlemislaad. Mitmetes psühholoogilis-realistlikes lavastustes sündinud rollides esines ootamatuid nihestusi tavaelule omase käitumise pinnalt. Eugenio Barba peab näitlejale

oluliseks füüsilise kohal-oleku nähtavaks tegemist ja selle transformeerimist lavaliseks kohal-olekuks, ekspressiooniks (väljenduseks) ning edasi nähtamatu mõtte rütmi nähtavaks tegemist (Barba 1999: 131). Mõtlemine laval peab toimuma kogu kehaga. Niisugune kogu kehaga mõtlemine oli iseloomulik Salme Reegi loodud lavakujudele.

Salme Reek oli usin õpilane mitte ainult teatrikoolis, vaid ka oma edaspidises elus. Koolis omandatud näitlejatehnilised põhitõed olid talle lähteluseks laval toimetulekuks. Oskus ja võime õppida oli Salme Reegile omane läbi kogu tema näitlejatee.

Näitlejale on erakordselt tähtis kehatehnika meisterlik valdamine. Võime valitseda oma keha oli Salme Reegi kui näitleja üks tugevamaid külgi.

Paralleelselt Draamastuudio teatrikooliga õppis Salme Reek ka Gerd Negro tantsustuudios (1924–1940 Tallinnas tegutsenud erakool). Osalemine Negro tundides oli Reegile väga oluliseks kehatehnika täiustamise kooliks. Igapäevane süsteempärane kehaline treening kujunes sellest ajast alates näitleja sisemiseks vajaduseks, millest ei saanud päriselt loobuda ka kõrges eas.

Teatrikoolist ja Negro tantsustuudiost sai Salme Reek arusaamise näitleja vastutuse suurusest nii publiku kui kolleegide ees. Näitlejatöö tähendas talle alatist vormis- ja valmisolekut mänguks, füüsilise ja vaimse treenituse säilitamist teatrite lõpuni. Küllap peitub pidevas aastatepikkuses töös oma füüsisega võti pika näitlejatee saladuse mõistmiseks. Kehatehnika meisterlik valdamine andis Reegile võimaluse mängida lapsi (poisse) teatrilaval ka üle keskea näitlejana.

Pärast teatrikooli lõpetamist 1930. aastal sai Salme Reegist Draamastuudio Teatri (a-st 1937 Eesti Draamateater) näitleja. Sellesse teatrisse jäi ta oma elu lõpuni, so 66 aastaks, mängides üksikuid rolle ka teistes teatrites. Salme Reegi näitlejatee algus langes keerulisse majanduskriisi aega. Sel oli otsene mõju eesti teatrielule, mille üheks väljenduseks sai publikukriis. Teater pidi kohandama oma repertuaari publiku enamuse maitsele. Eksperimentaalne modernistlik teater taandus ja esiplaanile tõusis realistlik, elulähedane lavastiil. Paljuski sai Salme Reegi näitlejasaatuses määravaks tollane repertuaar ja tema enda kui looja eripära. Vaataja ootustest lähtuvalt etendati eeskätt argikogemusele vastavat päevakajalist omamaist dramaturgiat (enamasti olustikukomöödiat), mis näitlejatele oli värvikate rahvuslike karakterite loomise kooliks. Draamastuudio Teatri prioriteediks oli endale publiku kasvatamine lastelavastuste kaudu. Salme Reek sattus sellesse teatrisse ajal, mil vajati näitlejaid lastetükkidesse. Reegi teatrisse tööle võtmisel arvestatigi tema sobivust lasterollide kehastajaks.

Salme Reegi teatrirollide skaalal on kaks domineerivat poolust – väikesed poisid ja vanad daamid. Nende vahele jäävad pisikesed tüdrukud, noored neiud, nukuroolid marionett-teatris, fantaasiaolendid, loomtegelased jt. Nimetatud äärmused tema näitlejapaletil avanesid kohe, kui ta 1929. aastal, alles 22-aastase teatrikooli õpilasena Draamastuudio Teatri laval oma esimesed rollid mängis. Need olid kuueaastane poiss Ubbe saksa autori Otto Ernsti näidendis „Ortrun ja Ilsebill” ja popsi-Elts Hugo Raudsepa „Mikumärdis”. Selles groteskses vana-

eiderollis äratas noor näitleja kriitikute tähelepanu. Väikesest Ubbest alguse saanud poisterollidest kujunes aga Salme Reegi kui näitleja fenomen. Ta on haaranud publikut poisikeselikult uudishimuliku ja tegutsemislustliku nimi-osalisena Mark Twaini ja Leo Martini „Tom Sawyeris” (1945), tema poisterollide seas on ka jäätunud südamega Kaj Jevgeni Švartsi „Lumekuningannas” (1941 ja 1959); sõjajärgse aja nõukogude kirjanduse lapskangelased – inimlikult mitmeplaaniiselt esitatud Timur Arkadi Gaidari ja Alfred Rebase „Timuris ja tema meeskonnas” (1947), kodutu Vanja ja kaltsakas Gavrik Valentin Katajevi näidendites „Polgu poeg” (1948) ja „Valendav üksik puri” (1949); tšuktši poisike Sarmiko K. Šneideri „Sarmiko laulus” (1951); prügikastilaps Nikituška Oskar Lutsu ja Andres Särevi „Tagahoovis” (1955); enesesse sulgunud sõnakehv Kuslap Oskar Lutsu ja Hans Luige „Kevades” (1956) ja paljud teised. Et mängida usutavalt poissi teatrilaval, jälgis näitleja poisse nende igapäevastes askeldustes, süvenedes nende mõttemaailma iseärasustesse ja välisesse olekusse.

Salme Reegi erakordne võime tõlgendada näitelaval lapsi ilmses ka väikeste tüdrukute rollides (Grete Vicki Baumi „Hüpinkukkude meistris” (1931), Lia-Mia Artur Adsoni „Iluduskuningannas” (1932) jt). Näitlejannale endale oli neist armsaim jalutu Tiina Anton Hansen Tammsaare ja Andres Särevi „Härra Mauruse I järgu koolis” (1935). Salme Reegi väikesest Tiinast August Kitzbergi „Libahundis” (1941) sai aga legend vaatamata sellele, et kogu sõnaline tekst piirdus üheainsa meeleheites karjatatud sõnaga „Ema!”. Ajakirjanduses ilmunud arvustusi analüüsid võib järeldada, et lapsi mängides võlus näitleja publikut enamasti loomulikkuse, siiruse ja võimega süveneda loodava tegelaskuju psühholoogiasse.

Salme Reek on mänginud ka teismelisi tüdrukuid ja noori neide. Üheks omapärasemaks, groteskselt ja nukra varjundiga esitatud noore neiu kujuks Reegi loomingus oli põhjakihti kuuluv lõhkise huulega tütarlaps Ellie May Lester Erskine Preston Caldwelli ja Jack Kirklandi „Tubaka tees” (1939).

Vanu naisi ja koomilisi tegelasi kehastades püüdis ta aga kujutatavat tegelast karikeerida, teatavaid iseloomuomadusi teravdada (Elts Hugo Raudsepa „Mikumärdis” (1929), rätsepaemand Lonni August Mälgu näidendis „Neitsid lampidega” (1933) jt). Niisugune teatraalsusesse kalduv näitlemislaad eksisteeris tollases eesti teatris kõrvuti elulähedasema esitusega. Oma arvukatele vanaeiderollidele andis Salme Reek sageli koomilise, nii mõnigi kord ka teravdatud groteskse värvingu, oma tegelaskujusid leebe muigega kõrvalt jälgides. Tema rollide seas on uudishimulikke klatšimoore, leebeid lapsehoidjaid, alandlikke teenijaid, lihtsaid maaeitesid, linnaprouasid jne. Vahel olid need naised oma veidrustes naeruväärsed, vahel südamlikud ja liigutavad. Teravdatult groteskse karakteri lõi Reek Telefoni-Sandra rollis Voldemar Panso Brechti-lavastuses „Härra Puntila ja tema sulane Matti” (1958). Eriskummaliselt mõjus oma julmale tütrele Bernarda Albale vastandatud lapsik nõdrameelne Maria Josefa Federico Garcia Lorca „Bernarda Alba majas” (1966).

Mitmeid tegelasi (eelkõige vanaeitesid, aga ka robotpoissi Ropsi Boris Kaburi näidendites „Rops” (1964) ja „Rops aitab kõiki” (1965), erinevaid tegelasi Leonid Andrejevi draamas „Inimese elu” (1980), Inimest Hugo Raud-

sepa „Salongis ja kongis” (1990) ning tüüpkujusid komöödiates) on Salme Reek esitanud loomulikkust taotlemata, uudest ja ootamatust vaatepunktist. Kehastades fantaasiamaailmast pärit olendeid (näiteks Saabastega Kassi või robotpoissi), oli näitleja suuteline tavaliselt käitumiselt üle minema ebatavalisele, mitteargisele käitumisele ja seda elusana (mitte mehhaanilisena) hoides kordama õhtust õhtusse.

Harukordne on Salme Reegi loominguline pikaeealisus. Oskar Lutsu ja Ben Drui „Nukitsamehe” nime tegelasena tuli ta publiku ette 52-aastasena (1959). Juba kuuekümnendates eluaastates näitlejana kehas ta näiteks robotpoiss Ropsi Boris Kaburi lavalugudes ja koolipoiss Jüri Dagmar Normeti lastenäidendis „1×1=4” (1967). Võimaluse näitlemiseks teatraalses laadis sai staažikas näitleja mitmes Ago-Endrik Kerge teatri- ja telelavastuses (Leonid Andrejevi „Inimese elu” (1980), Eduard Vilde „Pisuhänd” (1982) jt), sobides suurepäraselt mängulisse, koomilisse, veidi iroonilisse lavailma. 70-aastase Salme Reegi nooruslikult võluv daam tšehhi autori Zdeněk Podskalsky vaimuka teatritüki „Noore daami külaskäik” (1977) estraadist, paroodiaist, klounaadist, säravaist sõnaduelligidest ja popmeloodiaist läbipõimitud ülemeelikus lavastuses on selle eredaks näiteks. Reegi iginoor Naine, kelle kehakasutus ulatus argikäitumise jälgendamisest tantsulise liikumise ja akrobaatiliste trikkideni, harmoneerus ideaalselt noorte, tollal alles oma teatriteed alustavate näitlejate (Urmas Kibuspuu, Jüri Krjukov, Elle Kull, Anne Paluver) ansambliga. Legendina on jäänud eesti teatrilukku Salme Reegi loodud emakuju – ühtaegu hell ja karm ema Åse Henrik Ibseni „Peer Gynti” kahes lavastuses (1962 ja 1978). Üks iseäralikumaid tegelasi Reegi loomebiograafias on sümbolistlik, salapärane, eatu ja sootu Inimene Hugo Raudsepa komöödias „Salongis ja kongis” (1990).

Kaheksakümne üheksanda eluaasta künnisele jõudnud näitleja jättis publikuga hüvasti 1996. aastal Neenu Moorina August Gailiti ja Margus Lepa „Paberist ingliseses” (Dajan Ahmetovi lavastus Salong-Teatris Gailiti romaani „Ekke Moor” ainetel).

Salme Reegi loominguga kahte poolust tähistavad kaks märgilise tähendusega lavarolli – Rops ja ema Åse on seostatud kujundlikul ja südamlük-liigutaval moel Andrus Kivirähi 2008. aastal esietendunud kuuldemängus „Üks udune päev” (režissöör Astrid Relve), Salme Reegi elust ja loomingust ajendatud fantaasiapildis.

Kui Salme Reegi teatritee alguses olid tema rollid enamasti kas realistlikud või teatraalselt võimendatud, siis näitlejaküpsuse aastate osatölgendustes ilmnes psühholoogilise realismi süntees modernse teatraalse lavakeelega. Salme Reek suutis ka valdavalt realistlikus lavastuses loodud rolli tuua teatralset teravust. Seega võib Salme Reegi näitlemislaadi üldistatult nimetada modernistlik-realistlikuks (tuginedes „modernistliku realismi” mõistele, mis tähistab analoogsetes teatriprotsessides kujunevat esteetikat). Niisuguses näitlemislaadis oli loodud näiteks tema legendaarne ema Åse Ago-Endrik Kerge „Peer Gynti” lavastuses (1978), aga ka Zinaida Savvišna ja Avdotja Nazarovna Anton Tšehhovi „Ivanovis” (vastavalt 1971 ja 1992), I palveõde Juhana Smuuli „Leas” (1972), Yorki hertsoginna William Shakespeare'i „Richard III-s” (1975) ja

mitmed teised tegelased. Luues rolle erinevas näitlemislaadis, oli Reegile oluline seos vaimse ja kehalise vahel, s.o lavakuju sisemaailma avamine läbi füüsilise – miimika, žestide, liikumise kaudu.

Salme Reegi fenomen seisneb tema eatuses ja igikestvuses. Temas elasid ühtaegu Väike Poiss ja Vana Daam. Ta oli justkui müstiline, eatu ja sootu Hugo Raudsepa Inimene, kes Gunnar Kilgase lavastuses tühjaks jäänud laval avatud aknast ilmaruumi hüppas. Reegi ainulaadsus avaldus tema sügavas sisemises tundlikkuses, liikumise plastilisuses, kergejalgsuses, elavates ja ilmekates silmades, kordumatus hääletoonis, väikeses ja hapras füüsilises. Ere isikupära võimaldas Salme Reegil isegi kõige lühema lavaaja ja väiksema tekstimahuga rollides tähelepanu äratada ja end vaataja mällu salvestada. Niisugune meelde jääv pisiosa oli näiteks heldimapaneva südamlikkusega lihtsa inimese kannatusi ja väikeseid rõõme avav vana teenija Anfissa Anton Tšehhovi „Kolmes ões” (1973, lavastaja Adolf Šapiro), liigutav oma püüdlikkuses kärmesti kõndida, et mitte vana ja abitu tunduda. Lev Tolstoi „Elava laiba” (1980, lavastaja Adolf Šapiro) lapsehoidjana liikus näitleja vaid kolm korda üle lava, ütles paar repliiki ja ruum sai „täis muret haige lapse pärast ning vene aristokraatia elulaadi” (Vellerand 1985).

Pidevalt ennast vaimselt ja füüsiliselt arendades suutis Salme Reek juba noore näitlejana saavutada niisuguse adaptatsioonivõime, mis võimaldas läbi teatritee kehastada väga eriilmelisi tegelasi. Salme Reegi rollinimistu on väga rikas ja mitmekesine. Ometigi ei ole ta olnud teatri esinäitlejanna selle traditsioonilises tähenduses. Paraku ei lubanud aeg ja olud näitlejal tema parimas loomeas kehastada kangelasid, klassikaliste draamateoste poeetilisi ja jõulisi armastajaid, mida tema ande mitmekülgsus, füüsiline vorm ja kirglik tundeline loomus võimaldanuks. Tema loomingust puuduvad Shakespeare'i, Schilleri, Wilde'i jt klassikalised kangelannad. Klassikaritta kuuluvad vaid Maksim Gorki „Põhjas” Anna (1941), George Bernard Shaw' „Pygmalioni” Eliza (1944), Anton Tšehhovi „Onu Vanja” Sonja (1951), Henrik Ibseni „Peer Gynti” ema Åse, ... , pluss väikerollid, näiteks Yorki hertsoginna William Shakespeare'i „Richard III-s” (1975) jt.

Salme Reegi varasema loomeperioodi teatriarvustusi analüüsid ja tema meenutustele toetudes võib väita, et erinevaid tegelasi kujutades lähtus näitleja, kui lavastus ja roll seda võimaldasid, sarnaselt Stanislavski näitlejaloomingu teooria põhimõtetega vajadusest saavutada igal mängukorral läbielamise ehtsus. Oma arvukates lavakujudes on Salme Reek sageli otsinud eeskätt „elulähedust”, vastavust vaataja argikogemusele. Rolli ette valmistades mõtles ta esmalt selle siseelule. Ta püüdis selle poole, et hakata tegelasega ühtemoodi tunnetama, st vastavalt Stanislavski sõnastusele „rolli läbi elama”. Salme Reegile oli oluline rolli sisemaailm – „rolli psühholoogiline elu”, mis kujuneb seesmise läbielamisprotsessi abil. Rolli seesmise elu nähtavaks mängimisel oli näitlejannale suureks abiks tundlik hääle- ja kehaaparaat.

Stanislavski õpetuse kohaselt aitab emotsionaalne mälu elustada varem läbielatud tundmusi. Tegelikusest võetud, mälus talletatud ja rolli üle kantud isiklikud elamused loovad rolli elu laval. Reek püüdis kujutleda, kuidas ta

käituks olukorras, milles viibib tema tegelane, tuletades meelde analoogseid situatsioone iseenda ja oma lähedaste elust. Näiteks poisteosade loomisel meenutas ta oma lapsepõlve, mängu poistega ning lapseea sisemist vajadust olla oma vanemate esiklapsena oodatud poisi vääriline, tajudes ühtlasi endas peituvat poisilikku olemust. Samas ei kopeerinud näitleja välist tegevust reaalsest elust. Rollidele lisas ta aga enamasti midagi ebatavalist, üllatuslikku enda fantaasiamaailmas sündinud kujutluspildist. Mitmed Reegi loodud tegelased on mõjunud vaatajale kummastavalt, milleski eriliselt, on kutsunud esile hämmingut.

Salme Reek pidas oma näitlejaloomingu lähtealuseks teatrikoolist saadud realistlikku, läbielamiskunstil põhinevat näitlejakoolitust. Ühiseid jooni võib leida ka Salme Reegi ja vene näitleja ning teatrimõtleja Mihhail Tšehhovi põhimõtetes. Mõlemad pidasid näitlejatöös esmatahtsaks kehatehnika meisterlikku valdamist, füüsilise ja vaimse ettevalmistuse võrdväärsust, tegelase sise maailma avamist läbi füüsilise, rolli loomist kujutlussfääris jne ning valdasid meisterlikult nii realistlikku kui teatraalset mängustiili. Salme Reegi arvates peab näitleja endas alal hoidma lapsemeelsuse ja võime fantaseerida, et luua rolli esialgu kujutlussfääris, nii nagu seda pidas õigeks ka M. Tšehhov. Näitleja saab oma kujutlustest vajalikke impulsse lavakuju kehastamiseks. Sarnaselt Brechti seisukohaga on näitleja Tšehhovi arvates oma lavakuju suhtes kõrvalseisja, peaaegu nagu pealtvaataja. See tõdemus kehtib täielikult Salme Reegi lavabiograafias. Tema näitlejapaletil oli juba esimestel teatritöö aastatel rohkesti brechtlikke jooni, mis näitleja loominguks küpsuse perioodil järjest enam ja eredamalt avaldusid. Salme Reek ei kehastunud nii mõnigi kord täielikult ümber tegelaskujuks, ei samastunud sellega, vaid säilitas distantsi esitatava lavategelasega, asetades rõhu artistlikkusele. „Loomulik” näitleja mängus muutus sellisel juhul silmatorkavaks, tegelaskujule eriomaseid jooni võimendavaks, proportsioone muutvaks. Nii oli see sageli Salme Reegi vanaeiderollide puhul.

Salme Reek ei eelistanud ühte lavastajat või partnerit teisele, ta pidas oluliseks oskust töötada kõigiga. Ilmselt just see oskus avas näitlejale võimaluse loominguks koostööks paljude lavastajatega, nagu Hilda Gleser, Paul Sepp, Kaarli Aluoja, Leo Kalmet, August Sunne, Ruut Tarmo, Eduard Türk, Oskar Põlla, Andres Särev, Ilmar Tammur, Voldemar Panso, Ago-Endrik Kerge, Mikk Mikiver, Raivo Trass, Elmo Nüganen jt.

Näitlejale on aga oluline ka sellise lavastaja olemasolu, kes temaga järjestvalt töötaks. Teatri- ja Muusikamuuseumi andmeil mängis Reek enam Leo Kalmeti ja Andres Särevi lavastustes, kummaski 21 korda (kaks kahekümne ühest lavastusest tegi Kalmet kahasse Tammuriga). Lavastaja ja näitleja koostöö oli mõlemal juhul pikaajaline. Leo Kalmetiga kestis see 35 aastat, so aastail 1929–1950 ja 1955–1969 ning oleks võinud ilmselt olla veelgi pikem ja viljakam, kui Kalmet poleks vahepealsel ajal viibinud represseerituna Irkutski oblastis. Särevi ja Reegi koostöö kestis 34 aastat, ajavahemikul 1932–1966. Varasemal loomeperioodil mängis Reek kaheksas Kaarli Aluoja lavastuses (aastail 1932–1946), seitsmes Paul Sepa lavastuses (aastail 1930–1936), kuues August Sunne lavastuses (aastail 1937–1940), viies Eduard Türgi lavastuses

(aastail 1936–1939). Mõttekaaslus elus ja teatritöös sidus Reeki elukaaslase ja kolleegi Oskar Põllaga. Reegil olid kesksed rollid seitsmes Põlla lavastuses ajavahemikus 1943–1950. Näitleja suhe lavastajate Ruut Tarmo ja Priit Põldroosiga piirdus nelja lavastusega. Hilisemal, loomingulise küpsuse perioodil osales Reek enam Ilmar Tammuri ja Voldemar Panso lavastustes, kummaski kaheksa korda (Tammur lavastas kaks neist koos Leo Kalmetiga). Koostööd Tammuriga raamisisid aastad 1952–1968 ja Pansoga 1950–1975. Kestvam näitleja–lavastaja loominguline side oli Reegil veel näiteks Ben Druiga (7 lavastust), Raivo Trassiga (6 lavastust), Gunnar Kilgasega (5 lavastust), Mai Meringuga (4 lavastust), Mikk Mikiveriga (4 lavastust). Erilise tähendusega lavastaja küpses eas Reegi jaoks oli aga Ago-Endrik Kerge, kelle lavastustes avanes vahepealsetel aastatel enamasti väiksemaid osi mänginud näitlejal võimalus oma jätkuvat kõrgvormi tõestada. Salme Reek osales neljas Kerge teatrilavastuses, kahes telelavastuses ja kolmes Eesti Telefilmi filmis.

Reek oli näitleja, kes vajas lavastajat – tema suunavaid nõuandeid, tähelepanekuid, julgustavat sõna. Ilmselt aitas tal paljude erinevate lavastajate tööstiiliga kohaneda tema alatine püüe nende taotlusi mõista ja neist loominguliselt innustuda. On ju Panso oma raamatus „Töö ja talent näitleja loomingus” kirjutanud: „Näitleja ei pea mitte ainult mõistma režissööri, vaid ka nakatuma tema kujundlikkudest mõtetest.” (Panso 1995: 13) See, et Reek oli erinevatele tõlgendustele avatud ja paindlik näitleja, ilmneb tõsiasiast, et tema koostöö enamiku lavastajatega ei piirdunud ühe korraga, vaid kestis läbi mitme lavastuse. Reek usaldas näitejuhti, ka väga noort ja väheste kogemustega.

Lavapartneritest kõneldes tõdes Salme Reek, et keegi neist ei ole olnud talle vastuvõtmatu. Ka ei osanud ta nimetada ühtegi näitlejat, kellega oleks kõige rohkem koostööd teinud. Mõningase mõtlemise järel nimetas ta siiski, et võib-olla Velda Otsusega. Reek: „Mulle kui näitlejale on erinevate partneritega mängimine huvitav. /.../ Pean olema kogu aeg valmis üllatusteks. Partnerit õpib ju laval tundma. See ei ole eraelu, see on lavaelu. Need on kaks erinevat asja ning suheldes partneriga laval ei tohi iialgi lasta end mõjutada eraelust.” (Reek 1984)

Salme Reegi arvates on näitleja juures kõige olulisem töökus. Vastasel juhul tema kui looja areng peatub. Reek: „Nooruses igaüks võlub oma uudsusega, oma värskusega, oma erakordsusega. Kui näitleja noorusaeg on läbi ja sellel ajal ei ole midagi omandatud, siis ei suudeta publikut enam haarata. /.../ Nendel näitlejatel, kes endaga töötavad, hakkab nooruse värskus ja uudsus aegamööda asenduma näitlejameisterlikkusega. /.../ Eluaastate lisandudes tuleb niikuinii näitleja elus aeg, mil ta peab vahetama ampluaad. Kui ta ei ole omandanud meisterlikkust, siis ei suuda ta ka minna uude ampluaasse.” (Reek 1986) Salme Reegile oli tähtis teater oma traditsioonidega, sest teater ei alusta igal uuel hooajal otsast peale, vaid toetudes varasemale, liigub oma arengus edasi. Nii nagu kunagi suhtusid vanemad kolleegid asja teatrikooli lõpetanud Reegisse heatahtlikult, nii hoidis ka Reek ise küpse näitlejana noori väga ja noored hoidsid teda.

Salme Reek nägi teatrikunsti võlu etenduste kordumatuses ja kaduvuses. „Iialgi ei ole järgnev etendus oma peenematelt nüanssidelt samasugune kui oli

eelnev ja üle-eelnev. Etendus läheb iga mängukorraga järjest paremaks, peab minema. Loogiline käik on niisugune, kui prooviprotsess on kulgenud õigetel alustel. Alati on üks etendus natuke halvem või parem kui teine. Seda ei saa mõõta, seda saab tunnetada.” (Reek 1986) Reegi arvates ei olene etenduse õnnestumine ainult näitlejatest või ainult publikust, vaid neist mõlemast. Reek: „Näitleja ja publik loovad koos etendust. Vahel võib näitleja kogeda ka niisugust „rasket saali”, mida on võimatu „soojaks kütta”. Nii-öelda „rasket saalist” võib rääkida näiteks sellisel juhul, kui publik on tulnud vaatama ühte lavastust, aga see on mingil põhjusel, näiteks näitleja haigestumise tõttu, asendatud teisega. Vaataja on siis asetatud sundseisundisse; ta peab jälgima ühte teatritükki, samal ajal kui ta soovis näha midagi muud. /.../ Tal tekib vastuseis, sisemine ja loomulik. Ta on tõrges kõige selle vastu, mida näitleja püüab temale pakkuda. Kui näitleja suudab niisuguse vaataja oma võimusesse haarata, siis on see tõesti suur võit.” (Reek 1986) Reegi sõnusti näitleja tunneb, kuidas vaataja temasse suhtub: kas võtab ta vastu või on tema suhtes umbusklik või koguni tõrjuv. Kuigi Salme Reek oli aastakümneid teatrilaval esinenud, närveeris ta alati enne publiku ette minekut.

Salme Reek oli seisukohal, et näitleja peab olema võimeline kuni elu lõpuni õppima, muutuma, arenema, sest ümbritsev maailm ju muutub ja areneb. Samas on ka midagi igikestvat, igavest. Nii on see ka teatris. Salme Reek leidis, et realistlik teater võib aeg-ajalt eksperimentaalse teatri ees taanduda, kuid ta tuleb alati tagasi. Reek: „Kõik uuemad kunstisuunad käiakse läbi, aga realistlik teater jääb. Realism tuleb tagasi uue varjundiga, natuke teistmoodi, kui ta oli enne, kahtlemata huvitavamal kujul. Kõik ju muutub. Terve maailm muutub. Meie ise muutume. Ka meie, kes me oleme eelmisest põlvkonnast; meie oleme ju ajaga koos muutunud. Seetõttu ei saa ka teater jääda samasuguseks. Aga et teater muutub ajaga ikka huvitavamaks – selles ma ei kahtle. „ (Reek 1994)

Salme Reek säilitas kuni elu lõpuni õppimisvõime, uudishimu, soovi ühiskonnas ja oma erialal toimuvate muutustega kaasa minna. Uudishimu ja tähelepanelikkus ongi hea näitleja oluliseks eelduseks, sest sellisel juhul on, mida elust oma rollidesse kaasa võtta. Elatud elu kogemused on talletatud mälus ja näitleja saab neile oma loomingus tugineda. Küllap oli Reegi uudishimu ja huvi ikka ja jälle enda jaoks midagi uut avastada üheks põhjuseks, et näitlejal õnnestus end kohandada paljude erinevate lavastajate tööstiiliga, tunnetada ja aktsepteerida muutusi teatrikunstis ning teatrikunsti arenguga kaasa minna, nagu näitas 70-aastane näitleja Podskalsky „Noore daami külaskäigu” (1977) noortetrupis energiat kiirgava Noore daamina.

Uurimistöö näitas, et näitleja saatuse määrab suuresti teda ümbritsev sotsiaalne ruum, aga ka looja võime kohaneda ühiskonnas ja teatrikunstis toimuvate muutuste ja arengutega. Muutused ühiskonnas toovad paratamatult kaasa muutusi kultuuri-, sealhulgas teatrielus. Näitlejalgi tuleb kohaneda ümbritseva tegelikkusega, tunnetada ajastut, milles ta elab ja loob, ning liikuda ajaga kaasa. Salme Reegil see õnnestus. Ümbritsev aegruum on ka näitlejale inspiratsiooni allikaks, tema loomingu mõjutajaks.

Loomingulised valikud lähtuvad neist võimalustest, mida üks või teine ühiskondlik situatsioon tunnustab. Näitlejatel on need valikud teiste loov- inimestega võrreldes eriti piiratud. Aeg ja ümbritsevad olud dikteerivad suuresti teatrite repertuaari ja lavastaja lähenemist kirjanduslikule alusmaterjalile ning järelikult ka näitlejate rolle ja nende tõlgendusi. Seega sõltuvad näitleja loomingulised võimalused ajastu maitsest ja ootustest, ühiskonnas valitsevatest eelistustest ja väärtushinnangutest, suundumustest kultuuri- ja sealhulgas teatri- elus, teatri kui kultuuriasutuse tegevust määravatest poliitilistest, majanduslikest jm mehhanismidest, näitlejale tööandjaks oleva teatri võimalustest, loo- mingulise kollektiivi hoiakutest, näitlejat aktsepteeriva lavastaja olemasolust ning tema eelistustest ja loomingulisest käekirjast, lavapartnerite rollitõlgendus- test jne. Ühiskonna (riigi) poolt pealesurutud käitumislaad võib jääda loov- inimesele võõraks ja sisemiselt vastuvõtmatuks. Nii oli see sageli nõukogude võimu aastatel, aga ka Teise maailmasõja aegse saksa okupatsiooni tingimustes. Selleks et keerulises ühiskondlikus situatsioonis toime tulla, on näitlejale oluline säilitada ka tema jaoks kõige ebameeldivamas ühiskondlikus ja kultuurilises situatsioonis võime olla isikupärane, omanäoline, teistest erinev, jääda truuks oma veendumustele ning mitte alluda välise maailma poolt pealesurutud ühtlustamisreeglitele. Oma veendumustega kokkusobimatuid rolle mängides võib näitleja lähtuda oma sisemistest tõekspidamistest ning leida ka valdavalt negatiivses tegelaskujus peituvat inimliku poole. Nii suutis Salme Reek esialgu vastuvõtmatuna tunduva Du Jane Martini „Keely ja Du” lavalises tõlgenduses (1994) enda ja publiku jaoks mõistetavaks mängida. Ent näitleja võib pahelist tegelast kujutades jääda, analoogselt Brechti teatrile, loodava tegelaskuju suhtes kriitiliseks, näidata teda publikule halastamatu otse- kohesusega, tema negatiivseid loomuomadusi võimendades. Näitena võib tuua Salme Reegi I palveõe Juhan Smuuli „Leas” (1972).

Salme Reegil õnnestus näitlejana ühelt poolt aktsepteerida ümbritseva tegelikkuse norme ja piiranguid ning samas jääda isikupäraseks ja luua rolle lähtuvalt oma tõekspidamistest. Näiteks tuli Reegil sõjajärgseil aastail mängida rolle lavastustes, kus kesksel kohal sõda ja nõukogude rahva kangelaslikkus (nimiosa A. Gaidari ja A. Rebase „Timuris ja tema meeskonnas” (1947), Vanja V. Katajevi „Polgu pojas” (1948) jmt). Kuigi tollane võim dikteeris nõude kujutada laval inimesi must-valgelt, kas läbinisti negatiivse või positiivsena, lahendas Salme Reek lapskangelaste rollid inimlikult mitmeplaanisena. Salme Reegi Timur ja Vanja olid küll vaprad ja õilsa meelega, kuid neilgi ei puudunud omad nõrkused ja hirmud.

Tuginedes realistlikule näitlejakoolile, suutis Salme Reek, pidevalt endaga töötades ja end arendades, kohanduda erinevate teatrivormide ja stiilidega. Ta ühendas oma paljudes rollides traditsiooniliseks peetavale realistlikule läbi- elamisteatrile omase sisemistest impulssidest ajendatud lavaelu uuendusliku teatri rõhutatult füüsilise, mängulise, teatraalse esituslaadiga. Oma näitleja- loomingu kaudu püüdis Reek alal hoida mineviku teatri väärtuslikumat osa, psühholoogilisele realismile omast süvenemist tegelase sisemaailma ning avada

vaatajale rollis peituvaid sügavusi lavakunsti muutuste käigus kujunenud modernistlikule teatril omaste väljendusvahenditega.

Salme Reek kogus endasse ja hoidis alal oma eelkäijate kogemused. Neid omakorda enda arendamise kaudu ja oma isikupärale toetudes täiendades ja rikastades, kandis ta kogu selle teatrikunstilase rikkuse läbi aastakümnete tänasesse päeva. Tänu võimele vastavalt teatrikunstis toimuvatele arengutele ka ise muutuda ja areneda suutis Salme Reek võluda publikut läbi mitme põlvkonna.

Näitleja loomingul on tugev seos ajas muutuva ühiskondlik-kultuurilise taustsüsteemiga. Ümbritsev aegruum suunab näitleja loomingulisi valikuid. Näitleja loomingulise pikaajalisuse ja mitmekülgsuse oluliseks eelduseks on pidev töö iseendaga ning oskus ja tahtmine ennast kohandada ja arendada vastavalt ümbritseva elu- ja loomingukeskkonna muutustele ja arengutele.

KASUTATUD KIRJANDUS

- A. 1944. „Libahunt”. Esietendus Riiklikus Draamateatris. – Sirp ja Vasar, 16. detsember.
- A. 1945. „Tom Sawyeri imelikud juhtumised”. – Sirp ja Vasar, 9. juuni.
- A. 1946. „Saabastega kass” Riiklikus Noorsooteatris. – Sirp ja Vasar, 11. mai.
- A. M. 1934. Gerd Neggo stuudio tantsuõhtu „Estonias”. – Vaba Maa, 27. aprill.
- A. V. 1936. Kehatehnika kunstikõrguses. Vestlus Gerd Neggoga tema stuudio 10-a. tegevuse puhul. Kas ballett või plastika? Kuidas saab heaks tantsijaks. Rahvatants lavatantsuna. – Uus Eesti, 4. aprill.
- Aare, Toivo 1977. Laupäevane kohtumine. – Noorte Hää, 19. märts.
- Aaslav-Tepandi, Katri 2007. Eesti näitlejanna Erna Villmer. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Aaslav-Tepandi, Katri 2008. Eesti näitlejanna Erna Villmer. Analüütiline ülevaade. – Tallinna Ülikool. Humanitaarteaduste dissertatsioonid. Tallinn: TLÜ Kirjastus
- Allik, Jaak 1994. „Keely ja Du” ei ole Draamateatrile täistabamus. – Hommikuleht, 29. märts.
- Anderson, L. 1970. Õnnestunud grotesk teatrilaval. – Noorte Hää, 25. jaanuar.
- Andresen, Nigol 1971. Hilda Gleser. Tallinn: Eesti Raamat.
- ArA [Artur Adson] 1931. „Draamastuudio” teater. „Hüpinkukkude meister”. [Ajaleheväljalõige] TMM/T200:4/16:80.
- ArA [Artur Adson] 1932. „Vargamäe” esietendus. – Vaba Maa, 9. veebruar.
- ArA [Artur Adson] 1933. Gerd Neggo stuudio etendus. Pantomiim „Coppélia” ja divertissement. Saksa teatris 15. märtsil 1933 Draamastuudio korraldusel. – Vaba Maa, 17. märts.
- ArA [Artur Adson] 1934. Gerd Neggo stuudio tants-etendus. „Estoonia” teatrilaval orkestri saatel, 25. apr. 1934. a. – Päevaleht, 27. aprill.
- ArA [Artur Adson] 1935. „Härra Mauruse I järgu koolis”. – Päevaleht, 23. oktoober.
- ArA [Artur Adson] 1938. Noorsooetendus „Väike lord Fauntleroy” E. Draamateatris 6. veebr. 1938. – Vaba Maa, 8. veebruar.
- ArA [Artur Adson] 1939. „Õnnelikud päevad.” Cl. Puget’ kom. 3 vaatuses E. Draamateatris 30. sept. – Rahvaleht, 2. oktoober.
- ArA [Artur Adson] 1941. „Põhjas” Draamateatris. Esietendus 5. jaan. 41. – Rahva Hää, 6. jaanuar.
- ArA [Artur Adson] 1942a. „Südmused agulis” avasid E. Draamateatri hooaja 26. sept. – Maa Sõna, 1. oktoober.
- ArA [Artur Adson] 1942b. „Kopranahkne kasukas” E. Draamateatris. – Maa Sõna, 17. november.
- ArA [Artur Adson] 1943a. „Uus komet E. Draamateatris”. Esietendus 25. nov 1943. – Maa Sõna, 30. november.
- ArA [Artur Adson] 1943b. „Põialpoiss” E. Draamateatris noorsooetendusena 7. nov. 1943. – Maa Sõna, 9. november.
- Artaud, Antonin 1975. Esseid ja kirju. (Tlk Ott Ojamaa.) Loomingu Raamatukogu, nr 12/13. Tallinn: Perioodika.
- B. K-I. 1943. „Põialpoiss” Noorsooteatris. – Postimees, 13. november.
- Balbat, Maris 1966. Poiss ja robot. – Teatrimärkmik 1963/1964. Tallinn: Eesti Raamat, lk 112–118.
- Balbat, Maris; Kask, Karin; Tormis, Lea; Valter, Maimu; Vellerand, Lilian 1966. Kirjatähest ja näitlejast sündinud inimesed. – Nõukogude Naine, nr 10, lk 13–16.
- Balbat, Maris 1979. Üksik naine ja üksildane poiss. – Õhtuleht, 31. märts.
- Balme, Christopher B. 2008. The Cambridge Introduction to Theatre Studies. Cambridge: Cambridge University Press.

- Barba, Eugenio 1999. Paberlaevuke. (Tõlge, eessõna ja kommentaarid Mati Unt.) Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstikool.
- Barbarus, Johannes 2002a. Draama kui müsterium. – Teatri-raamat. (Toim Bernhard Linde ja Gustav Suits.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 20–28.
- Barbarus, Johannes 2002b. Teatri-muljed. – Teatri-raamat. (Toim Bernhard Linde ja Gustav Suits.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 104–110.
- Booth, Michael R. 2006. Üheksateistkümnenda sajandi teater. (Tlk Ilona Kolberg.) – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. (Koost John Russell Brown.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 326–371.
- Bourdieu, Pierre 2003. Praktilised põhjused. Teoteooriast. (Tlk Leena Tomasberg.) Tallinn: Tänapäev.
- Brecht, Bertolt 1972. Vaseost. (Tlk Evald Kampus, red ja värsid tlk Ain Kaalep) Tallinn: Eesti Raamat.
- Brook, Peter 1972. Tühi ruum. (Tlk Malle Klaassen.) Loomingu Raamatukogu, nr 44/45, Tallinn: Perioodika.
- Craig, Edward Gordon 1999. Näitleja ning ülimarionett. – Teine teater. XX sajandi alguse režiiekspriiment kommentaaride ja järelsõnaga. (Koostanud ja tõlkinud R. ja G. Schutting.) Tallinn: Kirjastuskeskus, lk 139–162.
- Draamastuudio nõrk võõrusetendus 1931. – Sakala, 26. september.
- Draamastuudio teater „Neitsid...” 1933 = Draamastuudio teater „Neitsid lampidega”, A. Mälgu komöödia. Etendus 21. okt. 1933. [Ajaleheväljalõige] TMM/T200:4.
- Draamastuudio... 1936 = Draamastuudio „Õnneliku abieluga” Tartus 1936. – Postimees, 12. september.
- E. B. 1936. „Õnnelik abielu”. – Pealinna Teataja, 7. oktoober.
- ”Ebahaige” Draamastuudio... 1936 = „Ebahaige” Draamastuudio teatri ettekandel 1936. [Ajaleheväljalõige] TMM/T 200: 4/25: 14.
- Eesti Draamateatri ringreis... 1939 = Eesti Draamateatri ringreis Võrus, teisipäeval, 29. aug. 1939. – Elu, 5. august.
- Eesti rahva... 1943 = Eesti rahva kannatuste aasta 1943. Koguteos II. Eesti Oma-valitsuse väljaanne. Tallinn: Eesti Kirjastus.
- EKL 2001 = Annus, Epp; Epner, Luule; Järv, Ants; Olesk, Sirje; Süvalep, Ele; Velsker, Mart 2001. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri.
- Elango, Õie 1994. Teatripoliitikast Eesti NSV Kunstide Valitsuse päevil (1944–1953). – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 48–64.
- em. 1946. „Saabastega kass” Riiklikus Noorsooteatris. – Õhtuleht, 25. aprill.
- Epner, Luule (LE) 2002. Ekspressionism saksa teatris. – Eesti ja maailm. XX sajandi kroonika. I osa. 1900–1940. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk 191.
- Epner, Luule 2006. Teatri üldpilt. – Eesti teatrilugu. Tallinn: AS Kirjastus Ilo, lk 117–119
- Epner, Luule 2008a. Ääremärkusi realismist ja modernismist, peamiselt teatris. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 19–31.
- Epner, Luule 2008b. Socialist Realism: Theory versus Reality. – Back to Baltic Memory: Lost and Found in Literature 1940–1968. (Toim Eglaja-Kristsone, E.; Kalnacs, B.) Riga: Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia, pp 113–128.
- Esslin, Martin 2006. Modernistlik teater 1890–1920. (Tlk K. J. Kangur ja P. Kruuspere.) – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. (Koost John Russell Brown.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 372–413.
- Gehrke, Olaf 1966a. „Bernarda Alba maja” – terav protest sotsiaalse ebaõigluse vastu. – Õhtuleht, 24. oktoober.
- Gehrke, Olaf 1966b. Ka ilma meesteta ... – Õhtuleht, 26. oktoober.

- Gehrke, Olaf 1972. Saal mängib kaasa. – Öhtuleht, 11. märts.
- Gerd Negro... 1936 = Gerd Negro kõneleb tantsust 1936. – Uus Eesti, 3. aprill.
- Grenaderidele... 1943 = Grenaderidele näidendiga külla 1943. – Eesti Sõna, 22. juuli.
- Grotowski, Jerzy 2002. Tekstid aastatest 1965–1969. (Tlk Hendrik Lindepuu.) Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Haan, Kalju 1970a. Paar küsimust „Tuulte pöörises” lavastajale. – Sirp ja Vasar, 6. november.
- Haan, Kalju 1970b. August Kitzbergi „Tuulte pöörises”. – Noorte Hääl, 8. november.
- Haan, Kalju 1979. „Homme on jälle päev”. – Noorte Hääl, 25. veebruar.
- Haan, Kalju 1981. „Anekdoot Charoni venest”. – Öhtuleht, 7. märts.
- Haan, Kalju 1987. Karl Menning ja teater „Vanemuine”. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hagelberg, Tõnu 1996. Minu nooruse pidu. – Maaleht, 8. veebruar.
- Harrop, John 1992. Acting. London, New York: Routledge.
- Heinsalu, Rein 1992. Hilja, härrased! Vara? – Eesti Aeg, 27. veebruar.
- Hennoste, Tiit 1996. Modernism ja meie: kolm pinget. – Keel ja Kirjandus, nr 4, lk 217–224.
- Hiir, Erni 1939. Tartu teatrihooaeg algas „Õnnelikkude päevadega”. – Uus Eesti, 28. august.
- Holland, Peter; Patterson, Michael 2006. Kaheksateistkümnenda sajandi teater. (Tlk I. Kolberg.) – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. (Koost John Russell Brown.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 279–325.
- „Iluduskuninganna”... 1932 = „Iluduskuninganna”. A. Adsoni menukas näidend „Estonias” 1932 – Vaba Maa, 20. november.
- Innes, Christopher 2006. Teater pärast kaht maailmasõda. (Tlk K. J. Kangur ja P. Kruuspere) – Oxfordi illustreeritud teatriajalugu. (Koost John Russell Brown.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 414–488.
- J. S. [Juhan Sütiste] 1933. Draamastudio külaskäik „Vanemuises”. A. Mälgu „Neitsid lampidega” etendus 2. okt. – Päevaleht, 3. oktoober.
- Jaik, Juhan 1932a. „Agulirahvas läheb ajalukku”. M. Metsanurga mängu esietendus „Draamastudios”. – Postimees, 13. jaanuar.
- Jaik, Juhan 1932b. „Iluduskuninganna” Estonias. – Postimees, 23. november.
- Jaik, Juhan 1932c. „Tõde ja õigus” laval. „Vargamäe” esietendus Draamastudios. – Postimees, 10. veebruar.
- Jaik, Juhan 1935. [Ankeedivastus]. – Teater, nr 4, lk 139.
- Jung, Carl Gustav 2004. Mälestused, unenäod, mõtted. (Tlk Leo Metsar.) Tallinn: Eesti Raamat.
- Jõgi, Mall (MJ-i) 2002. „Siuru” sünd. – Eesti ja maailm. XX sajandi kroonika. I osa. 1900–1940. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk 155.
- Jänkimees [Evald Tammlaan] 1935. Teatripäevade reportaaž kommentaaridega. – Teater, nr 5, lk 185.
- Järv, Ants 1971a. Hea lavastus. – Edasi, 30. mai.
- Järv, Ants 1971b. Draamateatri augustihooaeg. – Edasi, 22. august.
- Järv, Ants 1972. „Inimene ja inimene”. Tallinna Draamateater Tartus. – Edasi, 9. august.
- Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat. Tallinn: Eesti Draamateater.
- K. 1942. „Armastuskirjad”. Felix Lützkendorfi komöödia Eesti Draamateatris. [Ajaleheväljalõige, 5. juuni.] TMM/T 200:4/43: 68.
- Ka meil... 1931 = Ka meil oma Remarque! 1931. – Rahva Sõna, 6. jaanuar.
- Kaal, Aira 1941. Gorki „Põhjas” Draamateatri ettekandel „Vanemuises”. – Tartu Kommunist, 10. aprill.

- Kalda, Helen [Kadi Vanaveski] 1969. Vöödilise hobuse küsimus. – Õhtuleht, 21. jaanuar.
- Kalda, Helen [Kadi Vanaveski] 1973. „Kolmest õest”. Teine, kolmas, neljas etendus. – Sirp ja Vasar, 16. november.
- Kalmet, Leo 1982. Pool sajandit teatriteed. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kalmet, Maimo 1977. Eesti NSV rahvakunstnik Salme Reek. – Nõukogude Õpetaja, 29. jaanuar.
- Kangur, Villu; Oja, Tõnu 1992. Little young boy’s grand old lady’ks. – Eesti Ekspress, 6. november.
- Kangilaski, Jaak 2003. Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias. – Kunstiteaduslikke uurimusi, nr 1–2 (12). Tallinn, lk 11–28.
- Kapstas, Meelis 1992. Kergendus. – Sirp, 22. mai.
- Karjahärm, Toomas; Sirk; Väino 2001. Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1917–1940. Tallinn: Argo
- Karjahärm, Toomas; Sirk, Väino 2007. Kohanemine ja vastupanu. Eesti haritlaskond 1940–1987. Tallinn: Argo.
- Kask, Karin 1946a. „Saabastega kass”. Esietendus Riiklikus Noorsooteatris. – Noorte Hääl, 24. aprill
- Kask, Karin 1946b. Õhtu teatrielamuseta. Goldoni „Põikpeade” ettekanne Draamateatris. – Noorte Hääl, 5. oktoober.
- Kask, Karin 1970. Teatritegijad, alustajad. Eesti teatrilugu ∞–1917. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kask, Karin 1972. „Lea” mitmest aspektist. – Sirp ja Vasar, 1. detsember.
- Kask, Karin 1975. Milline ta oli, kolmas seitsmekümnendais? – Teatrimärkmik 1972/1973. Tallinn: Eesti Raamat, lk 16–32.
- Kask, Karin 1977. Salme Reegi juubeli puhul. – Sirp ja Vasar, 11. november.
- Kask, Karin 1987. Eesti nõukogude teater 1940–1965. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kask, Karin 1989. Teatriaeg liigub kiirelt. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kibuvits, Leida 1945. Kahest korraga. – Rahva Hääl, 29. mai.
- Kivilo, Vidrik 1971. Tšehhovi „Ivanov” Draamateatris. – Õhtuleht, 6. veebruar.
- Kivilo, Vidrik 1973. Autoritruu ja isikupärane. Tšehhovi „Kolm õde” Draamateatris. – Rahva Hääl, 2. detsember.
- Kla 1942. „Vargamäe vanad ja noored” „Eesti Draamateatris”. – Postimees, 11. november.
- Knowles, Richard Paul 2004. Reading the Material Theatre. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kruus, Oskar 1970. Lavalugu kõveratest tüüpidest. „Monolisk” TRA Draamateatris. – Sirp ja Vasar, 30. jaanuar.
- Kruus, Oskar 1972a. Lastele paremaid etendusi. – Sirp ja Vasar, 14. aprill.
- Kruus, Oskar 1972b. Inimene loob ja kukutab jumala. J. Smuuli „Lea” TRA Draamateatris. – Noorte Hääl, 4. november.
- Kruus, Oskar 1990. Hugo Raudsepp klaarib arveid. – Reede, nr 6, lk 6.
- Kruus, Tiina 1992. Salme Reek: elus peab kõike tegema mõnuga. – Postimees, 9. november
- Krõmova, Natalja 1983. Lev Tolstoi näidend Eesti laval. – Teatrimärkmik 1980. Tallinn: Eesti Raamat, lk 127–135.
- Kui seinakell... 1937 = Kui seinakell pööratab silmi ... 1937. – Uudisleht, 13. november.
- Kuidas uulitsapoisist... 1938 = Kuidas uulitsapoisist sai krahv. Noorsooteatri homseks esietenduseks. 1938. – Uus Eesti, 5. veebruar.

- Kulo, Helle 1990. Salongist kongi. – Õhtuleht, 27. jaanuar.
- Kunstilisi sihte... 1945. = Kunstilisi sihte ja suundi Riiklikus Draamateatris. Vestlus Draamateatri direktori Priit Põldroosiga 1945. – Sirp ja Vasar, 9. detsember.
- Kurmiste, Oskar 1932. „Iluduskuninganna”. A. Adsoni komöödia H. Kompuse juhatusel. – Rahva Sõna, 23. november.
- Kurmiste, Oskar 1934. „Seiklus Budapestis”. – Rahva Sõna, 29. detsember.
- Kurmiste, Oskar 1936. Kolm „Õnnelikku abielu”. Esietenduse puhul „Draamastuudios”. – Rahvaleht, 9. oktoober.
- Kõllu, Vello 1971. Kaasaegne ja mõtteküllane. A. Tšehhovi „Ivanov” Draamateatris. Rahva Hääl, 13. märts.
- Kärner, Jaan 2002. Teatrikunst ja Moskva Kunstiteater. – Teatri-raamat. (Toim Bernhard Linde ja Gustav Suits.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 50–63.
- Küngas, Aksel 1998. Sõja-aastate teatrielu üldkorraldus ja selle kaudjuhtimine. – Kultuur Eestis sõja-aastail 1941–1944. (Toim Kaalu ja Maris Kirme.) Tallinn: Tallinna Pedagoogikakool, lk 72–83.
- Laid, Eero 1977. 120 minutit komöödiakunsti kiituseks. Z. Podskalsky „Noore daami külaskäik” TRA Draamateatris. – Õhtuleht, 3. aprill.
- Laid, Eero 1978. „Peer Gynt”. TRA Draamateater H. Ibseni juubeliks. – Õhtuleht, 20. juuni.
- Laubre, Maris 1975. „Richard III”. – Noorte Hääl, 28. märts.
- Lauter, Ants 1982. Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte. (Koost Helmi Einas, Karin Kask, Lea Tormis.) Tallinn: Eesti Raamat.
- Leo [Leo Soonpää] 1931a. „Põrunud aru õnnistus” Draamateatris. – Uudisleht, 28. oktoober.
- Leo [Leo Soonpää] 1931b. V. Bauni „Hüpiknukkude meister” „Draamastudio” ettekandel Saksa teatris. – Uudisleht, 18. november.
- Leo [Leo Soonpää] 1932a. Jaan Kärneri „Merihärg ja Ko ajab Venemaaga äri” „Draamastuudios” – Uudisleht, 19. september.
- Leo [Leo Soonpää] 1932b. „Demobiliseeritud perekonnaisa” „Estonias”. – Uudisleht, 26. veebruar.
- Leo [Leo Soonpää] 1932c. „Vargamäe” „Draamastuudios”. – Uudisleht, 10. veebruar.
- Leo [Leo Soonpää] 1933. „Neitsid lampidega” „Draamastuudios”. – Uudisleht, 25. oktoober.
- Leo [Leo Soonpää] 1935. „Härra Mauruse 1. järgu koolis”. – Uus Eesti, 23. oktoober.
- Levin, Sergei 1945. „Tom Sawyer” Riiklikus Noorsooteatris. [Ajaleheväljalõige] TMM/T8:1/257:4
- Levin, Sergei 1947. Mida meie teatrid võlgnevad noorsoole. – Noorte Hääl, 29. mai.
- Levin, Sergei 1955. Poisiklutt tagahoovis. – Pilt ja Sõna, nr 9.
- Levin, Sergei 1962. „Peer Gynt” uudselt loetuna. – Rahva Hääl, 15. mai.
- Liidja, M. 1972. „Tõe ja õiguse” lavaletuleku eel. – Õhtuleht, 21. jaanuar.
- Linde, Bernhard 1931. Gerd Negro tantsustuudio hommiketendus „Estonias”. – Kaja, 3. märts.
- Linde, Bernhard 1932. „Merihärg ja Ko ajab Venemaaga äri”. – Kaja, 20. september.
- Linde, Bernhard 1933. Kaks esietendust. – Kaja, 24. oktoober.
- Linde, Bernhard 2002. Näitekunst. – Teatri-raamat. (Toim Bernhard Linde ja Gustav Suits.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 9–19.
- Link, Endel 1964. Tore lastetükk. – Sirp ja Vasar, 12. juuni.
- Link, Endel 1965. Rops tegutseb edasi. – Sirp ja Vasar, 26. november.
- Loo, M. 1972. „Kaval-Ants ja Vanapagan”. – Noorte Hääl, 5. märts.
- Lotman, Juri 1990. Kultuurisemiootika. (Tlk Pärt Lias, Inta Soms ja Rein Veidemann.) Tallinn: Olion.

- Lukas, Jaan 1993. Vana daami visiit. – Vooremaa, 8. aprill.
- Lumet, Huko 1952. Piguga minevikku. „Kaluri poja” teise osa lavastuse puhul V. Kingissepa nim. Tallinna Riiklikus Draamateatris. – Õhtuleht, 31. oktoober.
- Lumet, Huko 1961. „Suveöö ilmsi” (Draamateatris). – Sirp ja Vasar, 15. detsember.
- Lõhmuste, Toomas 1987. Vastab Salme Reek. – Teater. Muusika. Kino, nr 8, lk 5–15.
- Lõhmuste, Toomas 1993. Sadulas püsimise fenomenist Salme Reegi näitel. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 87–91.
- Läänesaar, Monika 2006. Lavastajateater. – Eesti teatrilugu (autorid Luule Epner, Moonika Läänesaar, Anneli Saro). AS Kirjastus Ilo, lk 94–95.
- M. J. 1938. „Laul tulipunasest lillest”. – Postimees, 13. detsember.
- M. J. 1939. „Õnnelikud päevad”. M. Claude-André Puget’ komöödia 3 vaatuses, 4 pildis.
- Eesti Draamateatri külaskäiguetendus. – Postimees, 27. august.
- Maasik, A. 1965. Rops saab endale südametunnistuse. – Õhtuleht, 15. november.
- Made, Reet 2001. Lapsepõlvest tuleme kõik. Tallinn: Sild, lk 9–16.
- Meierhold, Vsevolod 1999. Teatri ajaloost ja tehnikast. – Teine teater. XX sajandi alguse režiikperiment kommentaaride ja järeldõnaga. (Koost ja tlk R. ja G. Schutting.) Tallinn: Kirjastuskeskus, lk 39–77.
- Mettus, Voldemar 1934. „Seiklus Budapestis” („Antonia”). Draamastuudio ettekandel 10. 10. 34. – Postimees, 11. oktoober.
- Mikkel, Reet 1982. Teatris Salme Reegiga. – Rahva Hää, 10. november.
- „Mikumärdit” mängitud... 1932 = „Mikumärdit” mängitud „Draamastuudios” 118 korda 1932. – Päevaleht, 4. jaanuar.
- M. Trigeri... 1936 = M. Trigeri näidend 3-s vaatuses „Õnnelik abielu” „Endla” laval 31. augustil. 1936 – [Ajaleheväljalõige, 1. september.] TMM/T200:4/22:5.
- Mutt, Mihkel 1976. „Pelléas ja Mélisande” V. Kingissepa nim TRA Draamateatris. – Sirp ja Vasar, 23. jaanuar.
- Mutt, Mihkel 1977. Pärast noort daami. – Sirp ja Vasar, 20. mai.
- Neggo, Gerd 1927. Märkmeid uuest kunsttantsust. – [Ajaleheväljalõige, 19. jaanuar] TMM/T426:1/2:2.
- Neggo, Gerd 1936. Kuidas jääda nooreks ja terveks. – [Ajaleheväljalõige, 20. september] TMM/T426:1/6:13.
- Neimar, Reet 1992. Absurdiinimese üksindus. Tšehhovi „Ivanov” Eesti Draamateatris. Lavastaja Elmo Nüganen. – Eesti Elu, 11. mai.
- Neimar, Reet 2002. Sõnalavastusteatri näitlejate koolitus. – Eesti Entsüklopeedia, 11. kd. Eesti üld. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk 641–644.
- Noore daami... 1992 = Noore daami juubel 1992. – Pühapäevaleht, 7. november.
- Normet, Dagmar 1964. „Rops” vallutab südameid. – Noorte Hää, 15. detsember.
- Normet, Dagmar 1967a. „Palju, palju tänu! Palju, palju õnne!” – Rahva Hää, 10. detsember.
- Normet, Dagmar 1967b. Eesti NSV teeneline kunstnik Salme Reek. Tallinn: Eesti Raamat.
- Normet, Ingo 1982. Veel kord Stanislavskist. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 12–18.
- Normet, Ingo. 2002. Teatrist. Tartu: Ilmamaa.
- Oja, Marika 1987. Salme Reek Kodumaa toimetuses. – Kodumaa, 30. detsember.
- Ott, Urmas 2009. Best of. Valitud intervjuud ja esseed I. Tallinn: Kirjastus Sejs.
- P. [Priit Põldroos]1941a. „Põhjas” Esietendus 5. jaan. 1941. – Noorte Hää, 7. jaanuar.
- P. [Priit Põldroos]1941b. „Libahunt”. Esietendus Draamateatris. – Noorte Hää, 4. aprill
- Panso, Voldemar 1995. Töö ja talent näitleja loomingus. Tallinn: Eesti Raamat.

- Panso, Voldemar 2007. Voldemar Panso päevaraamat. I köide. (Avaldamisvalmis seadnud Merle Karusoo, nõu andnud Lea Tormis) Eesti Draamateater.
- Pert, Jaan 1931. Draamastuudio 1920–1930. Tallinn: Draamastuudio Kirjastus.
- Pii, Paul [Rein Heinsalu] 1981. Luuletades Lethe kaldal. N. Baturini teose esietendus. – Sirp ja Vasar, 13. märts.
- Pinna, Paul 1995. Minu eluteater ja teatrielu 1884–1944. (Koost Helvi Einas.) Tallinn: Faatum.
- Purje, Pille-Riin 1996. Ära mind ärata – ärata mind ära. – Õhtuleht, 12. aprill.
- Purje, Pille-Riin 2004. Jüri Krjukov. Rolliportreed ja mälestuskilud. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- „Põrunud aru õnnistus” 1931. – Meie Maa, 27. oktoober.
- R. Eh. 1936. „Ebahaige”. J. B. Molière’i komöödia 3 vaatuses Draamastuudio ettekandel „Endlas” 9. nov. TMM/ T 200: 4/25: 5.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1931a. „Põrunud aru õnnistus” „Draamastuudios”. – Päevaleht, 27. oktoober.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1931b. „Hüpinkukkude meister” Draamastuudios. [Ajaleheväljalõige] TMM/T200:4/16:83.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1932a. „Agulirahvas läheb ajalukku” „Draamastuudios”. – Päevaleht, 11. jaanuar.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1932b. „Merihärg ja Ko ajab Venemaaga äri”. Esietendus Draamastuudios. – Päevaleht, 20. september.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1932c. „Iluduskuninganna” „Estoonia” teatris – Päevaleht, 20. november.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1933. Draamastuudio etendused Saksa teatris. – Päevaleht, 24. oktoober.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1934. „Seiklus Budapestis” – Vaba Sõna, 11. oktoober.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1939. „Õnnelikud päevad” E. Draamateatris. – Uudisleht, 21. oktoober.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1944. „Libahunt” R. Draamateatris. – Rahva Hääl, 12. detsember.
- R. K.–P. [Rasmus Kangro-Pool] 1946. Apoliitiline teatriõhtu. „Põikpead” „Draamateatris”. – Sirp ja Vasar, 12. oktoober.
- Reiljan, Reet 1959. Nuki, Iti ja Kusti laval. – Noorte Hääl, 2. oktoober.
- Reiljan, Reet 1964. „Rops” rõõmustab. – Õhtuleht, 3. aprill.
- Reiljan, Reet 1965. Südametunnistusest ja loomingust. – Noorte Hääl, 26. detsember.
- Reiljan, Reet 1968. Võidujooks ajaga. – Noorte Hääl, 7. veebruar.
- Reiljan, Reet 1970. Abakus ja tema taimelava. – Õhtuleht, 23. jaanuar.
- Reiljan, Reet 1972. „Inimene ja inimene”. – Õhtuleht, 26. jaanuar.
- Reiman, Hugo 1934. Hilda Gleser lavakunstilise kasvatajana. – Hilda Gleser. Tallinn: Näitekunsti Sihtkapitali Valitsus, lk 19–26.
- RI 1935. Härra Mauruse 1. järgu koolis. Draamastuudio külaskäigu etendus Tartus. (Ajaleheväljalõige, 18. september). TMM/T200.
- ”Richard III” 1975. – Kodumaa, 26. märts.
- Rink, Marika 1976. Pelléas ja Mélisande... – Noorte Hääl, 11. jaanuar.
- Rink, Marika 1977. Ettevaatust! Noor daam! – Noorte Hääl, 13. märts.
- Rodenburg, Patsy 2008. Näitleja kõneleb. (Tlk Anu Lamp.) Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Rummo, Paul-Eerik 1977. Salme Reegi sünnipäevaks. – Noorte Hääl, 13. november.
- Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater. Ülevaate teos 1. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Sanglepp, L. 1946. „Saabastega kass” uuslavastus Riiklikus Noorsooteatris. – Nõukogude Õpetaja, 27. aprill.

- Sarapik, Virve 2003. Realism ja reaalsuse representatsioonid. – Kunstiteaduslikke uurimust, nr 1–2 (12). Tallinn, lk 61 – 80.
- Saro, Anneli 2006. Näitlejapoeetika. – Eesti teatrilugu (autorid Luule Epner, Moonika Läänesaar, Anneli Saro). AS Kirjastus Ilo, lk 94 – 95.
- Sassoon, Donald 2008. Euroopa kultuuri ajalugu aastast 1800 kuni tänapäevani. (Tlk Tõnis Värnik.) Tallinn: Varrak.
- Saving, Ly 1946. Noorsooteatris. – Noorte Hääl, 3. aprill.
- Schütz, Johannes [Juhan Sütiste] 1934. „Seiklus Budapestis”. Rändteatri võõrusetendus Tartus, 10. okt 1934. a. – Vaba Maa, 13. oktoober.
- Schütz, Johannes [Juhan Sütiste] 1935. „Härä Mauruse I järgu koolis”. – Uus Eesti, 22. september.
- Seero, Tõnu 1994a. Kohustuslik näidend abordi keelustajaile. – Rahva Hääl, 4. märts.
- Seero, Tõnu 1994b. Salme Reek: „Igal inimesel on oma roll täita.” – Eesti Sõnumid, 29. november.
- Seero, Tõnu 1996. Kujutelmadega täiendame seda, mis elu jätab võlgu. – Sõnumileht, 12. aprill.
- Semper, Johannes 2002. Lürismus näitelaval. – Teatri-raamat. (Toim Bernhard Linde ja Gustav Suits.) Tallinn: Eesti Teatriliiit, lk 29–42.
- Sepp, Paul 1936. Teatrikooli osa eesti kutselise teatri arengus. – Teater, nr 6, lk 221–223.
- Siimer, Enn 1983. „Päike näkku” Moskvas ja Tallinnas üldisemate probleemide taustal. – Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 46–52.
- Siimisker, Leenu 1972. „... hingepõld on raskem harida kui Vargamäe kivirägastik ja soo”. – Sirp ja Vasar, 24. märts.
- sk [Karin Kask] 1944. „Libahunt” Riiklikus Draamateatris. – Õhtuleht, 11. detsember.
- sk [Karin Kask] 1945. „Tom Sawyeri imelikud juhtumised”. Esietendus Riiklikus Noorsooteatris. – Õhtuleht, 29. mai.
- Soonpää, Leo 1939. Kaks esietendust „Draamateatris”. – Uus Eesti, 2. oktoober.
- Stanislavski, Konstantin 1955. Näitleja töö endaga. (Tlk Felix Moor) Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Stanislavski, Konstantin 2005. Eetika. (Tlk Felix Moor.) Tallinn: Eesti Teatriliiit.
- Strindberg, August 1975. Autori eessõna. – Preili Julie. (Tlk Ülev Aaloe.) Loomingu Raamatukogu, nr 42. Tallinn: Perioodika, lk 5–17.
- Šapiro, Adolf 1983. Lavastaja märkmeid. – Teatrimärkmik 1980. Tallinn: Eesti Raamat, lk 93–126.
- Zetterberg, Seppo 2009. Eesti ajalugu. Tallinn: Tänapäev.
- Talts, Leida 2000. Pärnu teatrilugu 1875–1991. Pärnu: Scriptum.
- Tammer, Tiina 1992. Kokkuleppel südamega. – Rahva Hääl, 7. november.
- Tantsust ja kehakultuurist. Tantsu ja kehakultuuri üldseisukohad. – Rudolf Labani teened tantsukunsti arendamisel 1927. – Eesti Spordileht, 16. detsember.
- Teatrite töömailt... 1936 = Teatrite töömailt. Draamastuudio 1936. – Teater, nr 8, lk 309–310.
- Teinemaa, Sulev 1993. Ükskord elus oli nii. – Hommikuleht, 28. juuli.
- Tonts, Ülo 1973. Tallinna Draamateater Tartus. Jällekohtumine „Leaga”. – Edasi, 12. august.
- Tonts, Ülo 1985. Stabiilsus või seisak? – Teatrielu 1982. Tallinn: Eesti Raamat, lk 15–22.
- Tormis, Lea 1972. „Inimene ja inimene.” Esietenduselt tulles. – Noorte Hääl, 30. jaanuar.

- Tormis, Lea 1976. Draamateatri „Kolm õde” mõnede ajalooliste ja praegusaegsete võrdluskoordinaatidega. – Teatrimärkmik 1973/1974. Tallinn: Eesti Raamat, lk 75–111.
- Tormis, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tormis, Lea 2002. Saateks. – Teatri-raamat. (Toim Bernhard Linde ja Gustav Suits.) Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 153–167.
- Tormis, Lea 2006a. Inimene ja inimene. Esietenduselt tulles. – L. Tormis, Teatrimälu. Tartu: Ilmamaa, lk 466–470.
- Tormis, Lea 2006b. Draamateatri „Kolm õde”. – L. Tormis, Teatrimälu. Tartu: Ilmamaa, lk 347–386.
- Treier, Elem 1963. „Armas, kallid, väike ema ...” – Õhtuleht, 14. detsember.
- Treier, Elem 1969. Uus näidend uues saalis. – Rahva Hääl, 11. jaanuar.
- Treier, Elem 1970. „Tuulte pöörises” V. Kingissepa nim. TRA Draamateatris. – Sirp ja Vasar, 25. detsember.
- Tšehhov, Mihhail 1996. Näitleja tee. (Tlk Riina Schutting.) Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Tšehhov, Mihhail 2008. Näitlejatehnikast. (Tlk Peeter Raudsepp.) Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool.
- Türk, Eduard 1964. Sinilindu püüdmas. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- „Tubaka tee”... 1938 = „Tubaka tee” Draamateatris. – Teater, nr 9, lk 435.
- Uibo, Kalju 1966. „Bernarda Alba maja” TRA Draamateatris. – Sirp ja Vasar, 25. november
- Uibo, Kalju 1971. Tšehhovist, „Ivanovist” ja tänasest draamateatrist. – Noorte Hääl, 8. mai.
- Vali, T. 1975. „Richard III”. – Töörahva Lipp, 8. märts.
- „Vargamäe”... 1932 = „Vargamäe” A. Särevi dramatiseering A. H. Tammisaare „Tõe ja õiguse” järele. Draamastudio Saksa teatris. 1932. [Ajaleheväljalõige] TMM/T200:4/17:32.
- Vellerand, Lilian 1975. Mõõda hooaja kõrvalrolle. – Teatrimärkmik 1972/1973. Tallinn: Eesti Raamat, lk 112–119.
- Vellerand, Lilian 1985. Külaskäik vana daami juurde. – Nõukogude Naine, nr 8, lk 10–11.
- Vellerand, Lilian 1990. Õigel ajal, õiges kohas. „Vanalinnastudios” esietendus „Salongis ja kongis”. – Rahva Hääl, 30. jaanuar.
- Vellerand, Lilian 1992. Lahkumine labasuse ballilt. „Ivanov” Draamateatris. – Õhtuleht, 3. märts.
- Vellerand, Lilian 1994. Ass, lavastaja kallale. – Eesti Ekspress, 25. märts.
- Vihma, Ülo 1992. Salme Reek: Ma kannatan sellepärast väga, kui olen kellelegi pahasti öelnud. – Linn, nr 4, 6.–20. november.
- Visnap, Margot 1990. Eesti proosa kahest tõlgendusest Draamateatris. – Teatrielu 1984. Tallinn: Eesti Raamat, lk 17–23.
- Visnapuu, Henrik 1935. „Härra Mauruse I-järgu koolis.” „Draamastudio” teatri hooaja avamisendus Tallinnas. – Vaba Maa, 23. oktoober.
- Värk, Eike 1987. Õhtu paunverelaste seltsis. – Õhtuleht, 14. veebruar.
- Värk, Eike 1994. Halastajaõde või vangivalvur? – Päevaleht, 5. mai.
- Värk, Eike; Arme, Lea 2007. Salme Reek. Noor vana daam. Tallinn: Tänapäev.
- W. M. [Voldemar Mettus] 1941. „Küpsustunnistus” E. Draamateatris 22. 11. 41. – Teataja, 25. november.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1936. „Ebahaige” Draamastudios 28. 11. 36. TMM/ T 200: 4/25: 11.

- Woldemar [Voldemar Mettus] 1937. Uus nukulavastus Eesti Draamateatris. – Päevaleht, 20. detsember.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1938. „Väike lord Fountleroy” Eesti Draamateatris. – Päevaleht, 7. veebruar.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1939a. Miikael tuli taevast. „Õnnelikud päevad” 30. 9. 39. [Ajaleheväljalõige] TMM/T200: 4/36: 66.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1939b. „Miki-Hiir Eestis” ja „Puhkevad pungad” E. Draamateatri noorsooteatri esietendused 2. 12 ja 3. 12. 39. – Päevaleht, 4. detsember.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1941. „Põhjas” E. Draamateatris 5. 1. 41. – Kommunist, 8. jaanuar.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1942a. „Lipud tormis” E. Draamateatris 16. 4. 42. [Ajaleheväljalõige, 18. aprill.] TMM/T 200:4/43:43.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1942b. „Südmused agulis” E. Draamateatris 26. 9. 42. – Eesti Sõna, 29. september.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1942c. „Armastuskirjad” E. Draamateatris 21. V 42. [Ajaleheväljalõige, 28. mai.] TMM/T 200:4/43: 67.
- Woldemar [Voldemar Mettus] 1943. „Põialpoiss” E. Draamateatris 7. 11. 43. – Sõna, 9. november.
- Woolf, Alex 2010. Lühike maailma ajalugu. Inimkonna lugu esiajaloost kuni tänaseni. (Tlk Ilmar Palli.) Tallinn: Ersen.
- „Õnnelik abielu”... 1936 = „Õnnelik abielu” M. Trigeri näidend „Draamastudio” tõlgitsemisel 1936. [Ajaleheväljalõige, 4. september.] TMM/T200:4/22:6.
- „Õnnelikud päevad” Tartus 1939. (Ajalehelõige, 23. August.) TMM/T200: 4/36: 56.
- Ületades igapäisust 1979. Draamateatrist ja kahest autorist. – Kommunismiehitaja, 13. märts.

Arhiivid, muuseumifondid, käsikirjad

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

Salme Reegi fond TMM/T 315:

Raudmets, Lea 1993. Juubilar on Salme Reek (Referaat, Kuusalu Keskkooli 11. b klass, juhendaja õpetaja Menda Kirsmaa). TMM /T 315:1/7: 1

Tormis, Lea 1987. Salme Reegi kohtumine lavakunstikateedri üliõpilastega Teatri- ja Muusikamuuseumis. 21. aprill. TMM/T 315.

Salme Reegi elulugu (näitleja enda kirjutatud, käsikirjas, dateerimata). TMM/T315:1/2:3.

Salme Reegi avaldus ENSV Kunstide Valitsuse juhatajale 17. veebruaril 1947. aastal. TMM/ T 315: 1/17: 1–2.

Kunstide Valitsuse juhataja Johannes Semperi vastus Salme Reegi kirjale 1947. aasta veebruaris. TMM/T 315: 1/17: 3.

„Põialpoiss”. Osaraamat Oskar Põlla pühendustega. TMM/T 315:119.

Gerd Negro fond TMM/T 426:

Gerd Negro kiri Erika Kreilmanile (postitempel 12. juuni 1932). TMM/T426:1/9:7

Gerd Negro endiste õpilaste meenutusi Gerd Negro studio tööst 2. novembril 1971. a. 1971. TMM/T 426:1/10.

Draamateatri fond TMM/T 200:

V. Lācise romaani „Kaluri poeg” lavastuse arutelu TR Draamateatris 12. VI 1950. TMM/T200: 4/53: 47.

Kaluri poeg II osa. Lavastuse arutlus 27. oktoobril 1952. a. V. Kingissepa nim. TR Draamateatris. TMM/T200: 4/65: 18–46.

Riikliku Noorsooteatri fond TMM/T 8:

Lavastuse „Tom Sawyer” vastuvõtu akt 19. mail 1945. TMM/T8: 1/257: 15.

Riikliku Noorsooteatri direktori-kunstilise juhi Leo Martini kiri ENSV Kunstidevalitsuse juhatajale 1945. aastal. TMM/T8: 1/7: 23.

ENSV Kunstidevalitsuse juhataja Paul Rummo kiri Riikliku Draamateatri direktorile 10. aprillil 1945. aastal. TMM/T8: 1/7: 12.

ENSV Kunstide Valitsuse kiri nr 3. 13. veebruaril 1947. aastal Riikliku Draamateatri direktorile. TMM/T8: 1/7: 33.

Riikliku Draamateatri direktori kiri Riiklikule Noorsooteatril 4. märtsil 1947. aastal. TMM/T8: 1/7: 34

Riigiarhiiv

Eesti NSV Teatritöölise... 1947 = Eesti NSV Teatritöölise vabariikliku aktiivi aruandluskoosolek. 12./13. juunil 1947. a. Riigiarhiiv R-2219, nim 1, säilik 23, lk 1–12.

TR Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokoll 28. september 1951. R-2219, nim 1, säilik 46, lk 1–3.

– „ – protokoll 11. veebruar 1952. R-2219, nim 1, säilik 55, lk 1–3.

– „ – protokoll 28. veebruar 1952. R-2219, nim 1, säilik 55, lk 4.

– „ – protokoll 27. november 1952. R-2219, nim 1, säilik 55, lk 15–16.

– „ – protokoll ? 1952. R-2219, nim 1, säilik 55, lk 13–14.

– „ – protokoll 25. september 1953. R-2219, nim 1, säilik 64, lk 6.

– „ – protokoll 8. oktoober 1953. R-2219, nim 1, säilik 64, lk 8–9.

– „ – protokoll 19. november 1953. R-2219, nim 1, säilik 64, lk 14.

– „ – protokoll 17. aprill 1954. R-2219, nim 1, säilik 72, lk 11–12.

– „ – protokoll 10. märts 1955. R-2219, nim 1, säilik 81, lk 4–5.

– „ – protokoll 4. veebruar 1956. R-2219, nim 1, säilik 89, lk 8–9.

– „ – protokoll 10. märts 1956. R-2219, nim 1, säilik 89, lk 16–20.

Aruanne... 1958 = Aruanne V. Kingissepa nim TRA Draamateatri tööst 1957/1958. hooajal. R-2219, nim 1, säilik 105, lk 14–15.

V. Kingissepa nim TRA Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokoll 16. jaanuar 1958. R-2219, nim 1, säilik 119, lk 3–4.

– „ – protokoll 18. aprill 1958. R-2219, nim 1, säilik 119, lk 11.

– „ – protokoll 29. aprill 1958. R-2219, nim 1, säilik 119, lk 12.

V. Kingissepa nim TRA Draamateatri kunstinõukogu aruandlus-valimiskoosoleku protokoll 5. september 1959. R-2219, nim 1, säilik 143, lk 24–29.

V. Kingissepa nim TRA Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokoll 22. mai 1959. R-2219, nim 1, säilik 143, lk 35–37.

– „ – protokoll 10. detsember 1959. R-2219, nim 1, säilik 143, lk 41–43.

– „ – protokoll 10. jaanuar 1960. R-2219, nim 1, säilik 143, lk 47–51.

– „ – protokoll 30. märts 1961. R-2219, nim 1, säilik 159, lk 74–77.

– „ – protokoll 8. veebruar 1962. R-2219, nim 1, säilik 175, lk 23–25.

– „ – protokoll 15. mai 1964. R-2219, nim 1, säilik 249, lk 27–28.

– „ – protokoll 12. juuni 1964. R-2219, nim 1, säilik 249, lk 31–38.

- „ – protokoll 26. november 1964. R–2219, nim 1, säilik 249, lk 55–59.
- „ – protokoll 10. november 1965. R–2219, nim 1, säilik 264, lk 109–111.
- „ – protokoll 5. juuni 1966. R–2219, nim 1, säilik 296, lk 32–34.
- „ – protokoll 26. detsember 1967. R–2219, nim 1, säilik 326, lk 58–59.
- „ – protokoll 22. veebruar 1968. R–2219, nim 1, säilik 346, lk 14–18.
- „ – protokoll 14. september 1968. R–2219, nim 1, säilik 346, lk 57–62.
- „ – protokoll 17. oktoober 1968. R–2219, nim 1, säilik 346, lk 69–74.
- „ – protokoll 28. detsember 1968. R–2219, nim 1, säilik 346, lk 82–85.
- „ – protokoll 20. märts 1969. R–2219, nim 1, säilik 366, lk 20–24.
- „ – protokoll 26. august 1969. R–2219, nim 1, säilik 367, lk 28–43.
- „ – protokoll 29. detsember 1969. R–2219, nim 1, säilik 367, lk 140–154.
- „ – protokoll 3. november 1970. R–2219, nim 1, säilik 387, lk 108–116.
- „ – protokoll 1. veebruar 1971. R–2219, nim 1, säilik 417, lk 1–7.
- „ – protokoll 21. jaanuar 1972. R–2219, nim 1, säilik 433, lk 7–12.
- „ – protokoll 10. oktoober 1972. R–2219, nim 1, säilik 433, lk 47–52.
- „ – protokoll 19. oktoober 1973. R–2219, nim 1, säilik 450, lk 36–56.
- „ – protokoll 20. märts 1975. R–2219, nim 1, säilik 482, lk 8–11.
- „ – protokoll 15. detsember 1975. R–2219, nim 1, säilik 482, lk 31–34.
- „ – protokoll 11. veebruar 1977. R–2219, nim 1, säilik 528, lk 12–15.
- „ – protokoll 16. veebruar 1977. R–2219, nim 1, säilik 528, lk 16–19.
- „ – protokoll 24. jaanuar 1979. R–2219, nim 1, säilik 573, lk 1–4.
- „ – protokoll 12. veebruar 1980. R–2219, nim 1, säilik 593, lk 19–29.
- „ – protokoll 6. märts 1980. R–2219, nim 1, säilik 593, lk 39–55.
- „ – protokoll 1. oktoober 1980. R–2219, nim 1, säilik 593, lk 119–126.
- „ – protokoll 3. veebruar 1981. R–2219, nim 1, säilik 612, lk 1–23.
- „ – protokoll 4. märts 1981. R–2219, nim 1, säilik 612, lk 45–53.
- „ – protokoll 3. juuli 1981. R–2219, nim 1, säilik 612, lk 105–113.
- „ – protokoll 24. september 1981. R–2219, nim 1, säilik 612, lk 114–130.
- „ – protokoll 23. detsember 1981. R–2219, nim 1, säilik 612, lk 141–147.
- „ – protokoll 10. detsember 1982. R–2219, nim 1, säilik 630, lk 4–9.
- V. Kingissepa nim TRA Draamateatri juhtkonna koosoleku protokoll 4. oktoober 1985.
R–2219, nim 1, säilik 644, lk 87.
- V. Kingissepa nim TRA Draamateatri kunstinõukogu koosoleku protokoll 23. jaanuar
1986. R–2219, nim 1, säilik 630, lk 112–116.
- „ – protokoll 28. detsember 1986. R–2219, nim 1, säilik 630, lk 20–24.
- „ – protokoll 29. oktoober 1987. R–2219, nim 1, säilik 679, lk 40–43.

Suulised allikad

- Haan, Kalju 2011. Vestlus Kalju Haaniga. Üles kirjutatud Eike Värk, 16. märts.
- Kerge, Ago-Endrik 2009. Vestlus Ago-Endrik Kergega. – „ – , 25. september.
- Reek, Salme 1984. Vestlus Salme Reegiga. – „ – , 25. mai.
- Reek, Salme 1986. Vestlus Salme Reegiga. – „ – , 8. september.
- Reek, Salme 1987. Vestlus Salme Reegiga. – „ – , 15. september.
- Reek, Salme 1994. Vestlus Salme Reegiga. – „ – , 23. aprill.

LISA. Salme Reegi teatrirollid

1. Ubbe (O. Ernst *Ort(r)un ja Ilsebill*, 1929, lavastaja L. Kalmet)
2. Irihammas (M. Möller *Printsess Rukkilill*, 1929, L. Kalmet)
3. Tantsija rühmatantsudes (J. Kool *Nõiarang*, 1929, G. Neggo, pantomiim)
4. Elts (H. Raudsepp *Mikumärdi*, 1929, R. Tarmo)
5. Tantsija rühmatantsudes (L. Angiolini *Õudne külaline*, 1930, G. Neggo, pantomiim)
6. Filigran, härjapõlvlaste kuningas (M. Möller *Päikesesilm*, 1930, P. Sepp)
7. Eli Muff, kojajuveliir (G. Raeder *Aladini imelamp*, 1930, L. Kalmet)
8. Naislota (H. Raudsepp *Vürtspoodniku unenägu*, 1930, P. Sepp)
9. VI teener (M. Mohr *Improvisatsioonid juunis*, 1931, A. Engelberg, korraldatud Draamastuudio 10. aastapäeva puhul)
10. Kati, pastori õetütar (J. Miger *Õpetajahärja jumalavallatud lambad*, 1931, R. Tarmo)
11. Pöialpoiss (A. Brigadere *Pöialpoiss*, 1931, L. Kalmet)
12. Liblik, II uulitsapoiss (A. Taar *Kuri Killi loomade kohtu ees*, 1931, L. Kalmet)
13. Grete, rikas tütarlaps (V. Baum *Hüpinknukkude meister*, 1931, L. Kalmet)
14. Eha Noorkikas (H. Raudsepp *Põrunud aru õnnistus*, 1931, P. Sepp)
15. Leida, keskkooliõpilane (M. Metsanurk *Agulirahvas läheb ajalukku*, 1932, P. Sepp)
16. Madise naine (Saunaeit) (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe*, 1932, K. Aluoja)
17. Lia, mõisaomaniku tütar (J. Käerner *Õhulosside ühing Merihärg\$ Ko ajab Vennaaga äri*, 1932, R. Tarmo)
18. Arno (F. Molnär ja A. Särev *Pal-tänava poisid*, 1932, A. Särev)
19. Lia-Mia (A. Adson *Iluduskuninganna*, 1932, Estonia, H. Kompus)
20. Luule-Virve, välisministri tütar (A. Antson *Tšempionaad*, 1933, P. Sepp)
21. Lonni, rätsepaemand (A. Mälk *Neitsid lampidega*, 1933, K. Aluoja)
22. Juku ja lavastuse tantsujuht (R. Ledermann *Reis õnnemaale*, 1933, K. Aluoja)
23. Valli (H. Raudsepp *Demobiliseeritud perekonnaisa*, 1934, Estonia, P. Põldroos)
24. Lia (M. Lengyel *Seiklus Budapestis*, 1934, K. Aluoja)
25. Teenija (P. Frank ja L. Hirschfeld *Moodne abielu*, 1934, R. Tarmo)
26. Helene (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe vanad ja noored*, 1935, K. Aluoja)
27. Tiina (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Härja Mauruse I järgu koolis*, 1935, A. Särev)
28. Kassaka Triinu, küla kirjakandja (R. Valdess (R. Berzinš), E. Zalite ja A. Särev *Merikarud*, 1935, A. Särev)
29. Kakssilm (H. Visnapuu *Kuus venda*, 1936, L. Kalmet)
30. Juku, karjus (A. Kitzberg *Neetud talu*, 1936, L. Kalmet)
31. Loki ja Üks eit (A. Gailit ja A. Särev *Toomas Nipernaadi*, 1936, A. Särev)
32. Tantsusolist (F. Pocci ja A. Kitzberg *Võlupill*, 1936, P. Sepp)
33. Galja (M. Triger *Õnnelik abielu*, 1936, E. Türk)
34. Luison, Argoni väike tütar (J. B. Molière *Ebahaige*, 1936, P. Sepp)
35. Möldri poeg (T. (D.) Poska *Möldri mälestused*, 1936, L. Kalmet, nukulavastus)
36. Iti (O. Luts *Nukitsamees*, 1936, L. Kalmet, nukulavastus)
37. Madli tädi (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Kõrboja peremees*, 1937, A. Särev)
38. Nchette (A. Dumas *Daam kameeliatega*, 1937, A. Sunne)
39. Kati (H. Raudsepp *Mees trumpidega*, 1937, E. Türk)

40. Jass ja II tool ja Veekarahvin (V. Avenarius ja A. Kivikas *Reis ümber toa*, 1937, V. Alev, nukulavastus)
41. Tütarlaps purpurpunases (A. Kivikase dramatiseering hiina ainetel *Lillehaldjad*, 1937, V. Alev, nukulavastus)
42. Miki-Hiir (G. Helbemäe *Mänguasjade mäss*, 1937, V. Alev, nukulavastus)
43. Liis, tütarlaps linnast (A. Mälk *Sikud kaevul*, 1938, R. Tarmo)
44. Karjapoiss ja Tõmmuneid (J. Linnankoski ja H. Välisalmi *Laul tulipunasest lillest*, 1938, L. Kalmet)
45. Cedrik (F. Burnett ja A. Särev *Väike lord Fauntleroy*, 1938, L. Kalmet)
46. Juta (J. Kallak *Soovisõrmus*, 1938, E. Türk)
47. Parkalatsi, tähetark (P. Toomendi *Lamburneid*, 1938, A. Sunne)
48. Hollandlanna ja lavastuse tantsujuht (G. Helbemäe *Väikesed rändurid*, 1938, V. Alev, nukulavastus)
49. Marta, õmbleja (H. Raudsepp *Mustahamba*, 1939, E. Türk)
50. Pernette (M. C.-A. Puget *Õnnelikud päevad*, 1939, A. Sunne)
51. Ellie-May (E. Caldwell ja J. Kirkland *Tubaka tee*, 1939, L. Kalmet)
52. Rosiine (M. Möller ja H. Anto *Murueide imekannel*, 1939, E. Türk)
53. Miki-Hiir (G. Helbemäe *Miki-Hiir Eestis*, 1939, V. Alev, nukulavastus)
54. Malgosia, teenija (J. A. Hertz *Noor mets*, 1940, A. Sunne)
55. Jaak (L. Väravas *Lend Kuu peale*, 1940, V. Alev, nukulavastus)
56. Galja, komnoor (A. Žorits ja A. Bulgakov *Uus maja*, 1940, A. Sunne)
57. Ants (L. Martin *Väntorelimees*, 1940, V. Alev, nukulavastus)
58. Mati (L. Tarmel *Vanaisa jutustus*, 1940, A. Sunne)
59. Anna (M. Gorki *Põhjas*, 1941, L. Kalmet)
60. Väike Tiina (A. Kitzberg *Libahunt*, 1941, L. Kalmet)
61. Kaj (J. Švarts *Lumekuninganna*, 1941, M. Luts)
62. Dr. Szalay, õpetaja (L. Fodor *Küpsustunnistus*, 1941, K. Aluoja)
63. Anna-Lisa (S. Lagerlöf *Gösta Berling*, 1942, L. Kalmet)
64. Manja (H. Raudsepp *Lipud tormis*, 1942, A. Mering)
65. Inge (F. Lützkendorf *Armastuskirjad*, 1942, A. Suurorg, lavastus ka saksa keeles)
66. Seenenaine (H. Raudsepp *Sündmused agulis*, 1942, A. Suurorg)
67. Helene (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe vanad ja noored*, 1942, K. Aluoja)
68. Adeline (G. Hauptmann *Kopranahkne kasukas*, 1942, A. Mering)
69. Lya de Lowsky (L. Lenz ja A. Roberts *Minu tütar – sinu tütar*, 1943, A. Suurorg)
70. Pöialpoiss (A. Brigadere *Pöialpoiss*, 1943, O. Põlla)
71. Eliza (G. B. Shaw *Pygmalion*, 1944, A. Mering)
72. Poisike Prokofik (L. Leonov *Vallutusretk*, 1945, P. Põldroos)
73. Tom Sawyer (M. Twain ja L. Martin *Tom Sawyer*, 1945, Riiklik Noorsooteater, O. Põlla)
74. Annuška (L. Leonov *Tavaline inimene*, 1946, P. Põldroos)
75. Saabastega kass (L. Makarjev ja S. Dilin *Saabastega kass*, 1946, Riiklik Noorsooteater, O. Põlla)
76. Lucetta (C. Goldoni *Põikpead*, 1946, K. Aluoja)
77. Stjopka (N. Pogodin *Kremlis kellad*, 1947, P. Põldroos)
78. Timur (A. Gaidar ja A. Rebane *Timur ja tema meeskond*, 1947, Riiklik Noorsooteater, V. Soosõrv)
79. Vanja (V. Katajev *Polgu poeg*, 1948, Riiklik Noorsooteater, O. Põlla)
80. Saabastega kass (L. Makarjev ja S. Dilin *Saabastega kass*, 1948, O. Põlla)
81. Gavrik (V. Katajev *Valendab üksik puri*, 1949, O. Põlla)

82. Linnapoiss Paul (R. Roht ja H. Vaag *Saarmas Ahnepäits*, 1949, H. Vaag, nukulavastus)
83. Paaž (Voltaire *Rohelise neeme isand*, 1949, E. Tinn)
84. I kaupluse direktor (G. Mdivani *Kes on süüdi?*, 1949, A. Lauter)
85. Fevronja Petrovna Pošlopkina, lukksepa naine (N. Gogol *Revident*, 1949, A. Lauter)
86. Üks paažidest (W. Shakespeare *Hamlet*, 1949, A. Särev, vabaõhulavastus)
87. Ludmilla (M. Gorki *Vassa Železnova*, 1950, V. Ratassepp)
88. Dick, hüüdningega Lumepall (V. Ljubimova *Lumepall*, 1950, O. Põlla)
89. Noor Jänes (L. Brauzevitš *Himola varad*, 1950, V. Panso)
90. Kolja, 5. klassi õpilane (A. Simukov *Varblase mäed*, 1950, E. Tinn)
91. Sarapi poeg (P. Rummo *Võitluse tee*, 1950, A. Särev, vabaõhulavastus)
92. Katriin (A. Jakobson *Õõ ja päeva piiril*, 1951, A. Rebane)
93. Sofja Aleksandrovna (Sonja) (A. Tšehhov *Onu Vanja*, 1951, A. Viner)
94. Ekaterina Krõlataja (A. Korneitšuk *Lodjapuusalu*, 1951, E. Tinn)
95. Riti (A. Hint ja A. Särev *Tuuline rand*, 1951, A. Särev)
96. Madise naine (Saunaeit) (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe*, 1951, A. Särev)
97. Sarmiko, poisike-tšuktš (K. Šneider *Sarmiko laul*, 1951, H. Vaag)
98. Džõbola, poisike (A. Tokajev *Peigmehed*, 1952, A. Särev)
99. Duunise naine (V. Lacis ja A. Särev *Kaluri poeg, II*, 1952, A. Särev)
100. Jelena Gornostajeva ja lavastuse näitejuht-assistent (K. Trenjov *Ljubov Jarovaja*, 1952, I. Tammur)
101. Oleg Listovski (L. Geraskina *Küpsustunnistus*, 1952, H. Laur)
102. Matrjona, teenija ja etenduse juht (A. Ostrovski *Balzaminovi abiellumine*, 1953, K. Süvalep)
103. Tskriala ja etenduse juht (M. Baratašvili *Ritsikas*, 1953, A. Särev)
104. Junga ja inspitsient (A. Korneitšuk *Eskaadri hukk*, 1953, I. Tammur)
105. Žanek (Vanko) ja inspitsient (V. Minko *Nimesid nimetamata*, 1954, A. Särev)
106. Väike Tiina (A. Kitzberg *Libahunt*, 1954, A. Särev)
107. Nikita (O. Luts ja A. Särev *Tagahoovis*, 1955, A. Särev)
108. Anu (A. Kitzberg *Kauka jumal*, 1956, I. Tammur ja L. Kalmet)
109. Kuslap (O. Luts ja H. Luik *Kevade*, 1956 (1954. aasta lavastus uuendatud kujul), K. Süvalep, K. Kiisk ja V. Panso)
110. Pitside müüja (A. Jakobson *Kaotatud paradiis*, 1956 (1954. aasta lavastus uuendatud kujul), I. Tammur)
111. Madise naine (Saunaeit) (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe*, 1958, A. Särev)
112. Telefoni-Sandra (B. Brecht *Härri Puntila ja tema sulane Matti*, 1958, V. Panso)
113. Zobunova, posija (M. Gorki *Jegor Bulõtšov ja teised*, 1958, L. Kalmet)
114. Kaj (J. Švarts *Lumekuninganna*, 1959, B. Drui)
115. Eespere karjapoiss (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe vanad ja noored*, 1959, A. Särev)
116. Eideke (G. Ciprian *Mees hobusekronuga*, 1959, L. Kalmet)
117. Vanaeit (S. Mihhalkov *Ausammas iseendale*, 1959, I. Tammur ja L. Kalmet)
118. Nukitsamees (O. Luts ja B. Drui *Nukitsamees*, 1959, B. Drui)
119. Naaber (V. Rozov *Ebavõrdne võitlus*, 1960, B. Drui)
120. Pronja (N. Pogodin *Kolmas pateetiline*, 1960, I. Tammur)
121. Benno (O. Luts ja A. Särev *Tootsi pulm*, 1961, A. Särev)
122. Karja-Marta (M. Raud *Suveõõ ilmsi*, 1961, A. Särev)

123. Åse (H. Ibsen *Peer Gynt*, 1962, I. Tammur)
124. Vana talunaine (B. Brecht *Ema Courage ja tema lapsed*, 1962, I. Tammur)
125. I pruutneitsi (V. Majakovski *Lutikas*, 1963, M. Mering)
126. Proua Meeli (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Pankrot*, 1964, A. Särev)
127. Rops (B. Kabur *Rops*, 1964, B. Drui)
128. Libu (J. Smuul *Kihnu Jõnn*, 1964, V. Panso)
129. Rops (B. Kabur *Rops aitab kõiki*, 1965, H. Kalmet)
130. Kuninganna paaž (F. Schiller *Don Carlos*, 1965, L. Kalmet)
131. Madise naine (Saunaeit) (A. H. Tammsaare ja A. Särev *Vargamäe*, 1966, A. Särev)
132. Maria Josefa (F. García Lorca *Bernarda Alba maja*, 1966, B. Drui)
133. Zina (E. Radzinski *Tehakse filmi*, 1966, G. Kilgas)
134. Vidrik (H. Vaag *Lõbus pildiraamat*, 1966, H. Vaag)
135. Jüri ja Kaelkirjak (D. Normet *1x1=4*, 1967, G. Kilgas)
136. Honoría Dodd (S. O'Hara *Abielu on ikka risk*, 1968, M. Mering)
137. Nõidade koor ja Kaubitseja nõid (J. W. Goethe *Faust. I osa*, 1968, I. Tammur)
138. Tädi Betty (D. Normet *Võõdilise hobune*, 1968, I. Normet)
139. III naine (F. Dürrenmatt *Vana daami visiit*, 1968, M. Mering)
140. Rebane (J. Švarts *Punamütsike*, 1969, M. Mering)
141. Sekretär (A. Liives *Monolisk*, 1969, B. Drui)
142. Õpipoiß Binet ja Eit (I osas *Küünlapäeva lõoke*), Eit (VII osas *Eide suvi*), Õpipoiß Binet (VIII osas *Mahapõlenud maja*) (R. Rolland ja E. Ralja *Elame veel (Colas Breugnon)*, 1970, E. Ralja)
143. I ema (A. Kallas *Mare ja ta poeg*, 1970, R. Trass)
144. Anu või Vana naine (A. Kitzberg *Tuulte pöörises*, 1970, B. Drui)
145. Lebedeva (A. Tšehhov *Ivanov*, 1971, M. Knebel)
146. Madame Kuznetsova, Tänavapoiß ja Eideke vanadekodust (I. Ilf ja J. Petrov *12 tooli*, 1971, E. Baskin)
147. Ida (A. H. Tammsaare, V. Panso ja M.-L. Küla *Inimene ja inimene* 1972, V. Panso)
148. Vanamoor (J. Kangilaski *Kaval-Ants ja Vanapagan*, 1972, G. Kilgas)
149. I palveõde (J. Smuul *Lea*, 1972, V. Panso)
150. Anfissa, lapsehoidja (A. Tšehhov *Kolm õde*, 1973, A. Šapiro)
151. Putukakuninganna (A. Čaks, I. Ziedonis ja P. Petersons *Mängi, pillimees*, 1974, P. Petersons)
152. Yorki hertsoginna (W. Shakespeare *Richard III*, 1975, V. Panso)
153. Vanaeit (M. Roštšin *Ešelon*, 1975, R. Trass)
154. Vanem teenijanna (M. Maeterlinck *Pelléas ja Mélisande*, 1975, S. Puurunen)
155. Karjanaine (T. Pakkala *Parvepoisid*, 1975, V. Panso)
156. Linnakodanik ja Randle (A. Kallas ja M.-L. Küla *Reigi õpetaja*, 1976, M.-L. Küla)
157. Naine (Z. Podskalsky *Noore daami külaskäik*, 1977, A.-E. Kerge)
158. Ülempreestri naine (K. Trenjov *Ljubov Jarovaja*, 1977, M. Mikiver)
159. Kiispet (I. Maran *Ära ole pärdik*, 1977, T. Tamm)
160. Åse (H. Ibsen *Peer Gynt*, 1978, A.-E. Kerge)
161. Proua Ruhsam (F. X. Kroetz *Homme on jälle päev*, 1979, T. Tamm)
162. Lapsehoidja Protassovite juures (L. Tolstoi *Elav laip*, 1980, A. Šapiro)
163. Inimese sugulane, Inimese pärija ja Külaline (L. Andrejev *Inimese elu*, 1980, A.-E. Kerge)
164. Tuulepoeg (N. Baturin *Anekdoot Charoni venest*, 1981, N. Baturin)

165. Sanitar (M. Traat *Päike näkku*, 1982, M. Mikiver)
166. Džan-apaad (G. Müsrepov *Laul armastusest*, 1982, A.-E. Kerge)
167. Kapitolina (V. Rasputin *Ela ja mäleta*, 1983, R. Trass)
168. Sinjoora Amalia (L. Pirandello *Nii see just ongi*, 1983, G. Kilgas)
169. Ema Mättik (J. Kross *Keisri hull*, 1984, M. Mikiver)
170. Vana Daam (A. H. Tammsaare ja M. Mikiver *Armastus ja surm*, 1984, M. Mikiver)
171. Vürstinna (I. Turgenev ja R. Trass *Isad ja pojad*, 1985, R. Trass)
172. Prl Slapiro, Sadie ja Casino Roofis (C. Boothe *Naised*, 1986, R. Trass)
173. Liisa, tüdruk Ärakute juures (O. Luts *Paunvere*, 1986, R. Trass)
174. Inspektor miilitsas (I. Babel *Maria*, 1988, P. Simm)
175. Abby (J. Kesselring *Hapu vein ja sinihape*, 1988, Vanalinnastudio, V. Janson)
176. Pime naine (G. Büchner *Dantoni surm*, 1989, A. Myllymäki)
177. Inimene (H. Raudsepp *Salongis ja kongis*, 1990 Vanalinnastudio, G. Kilgas)
178. Üks talunaine (L. Fall *Lõbus talupoeg*, 1991, I. Eensalu, muusikaline juht V. Ernesaks, operett)
179. Signora Pallo (A. Campanile *Vaene Piero*, 1991, Vanalinnastudio, E. Baskin)
180. Avdotja Nazarovna (A. Tšehhov *Ivanov*, 1992, E. Nüganen)
181. Anu ja Luige tädi (E. Peterson-Särgava *Uus minister*, 1993, Vanalinnastudio, G. Kilgas)
182. Du (J. Martin *Keely ja Du*, 1994, M. Kalmet)
183. Üks maja külaline (P. Shaffer *Leekrüübe*, 1995, P. Pedajas)
184. Neenu moor (A. Gailit ja M. Lepa *Paberist ingliske*, Salong-Teater, 1996, D. Ahmetov)

SUMMARY

The Phenomenon of Actor's Creative Longevity and Versatility as Exemplified by the Life's Work of Salme Reek

The Doctor's thesis studies the effect of timespace on the actor's on-stage expressiveness, above all as exemplified by the life's work of the legendary Estonian actress Salme Reek. Salme Reek (1907–1996) was an original actress whose creative period covers almost seventy years of the slightly more than a hundred year history of the Estonian professional theatre founded in 1906 and the theatrical memory of more than three generations of the theatre public (In the period of 1929–1996 Salme Reek participated in 182 stage productions in bigger or smaller roles.) The talent of Salme Reek took shape and developed parallelly with the general development of Estonian theatre. She has been a bridge joining different eras of Estonian theatre from starting her studies at the theatre school of the Drama Studio in 1927 until her death in 1996.

The thesis analyzes the preconditions and reasons of the actress' creative longevity and versatility, giving at the same time an overview of Salme Reek's life and work. The actress' work is studied within both realistic and modernist theatre, following at the same time the interaction of different styles and means of expression. The basis of studying and estimating the actress' work is its meaning in the context of time she was born in and its influence on the further development of Estonian theatre. The starting point of the discussion is an understanding that an actor's work depends to a great extent on the political, social, and cultural power fields of his or her time. At the same time, the actor's or actress' personality, his or her inborn inclination towards creative activity, world view, working capacity, etc. are all of great importance.

The work of a theatre historian is made more complicated by the fact that theatre in its essence is an art of the present. The production and the actor's role within it is born anew at every performance, remaining alive only as traces in the memory of the participants, written records; on photos and in film. This is why the problem of sources is very important here.

In 2007 a monography, *Salme Reek. Noor vana daam* (Salme Reek. A Young Old Lady), was published where the part describing Salme Reek's life and work was written by the author of the present thesis and the part of the reminiscences of the actress' contemporaries has been compiled by Lea Arme. Although there has been lots of talk (interviews, role depictions, reviews, reminiscences of the contemporaries, etc.) in the media about Salme Reek, a unified overview of her creative path in theatre was still missing until the publication of this book. In comparison with this monography the present thesis also uses as new sources the protocols of the art council of the Drama theatre from the period of 1951–1988 kept at the State Archives, other documents and the oral reminiscences of Aga-Endrik Kerge. A theoretical chapter *Actor's work in changing timespace against the background of varying theatre trends* has been added. The thesis also discusses the wider social and political background

as well as the background of theatre history; the problems of the actress' creative work have found more profound treatment and new treatments of productions and roles important either from the aspect of the actress' creative biography or Estonian theatre history have been added.

The method of the study may be called biographical for its object is Salme Reek's work and its relations with her life and its socio-cultural background. In the work primary sources (archive documents, reminiscences, reviews, interviews, etc.) are being commented and analyzed; conclusions are reached relating those sources to one another. The thematic levels of the thesis are Salme Reek's work, Estonian theatre, the Drama theatre and the changing Estonian society as its background.

The main sources are documents from the archival fond of Salme Reek preserved at the Estonian Museum of Theatre and Music, materials from the fonds of the Drama theatre, the Society of Theatre Estonia, the State Youth Theatre (1944-1948) and the theatre school of the Drama Studio; also published interviews with Salme Reek, role introductions, the reactions to her work by critics, reminiscences of her contemporaries, etc.. The author of the thesis also uses her own memories of Salme Reek's roles during the actress' latest creative period, the 1980s and the 1990s. The records of conversations of Salme Reek and the author of the thesis from 1984, 1986, 1987, and 1994 have been used.

The thesis has been divided into thirteen chapters.

In the first, theoretical chapter *Actor's work in changing timespace against the background of varying theatre trends* the role of the actor in the theatrical process, the actor's relations with his or her changing timespace is being studied and an actor's work in realistic and modernist theatre is analyzed according to various theatre theoretical treatments. Upon the treatment of the relations of actor/actress and the role Christopher Balme's distribution has been followed which brings out three more important directions in acting during the 20th century: 1) getting used 2) distance 3) self expression. (Balme 2008: 22) The brightest example of an actor's/actress' getting used to the role is certainly Stanislavski's theatre. The distance of the actor/actress from the character created is most characteristic of Brecht's and Grotowsky's theatre. The central role of an actor/actress in the theatrical process is described according to the views of Grotowsky and Peter Brook. The relation of theatre work with the society is described in Richard Paul Knowles' works. The social situation determines the work's (including a drama work) social functions, that is, groups and interests it serves and expresses and thus also what kind of drama works are being written. It is thus apparent that it also depends on the social situation what roles the actor gets and in which performances he or she participates. According to French thinker Pierre Bourdieu, the actor's creative needs depend on the possibilities one of the other social situation deems acceptable. (Bourdieu 2003: 65) The actor mostly does not have a choice here. At the same time, the actor has the last word in the theatrical process. He or she can interpret the role differently in different performances, can give to the public a message in accordance with his or her own ideas and different from the

ideas of the producer (which often depend on the social attitudes), changing thus both the effect and the meaning of the production as a whole. An actor's work also depends on what art trend is prevalent in the theatre at the given moment, on whether the role is born in the realistic or the modernist theatre or if the means of the realist and the modernist theatre are interwoven; also what means of expression are used for opening up of what is taking place in the stage world, etc..

In the following twelve chapters of the thesis an overview is given of Salme Reek's life and work against the background of social developments and processes within theatre. As the development of the art of theatre is continuous – creative experience and results are passed from generation to generation, a short introduction of the beginnings of the professional Estonian theatre is also given – a time when Salme Reek did not yet participate in theatre work. The thesis has been structured around the most important events in Salme Reek's life and career from childhood till death. The roles signifying different stages of Salme Reek's career and single role groups (together with their criticism) are analyzed in greater detail. The chapters have mostly been divided into sub-chapters where Estonian society at the given period, general trends of the theatrical art, the activity of the Drama theatre, and the work of Salme Reek are handled.

In 1907, when Salme Reek was born in Pärnu, then a small Russian provincial town, Estonian professional theatre celebrated its first birthday. A basis for analyzing the interrelations of time and an actor's/actress' work is the innovative theatre influenced by the neo-romantic trends of the 1920s (impressionism, symbolism) and German expressionism the influence of which had not completely disappeared at the beginning of the 1930s when Salme Reek began her career in theatre as a professional actress.

As we know, the sources of a person's creativity are located in his or her childhood. Thus the prerequisites for Salme Reek's longevity on stage come mainly from the caring atmosphere at home where music and theatre were held in high esteem. Her first roles in theatre were on school stage in Pärnu. Continuing her studies in 1923–1927 at the Tallinn Girls' high School No 2, an opportunity opened for Reek to participate in the theatre life of the capital.

Salme Reek's path of becoming an actress began with her studies in the fourth year of the first Estonian theatre school having a regular curriculum at the Drama studio in 1927–1930. The versatile education formed the wide world view, spirituality and interest towards the world in its students. Salme Reek has herself considered the teacher of stage practice Hilda Gleser (1893–1932) one of the most influential of her teachers. As an actress and a producer Hilda Gleser was known as a supporter of an experimental theatre to whom the expressionist style was close. Gleser, like Konstantin Stanislavski held psychological-realistic manner the basis of actor's training. From the theatre school Reek got a basically realistic training based on the art of using emotional memory and actor's techniques which formed the basis supported by which it

was possible to create roles in different styles both in the psychological and the modernist theatre.

For an actor, masterly control of body techniques is extremely important. The ability of controlling her body is one of the strongest sides of Salme Reek's talent. Parallely to the theatre school of the Drama studio, Salme Reek studied at Gerd Neggo's dancing studio (a private school active in Tallinn in 1924–1940). Daily systematic physical training became since the actress' inner need which she could not give up even in very old age. It may be that this constant work with her physique is the key to the secret of Salme Reek's long actress' career. It was the masterly control of body techniques that enabled Salme Reek to play children (boys) on stage when she was more than middle aged.

After graduating from the theatre school in 1930, Salme Reek became an actress of the Drama Studio Theatre (Estonian Drama theatre since 1937). She remained in that theatre till the end of her days, that is for more than 66 years, doing single roles also in other theatres. Reek's actor's path began in the complicated period of an economical crisis, an expression of which in Estonian theatre was an audience crisis. The theatre had to adapt its repertoire to the taste of the majority of the audience. The experimental modernist theatre gave way to the realistic manner. Salme Reek's actor's fate was greatly defined by the choice of repertoire at the time and her own originality as a creative person. Proceeding from the expectations of the audience, theatres produced mostly realistic and topical local dramas (mostly comedies based on everyday life) which served for the actors and actresses as a school of creating colourful national characters. The priority of the Drama studio theatre was educating its own audience through children's productions. In employing Salme Reek her suitability for children's roles was certainly taken into account.

On the scale of Salme Reek's theatre roles there are two dominating poles – small boys and old ladies. Between them remain small girls, maidens, puppet roles in the puppet theatre, fantastical creatures, animals, etc. Boys' roles became the phenomenon of Salme Reek as an actress. Her boys have often been thought of as real boys. The actress charmed her audience as the hero of Mark Twain's and Leo Martin's *Tom Sawyer* (1945). Among her boys' roles is Kaj with his icy heart from Yevgenyi Schwarz's *Snow Queen* (1941 and 1959); the child-heroes of the after-war Soviet literature such as Timur in *Timur ja tema meeskond* (Timur and his Team, 1947) of Arkadi Gaidar and Alfred Rebane; homeless Vanya and ragamuffin Gavrik in Valentin Katajev's plays *Polgu poeg* (Regiment's Son, 1948) and *Valendav üksik puri* (Gleaming Lonely Sail, 1949); a chukchi boy Sarmiko in K. Schneider's *Sarmiko laul* (Sarmiko's Song, 1951), as well as bagman boy Nikituschka in the *Tagahoov* (Backyard, 1955), and many others. To play truthfully a boy on stage, the actress watched boys in their everyday doings, contemplating the peculiarities both of their inner world and their outside manners.

Salme Reek's extraordinary skill of interpreting children on stage was also apparent in her roles of small girls such as Grete in Vicki Baum's *Hüppik-nukkude meister* (The Puppet Master, 1931), and Lia-Mia in Artur Adson's

Iluduskuninganna (Beauty Queen, 1932), lame Tiina in *Härä Mauruse I järgu kool* (Mister Maurus' School, 1935) of Anton Hansen Tammsaare and Andres Särev, etc. Analyzing critical reviews of the time, we may conclude that playing children the actress charmed her audience mostly with her natural bearing, sincerity, and the ability of getting absorbed in the psychology of the character she created.

Salme Reek has also played teenage girls and young ladies. A most original role with a peculiar touch of grotesque sadness was Ellie May Lester, a girl from the dregs of society in Erskine Preston Caldwell's and Jack Kirkland's *Tobacco Road* (1939).

While personifying old women and comical persons, Salme Reek tried to caricature her characters sharpening certain features (like Elts in Hugo Raudsepp's *Mikumärdi* (1929), tailor's wife Lonni in August Mälk's *Neitsid lampidega* (Maidens with Lamps, 1933) jt). Such a slightly theatrical acting manner was used in Estonian theatre alongside „true-to-life” interpretation. To her numerous roles of old ladies, Salme Reek often gave a comical, sometimes even sharply grotesque touch, as if looking at them from aside with a smile. Among her roles there are curious gossiping women, kind baby-sitters, simple country maidens, humble maidservants, ladies from the town, etc. Sometimes these women are ridiculous in their queerness, sometimes, however, touching and lovable. A sharply grotesque palyful character was created by Salme Reek in her role of Telephone-Sandra in Voldemar Panso's Brecht-production *Mister Punttila and His Man Matti* (1958). Playing fantastical beings (like Cat in the Boots or a robot-buy) Reek was able to behave on stage in an unusual, exceptional way and to repeat it enjoyably, not mechanically, from night to night.

Salme Reek's creative longevity is a rare phenomenon. Playing the main role in the *Nukitsamees* (Bumpy, 1959) of Oskar Luts and Ben Drui, she appeared before the audience being 52. Being more than sixty, she played robot-boy Rops in a play of Boris Kabur *Rops* (1964) and *Rops aitab kõiki* (Rops helps Everybody, 1965) and schoolboy Jüri in Dagmar Normet's children's play $1 \times 1 = 4$ (1967). The experienced actress was offered an opportunity of playing in several theatre and TV productions of Ago-Endrik Kerge (Leonid Andrejev's *The Life of Man* (1980), Eduard Vilde's *Pisuhänd* (The Hobgoblin, 1982) a.o.), fitting very well into that playful, comic and slightly ironical stage world. A bright example of the work of Reek at the age of seventy is the youthfully charming lady in the perky revue-like play of a Chech author Zdeněk Pojtdskalský *Noore daami külaskäik* (Visit of a Young Lady, 1977). The actress said good-bye to her audience in 1996 at the age of 89 as Neenu Moor in August Gailit's and Margus Lepa's *Paberist ingliske* (A Paper Angel, produced by Dajan Ahmetov at the Salong-teater after August Gailit's novel *Ekke Moor*).

In her work, Salme Reek always tried to preserve the more valuable part of the theatre of the past, concentrating on the character's inner world characteristic of psychological realism, and to open the deeper layers of the roles with the help of the means characteristic of the modernist theatre. At the

beginning of Reek's creative path her roles were mostly realistic or theatrically intensified; in the years of mature actor's skills, however, psychological realism was intertwined with the modern theatrical language. Salme Reek was able to bring theatrical intensity into a role created mostly in a realistic production. Thus Salme Reek's manner can generally be called a realistic-modernist one. In this manner for example such roles have been created as her legendary mother Åse in Ago-Edrik Kerge's *Per Gynt* (1978) but also in Zinaida Savvishna's and Avdotya Nazarovna's production of Anton Chekhov's *Ivanov* (respectively in 1971 and 1992) and several others. Creating roles in different acting manner, Salme Reek held important opening the character's inner world through physical activity – mimics, gesticulation, movement.

Salme Reek's list of roles is rich and variable. However, she has never been the theatre's *prima* actress in the traditional meaning of the word. Time and situation did not allow the actress to play classical heroines at the peak of her abilities – characters that her versatility, physical prowess, working ability, sensitive nature and inner power in contrast to her slight body would have made possible. The list of her roles includes only a few classical stage productions, such as Anna in Maksim Gorky's *Põhjas* (The Lower Depths, 1941), Eliza in George Bernard Shaw's *Pygmalion* (1944), Sonya in Anton Chekhov's *Onu Vanja* (Uncle Vanya, 1951), mother Åse in Henrik Ibsen's *Per Gynt*, etc.

Salme Reek considered, similarly to Stanislavski, realistic training based on emotional memory and actor's technique, the most important part of an actor's work. Common features can also be found in the creative principles of Salme Reek and Mikhail Chekhov. Both deemed commanding the body technique, equality of spiritual and physical training, opening of inner world through physique, creating the role in the sphere of imagination most important and mastered both the realistic and the theatrical near-to-grotesque performance style. Mikhail Chekhov as an actor reached a conclusion that the richer the knowledge and experience the more effective the performance. This truth is completely valid for Salme Reek's stage biography. In her actor's palette some Brecht-like features are to be found at the very first years of her acting career which during the period of maturity became even more notable. In concordance with Brecht's theory, Salme Reek did not try to become completely one with her character but kept distance and stressed an artistic approach. The 'natural' in actor's performance became thus very notable, stressing the peculiar features of the characters, changing proportions. It was often the case with Salme Reek's roles of old ladies.

Several theories of actor's work (Artaud, Grotowsky, Brook, Barba) have stressed the necessity of the actor's unconditional dedication, inseparability of his or her spiritual and physical training, the necessity of applying spiritual powers and physical ability in maximal proportion. It is the innermost feelings together with physical ability that helped Salme Reek to form the stage presence and behaviour of her characters. Salme Reek had an ability of making the rhythm of thought visible through her physique. Similarly to the principle described in

Barba's theory, Salme Reek's characters thought with their whole body on stage.

Salme Reek preserved till the end of her life an ability to learn, curiosity, a wish to go along with the changes in society and her profession. This curiosity and a wish to discover ever something new are both reasons that enabled the actress to adapt to the style of many different producers, to sense and accept changes in theatrical art and to follow its development. Thanks to her ability to change together with the changes of theatrical art Salme Reek was able to charm the audience during several generations.

As a result of the present study it became apparent that an actor's work is closely connected with its socio-cultural background of changing times. The surrounding timespace directs the creative choices of an actor. An essential precondition of an actor's creative longevity and versatility is constant work with herself or himself, an ability and will to adapt and develop in accordance to the changes and development of his or her social and creative environment.

CURRICULUM VITAE

Nimi: Eike Värk
Sünniaeg: 31.07.1956
Kodakondsus: Eesti
Telefon: 5192 7954
E-post: eikevark@hotmail.ee

Haridus:

1980 Tallinna Ülikool (siis Tallinna Pedagoogiline Instituut),
matemaatika- füüsikaõpetaja diplom
1999 Tallinna Ülikool (siis Tallinna Pedagoogikaülikool), MA
kultuuriajaloo (teatriajaloo) alal
alates 2004 Tartu Ülikool, doktoratuur

Teenistuskäik:

1980–1986 Tallinna 42. Keskkooli matemaatika ja füüsika õpetaja
1987–1990 Eesti Riikliku Nukuteatri toimetaja
1990–1991 Eesti Riikliku Nukuteatri kirjandusala juhataja
1992–1999 vabakutseline teatriuurija
2000–2003 Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi teadur
2004. aastast Tartu Ülikooli teatriteaduse doktorant

Publikatsioonid:

Effect of Tradition and Innovation on an Actor's Work Over Time: The Example of Salme Reek. – Theatre: Stability and Dynamics. Methis 2009, nr 3, lk 48–57.
Helend Peep. Roosiokkalisel teatriteel. Tallinn: Tänapäev 2011.
Salme Reek. Noor vana daam. Tallinn: Tänapäev 2007, lk 17–145.
Hetki Londoni teatrihooajast. – Teater. Muusika. Kino 2009, nr 5, lk 36–43.
Igavese nooruse võlu. Salme Reek 100. – Teater. Muusika. Kino 2007, nr 11, lk 61–64.
Heledast rõõmust sügava kurbuseni. Ain Prosa „Vincent” Tallinna Linna-teatris. – Teater. Muusika. Kino 2004, nr 10, lk 23–31.
Väljavõtted Ly Lasneri päevikust. – AegKiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum 1924–2004, Tallinn: 2004, lk 084–110.
Teatrielu. – Tallinn. Entsüklopeedia 2 N-Ü. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia-kirjastus 2004, lk 228–234.

CURRICULUM VITAE

Name: Eike Värk
Date of birth: 31.07.1956
Citizenship: Estonia
Phone: 5192 7954
E-mail: eikevark@hotmail.ee

Education:

1980 Tallinn University (then Tallinn Pedagogical Institute),
teacher of mathematics and physics
1999 Tallinn University (then Tallinn Pedagogical University),
MA in cultural history (theatre history)
from 2004 University of Tarty, doctoral studies

Professional career:

1980–1986 Tallinn 42th Secondary School, teacher of mathematics and
physics
1987–1990 The Estonian State Puppet Theatre, editor
1990–1991 The Estonian State Puppet Theatre, head in literary field
1992–1999 freelance theatre researcher
2000–2003 Estonian Theatre and Music Museum, scientific worker
from 2004 University of Tarty, theatre science post-graduate

Publications:

Effect of Tradition and Innovation on an Actor's Work Over Time: The
Example of Salme Reek. – Theatre: Stability and Dynamics. Methis 2009,
No 3, pp 48–57.
Helend Peep. Roosiokkalisel teatriteel. Tallinn: Tänapäev 2011.
Salme Reek. Noor vana daam. Tallinn: Tänapäev 2007, pp 17–145.
Hetki Londoni teatrihooajast. – Teater. Muusika. Kino 2009, No 5, pp 36–43.
Igavese nooruse võlu. Salme Reek 100. – Teater. Muusika. Kino 2007, No 11,
pp 61–64.
Heledast rõõmust sügava kurbuseni. Ain Prosa “Vincent” Tallinna Linna-
teatris. – Teater. Muusika. Kino 2004, No 10, pp 23–31.
Väljavõtted Ly Lasneri päevikust. – AegKiri. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum
1924–2004, Tallinn: 2004, pp 084–110.
Teatrielu. – Tallinn. Entsüklopeedia 2 N-Ü. Tallinn: Eesti Entsüklopeedia-
kirjastus 2004, pp 228–234.